

MÓIN-MÓIN

REVISTA DE ESTUDOS SOBRE TEATRO DE FORMAS ANIMADAS

ANO 13 - NÚMERO 17 - 2017 - ISSN 1809-1385

CORPOS NO TEATRO DE FORMAS ANIMADAS



Alex de Souza
Florianópolis - Brasil

Amábilis de J. da Silva
Curitiba - Brasil

Cássia Macieira
Belo Horizonte - Brasil

Duda Paiva
Amsterdam - Holanda

Flávia R. D'ávila
São José dos Campos - Brasil

Igor Rovisco Gandra
Porto - Portugal

Joëlle Noguès
Toulouse - França

Juliana Notari
São Paulo - Brasil

Marta Lantermo
Buenos Aires - Argentina

MÓIN-MÓIN

**REVISTA DE ESTUDOS SOBRE
TEATRO DE FORMAS ANIMADAS**

MÓIN-MÓIN

**REVISTA DE ESTUDOS SOBRE
TEATRO DE FORMAS ANIMADAS**

Realização

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES
funarte

MINISTÉRIO DA
CULTURA



Scaß
Sociedade Cultura Artística

 **UDESC**
UNIVERSIDADE
DO ESTADO DE
SANTA CATARINA

 **pp3t** | Programa de
Pós-graduação
em Teatro
CEART - UDESC

Sociedade Cultura Artística de Jaraguá do Sul – SCAR
Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC

Editores:

Gilmar Antônio Moretti (SCAR)
Prof. Dr. Valmor Níni Beltrame (UDESC)

Conselho Editorial:

Prof.^a Dr.^a Ana Maria Amaral
Universidade de São Paulo (USP)

Prof.^a Dr.^a Amabilis de Jesus
Faculdade de Artes do Paraná (FAP)

Prof. Dr. Cariat Astles
University of London (Inglaterra)

Prof. Dr. Christine Zurbach
Universidade de Évora (Portugal)

Prof. Dr. Cristina Grazioli
Università di Padova (Itália)

Prof. Dr. Didier Plassard
Université Paul Valéry - Montpellier (França)

Prof. Dr. Francisco J. Cornejo
Universidad de Sevilla (Espanha)

Prof.^a Dr.^a Izabela Brochado
Universidade de Brasília (UNB)

Prof. Me. Miguel Vellinho
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)

Prof. Dr. Paulo Balardim
Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC)

Prof. Dr. Tácito Borralho
Universidade Federal do Maranhão (UFMA)

Prof. Dr. Wagner Cintra
Universidade Estadual Paulista (UNESP)

**CORPOS NO TEATRO
DE FORMAS ANIMADAS**



Móin-Móin é uma publicação conjunta da Sociedade Cultura Artística de Jaraguá do Sul - SCAR e do Programa de Pós-Graduação em Teatro (Mestrado e Doutorado) da Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC. As opiniões expressas nos artigos são de inteira responsabilidade dos autores. A publicação de artigos, fotos e desenhos foi autorizada pelos responsáveis ou seus representantes.

Editores: Gilmar Antônio Moretti – SCAR

Prof. Dr. Valmor Níni Beltrame – UDESC

Coordenação Editorial: João Chiodini (Design Editora)

Estudantes Bolsistas: Antonio Cesar Maggioni, Guilherme Raphael Caldeira

Diagramação: Beatriz Sasse

Capa: *Bastard* (2011). DudaPaiva Company. Direção de Duda Paiva e Paul Welwyn Norton. Foto de Petr Kurecka.

Página 3: *O quadro de todos juntos* (2014). Grupo Pigmalião Escultura que Mexe. Direção de Eduardo Felix e Igor Godinho. Foto de Viviane de Paoli.

Página 5: *Malediction* (2008). DudaPaiva Company. Direção de Neville Tranter. Foto de Marijana Milckovic.

Página 6: *Bastard* (2011). DudaPaiva Company. Direção de Duda Paiva e Paul Welwyn Norton. Foto de Petr Kurecka

Móin – Móin: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas.
Jaraguá do Sul: SCAR/UDESC, ano 13, v. 17, junho, 2017.
ISSN 1809-1385

M712

Periodicidade semestral

1. Teatro de bonecos. 2. Teatro de máscaras. 3. Teatro de fantoches.

CDD 792

SUMÁRIO

MÓIN-MÓIN 17

CORPOS NO TEATRO DE FORMAS ANIMADAS

A Pesquisa no Teatro de Animação: à guisa de apresentação

Valmor Níni Beltrame, Gilmar Antônio Moretti e Paulo Balardim, 10

Transfiguração dos corpos. Os corpos pensantes

Joëlle Noguès, 15

Transfiguration des corps. Les corps pensants

Joëlle Noguès, 30

Quando o objeto ganha memória

Duda Paiva, 40



(In) complÉtudes: os corpos híbridos nas cenas da DudaPaiva Company

Amábilis de Jesus da Silva, 58

Cuerpo del actor- cuerpo del títere

Marta Lantermo, 75

Corpos que se encontram: reflexões a partir do corpo do animador à vista do público

Alex de Souza, 88

Humano em cena: reflexões a partir da obra de Philippe Genty

Flávia Ruchdeschel D'ávila, 107

O corpo zoo-humano em *O Quadro de todos juntos*, do Grupo Pigmalião – escultura que mexe

Cássia Macieira, 122

O manipulador é um Poeta da Matéria

Igor Rovisco Gandra, 134

A marionete íntima e voraz

Juliana Notari, 146





Móin-Móin: o nome desta publicação é uma homenagem à marionetista Margarethe Schlünzen, que faleceu em agosto de 1978 e, durante as décadas de 1950 e 1960, encantou crianças de Jaraguá do Sul (Santa Catarina, Brasil) com suas apresentações. Era sempre recebida efusivamente nas escolas pelo coro *guten Morgen, guten Morgen* (“Bom dia, bom dia” em alemão). A expressão tornou o trabalho da marionetista conhecido como “Teatro da Móin-Móin”.

Móin-Móin: the name of this publication is a tribute to the puppeteer Margarethe Schlünzen, who died in August 1978. During the 50’s and 60’s she enchanted children from Jaraguá do Sul (Santa Catarina, Brazil) with her puppet plays. When arrived at the schools she was always warmly welcomed by the chorus *guten Morgen, guten Morgen* (“Good morning, good morning” in German). The expression made the work of the puppeteer known as the “Móin-Móin Theatre”.

Móin-Móin: le nom de cette publication est un hommage à la marionnettiste Margarethe Schlünzen, décédée au mois d’août 1978. Pendant les années 1950 et 1960 elle a émerveillé les enfants de la ville de Jaraguá do Sul (Santa Catarina, Brésil) avec ses spectacles. Elle était toujours accueillie avec enthousiasme dans les écoles où elle se présentait, les enfants lui disant en chœur *guten Morgen, guten Morgen* (“Bonjour, bonjour”, en allemand). C’est pourquoi le travail de la marionnettiste est connu comme “le Théâtre de la Móin-Móin”.

Móin-Móin: el nombre de esta publicación es un homenaje a la titiritera Margarethe Schlünzen, que falleció en agosto de 1978 y, durante las décadas de 1950 y 1960, encantó a niños y niñas de Jaraguá do Sul (Santa Catarina – Brasil) con sus presentaciones. Era siempre recibida efusivamente en las escuelas por el coro *guten Morgen, guten Morgen* (“Buenos días, buenos días” en alemán). La expresión volvió el trabajo de la titiritera conocido como “Teatro de la Móin-Móin”.

Corpos no Teatro de Formas Animadas: à guisa de apresentação

A presente edição da *Revista Móin-Móin*, de nº 17, objetiva reunir artigos sobre o Teatro de Formas Animadas contemporâneo numa perspectiva em que tanto o corpo do ator animador quanto o corpo do boneco/marionete em suas diferentes manifestações sejam o centro das reflexões.

As discussões sobre o trabalho do ator, em relação a seu corpo, no Teatro de Formas Animadas ganham visibilidade no Brasil a partir das décadas de 1960 e 1970, justamente quando aqui se inicia o que denominamos de profissionalização desta arte. Isso ocorre em meio a um conjunto de mudanças que o nosso Teatro de Bonecos passou a viver, principalmente no que se refere ao rompimento das estruturas que escondiam o trabalho do artista bonequeiro, propiciando-lhe atuar à vista do público. Ao abandonar as tapadeiras, os toldos, as empanadas que impediam o público de ver como ele trabalhava, o bonequeiro redefiniu seu comportamento em cena. A preocupação em criar junto ao público a imaginação de vida autônoma do boneco continuou sendo um aspecto fundamental do trabalho, no entanto, a presença física e visível do bonequeiro no espetáculo incorpora novos aspectos

numa ideia ampla de dramaturgia, somando signos e metáforas dentro do contexto cênico. Ou seja, o corpo do ator também é protagonista, pois divide a cena com o boneco.

A discussão e a visão de que o bonequeiro é ator e que realiza o trabalho de intérprete já existiam, porém sem a ênfase e a atenção dada a partir desta época. Mestre Zé de Vina, um dos nossos mais reconhecidos mamulengueiros (e é importante lembrar que os artistas do nosso Teatro de Bonecos tradicional atuam escondidos pela empanada), ao se referir ao próprio trabalho, nos diz: “Nós trabalha com as mãos e o juízo, a boca e os pés, o que a gente faz com as mãos tem que responder com os pés” (SANTOS, 1979, p. 75)¹. A afirmação do Mestre denota a complexidade do ofício no Teatro de Bonecos e ao mesmo tempo reafirma a condição do bonequeiro como atuante cujo trabalho não se reduz a manipular, a utilizar apenas as mãos, mas exige totalmente a entrega física e mental do artista.

A discussão do tema ganhou destaque com os trabalhos de Álvaro Apocalypse, Ana Maria Amaral, Héctor Grillo, Ilo Krugli, Lúcia Coelho, Manoel Kobachuck, Maria Luiza Lacerda, Marcos Caetano Ribas e Tácito Borralho, apenas para citar alguns que se destacam como diretoras e diretores teatrais brasileiros protagonistas das mudanças iniciadas naquela época. O corpo do ator animador na cena é objeto de preocupações no percurso de cada um dos encenadores mencionados, ainda que de modo diferenciado. Para eles, as indissociadas partes constitutivas da encenação, tais como o espaço, o cenário, o figurino, a música e a atuação do ator animador passaram a ter tanto valor em cena quanto o próprio boneco.

Cada um com sua visão peculiar, e é importante destacar que elas se diferenciavam substancialmente entre si, contribuíram a seu modo para criar uma nova imagem, diferente e positiva do nosso Teatro de Bonecos. O trabalho sistemático realizado durante anos seguidos possibilitou a construção de micropoéticas, e foram

¹ SANTOS, Fernando Augusto. *Mamulengo, um povo em forma de bonecos*. Rio de Janeiro: MEC/FUNARTE, 1979.

justamente essa persistência e a busca realizada numa sequência de espetáculos que resultaram na formulação de saberes acumulados que foram e continuam sendo compartilhados. Esses processos de experimentação para a montagem de espetáculos, criados de modo paciente, quase artesanal, resultaram na criação de identidades artísticas que diferenciam e enriquecem o cenário da produção teatral. Certamente, a diversidade e o hibridismo que marcam o Teatro de Formas Animadas brasileiro contemporâneo resultam, em grande parte, destas ousadias e inquiétudes. E um dos pontos-chave para a compreensão dessa heterogeneidade está no trabalho de animação e no trabalho corporal desenvolvido no interior dos grupos dos diretores mencionados.²

Vale destacar o que ocorreu na Europa no final do século XIX em relação ao que hoje denominamos de vanguardas artísticas. Lá, dramaturgos e diretores viram nas diferentes manifestações do teatro de marionetes uma alternativa para superação do realismo como expressão predominante no comportamento dos atores em cena e para a renovação do teatro. Os textos teóricos e, principalmente, parte da dramaturgia de Maurice Maeterlinck, de Edward Gordon Craig, de Alfred Jarry, de Ramón del Valle-Inclán nos dá uma privilegiada visão do interesse que o teatro de marionetes despertava entre artistas do teatro. Essa tendência tem continuidade e se aprofunda no início do século XX com as experimentações efetuadas pelos futuristas italianos, pelo movimento dadaísta e pelos construtivistas russos. A leitura dos manifestos do Movimento Futurista italiano e a dramaturgia de seus expoentes; as encenações de V. Meyrhold em parceria dramaturgicamente com V. Maiakóvski, na Rússia; as performances dos dadaístas tanto em Zurique quanto em Berlim; e posteriormente o trabalho de Oskar Schlemmer e seu *Ballet Triádico*, na Alemanha,

² O tradicional Teatro de Bonecos Japonês Bunraku é frequentemente lembrado como referência que influenciou a opção de muitos diretores para o uso da animação do boneco à vista do público. Este assunto, polêmico, não será objeto de discussão nesta breve apresentação, uma vez que o tema merece maiores estudos e espaço para a sua abordagem.

expõem a dimensão dessa relação com o Teatro de Marionetes e da atualidade de suas proposições.

Esses artistas e esses movimentos deixaram um legado importante pautado na experimentação e teorização que fundamentaria, além da renovação do teatro de atores, as práticas e os fundamentos do Teatro de Formas Animadas. E, com isso, o trabalho do ator titeriteiro, do ator animador, do ator que anima bonecos e objetos começa a ser questionado, pois vai se redefinindo e, nestas experimentações, são enunciadas as novas bases do seu trabalho.

Nas últimas duas décadas, aqui no Brasil, a discussão sobre o corpo do ator animador e o corpo do boneco ganha novos contornos com encenações de grupos como o XPTO, Grupo Sobrevento, Cia. Pia Fraus, Cia. PeQuod, Cia. Caixa do Elefante, entre outros. Alguns espetáculos destes grupos mesclam o corpo do ator e o corpo do boneco, possibilitando vê-los ora separadamente como dois corpos, ora como um só corpo híbrido. Eles brincam com o público estimulando-o a se perguntar sobre quem é o boneco e quem é o ator, o que provoca uma substancial ampliação de significados.

Nesta edição da Revista, o ponto de partida é compreender o marionetista/bonequeiro como ator. O que é compartilhar a cena com o boneco, a marionete, o títere? O que acontece com o ator que atua com a forma inanimada, um boneco, um manequim? O ator animador se marionetiza? O boneco do tipo antropomorfo, para muitos, já não dá conta de expressar a arte do Teatro de Formas Animadas contemporâneo. Muitas vezes, o manequim, parte do corpo do ator, uma prótese substitui o boneco que antes protagonizava a cena; o ator pode se metamorfosear em uma figura situada entre o humano, o animal e o objeto inanimado. Novos recursos e tecnologias são cada vez mais presentes na cena contemporânea, possibilitando desdobramentos e outros simulacros, tais como corpos virtualizados, corpos digitalizados, corpos imaterializados e multiplicidade de corpos em espaços metaficcionalis. E, assim, voltamos às questões que parecem

sempre ter nos perseguido: o que é o corpo do ator que anima e contracena com bonecos ou formas animadas? O que é o “vivo”? O que é o “animado”?

Estas provocações estimularam a escrita dos textos de Alex de Souza, de Florianópolis; Amábilis de Jesus, de Curitiba; Cássia Macieira, de Belo Horizonte; Duda Paiva, de Amsterdam; Flávia Ruchdeschel D’ávila, de São José dos Campos; Juliana Notari, de São Paulo; Igor Rovisco Gandra, da cidade do Porto; Joëlle Noguès, de Toulouse; e Marta Lantermo, de Buenos Aires. Cada um, a seu modo, abordou o tema numa perspectiva pessoal, revelando a diversidade de concepções e assim enriquecendo o debate deste tema. Manifestamos nossos agradecimentos a cada um destes autores pela inestimável colaboração e pelas pertinentes reflexões.

Agradecemos também ao Programa de Apoio ao Teatro de Bonecos desenvolvido no Teatro Duse, na Casa de Paschoal Carlos Magno, da Funarte, pelo financiamento da impressão desta edição. Muito obrigado.

Valmor Níni Beltrame – UDESC

Gilmar Antônio Moretti – SCAR

Paulo Balardim – UDESC

Transfiguração dos corpos. Os corpos pensantes¹

Joëlle Noguès

Université Toulouse - Jean Jaurès (Toulouse – França)



Je ne sais pas pourquoi mais parfois tu m'énerves (2009). Compagnie Pupella-Noguès. Direção de Joëlle Noguès. Foto de Bruno Wagner.



Ubu(s) (2014). Compagnie Pupella-Noguès. Direção de Joëlle Noguès. Foto de Bruno Wagner.

¹ Tradução de Marisa Naspolini, atriz, professora e pesquisadora. Mestre e doutora em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina – Udesc.



Atelier de recherche théâtre de marionnettes (2012). Université Toulouse – Jean Jaurès. Toulouse. Foto de Joëlle Noguès.

Resumo: A partir da minha experiência como marionetista¹ e do meu interesse pela marionete africana, faço uma reflexão sobre o corpo do manipulador “alojado” pela marionete, um corpo ao mesmo tempo “escondido” e “revelado”, sublimado, transfigurado por esta experiência de habitar a marionete, que faz com que ele cruze a fronteira entre o humano e o sobrehumano. Que lugar ocupa hoje o corpo do marionetista em relação ao corpo da marionete? Como o corpo do marionetista revela o corpo da marionete? Do ser-dois ao humano totêmico, o que a marionete faz com o nosso corpo, nós que a manipulamos e de cujo corpo ela às vezes se torna uma extensão?

Palavras-chave: Transfiguração. Corpos-fronteiras. Corpos pensantes.

Abstract: From my experience as a puppeteer and my interest in the African puppet, I reflect on the body of the manipulator "housed" by the puppet, a body that is both "hidden" and "revealed", sublimated, transfigured by this experience of inhabiting a puppet, which makes him cross the border between the human and the superhuman. What place does the puppeteer's body occupy today in relation to the body of the puppet? How does the puppeteer's body reveal the body of the puppet? From being-two to the totemic human, what does the puppet do to our body, we who manipulate it and whose body it sometimes becomes an extension of?

Keywords: Transfiguration. Border-bodies. Thinking bodies.

² Nota da Tradutora: optamos por manter as expressões “marionete” e “teatro de marionetes” [*marionnette* e *théâtre de marionnettes*] ao longo deste texto, comumente utilizadas no idioma francês, para referir-se ao que hoje no Brasil denominamos de teatro de formas animadas, teatro de bonecos ou teatro de animação.

Segundo Roland Shön (2010, p. 70), fazer teatro de marionetes é fazer “[...] teatro de outro modo. De um modo diferente daquele que se submete ao texto; não deixando o ator ocupar sozinho a cena, propondo ao ator bonecos, objetos, sombras e imagens como parceiros...; estimulando-o a atuar com esses intrusos até chegar a se apagar atrás da sua presença”.

O que a marionete faz com o nosso corpo, nós que a manipulamos e de cujo corpo ela se torna eventualmente uma extensão, com o corpo humano que se marionetiza, mas também com a ideia de um corpo outro, abstrato? Ao colocar em cena a questão da indeterminação das fronteiras do corpo, nós mostramos um corpo metamorfoseado, um corpo-fronteira, um corpo no limiar entre o vivo e o não vivo (BEAUCHAMP, NOGUÈS e HAESBROECK, 2016.)

Mas as fronteiras nunca são o que são e deixam transparecer uma porosidade que permite uma passagem em direção a este estado “marionético”. Que lugar ocupa hoje o corpo do ator-marionetista diante do corpo da marionete? Como o corpo do marionetista revela o corpo da marionete? Mesmo que um corpo seja dissimulado (o do marionetista), é a própria existência dos corpos que é questionada. Temos duas presenças dividindo a cena: o objeto marionete e o ator-marionetista.

Neste teatro “Cavalo de Tróia” que é o teatro de marionetes, diz sempre Roland Shön (2010, p. 70), nós abordaremos três corpos marionéticos: um **corpo sublimado** no teatro de marionetes de Kleist, no qual o corpo do ator-manipulador não é o centro da representação, situa-se em um entre-dois. O sonho marionético de um corpo habitado pela graça. Um **corpo utópico**: Schlemmer e Jarry estão à procura de um “novo corpo” para o ator, um novo corpo humano que seja um corpo filosófico, metafísico, a efigie do personagem. E o **corpo limitado**: o corpo do manipulador “abrigado” pela marionete que o habita, um corpo ao mesmo tempo “escondido” e “revelado”, sublimado, transfigurado por esta experiência de habitar a marionete, que o faz atravessar a fronteira entre o humano e o sobre-humano. O corpo do marionetista revela o corpo vivo da marionete.

Corpo sublimado. Do entre-dois ao ser-dois³

No ensaio *Sobre o teatro de marionetes*, publicado em 1810, Heinrich Von Kleist questiona a representação de um espetáculo de marionetes de fio na forma de um diálogo entre o suposto autor do ensaio e um dançarino reconhecido, fascinado pelo espetáculo em questão. Neste texto curto, o dramaturgo alemão aborda a questão da graça no teatro, entre outras. O corpo do ator-manipulador (o operador) não é o centro da representação, ele significa o vivo possível, ele se situa em um entre-dois, na fronteira, na proximidade do “sagrado”: o sonho marionético de um corpo habitado pela graça.

As marionetes têm uma vantagem: a ausência de sentimentos, de afetação. Já o homem é um ser consciente e com frequência procura produzir efeito. É isso que impede o surgimento da graça. A graça aparece se o ser está inconsciente da beleza do gesto efetuado. Mas, ao mesmo tempo, não seria possível ao operador descobrir a alma da dança, senão “[...]se colocando no centro da gravidade da marionete, ou seja, ele deveria dançar” (KLEIST 1991, p. 22)⁴.

O conhecimento e a afetação trazem peso, a marionete que desconhece a força de inércia mantém o estado de inocência de espontaneidade. O estado de inocência a localiza entre dois extremos: entre a consciência infinita de um Deus e o inconsciente animal. Kleist diz que é necessário que “a alma (*vis motrix*)” esteja no centro de gravidade do movimento para que a animação não se torne falsa ou afetada.

³ Noémie Lorentz. La déesse se reconnaît à son pas. In: *Les scènes philosophiques de la marionnette*. Études réunies par Hélène Beauchamp, Flore Garcin-Marroux, Joëlle Noguès, Élise Van Haesebroeck. Édition l’Entretemps. Institut International de la Marionnette. 2016. p.60.

⁴ “Le machiniste put la découvrir autrement qu’en se plaçant au centre de gravité de la marionnette, ce qui revient à dire : en dansant”. N.T.: Existem versões em português do livro *Sobre o Teatro de Marionetes*, de Heinrich Von Kleist, uma delas publicada pela editora Sette Letras, do Rio de Janeiro, em 1997, traduzida por Pedro Sússekind.



Marionnette de Broulaye Camara (2008). Broulaye Camara de la Compagnie Mawasadié. Foto de Joëlle Noguès.

As marionetes também têm a vantagem de escapar do peso. Elas não sabem nada sobre a inércia da matéria, porque a força que as levanta é maior que a força que as prende ao chão. A graça, diz Kleist, aparece na sua maior pureza nesta conformação humana do corpo que ou não tem nenhuma consciência ou tem uma consciência infinita.

Esta é a razão pela qual as marionetes são ao mesmo tempo menos que um homem (um sujeito), uma vez que elas são simples objetos (objetos manipuláveis), mais sujeitas que ele às leis da gravidade, mas elas também são mais móveis que ele, e esta mobilidade extraordinária advém de não serem mais submetidas à lei universal.

Nem sujeito nem objeto, entre céu e terra, ao mesmo tempo submetidas e não submetidas à lei, elas são o lugar da indeterminação por excelência. As marionetes não têm descanso. É improvável que exista um espaço próprio delas. É ao preço desta aparente contradição que nos é permitido ver além de qualquer limite. É esta contradição que faz da marionete um objeto inerte, mas também um ser de movimento puro. É ela que lhe confere graça, leveza e uma incrível mobilidade.

Segundo Kleist, esta busca do centro de gravidade é feita no interior da figura. “Qualquer movimento tem seu centro de gravidade, basta dominar este ponto no interior da figura; os membros, que são apenas pêndulos, seguiam, sem qualquer outra intervenção, de forma mecânica. Tal movimento era bastante simples” (KLEIST 1991, p. 19); o centro de gravidade descreve uma linha reta, os movimentos dos membros descrevem curvas, com movimentos acidentais, que se tornam um ritmo, uma dança. Esta dança sempre em devir se situa entre presença e ausência. Para a marionete, mover é uma questão de vida ou morte. Para o homem, tal urgência não existe, ele não precisa buscar outros pontos de apoio para evitar seu desmoronamento. O saber e a consciência o afastam, turvam a imagem.

A graça é um estado de presença imediata porque sempre em devir. No entanto, a marionete deve tudo ao seu marionetista. Claude Gaudin (2007) diz: “Sob seus dedos, os movimentos mecânicos se

tornam um espetáculo estético”. Um pouco mais à frente no mesmo texto, ele diz que: “O que encanta o espectador não é mais a vida sublimada em um corpo vivo, é a imitação de uma outra face da vida”. A marionete não é um falso semblante do homem, mas uma alegoria, uma metáfora da ideia do homem. Enquanto a marionete é carregada, manipulada pelo marionetista, este se apaga, desaparece aos olhos dos espectadores, como que engolido por esta presença que se impõe no lugar teatral, uma marionete protagonista da cena.

Esta presença não-presença do manipulador poderia ser definida como uma presença oca, como diz Daniel Larrieu⁵:

O manipulador existe para que o movimento exista em um objeto inanimado. O estado físico induzido pelo fato de trabalhar com a presença do objeto demanda uma enorme concentração no momento e igualmente uma enorme ausência, abstração de si. O manipulador dá movimento ao objeto inanimado, mas é também a forma como ele se coloca em relação ao objeto, a sua concentração sobre o objeto, que o torna animado [...] A noção de recolhimento aplicada à interpretação em dança pode nos levar bem longe. Esta atitude ou modo de dançar, esta forma de presença oca demonstra, digamos assim, o valor do movimento pelo movimento (LARRIEU, *in*: FILIBERTI, 2003, p. 27).

A marionete evocada por Kleist é a marionete com fio. A manipulação desta marionete demanda um distanciamento físico do ator em relação à marionete. A marionete está em estado de suspensão. A posição elevada do manipulador e os fios obrigam a uma distância, no entanto não se trata de uma ausência, mas de um recolhimento.

Hoje, no teatro contemporâneo, o lugar do marionetista mudou, e seu próprio corpo atua na cena. Noémie Lorentz fala de um teatro do ser-dois (2016, p. 60). A manipulação da marionete não é mais dissimulada, mas ela se faz sob os olhos do espectador, revelando a ilusão. A sublimação do corpo da marionete levantada

⁵ Daniel Larrieu, coreógrafo, Companhia Astrakan. Foi diretor do Centro Coreográfico de Tours de 1994 a 2002.

por Kleist é agora questionada novamente. O olhar do espectador não é mais solicitado somente pelo objeto marionete e seu movimento, mas pelo conjunto da cena, pelo sentido desse duo, pelo surgimento do objeto e de seu manipulador, duplo de carne ou sombra benévola (LORENTZ, 2016, p. 61-62).

Nomear a dualidade marionetista/marionete mexe com esta visão romântica de Kleist. O corpo do ator-marionetista ganha sentido e não é mais uma simples ação técnica, podendo tornar-se, por sua vez, um sujeito-objeto, ele mesmo um personagem que pertence ao mesmo mundo do objeto.

Corpo utópico, indeterminação dos corpos

“[...] pode bem ser que a *utopia primeira*, a mais inextirpável no coração dos homens, consista *precisamente* na *utopia* de um *corpo incorporal*” (FOUCAULT, 2009).

Neste belo texto, Michel Foucault fala primeiro do corpo como *topia*, lugar de onde não se pode escapar, em seguida de um corpo utópico, um corpo sem lugar, o corpo impossível, ilusório. Se for verdade que não podemos escapar de nossos corpos, “[...] eu não posso me mover sem ele, eu não posso deixá-lo onde está para ir a outro lugar” (FOUCAULT, 2009, p. 9), então a utopia fantástica será de procurar um outro: “Mas há ainda outra utopia dedicada a desfazer os corpos. Essa utopia é o país dos mortos” (*ibidem*, p. 13). Essa busca de um corpo outro leva a projetar-se em experiências que borram ou tendem a borrar as fronteiras: fronteira entre o eu e o outro, o interno e o externo.

Oskar Schlemmer⁶, ao criar seus *Balés Triádicos*, está à procura de um “novo corpo” para o ator ou mesmo um novo corpo humano que seja um corpo filosófico, metafísico. Ele aborda a dança a partir da escultura para recuperar o “sentido interior” do movimento. Schlemmer veste seus dançarinos com figurinos abstratos, com formas

⁶ Oskar Schlemmer (1888–1943) ensina na escola Bauhaus a partir de 1920, primeiro Escultura e depois um Ateliê Cênico. Ele criou os *Balés Triádicos*.

geométricas, destacando o movimento em si, e não o intérprete. Ele põe em cena as abstrações do corpo humano. Transforma os corpos dos intérpretes em figuras de arte: uma manipulação escultural dos corpos. As formas humanas são transformadas em formas geométricas, cúbicas, com referência ao espaço. Os corpos se tornam marionetes. Schlemmer fala de “anatomia metafísica” (SCHLEMMER, *in*: SCHEPPER, 2002, p. 50). Efeitos cinestésicos perturbam o olhar do espectador, mas também provocam perturbações no nível do intérprete em relação à apropriação de seu próprio corpo e da percepção que ele tem na relação da situação do corpo em relação ao espaço.

A aparência da forma humana é percebida como um elemento cênico, o corpo orgânico reencontrando os seus limites. O homem é visto, então, como um mecanismo feito de números e de medidas, e não mais como um organismo de carne e de sangue. O figurino determina e torna visível um corpo que se inscreve no espaço, e o seu papel é de produzir uma nova figura para manifestar o ser espacial do homem. Através de sua criação da *Kunstfigur*, Schlemmer propõe uma aproximação entre o homem e a mecânica.

A fronteira entre o corpo da marionete e o corpo do seu manipulador é interior, uma fronteira feita para apagar os corpos de forma a propor um terceiro corpo, abstrato. Ao misturar ambos, essa simbiose oferece uma nova visão de um corpo marionético, um corpo metamorfoseado, um corpo utópico, ilusório. “Nestas noites, os atores quiseram tornar-se impessoais e representar cobertos por máscaras demonstrando mais precisamente o homem interior e a alma das marionetes que vocês vão ver”, declarou Alfred Jarry por ocasião da primeira apresentação de *Ubu*, no Teatro de l’Oeuvre em Paris, em 10 de dezembro de 1896 (JARRY, 1972, p. 399-401).

Ubu foi escrito para atores que atuam como marionetes. *Ubu* nos faz pensar nas personagens de teatro de bonecos de luva, como o cruel Punch, e Jarry chega a sugerir o uso da lingueta⁷ pelos atores

⁷ A lingueta ou *pivetta*, em italiano, *swazzle*, em inglês, é um pequeno instrumento feito de duas lâminas que vibram com o sopro do intérprete, usado por Punch e Pulcinella.

com o objetivo de produzir uma outra voz, a das marionetes. *Ubu* é, portanto, um homem-marionete. Nesta coabitação dos dois corpos (o corpo do ator e o corpo da marionete), não se trata de reproduzir a aparência do real, mas de extrair a realidade escondida para criar uma forma nova, inédita. A projeção do nosso olhar sobre o objeto marionete cria o movimento e, assim, transfigura sua aparência, dando-lhe uma existência incomum.

Para Jarry (1972, p. 405-410), o corpo da marionete é a efígie da personagem. “O ator deve substituir a própria cabeça pela efígie da personagem, através da máscara que a esconde. Ela não terá mais um caráter de choro ou de riso (pois isso não é um caráter), como antigamente, mas o caráter da personagem: O Avarento, o Hesitante, o Criminoso...” Segundo Jarry, *Ubu* é “[...] uma abstração que funciona”.

Devido à incerteza dos limites do corpo, o corpo marionético nos surge como um corpo metamórfico, no limiar entre o vivo e o “não vivo”, este “não vivo” estando à espera de ser animado por alguma vida que o projetará a um “estado marionético” (BEAUCHAMP, NOGUÈS e HAESEBROECK, 2016, p. 9). Este estado marionético propõe um outro olhar sobre o humano, sobre um outro possível dos corpos, sempre na fronteira entre o corpo filosófico e o corpo real, lançando problemas e questionando essa realidade. De um corpo sublimado por Kleist em uma relação transcendente com uma força exterior, chegamos a um corpo que se move de acordo com uma força imanente. O seu movimento é feito pelo marionetista, que age no interior do corpo.

Corpo limitado, sobre-humano totêmico

As marionetes são, portanto, um duplo do homem, criado para projetar seu ser, mas também um duplo da sociedade. Elas nos mergulham no mundo da metamorfose, onde o impossível se torna realidade. O humano se identifica com o sobre-humano totêmico.

O corpo do marionetista assume a dimensão viva do homem-marionete: sua atitude, sua dança. Se o objeto marionete assume o invólucro exterior da figura teatral, a alma, a *vis motrix* (a força do movimento)

da figura é assumida pelo manipulador, o vivo. O corpo do ator-manipulador se situa na fronteira entre vivo e não vivo. O marionetista e o objeto marionético testemunham o estado de fragilidade da vida e da morte. Craig (1999, p. 74) diz: “Ela (*a marionete*) não compete com a vida, mas vai além; ela não aparece em um corpo de carne e osso, mas em um corpo em estado de êxtase, e enquanto dela emanar um espírito vivo, ela se revestirá de uma beleza de morte”.

Neste entre-dois, se localiza o paradoxo da marionete. Seus gestos cheios de um silêncio que lembra a morte. Ela transcende o real para unir as forças opostas da vida e da morte. É ainda mais paradoxal se o corpo do manipulador estiver dentro da marionete. Mas estamos na direção da efígie. O ator marionetista é quem carrega a figura da personagem de forma oculta. A presença enigmática deste corpo paradoxal tem um poder de sugestão. Trata-se de tornar visível, “[...] parece que qualquer ser que tenha a aparência de vida convoca poderes extraordinários, e não é dito que esses poderes não são exatamente da mesma natureza daqueles que o poema convoca” (MAETERLINCK, 1985, p. 87).

Com o marionetista dentro da marionete, iniciamos um diálogo entre presença e ausência. O imaterial e o material interagem com uma ação de dependência. Estes restos tornam-se a extensão da vida através do artifício. Não há mais referências ao corpo do ator, ele está completamente escondido pela matéria, absorvido por ela. Este novo corpo transfigurado revela uma presença enigmática em que corpo humano e corpo objeto se confundem. O corpo do marionetista revela o corpo vivo da marionete. O corpo de carne revela o corpo desencarnado: um corpo a corpo objeto e marionetista, diante de um binômio material/imaterial.

Mas neste corpo a corpo, o corpo do marionetista é limitado. Ele não age mais sozinho, é limitado pela forma da marionete que o contém. Ele deve encontrar o seu lugar, a sua liberdade, procurar a liberação do movimento. Na verdade, ele precisa encontrar a essencialidade do movimento.

A limitação o obriga a buscar uma energia vital mais ligada à

essência do movimento, ao invés da imitação de um movimento naturalista. Poderíamos falar de transgressão no sentido de não seguir uma atitude natural, de ir contra, ultrapassar os limites. Buscamos a objetivação da ideia, o corpo vivo do marionetista revela o corpo da marionete. O marionetista deve encontrar o espaço de convivência e a passagem entre o seu corpo e o corpo do personagem, transfigurar seu corpo para ter acesso à figura do personagem. Trata-se de buscar a fusão entre o objeto marionético e o marionetista. Este par esconde uma identidade para revelar uma outra e convoca a suspensão de nossa descrença, a nossa consciência flutuante⁸.

Estranheza inquietante⁹

Quando o objeto atinge este estado marionético, a transmutação do objeto neste outro que é gente cria empatia e eventualmente também algum desconforto, além de dar a estranha sensação de presença que permanece familiar, ao mesmo tempo em que é inquietante. Na verdade, não há nada no mundo que nos seja mais familiar do que nosso próprio corpo. Mas a familiaridade das formas pode se tornar estranha, perturbadora e, como disse Masahiro Miro ao evocar robôs humanoides, muito realismo pode nos levar a rejeitar algo, até a repeli-lo. Mas a marionete é acima de tudo um objeto teatral e ela não age sozinha no espaço cênico. A presença do ator-marionetista se torna um desafio extraordinário, ele é a pessoa pela qual a atuação vai “passar” e se pensar.

No teatro de marionetes contemporâneo, o diálogo marionete/intérprete se faz pensamento. Como pensar o outro, como pensar com o outro? A questão, então, talvez não seja mais “[...] o que a marionete faz ao corpo, mas o que o pensamento faz ao corpo?”. Para concluir, vou citar esta frase de Éloi Recoing (2016. p. 143): “A autonomia fictícia do objeto é consequência deste agenciamento de um corpo pensante e de um pensamento que ganha corpo”.

⁸ Pierre Campion. *Aux limites de la fiction, Rimbaud et l'objet de l'incrédulité*.

⁹ Sigmund Freud. *L'inquiétante étrangeté* (Das Unheimliche) (1919).

REFERÊNCIAS

- BEAUCHAMP, Hélène; NOGUÈS, Joëlle; HAESEBROECK, Élise Van. *Marionnettes, corps frontières – Études réunies*. Artois: Presses Université, 2016.
- CRAIG, Edward Gordon. L'Acteur et la Surmarionnette. In: *De l'art du théâtre* [1912]. Saulxures: Circé, 1999.
- FOUCAULT, Michel. *Le corps utopique suivi de les hétérotopies*. Conférence radiophonique 1966. Fécamp: Lignes, 2009.
- GAUDIN, Claude. *La marionnette et son théâtre*. Rennes: Presses Universitaires, 2007.
- JARRY, Alfred. De l'inutilité du théâtre au théâtre. In: *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard. Collection La Pléiade, 1972.
- KLEIST, Heinrich von. *Sur le théâtre de marionnettes*. Traduction de Jean-Claude Schneider. Rezé: Séquences, 1991.
- LARRIEU, Daniel. Regarde le plastique voler. Entretien avec Daniel Larrieu. In: FILIBERTI, Irène. *Alternatives Théâtrales – Objet danse*, n° 80. Bruxelles, 2003.
- LORENTZ, Noémie. La déesse se reconnaît à son pas. In: BEAUCHAMP, Hélène; GARCIN-MARROUX, Flore; NOGUÈS, Joëlle; HAESEBROECK, Élise Van. *Les scènes philosophiques de la marionnette – Études réunies*. Montpellier: l'Entretemps. Institut International de la Marionnette, 2016.
- MAETERLINCK, Maurice. Menus propos: le théâtre (un théâtre d'Androïdes). In: *Introduction à une psychologie des songes et autres écrits 1886–1896*. Bruxelles: Éditions Labor, 1985.
- PUCK n° 18. *Marionnettes en Afrique*. Montpellier: l'Entretemps et Institut International de la Marionnette. 2011.
- PUCK n° 20. *Humain \ Non humain*. Montpellier: l'Entretemps et Institut International de la Marionnette, 2014.
- RECOING, Éloi. L'expérience de la pensée par le jeu. Éloge du simulacre dans l'art des marionnettes. In: *Les scènes philosophiques de la marionnette – Études réunies*. par BEAUCHAMP, Hélène; GARCIN-MARROUX, Flore;

NOGUÈS, Joëlle; HAESEBROECK, Élise Van. Montpellier: l'Entretemps et Institut International de la Marionnette, 2016.

SHÖN, Roland. À Paris, vraiment?. *Le pari de la marionnette au théâtre*. Paris: Éditions de l'œil et Théâtre de la Marionnette à Paris, 2010.

SCHEPPER, Dirk. Le théâtre expérimental d'Oscar Schlemmer
In: *Schlemmer Oskar, l'homme et la figure d'art*. Paris: Centre National de la Danse, 2002.

Transfiguration des corps: Les corps pensants

Joëlle Noguès

Université Toulouse - Jean Jaurès (Toulouse - France)

Résumé: À partir de ma propre expérience de marionnettiste et de mon intérêt pour la marionnette habitée en Afrique, ma réflexion s'est portée sur le corps du manipulateur « hébergé » par la marionnette habitée, un corps à la fois « caché » et « révélé », sublimé, transfiguré par cette expérience d'habitation de la marionnette, qui lui fait traverser la frontière entre l'humain et le surhumain. Quelle place occupe aujourd'hui le corps du comédien marionnettiste face au corps de la marionnette ? Comment le corps du marionnettiste en vient-il à révéler le corps de la marionnette ? De l'être-deux à l'humain totémique, qu'est-ce que la marionnette fait à notre corps, nous qui la manipulons et dont elle en devient parfois une extension ?

Trois mots-clés: Transfiguration. Corps-frontières. Corps pensants.

Faire le théâtre de marionnettes, écrit Roland Shön¹, c'est faire « le théâtre autrement. Autrement qu'en se soumettant au texte ; en ne laissant plus l'acteur occuper seul la scène, en lui proposant comme partenaires des marionnettes, des objets, des ombres, des images... ; en le poussant à jouer avec ces intrus jusqu'à même s'effacer derrière leur présence ».

Qu'est-ce que la marionnette fait à notre corps, nous qui la manipulons et dont elle en devient parfois une extension, au corps humain qui se marionnettise mais aussi à l'idée même d'un corps autre, abstrait. En mettant en scène la question de l'indétermination des frontières du corps, nous donnons à voir un corps métamorphosé, un corps-frontière, un corps au seuil entre le vivant et le non vivant?²

Mais les frontières ne sont jamais ce qu'elles sont et laissent transparaître une porosité qui permet un passage vers cet état marionnettique. Quelle place occupe aujourd'hui le corps du comédien marionnettiste face au corps de la marionnette ? Comment le corps du marionnettiste en vient-il à révéler le corps de la marionnette ? Même si un des corps est dissimulé (celui du comédien) c'est bien l'existence des corps qui est interrogée.

¹ Roland Shön. À Paris, vraiment ? in *Le pari de la marionnette au théâtre*. Éditions de l'œil. Théâtre de la marionnette à Paris. 2010. p.70.

² Marionnettes, corps frontières. Études réunies par Hélène Beauchamp, Joëlle Noguès, Élise Van Haesebroeck. Artois Presses Université. 2016.

À partager la scène nous avons deux présences, l'objet marionnette et le comédien marionnettiste.

Dans ce théâtre « cheval de Troyes » qu'est le théâtre de marionnettes, écrit toujours Roland Shön³, nous aborderons trois corps marionnettiques: Un **corps sublimé** dans le théâtre de marionnettes de Kleist où le corps du manipulateur acteur n'est pas le centre de la représentation, il se situe dans un entre-deux. Le rêve marionnettique d'un corps habité par la grâce. Un **corps utopique** : Schlemmer, Jarry sont à la recherche d'un « nouveau corps » pour l'acteur, voire d'un nouveau corps humain qui soit un corps philosophique, métaphysique, l'effigie du personnage. Puis le **corps contraint** : Le corps du manipulateur « hébergé » par la marionnette habitée, un corps à la fois « caché » et « révélé », sublimé, transfiguré par cette expérience d'habitation de la marionnette, qui lui fait traverser la frontière entre l'humain et le surhumain. Le corps du marionnettiste révèle le corps vivant de la marionnette.

Corps sublimé. De l'entre-deux à l'être-deux⁴

Dans son essai « *sur le théâtre de marionnettes* », publié en 1810, Heinrich Von Kleist interroge une représentation d'un spectacle de marionnettes à fils sous la forme d'un dialogue entre l'auteur supposé de l'essai et un danseur reconnu, fasciné par le spectacle que donnent ces marionnettes. Dans ce texte court, le dramaturge allemand aborde entre autres la question de la grâce au théâtre. Le corps du manipulateur acteur (*le machiniste*) n'est pas le centre de la représentation, il signifie le vivant possible, il se situe dans un entre-deux, à la frontière, à proximité du « sacré »: le rêve marionnettique d'un corps habité par la grâce.

Les marionnettes ont un avantage : l'absence de sentiments, d'affectation. L'homme est au contraire un être conscient et est le plus souvent à la recherche de l'effet à produire. Or voici ce qui empêche la grâce d'advenir. La grâce apparaît si l'être est inconscient de la beauté du geste effectué. Mais dans le même temps il n'était pas possible que le machiniste ne puisse découvrir l'âme de la danse autrement « qu'en se plaçant au centre de gravité de la marionnette, en d'autres termes, le montreur devait danser »⁵.

³ Roland Shön. Ibid. p. 70

⁴ Noémie Lorentz. *La déesse se reconnaît à son pas*. in Les scènes philosophiques de la marionnette. Études réunies par Hélène Beauchamp, Flore Garcin-Marroux, Joëlle Noguès, Élise Van Haesebroeck. Édition l'Entretiens. Institut International de la Marionnette. 2016. p.60.

⁵ Sur le théâtre de marionnettes. Heinrich Von Kleist. Traduction de Jean-Claude Schneider. Séquences. 1991. P.22 « *le machiniste put la découvrir autrement qu'en se plaçant au centre de gravité de la marionnette, ce qui revient à dire : en dansant* »

La connaissance et l'affectation rendent lourd, la marionnette ignorante de la force d'inertie garde l'état d'innocence de spontanéité. L'état d'innocence la place entre deux extrémités, entre la conscience infinie d'un Dieu et l'inconscience animale.

Kleist nous dit qu'il est nécessaire que « l'âme (vis motrix) » soit au centre de gravité du mouvement, pour qu'une animation ne soit pas fausse ou affectée.

Les marionnettes ont de plus l'avantage d'échapper à la pesanteur. Elles ne savent rien de l'inertie de la matière car la force qui les soulève est plus grande que la force qui les attache à la terre. La grâce, écrit Kleist, apparaît dans sa plus grande pureté dans cette conformation humaine du corps qui, ou bien n'a aucune conscience, ou bien une conscience infinie.

C'est la raison pour laquelle les marionnettes sont dans le même temps moins qu'un homme (un sujet), puisqu'elles sont de simples objets (objets manipulables), plus assujetties que lui aux lois de la pesanteur, mais elles sont aussi plus que lui mobiles et que cette mobilité extraordinaire est de ne plus être soumises à la loi universelle.

Ni sujet ni objet, entre ciel et terre, tout à la fois soumises et non soumises à la loi, elles sont le lieu de l'indéterminé par excellence. Les marionnettes n'ont pas de point de repos. L'espace qui leur est propre est improbable. Ce n'est donc qu'au prix de cette apparente contradiction que nous est donné à voir cet au delà de toute limite. C'est cette contradiction qui fait de la marionnette un objet inerte mais aussi un être de mouvement pur. C'est elle qui lui confère sa grâce, sa légèreté et une incroyable mobilité.

Cette quête du centre de gravité est à faire à l'intérieur de la figure nous dit Kleist. « Tout mouvement a son centre de gravité, il suffisait de maîtriser ce point à l'intérieur de la figure ; les membres qui ne sont que des pendules suivaient sans autre intervention de façon mécanique, d'eux-mêmes. Un tel mouvement était fort simple »⁶ ; le centre de gravité décrit une ligne droite, les mouvements des membres décrivent des courbes, avec des mouvements accidentels, qui deviennent une rythmique, une danse. Cette danse toujours en devenir se situe entre présence et absence. Pour la marionnette bouger est une question de vie ou de mort.

Pour l'homme une telle urgence n'existe pas, il n'a pas à chercher d'autres points d'appui pour éviter son effondrement. Le savoir et la conscience l'éloigne, trouble l'image.

La grâce est un état de présence immédiate parce que toujours en devenir. Cependant la marionnette doit tout à son marionnettiste. « Sous ses doigts,

⁶ ibid., p.19

écrit Claude Gaudin⁷, des mouvements mécaniques deviennent un spectacle esthétique ». Plus loin dans le même texte « ce qui enchante le spectateur n'est plus la vie sublimée dans un corps vivant, c'est l'imitation d'une autre face de la vie ». La marionnette n'est pas un faux semblant de l'homme mais une allégorie, une métaphore de l'idée de l'homme. Alors que la marionnette est portée, manipulée par le marionnettiste, celui-ci s'efface, disparaît aux yeux des spectateurs, comme englouti par cette présence qui s'impose dans le lieu théâtre, une marionnette protagoniste de la scène.

Cette présence non présence du manipulateur pourrait être définie comme une présence en creux comme le dit Daniel Larrieu⁸ : « Le manipulateur est là pour que le mouvement existe dans un objet inanimé. L'état physique induit par le fait de travailler sur la présence de l'objet sollicite à la fois une très grande concentration dans l'instant et à proportion égale une très grande absence, abstraction de soi. Le manipulateur donne du mouvement à l'objet inanimé mais c'est aussi la façon dont il se place par rapport à l'objet, sa concentration envers l'objet, qui le rend animé [...]. La notion de retrait appliquée à l'interprétation en danse, peut nous emmener assez loin. Cette attitude ou façon de danser, cette forme de présence en creux, s'attache à montrer, disons, la valeur du mouvement pour le mouvement »⁹.

La marionnette évoquée par Kleist est la marionnette à fils. La manipulation de cette marionnette nécessite un éloignement physique du comédien vis à vis de sa marionnette. La marionnette est en état de suspension. La position surplombante du manipulateur et les fils obligent à une distance, ce n'est pas cependant une absence mais bien un retrait.

Aujourd'hui dans le théâtre contemporain, la place du marionnettiste a changé et son propre corps se met en jeu. Noémie Lorentz parle d'un théâtre de l'être-deux¹⁰. La manipulation de la marionnette n'est plus dissimulée mais se fait sous le regard du spectateur révélant l'illusion. La sublimation du corps de la marionnette portée par Kleist est alors réinterrogée. Le regard du spectateur n'est plus sollicité seulement par l'objet marionnette et son

⁷ Claude Gaudin. *La Marionnette et son théâtre*. Presses Universitaires de Rennes. 2007.

⁸ Daniel Larrieu, chorégraphe. Compagnie ASTRAKAN, Daniel Larrieu. Directeur du Centre Chorégraphique de Tours de 1994 à 2002.

⁹ Irène Filiberti, « Regarde le plastique voler. Entretien avec Daniel Larrieu », in *Alternatives Théâtrales*, n° 80, *Objet danse* 2003.

¹⁰ Noémie Lorentz. In *Les scènes philosophiques de la Marionnette*. Études réunies par Hélène Beauchamp, Flore Garcin-Marroux, Joëlle Noguès, Élise Van Haesebroeck. Édition l'Entretemps. Institut International de la Marionnette. 2016. p.60.

mouvement mais par l'ensemble de la scène, sur le sens de ce duo, sur l'apparition de l'objet et de son manipulateur, double de chair ou ombre bienveillante¹¹.

Nommer la dualité marionnettiste/marionnette bouleverse cette vision romantique de Kleist. Le corps du marionnettiste acteur prend sens et n'est plus une simple action technique et peut devenir à son tour un sujet-objet, lui-même personnage appartenant au même monde que l'objet lui-même.

Corps utopique, indétermination des corps

«et il se peut bien que l'utopie première, celle qui est la plus indéracinable dans le cœur des hommes, ce soit précisément l'utopie d'un corps incorporel »¹²

Dans ce très beau texte, Michel Foucault nous parle d'abord du corps comme topie, lieu duquel on ne peut échapper, puis d'un corps utopique, un corps sans lieu, le corps impossible, illusoire. S'il est vrai que de notre corps on ne peut s'échapper « je ne peux pas me déplacer sans lui, je ne peux pas le laisser là où il est pour m'en aller, moi, ailleurs »¹³ alors l'utopie fabuleuse sera d'en chercher un autre : « mais il y a aussi une utopie qui est faite pour effacer les corps. Cette utopie, c'est le pays des morts »¹⁴. Cette quête d'un corps autre amène à se projeter dans des expériences qui brouillent ou tendent à brouiller les frontières : frontière du moi et de l'autre, de l'intérieur et de l'extérieur.

Oskar Schlemmer¹⁵ en créant ses ballets triadiques, est à la recherche d'un « nouveau corps » pour l'acteur, voire d'un nouveau corps humain qui soit un corps philosophique, métaphysique. Il aborde la danse après la sculpture afin de retrouver le « sens intérieur » du mouvement. Schlemmer habille ses danseurs de costumes abstraits, aux formes géométriques, mettant en évidence le mouvement lui-même et non l'interprète. Il met en scène des abstractions de corps humain. Il transforme les corps des interprètes en figure d'art : une manipulation sculpturale des corps. Les formes humaines sont transformées en formes géométriques, cubiques, se rapportant à l'espace. Les corps se font

¹¹ ibid.. p. 61-62.

¹² Michel Foucault. Conférence radiophonique 1966. Parue aux éditions Lignes en 2009 sous le titre *Le corps utopique suivi de les hétérotopies*.

¹³ ibid.. p.9

¹⁴ ibid.. p.13

¹⁵ Oskar Schlemmer (1888-1943) enseigne à l'école du Bauhaus à partir de 1920 d'abord la sculpture puis un atelier de la scène. Il y crée les ballets triadiques.

marionnettes. Schlemmer parle d' « anatomie métaphysique »¹⁶. Les effets kinesthésiques sont propres à perturber le regard du spectateur mais aussi à installer le trouble au niveau de l'interprète lui-même quant à l'appropriation de son propre corps et de la perception qu'il en a, en relation avec la situation du corps par rapport à l'espace.

L'apparence de la forme humaine est perçue comme un élément scénique, le corps organique rencontrant ses limites. L'homme est alors vu comme un mécanisme fait de nombres et de mesures et non plus comme organisme de chair et de sang. Le costume détermine et rend visible un corps qui s'inscrit dans l'espace, son rôle étant de produire une nouvelle figure afin de manifester l'être spatial de l'homme. À travers sa création de la Kunstfigur, Schlemmer propose une rapprochement entre homme et mécanique.

La frontière entre le corps de la marionnette et le corps de son manipulateur est intérieure, une frontière faite pour effacer les corps pour en proposer un troisième, abstrait.

Se confondant l'un avec l'autre, cette symbiose propose une nouvelle vision d'un corps marionnettique, un corps métamorphosé, un corps utopique, illusoire.

« Il a plu à quelques acteurs de se faire pour deux soirées, impersonnels et jouer enfermés dans un masque afin d'être bien exactement l'homme intérieur et l'âme des grandes marionnettes que vous allez voir. »¹⁷ déclarait Alfred Jarry lors de la première représentation d'Ubu au Théâtre de l'Œuvre à Paris le 10 décembre 1896.

Ubu fut écrit pour des acteurs jouant comme des marionnettes. Ubu fait penser aux personnages du théâtre de marionnettes à gaine comme le cruel Punch, et Jarry va jusqu'à suggérer l'emploi de la pratique¹⁸ par les comédiens afin de fabriquer une autre voix, celle des marionnettes. Ubu est donc un homme-marionnette. Dans cette cohabitation des deux corps (le corps du comédien et le corps de la marionnette), il ne s'agit pas de reproduire l'apparence du réel mais d'en extraire la réalité cachée pour créer une forme inédite, nouvelle. La projection de notre regard sur l'objet marionnette en crée le mouvement et transfigure ainsi son aspect en lui donnant une existence inhabituelle.

¹⁶ Dirk Schepper. Le théâtre expérimental d'Oscar Schlemmer in Oskar Schlemmer, l'homme et la figure d'art. Centre National de la Danse. 2002. P.50

¹⁷ « De l'inutilité du théâtre au théâtre », septembre 1896, dans Œuvres complètes.t.I. Gallimard.1972. Coll.La Pléiade. P.399-401

¹⁸ La pratique ou pivetta en italien, swazzle en anglais, est petit instrument fait de deux lamelles qui vibrent sous le souffle de l'interprète, utilisé par Punch et Pulcinella.

Pour Jarry, le corps marionnette est l'effigie du personnage. « L'acteur devra substituer à sa tête, au moyen d'un masque l'enfermant, l'effigie du personnage, laquelle n'aura pas comme à l'antique, caractère de pleurs ou de rire (ce qui n'est pas un caractère) mais caractère du personnage : l'Avare, l'Hésitant, l'Avide entassant les crimes... »¹⁹ Comme l'entendait Jarry Ubu est « une abstraction qui marche ».

De par l'indétermination des limites du corps, le corps marionnettique nous apparaît comme un corps métamorphique, au seuil entre le vivant et le « non-vivant », ce « non-vivant » étant en attente d'être animé d'une certaine vie qui le projettera dans un « état marionnettique »²⁰. Cet état marionnettique propose un autre regard sur l'humain, sur un autre possible des corps, toujours à la frontière entre le corps philosophique et le corps réel, jetant le trouble et interrogeant cette réalité. D'un corps sublimé par Kleist dans une relation transcendante avec une force extérieure, nous arrivons à un corps qui se meut selon une force immanente, son mouvement étant porté par le marionnettiste agissant à l'intérieur même du corps.

Corps contraint, surhumain totémique

Les marionnettes sont donc un double de l'homme créé pour projeter son être, mais aussi un double de la société. Elles nous plongent dans le monde de la métamorphose où l'impossible devient réalité. L'humain s'identifie au surhumain totémique.

Le corps du marionnettiste assume la dimension vivante de l'homme marionnette : sa démarche, sa danse. Si l'objet marionnette assume l'enveloppe extérieure de la figure théâtrale, l'âme, la Vis Motrix (la force du mouvement) de la figure est assumée par le manipulateur, le vivant. Le corps du manipulateur acteur se situe à la frontière du vivant et du non-vivant. Le marionnettiste et l'objet marionnettique témoignent de l'état de fragilité de la vie et de la mort. Craig écrit « Celle-ci (*la marionnette*) ne rivalisera pas avec la vie, mais ira au-delà ; elle ne figurera pas le corps de chair et d'os, mais le corps en état d'extase, et tandis qu'émanera d'elle un esprit vivant, elle se revêtira d'une beauté de mort. »²¹

Dans cet entre-deux se joue le paradoxe de la marionnette. Ses gestes pleins d'un silence qui ressemble à la mort. Elle transcende en elle le réel pour réunir

¹⁹ *ibid.* p. 405-410

²⁰ Marionnette, corps frontière. Études réunies par Hélène Beauchamp, Joëlle Noguès et Élise Van Haesebroeck. Artois Presses Université. 2016. p.9

²¹ Edward Gordon Craig, « L'Acteur et la Surmarionnette », in *De l'art du théâtre* [1912], Saulxures, Circé, 1999, p.74

les forces antagonistes de la vie et de la mort. D'autant plus paradoxal, si le corps du manipulateur est à l'intérieur de la marionnette. Mais nous sommes bien dans le sens de l'effigie. Le marionnettiste acteur se fait porteur de la figure du personnage, un porteur caché. La présence énigmatique de ce corps paradoxal se charge d'une puissance de suggestion, il s'agit de donner à voir, « il semble que tout être qui a l'apparence de la vie, fasse appel à des puissances extraordinaires, et il n'est pas dit que ces puissances ne soient pas exactement de la même nature que celles auxquelles le poème fait appel »²².

Avec le marionnettiste à l'intérieur de la marionnette s'engage alors un dialogue entre présence et absence. L'immatériel et le matériel interagissent avec une action de dépendance. Ces dépouilles deviennent la prolongation du vivant par l'artifice. Plus aucune référence au corps du comédien, il est entièrement dissimulé par la matière, absorbé par elle. Ce corps nouveau transfiguré révèle une présence énigmatique où corps humain et corps objet se confondent. Le corps du marionnettiste révèle le corps vivant de la marionnette. Le corps de chair révèle le corps désincarné : un corps à corps objet et marionnettiste, face à un binôme matériel/immatériel.

Mais dans ce corps à corps, le corps du marionnettiste est contraint. Il n'agit plus seul mais agit contraint par la forme de la marionnette qui l'enferme. Il doit y trouver sa place, sa liberté, chercher la libération du mouvement. En fait il lui faut trouver l'essentialité du mouvement.

La contrainte l'oblige à aller chercher une énergie vitale plus liée à l'essence même du mouvement qu'à l'imitation d'un mouvement naturaliste. Nous pourrions parler de transgression dans le sens de ne pas se conformer à une attitude naturelle, voir d'aller contre, pour en dépasser les limites. Nous sommes là dans l'objectivation de l'idée, le corps vivant du marionnettiste révèle le corps de la marionnette. Le marionnettiste doit trouver l'espace de connivence et le passage entre son corps et le corps du personnage, transfigurer son corps pour accéder à la figure du personnage. Il s'agit de rechercher la fusion entre l'objet marionnettique et le marionnettiste. Ce couple cache une identité pour en révéler une autre et fait appel à une suspension de notre incrédulité, à notre conscience flottante²³.

²² Maurice Maeterlinck. Menus propos : le théâtre (un théâtre d'Androïdes) in introduction à une psychologie des songes et autres écrits 1886-1896. Éditions Labor. 1985. P.87

²³ Pierre Campion. Aux limites de la fiction, Rimbaud et l'objet de l'incrédulité. www.fabula.org/effet/interventions/3.php

Inquiétante étrangeté²⁴

Lorsque l'objet accède à cet état marionnettique, la transmutation de l'objet en cet autre devenu personne crée à la fois de l'empathie et parfois aussi un certain malaise et ainsi donne l'étrange sensation de présence qui reste familière tout en étant inquiétante. En effet il n'y a rien au monde qui ne nous soit plus familier que notre propre corps. Cependant la familiarité des formes peut devenir étrange, inquiétante, et comme l'a écrit Masahiro Miro en évoquant les robots humanoïdes, un trop grand réalisme peut nous amener à un rejet voire à une répulsion. Mais la marionnette est avant tout un objet théâtral et n'agit pas seule dans l'espace scénique, la présence du comédien marionnettiste devient alors un enjeu extraordinaire, il est celui par qui le jeu va « passer » et se penser.

Dans le théâtre de marionnette contemporain, le dialogue marionnette/interprète se fait alors pensée. Comment pense-t-on l'autre, comment pense-t-on avec l'autre?

La question alors n'est peut-être plus : qu'est-ce que la marionnette fait au corps, mais qu'est-ce que la pensée fait au corps? Pour finir je citerai cette phrase d'Éloi Recoing : « *L'autonomie fictionnelle de l'objet résulte de cet agencement d'un corps pensant et d'une pensée qui prend corps* »²⁵.

BIBLIOGRAPHIE

Le pari de la marionnette au théâtre. Editions de l'œil. Théâtre de la marionnette à Paris. 2010.

Marionnettes, corps frontières. Études réunies par Hélène Beauchamp, Joëlle Noguès, Élise Van Haesebroeck. Artois Presses Université. 2016.

Les scènes philosophiques de la marionnette. Études réunies par Hélène Beauchamp, Flore Garcin-Marroux, Joëlle Noguès, Élise Van Haesebroeck. Édition l'Entretemps. Institut International de la Marionnette. 2016.

Sur le théâtre de marionnettes. Heinrich Von Kleist. Traduction de Jean-Claude Schneider. Séquences. 1991.

La marionnette et son théâtre. Claude Gaudin. Presses Universitaires de Rennes. 2007.

Alternatives Théâtrales, n° 80, *Objet danse* 2003.

²⁴ Sigmund Freud, L'inquiétante étrangeté (Das Unheimliche) (1919).

²⁵ Éloi Recoing. L'expérience de la pensée par le jeu. Éloge du simulacre dans l'art des marionnettes. In: *Les scènes philosophiques de la marionnette*. Études réunies par Hélène Beauchamp, Flore Garcin-Marroux, Joëlle Noguès, Élise Van Haesebroeck. Édition l'Entretemps. Institut International de la Marionnette. 2016. p.143.

- Le corps utopique suivi de les hétérotopies*. Michel Foucault. Conférence radiophonique 1966. Parue aux éditions Lignes 2009.
- Oskar Schlemmer, l'homme et la figure d'art*. Centre National de la Danse. 2002.
- Œuvres complètes*. Alfred Jarry t.I. Gallimard. 1972. Collection La Pléiade.
- De l'art du théâtre* [1912], Edward Gordon Craig, Saulxures, Circé, 1999.
- Introduction à une psychologie des songes et autres écrits 1886-1896*. Maurice Maeterlinck Éditions Labor. 1985.
- Marionnettes en Afrique*. PUCK n° 18. 2011. Éditions l'Entretemps. Institut International de la Marionnette.
- Humain Non humain*. PUCK n° 20. 2014. Éditions l'Entretemps. Institut International de la Marionnette.

Quando o objeto ganha memória

Duda Paiva

DudaPaiva Company (Amsterdam – Holanda)



Blind (2015). DudaPaiva Company. Direção de Nancy Black. Foto de Patrick Argirakis.



Bastard (2011). DudaPaiva Company. Direção de Duda Paiva e Paul Welwyn Norton. Foto de Petr Kurecka.



The Garden (2014). DudaPaiva Company. Direção de Duda Paiva. Foto arquivo Saarlander Ballet.

Resumo: O texto apresenta parte do percurso artístico de Duda Paiva, evidenciando a contribuição de grandes mestres da dança e do teatro em sua formação. Destaca elementos autobiográficos desencadeadores do seu processo criativo, e para isso o espetáculo *Blind* é referência para exemplificar e aprofundar a discussão sobre este tema. Ao mesmo tempo, o texto apresenta procedimentos metodológicos dos cursos que o artista ministra, evidenciando a importância do conhecimento e autoconhecimento do corpo, corpo do boneco/objeto e as possíveis relações que entre eles se estabelecem.

Palavras-chave: DudaPaiva Company. Corpo do ator. Corpo do boneco.

Abstract: The text presents part of Duda Paiva's artistic journey evidencing the contribution of great masters of dance and theater in his training. It highlights autobiographical elements that provoke his creative process and the performance *Blind* is used as a reference to exemplify and deepen the discussion on this theme. At the same time, the text presents methodological procedures of the courses the artist ministers, evidencing the importance of knowledge and self-knowledge of the body, the body of the puppet/object and the possible relations between them.

Keywords: DudaPaiva Company. Actor's body. Puppet's body.

Blind ou Cego¹, em português, é inspirado na trajetória do coreógrafo e diretor Duda Paiva, quando ainda era criança e adolescente

¹ *Blind* estreou em setembro de 2015 no Festival Mondial des Théâtres de Marionnettes, em Charleville-Mézières, França. Depois de circular por diversos países, *Blind* se apresentou em maio de 2017 em Florianópolis, SC, no FITA – Festival Internacional de Teatro de Animação.

e tinha um grave problema no sistema imunológico. Durante mais de dois anos, Paiva ficou em completa escuridão, sem poder enxergar a vida, as luzes e as cores ao seu redor. A trajetória da rara doença o inspirou na produção do tema do espetáculo: o isolamento causado pela deficiência, a austeridade, a deformação. Em Cego, Paiva transforma-se num homem deformado com inchaços monstruosos em seu corpo. O dançarino é mestre em criar um universo em que o próprio executor se mostra e se divide em criaturas monstruosas.

Esses seres híbridos, como reflexos de vozes interiores, buscam a libertação através do amor e do reconhecimento. O que torna o show ainda mais especial é que alguns dos espectadores têm lugar no pódio e interagem com Paiva. O público tem um papel importante, representando de forma pró-ativa (ou não, dependendo de cada um), mas representado acima de tudo como a própria sociedade. Embora seu papel seja modestamente feliz, a sua presença traz uma performance que gera tensão.

Durante o show que acompanhei, Paiva conversa com uma mulher da plateia e pede para ela coçar os seus nódulos, aliviando assim uma dor misturada com um torpe prazer. Em Cego, a direção de Nancy Black e a interpretação de Paiva exigem certa atenção do espectador, já que a dramaturgia sugere um mundo de sensações e memórias, deixando assim que a interpretação fique a cargo do espectador (DITZHUYZEN, 2015, p. 22).

Arte ou cura?

Assinado pela crítica holandesa Martine van Ditzhuyzen, o texto acima é sucinto e vai direto ao ponto, já que faz um mapeamento breve relacionando a trajetória pessoal e a profissional com o fazer artístico. Esses trajetos se unem num respiro múltiplo e, por fim, se fundem. Arte ou cura? A minha primeira incursão no mundo das artes performáticas se fez, a princípio, como ator, ainda na adolescência.

Naquele período de mudança de voz causado pela puberdade, ainda não me adequava aos textos longos nem às técnicas de

inflexão vocal. Aos 14 anos, fui levado pelo meu irmão a conhecer o prédio da Fundação de Artes Cênicas (FACE), dirigida pelo professor, dramaturgo e escritor Hugo Zorzetti, uma instituição particular encabeçada pelo profissional. Aspirantes e veteranos do teatro goiano frequentavam o espaço, e foi naquele mesmo palco, com o nome de Teatro da Liberdade, que acompanhei a abertura do teatro com a peça *Um orgasmo adulto escapa do zoológico*², de Denise Stoklos, uma semente do Teatro Essencial de Stoklos em seus primórdios mais íntimos.

Havia acabado de completar os 15 anos. Foi no Teatro da Liberdade que dei início aos estudos básicos no mundo das artes dramáticas, tanto na teoria quanto na prática. Entre leituras e exercícios extraídos dos livros e da metodologia de percursos do teatro, mantive contato com técnicas, teorias e aprendizados de profissionais como o russo Konstantin Stanislavski, que propôs exercícios teatrais que envolvessem algo a mais do que o treino físico e vocal, o poeta e dramaturgo alemão Bertolt Brecht ou o polonês Jerzy Grotowski, com seu Teatro Pobre.

Diferentemente do sistema de Grotowski, mas bebendo daquela sabedoria, meu apelo pela expressividade física veio através da necessidade de “sobrevivência”. Comecei a me interessar mais pela expressividade do corpo. Convidado pelo diretor da companhia para participar do corpo oficial de atores do Teatro da Liberdade, ficou muito claro que, pelo fato de estar passando pela puberdade, minha voz titubeava entre uma soprano coloratura e um barítono. O diretor preferia me conduzir cenicamente de forma que eu poderia me expressar através do corpo, e não através da voz e, de modo natural, fui me transformando num mascote engraçado e físico da trupe.

Como uma boa surpresa, os efeitos do mascote histriônico surtiam efeito no público e também em mim. A necessidade de me aprimorar

² O espetáculo estreou em 1983. Texto de Dario Fo e Franca Rame sob a direção de Antônio Abujamra.



Blind (2015). DudaPaiva Company. Direção de Nancy Black. Foto de Patrick Argirakis.

no que estava exercendo veio por meio da escolha de aprimorar o corpo em si, o meu novo companheiro de jornada, mesmo passando por idas e vindas por hospitais e curandeiros pelos interiores de Goiás, no Brasil Central, onde morei grande parte da minha vida, para tratar o problema dos olhos, que na época estava no auge de sua crise.

Os olhos passavam por crises alérgicas – que inclusive nasciam internamente –, e é por isso que, ao longo deste tempo, atravessei 16 procedimentos cirúrgicos para uma emergencial cura. A cada operação, tinha que ficar meses com olhos vendados para uma cicatrização mais

rudimentar. Ao todo, fiquei quase dois anos em plena escuridão. A fuga era estar nos palcos, como um remédio, a que me dediquei numa busca incansável pelo aprimoramento profissional, técnico, teórico e vital. Era como se a busca para a cura da minha enfermidade me levasse à performance, devido à diversidade de ritos de cura e encontros com divindades de várias religiões. Eu, como peregrino da fé que cura, conhecia o mundo performático dela, e foi nos palcos do teatro que descobri a verdadeira cura, sendo esta através de um empoderamento transformador devido “à força do *performar*”. O boneco veio a ser um para-raio de ebulições de aparições espontâneas que tomavam conta do boneco como caixa de memória, e eu era somente o receptor de uma urgência em querer se manifestar. Tal manifestação, ainda não sei se vem de mim ou de seres outros que habitam o boneco. O mais forte era a performance, era o ato transformador em mim e no público.

A dança como embalo

Foi ainda na cidade de Goiânia que me aproximei de técnicas de dança, como o *ballet* clássico no Musika Academia de Dança, com as professoras inglesas do Royal Academy, com o talento ímpar do coreógrafo autodidata Henrique Rodovalho, que hoje coordena a Quasar Cia. de Dança, e a técnica de Graham, Cunningham, Limon, da diretora Marlenkenia, do Balé do Estado de Goiás. Comecei também a participar de companhias de teatro e dança em Goiânia nos anos 1980 e 1990, tais como Projeto Martim Cererê, ministrado por Marcos Fayad, Balé do Estado de Goiás, projetos autorais no Café Teatro Zabriskie e na Quasar Cia. de Dança, esta última onde trabalhei nos seus oito primeiros anos.³

³ Ingressei na Quasar Cia. de Dança, em 1988 e ali permaneci até 1993. Neste mesmo ano, viajei para o Japão onde estudei Butoh com Kazuo Ohno. Em 1994, retornei a Goiânia e retomei as atividades na Quasar Cia. de Dança, além de iniciar uma pesquisa autodidata que mistura tendências como a dança contemporânea e o Butoh no Zabriskie Café Teatro e resulta no trabalho intitulado *O lamento de Olivia*. Também no Zabriskie, montei e produzi o espetáculo *O Pétala*, inspirado na obra *Contos de escárnio*, de Hilda Hilst. Migrei para os Países Baixos no ano de 1996.

Minha visão de teatro foi formada por um olhar de coreógrafos, diretores de teatro, cenógrafos, músicos e colegas com um pulso criativo ímpar e um tanto ingênuo, vide que naquela época não havia acesso ao trabalho de companhias da Europa nem do Japão e raramente do Rio de Janeiro ou de São Paulo. Estávamos, naquela época, na era do analógico, sem as possibilidades de comunicação atuais que sugeriram com o *boom* da globalização, como o computador e a internet.

Com uma bagagem eclética, semiautodidata, viajei para a Índia, o Japão e a Europa em busca de um novo olhar sob o teatro e a dança. Eu tinha uma enorme curiosidade sobre as novas e atuais formas de expressão, esta vinha do meu corpo e da vontade de me expressar por meio da arte, que era uma verdadeira terapia para mim.

As enfermidades dos olhos e da pele se aliviavam depois de cada apresentação à frente do público. O riso, a respiração do público, a espontaneidade em cena, essa liberdade dos palcos eram um verdadeiro processo de cura. Curioso, quis conhecer o outro lado das possibilidades, o outro lado do mundo me caiu bem para dar início a uma saga pelo planeta. Na Índia, onde morei por quase dois anos, conheci artistas do mundo inteiro, e a partir daí surgiram as colaborações com artistas internacionais dentro de uma comunidade autônoma e dedicada à meditação, à cura e às artes.

No Japão, estudei Butoh com Kazuo Ohno, em Yokohama. A dança Butoh nasceu de forma espontânea através de camponeses que sobreviveram a tempos violentos de guerra, pós-guerra, repressão e censura. O Butoh é, na verdade, um ato sociopolítico que evoluiu em uma forma de expressão de arte. Essa nova visão na arte performática foi revolucionária na minha cabeça. “Era meditação, era protesto, era transe ou era arte?”, eu indagava. O cerne investigava a dança como “não perfeita”, como metafísica, que focava nas esquinas da alma e trazia outra dança de dentro do indivíduo comum.

A Dança da Escuridão, assim como também era chamada, teve como Kazuo Ohno um dos precursores, assim como Tatsumi

Hijikata. Uma vez, Kazuo disse: “A melhor coisa que as pessoas podem dizer é que, enquanto observavam meu desempenho, eles começaram a chorar. Não é importante entender o que estou fazendo, talvez seja melhor se eles não entendam, mas apenas respondam à dança” (OHNO, 1998, p. 47). Quando o acompanhei a uma apresentação no Instituto Goethe, em Tóquio, em 1993, fui empurrando a cadeira de rodas de sua esposa e fiquei ao lado dela, enquanto Kazuo se apresentava. Vestido de terno e sapatilhas de dança pretas, ele dançava, e toda sua performance não parecia dança, e sim uma declaração de amor para a sua esposa.

No meio da dança, Ohno colocava um chapéu feminino e confrontava os executivos japoneses com seus gestos graciosos. O que mais me impressionou nessa apresentação foi a conexão energética entre ele e a mulher, que o observava com ternura, respeito e dedicação. Aquela intensidade entre os dois transbordava da linha reta que ele estabelecia em direção à sua esposa. Eu, ao lado dela, sentia calafrios. A densidade daquela experiência me incomodava e me tirava o chão, eu chorava, estava surpreso com o poder daquilo tudo.

O descompromisso em se afirmar masculino, com os gestos tão femininos, e aquele chapéu extravagante iam além de qualquer eufemismo de gênero. Ohno transcendia qualquer julgamento ocidental e oriental. Certa vez, Ohno disse que, depois dos 50 anos de idade, ele descobriu uma menina dentro dele e, a partir daí, tratou de dedicar o resto de sua carreira a dar espaço para ela.⁴ Tal concepção de ser um canal para abrigar outra entidade/ser me era conhecida somente nas sessões de umbanda e candomblé nas poucas vezes em que tive a oportunidade de observar e acompanhar.

Foi em 1996 que me fixei em Amsterdam, na Holanda, e depois de percorrer várias audições e receber várias recusas, consegui minha primeira oportunidade de trabalho como bailarino com o coreógrafo Paul Selwyn Norton, via Korzo Produkties Den Haag,

⁴ Anotei esta afirmação de Ohno durante o *workshop* realizado em Tóquio, Iokohama, entre 1991 e fim de 1992.

alguns anos como bailarino *free-lance* e também para companhias fixas. Percebi que a arte em geral, na Europa do norte, em pleno anos 1990, quando cheguei, estava no seu auge de experimentação. Também estava em alta a confiança do Estado (num ato extremamente democrata e destemido) em financiar e apoiar tal desenvolvimento. Com tais precedentes de conceptualização e um mercado cultural interno aos poucos implodindo em projetos mais e mais conceitualizados, começou a criar-se, enfim, uma barreira entre o artista e o público.

O excesso de conceito nas produções e a falta de empatia com o público o fizeram sumir pouco a pouco das suas cadeiras usuais dos teatros. A arte na Holanda, apesar de estar nos seus tempos áureos de experimentação, sofria com a demanda financeira em fazer obras em tempo curtíssimo de criação, resultando várias vezes num produto não apurado e de vida curta e fugaz.

Trabalhar em parceria com artistas de outras culturas sempre foi um grande desafio para mim. A partir do ano de 2007, aprofundi essa prática com a criação de *Fasada*, uma coprodução com o Bialystok Teatr Lalek, da Polónia. No ano seguinte, trabalhei na Eslovênia, e em conjunto com Lutkovno Gledališče, de Liubliana, criamos *Love Dolls*. O festival Dancing on the Edge, da Holanda, solicitou um trabalho, e daí nasceu a parceria com o iraniano Yaser Khaseb, e estreamos *Cloud (Nuvem)* no ano de 2009.

Sob o olhar dos bonecos

Enquanto participava de uma produção do coreógrafo Itzik Galili, conheci o meu primeiro boneco: Porshia la Belle, a primeira boneca e grande amor. Galili, de origem israelita e membro da formação original do conhecido grupo de dança Batsheva, de Tel Aviv, já era, naquela época, um coreógrafo estabelecido na Holanda. O profissional convidou o grupo de teatro de animação Gertrude Theatre, de Tel Aviv, para participar de uma colaboração única entre dança contemporânea e teatro de bonecos. Foi minha primeira experiência com os bonecos. Eu jamais, até essa época,

havia assistido ao teatro de bonecos. Existia – e ainda existe –, dentro de certas categorias artísticas, um preconceito perante o teatro de bonecos, em que parece ser uma arte menor, vinculado essencialmente ao mercado das artes performáticas como teatro para crianças, infantilizado pelo tempo. Tal preconceito também morava em mim, porém, foi desmascarado assim que conheci o poder de transformação dessa disciplina.

Essa produção foi cancelada dois dias antes de sua estreia mundial por falta de tempo. Vide aqui mais um exemplo de como a máquina da produção de espetáculos teatrais ou de dança é veloz na Europa, oferecendo curtíssimo tempo real para a absorção de novas ideias e muito menos a manutenção de tais, o que tem como meta final de produção um espetáculo. E justamente ali, naquela situação de caos, eu me vi fascinado pelo mundo dos bonecos, mas sabia que esse seria o começo de uma nova etapa para mim.

O boneco trouxe de volta a intimidade e a originalidade que me eram tão familiares nos tempos em que eu morava em minha cidade natal, Goiânia. Ali onde eu era muito doente e caminhava na rua com os olhos vendados apoiado com a mão direita no pescoço do meu irmão. Logo depois, percebi que voltei a essa mesma condição com os bonecos: minha mão direita dentro da cabeça do boneco, como se ele, e não eu, estivesse me guiando pelo mundo.⁵

A criação, de onde vem, para onde vai

A criação de um boneco é gerada a partir de um chamado urgente de vida do boneco ou, digamos, da energia viva que se aloja nessa caixinha de memórias chamada de boneco. Os espe-

⁵ A minha primeira experiência com bonecos aconteceu em 1999, com o solo *Loot*, sob a direção de Yael Inbar e Revital Arieli, na época os diretores integravam o grupo israelense Gertrude Theater. Mas considero que a minha pesquisa com *cross-art-form* entre a dança e o teatro de bonecos se iniciou de modo sistemático em 2001, na Holanda. Disso, resultou o espetáculo *Angel*, no ano de 2004, com o qual recebi diversos prêmios, tanto na Holanda quanto em outros países e participei de festivais internacionais de dança, festivais de teatro de animação e festivais de teatro contemporâneo em âmbito nacional e internacional.

táculos criados nascem a partir de matrizes espontâneas, às vezes histórias livremente adaptadas da literatura, às vezes de um impulso visual ou às vezes de uma sensação interna. A criação pode nascer de formas inesperadas. Por exemplo, o espetáculo *Angel* nasceu quando eu estava na casa de uma amiga e ao folhear uma revista me deparei com um ensaio fotográfico de um cemitério em Havana, em uma das páginas estava sentada de perninhas cruzadas a estátua de um menino alado. Porém, o rosto dele era emburrado, como se ele não estivesse gostando de estar ali, como se, ao representar o menino morto que ali havia sido enterrado, aquele representante/estátua estivesse querendo dizer algo, um mistério envolvido, talvez. Achei que fosse apenas um apontamento sem importância, porém aquela imagem despertou uma urgência de um menino que talvez morasse dentro de mim e que precisava se confessar. Ao dar asas àquela voz, nasceu o menino alado Gregório, que deu início à DudaPaiva Company em 2004.



Angel (2004). DudaPaiva Company. Direção de Paul Selwyn Norton. Foto de Alexander Weinstein.

Outros projetos nasceram de formas diversas, com impulsos que despertavam meus sentidos em direções que eu mesmo desconhecia. Ao adentrar em um novo projeto, é como adentrar um mundo novo, com seres novos, perguntas e respostas que compartilho com

o público, perguntas estas que não têm a necessidade de respostas imediatas, e é nesse nicho de comunicação em minha pessoa que vejo o boneco como uma ponte entre o ator e o público.

O boneco me aproxima do público. Talvez, pelo fato de ele ter um tempo de vida tão curto (ele vive intensamente na duração de uma apresentação), sua urgência em viver é tão latente que ele precisa da energia do público para viver. Dando vazão a essa urgência, sempre depois das apresentações dos espetáculos da Companhia ou onde quer que esteja dirigindo um espetáculo, sempre ao final de cada apresentação eu ou meus atores convidamos o público a subir ao palco para “tocar” nos bonecos. Essa aproximação física do público com os objetos estende a vida deles (dos bonecos); ao encostar no boneco, o público passa energia para ele. Os bonecos, enfim, se tornam geradores de energia e ganham mais vida, esse contato aproxima o público do ato cêni-



Angel (2004). DudaPaiva Company. Direção de Paul Selwyn Norton. Foto de Alexander Weinstein.

co, do ator, da história, do desejo próprio de acreditar que algo maior existe além da parafernália dramatúrgica do espetáculo, pois creio eu que, além dos artifícios cênicos, existe a vontade latente de acreditar em algo sagrado, a vida em si.

Metodologia Duda Paiva: a pontuação do objeto

Num extenso trabalho com o bailarino, intérprete e professor Adriano Bittar, houve a necessidade de se inspirar e abrir espaço para a integralidade entre o corpo do manipulador e o boneco como uma plataforma física que embala o palco. É nesta relação que foi pensado o corpo como um meio de comunicação e visualidades que fornecem força aos sons, sentidos e plenitude imagética sobre a plateia. Bittar reitera:

“A pontuação do objeto”, de Duda Paiva, exerce sua metodologia de trabalho e de preparação corporal com exigências comprometidas com o que a contemporaneidade requer: técnica e raciocínio corporal.

Sua técnica integra, por meio da dança, o corpo do ator e o corpo do boneco, usando o corpo do manipulador como uma plataforma dançante para o boneco e vice-versa, a fim de explorar o espaço para inspirar a imaginação e a criatividade dos participantes.

Para se manipular um boneco/objeto com veracidade precisa-se dar vida a ele – que carrega impulsos que imitam a dos seres de carne e osso, mas difere em intenção – foco, ritmo, coordenação e densidade. Um grande distanciamento e isolamento dos próprios movimentos e o desdobramento de tal consciência para o corpo poético do boneco/objeto.⁶

Esse processo de percepção e controle de possíveis corpos poéticos, sendo internos ou externos, é um exercício importante para o ator contemporâneo. Não estamos falando aqui do profissional tecnicamente capaz de atuar, dançar, cantar, improvisar ou mani-

⁶ Anotação de trabalho escrito por Adriano Bittar efetuada sobre os procedimentos metodológicos utilizados nos cursos de formação. Texto não publicado.

pular bonecos, mas sim daquele ator apto a transformar o que lhe é oferecido no momento como material transcendente: o vislumbre da extensão da expressão.

A grande diferença entre o ator e o boneco é que o desafio final para o ator é morrer no palco, enquanto para o boneco é exatamente o oposto: ele precisa vir à vida. Um boneco colocado no palco começa como material morto. É o ator animador que sopra vida em suas veias, colocando seu braço – como uma seringa de cirurgião cardíaco – na espuma, o fantoche torna-se vivo. Ao adicionar movimento, a vida do coração flui através das veias de borracha de espuma, criando um diálogo entre o ator e o boneco. À medida que o intérprete “morre”, tornando-se cada vez mais invisível para o público, o boneco floresce. Este processo, combinado com espaço, luz e som, faz com que o público experimente o boneco como um ser vivo.

A metodologia do curso “A pontuação do objeto”, em breve descrição, é dividida em exercícios didáticos de consciência física, manipulação de bonecos, integração e improvisação.

a) **Consciência física:** aulas de dança contemporânea, dança moderna, *ballet*, *pilates*, *fletcher*, *gyronotics*.

b) **Manipulação de bonecos:** foco, intenção, ritmo, voz, coordenação, respiração. O reconhecimento das entradas de ar nas juntas do corpo: palma das mãos, punho, juntas das mãos e pés, virilhas e joelhos.

c) **Integração dos corpos objeto e performer:** a junção híbrida, esquizofrênica, do corpo do manipulador e o corpo do boneco através de impulsos coreográficos para dois corpos vindos de uma só matriz, a mente do manipulador/ator.

O leque de exercícios de consciência física e manipulação dos bonecos conta com convidados que já atuam efetivamente no desenvolvimento da metodologia da Pontuação do Objeto. Além de exercícios físicos específicos que eu desenvolvo na preparação de atores e bailarinos para manipular bonecos, faz parte desta etapa a contribuição do pesquisador Adriano Bittar.

Já os RA são resultantes da vivência com as CEC e o TOP⁷, e surgem das impressões desenhadas pelos intérpretes-criadores sobre os caminhos e vias que os estados corporais pesquisados no processo composicional da obra podem sugerir. Os RA normalmente são desenhados sob as CEC e podem ajudar o intérprete-criador a ter confirmada a sua subjetividade em pesquisa, pois dá visualidade ao invisível, sugerindo uma pausa que pode auxiliar na compreensão e integração do experimentado. Nesta vivência, fui vendo que o TOP, as CEC e os RA funcionam como outros meios formais e estilísticos, como a seleção e combinação de gestos, ritmos e texturas, com os quais os artistas cênicos trabalham para criar ou reconstruir uma realidade com seus corpos. Eles modificam estruturas analógicas de organização do corpo e do gesto, que são base para a constituição de metáforas presentes na mente e no corpo dos artistas cênicos, e que podem fazer com que estes construam seus argumentos corporais e poesias de forma consistente.

O trabalho com esses recursos acontece no dia a dia da composição cênica, à medida que os artistas vivenciam seus corpos e capacidades criativas em aulas de *fletcher* pilates, em improvisos dirigidos e em outros estudos em que são lidos textos e feitos desenhos para que todos cheguem ao resultado esperado. Vale ressaltar que o trabalho segue uma lógica totalmente transdisciplinar, em que todos da equipe criativa participam, opinam e estão presentes.

⁷ Nota de Bittar: O TOP é um tipo de toque que acontece entre os compositores da cena, sejam intérpretes, sejam coreógrafos ou assistentes, com o intuito de sensibilizar os dançarinos a seguirem, a partir de um espelhamento, os padrões corporais internos/externos presentes em suas memórias. Esses padrões de movimento são armazenados em diferentes sistemas do corpo, como no músculo-facial e em órgãos, chegando até mesmo aos fluidos do líquido cérebro-espinhal. O TOP ajuda o intérprete a ter acesso a essas sensações guardadas na memória e a outras que surgem, renovadas, a partir das primeiras. Essas sensações podem ser seguidas, gerando outros estados corporais e movimentos. Acredita-se que esses estímulos aparecem na superfície da pele, como um impulso gerador de estados de tensão, entre um pré- e um pós-movimento, originando outras cenas. Cenas surgidas de improvisos totalmente dirigidos pelo contato com estas memórias e sensações: um acordar de estados possíveis.

Assim, o cronograma das atividades será decidido em conjunto com a equipe de direção e criação, respeitando as necessidades de todos.

Oficina de Confecção de Bonecos

Os bonecos são as ferramentas primordiais para o desenvolvimento e a continuidade do desenvolvimento da DudaPaiva Company. Cada boneco em tamanho humano leva em média três semanas para ser confeccionado.

Os bonecos são esculpidos em esponja flexível. Tal material é encontrado na indústria de confecção de móveis. Paiva aprendeu a técnica com seus mestres do Gertrude Theatre, de Tel Aviv, e hoje ensina para seletos artesãos que fazem parte do núcleo Duda Paiva Atelier. Entre eles, o brasileiro André Mello, que hoje vive em São Paulo. Mello aprendeu com Paiva a técnica de esculpir em espuma quando ele ainda cursava a Ritveld Academy of Arts, em Amsterdam.



Curso de Verão na École Nationale Supérieure des arts de la Marionnette – Esnam. Charleville-Mézières (2014). Ministrado por Duda Paiva. Foto de Patrick Argirakis.

A escolha da espuma elástica como material essencial para a fabricação dos bonecos foi feita depois de uma bateria de experimentos com

outros tipos de material ao longo de um percurso de experimentação.

“Sangue que corre em veias de espuma”, essa expressão define bem o que sinto quando manipulo um boneco feito de espuma. A leveza do material me possibilita mais horas de ensaio e de pesquisa física. A possibilidade mais ampla de metamorfose da máscara do objeto abre um *tableau* de expressões rico e inusitado. A máscara do boneco extrapola os limites da expressão do ser humano e, a cada pequeno movimento efetuado pela mão do manipulador inserida na cabeça do boneco, gera expressões que vão além do que a musculatura humana alcança, e isso provoca, teatralmente, uma surpresa: a surpresa do desconhecido, do deformado, do *over the top*. Isso pode trazer o riso, o espanto, o confronto, a estranheza que me é tão atraente na pesquisa das formas animadas. Esse fenômeno de se metamorfosear que a espuma traz se estende não só à máscara, mas ao corpo todo do objeto/escultura. Daí, nasce uma palheta enorme de possibilidades de exercícios e brincadeiras no diálogo entre homem e coisa.

A partir do momento em que se cria e se aprimora uma técnica tão importante para o desenvolvimento do palco e suas nuances com o teatro de animação, é preciso que se modele, teorize e conceitue a técnica do boneco para outros ensinos e investigações. Um aprendizado e um desenvolvimento que partem do pressuposto a ser passado adiante para outros bailarinos, atores, performers ou intérpretes. A proposta é compartilhar e trazer um ensino técnico e teórico, além de humanístico, para cursos de Teatro e Dança – já com projeto em andamento pela Universidade Federal de Goiás (UFG) –, que se torne memória e patrimônio para ser deixado para outras gerações de criadores.

REFERÊNCIAS

- DITZHUYZEN, Martine van. Festival Charleville-Mézières: Voorbij de gebruikelijke hang naar liefelijke illusie. In: *Wereld van het Poppenspel*. Amsterdam: *Unima Centrum Nederland*, 2015.
- OHNO, Kazuo. *Kazuo Yoshito Ohno*. Japão. 1998.

(In) complÉtudes: os corpos híbridos nas cenas da DudaPaiva Company

Amábilis de Jesus da Silva
Faculdade de Artes do Paraná – FAP (Curitiba – Brasil)



Monsters (2017). DudaPaiva Company. Direção de Duda Paiva.
Foto de Petr Kurecka.



Bastard (2011). DudaPaiva Company. Direção de Duda Paiva e Paul Welwyn Norton. Foto de Petr Kurecka.

Resumo: Para refletir sobre os modos de existência dos corpos nas montagens da DudaPaiva Company, busca-se três recortes: o corpo como reduto da existência; a voz como elemento constituinte do ser; e o corpo identidade/alteridade. Aliam-se os estudos filosóficos de Heráclito de Éfeso e Parmênides de Eléia sobre a ontologia do ser aos estudos de Gilles Deleuze sobre o cansado e o esgotado, tentando alargar os campos de discussão do fazer no teatro de animação. Nos recortes, parte-se dos recursos utilizados nos espetáculos *Blind* e *Break a legend*.

Palavras-chave: Corpo. Ontologia do ser. Identidade. Alteridade.

Abstract: The article proposes three approaches in order to reflect on the modes of existence of the bodies in DudaPaiva Company's performances: the body as a stronghold of existence; the voice as the constituent element of being; and the identity/otherness body. The philosophical studies of Ephesus and Parmenides of Eléia by Heraclitus on the ontology of the being are allied to the studies of Gilles Deleuze on the tired and the exhausted one, trying to broaden the fields of discussion about the practice in puppet theatre. I start from the resources used in *Blind* and *Break a legend* performances.

Keywords: Body. Ontology of being. Identity. Otherness.

"Todo eu sou corpo, e nada mais."

Friedrich Nietzsche

Midas, o rei que transformava em ouro tudo o que tocava. Momus, o rei que personificava o sarcasmo, a burla e a ironia. Laio e Édipo, reis, pai e filho, unidos pelo amor de Jocasta. Tântalo, o rei que roubou os manjares divinos, servindo aos deuses a carne de seu filho Pélope. Teseu, o rei que matou o Minotauro de Creta. Minos, o rei que sacrificou o touro errado. Em cena, um rei. O fragmento de uma existência, um instante qualquer recolhido quase ao acaso, sem que se tenha noção dos seus demais dias, dos possíveis gestos magnânimos, superiores. É um rei: leva uma coroa na cabeça. Junta-se aos seus antecessores e sucessores, pertencendo à linhagem dos mais incomuns dos seres humanos. Também este rei sofreu represália dos deuses. A punição? A fome insaciável. Os traços de seu caráter vão se transformando ou somente se dando a conhecer. É um rei, porque na intimidade pode ser assim um rei. Ou porque igualmente um rei é um corpo que, quando posto em padecimento, se junta ao mais comum dos seres humanos.

Segundo Jean-Marie Apostolidès, a teoria do corpo duplo do rei foi propagada durante o Antigo Regime francês, na qual se “[...] estabeleceu uma distinção entre o monarca como indivíduo privado e o monarca como *persona ficta*, encarnação do Estado” (APOSTOLIDÈS, 1993, p.13). Sendo um corpo simbólico, toda a atenção deve ser a ele empregada para que nenhum mal o aflija, pois sua aflição é também a do corpo da nação. Um rei jamais morre, porque tão logo é decretada a sua sentença final, seu sucessor já está a postos, e “[...] o morto apodera-se do vivo” (*ibidem*, p.16).

No palco nu da primeira cena de *Greeks* (2016), da DudaPaiva Company, acompanhamos a entrada do Rei. Além da coroa na cabeça, uma tanga vermelha lhe cobre a genitália. No lugar do cetro, um machado. Não traz um manto, joias em ouro ou uma túnica de linho nobre. E não é preciso, porque se trata de um rei, e em lembrança todos esses adornos o acompanham. Sabemos, de antemão, que ali será castigado, e a altivez com que gesticula quase nos faz desejar o seu infortúnio.

Os acontecimentos seguintes são construídos com humor,

amenizando que a desgraça que está por vir também nos torna altamente piedosos. O imaginário do corpo duplo vai se ruindo. Diante de nós, espectadores, um ser humano, nas suas mazelas, nas alternâncias de estados, nas negociações, no sofrimento, nas frações de segundos em que é tomado pela esperança, e em seguida, as decepções, o desespero e a angustiante aproximação da morte.

Não fosse pelo humor com que é construída a cena, estaríamos diante da tragédia de Jó, da fé posta em prova. Mas o Rei diante de nós é um pouco fanfarrão. Ou seria melhor dizer: os acontecimentos o tornam um pouco fanfarrão. Insustentável a comparação com Jó. Insustentável, porque o (nosso) Rei se entrega aos instintos mais vulgares, nenhum sinal de nobreza surge nas suas ações. Quer se saciar. De outro modo, é sustentável a comparação, porque em cena toda a existência do Rei está reduzida ao seu corpo falível.

O (nosso) Rei é um corpo/boneco animado pelo corpo/ator. Desde o início, sabemos que ao ator/deus cabe assegurar o seu destino. Mas o corpo/Rei é a negação da missão do ator/deus, uma vez que cremos na sua existência. Cremos na sua autonomia. E cremos porque nos aproximamos de sua humanidade, acompanhamos os seus gestos, as expressões formadas em seu rosto, o tempo do seu pensar. A sua existência não pode ser negada, e somos corresponsáveis por ela, independentemente de a julgarmos e de também desejarmos represálias. Seu corpo é a sua existência. Mas a natureza de sua existência é complexa, não se reduzindo nunca: o corpo-espuma-látex é coisa, e é ser no mundo. Por alusão, é humano. Tendo sido criado para o fim único de estar em cena, somente ali é possível a sua existência. E somente ali ele é o que não pode ser: humano. Em cena, as hierarquias entre naturezas desaparecem, porque é ele – o Rei/boneco – o ser vivo, animado. Na função de manipulador/animador, o corpo/ator oculta-se, tornando-se a coisa que manipula.

Quando, no jogo, o corpo/ator se faz presente, dois mundos coexistem: o humano e o inumano. Em certos momentos, harmonizam-se. Em outros, os estados de disputas de poder reavaliam seus mundos. São estados que se intercalam quando a existência do ator/intérprete se faz



Blind (2015). DudaPaiva Company. Direção de Nancy Black. Foto de Patrick Argirakis.

notar. A origem do poder-perversidade não é dada como clara e certa. Estabelece-se no jogo e apenas flutua entre as identidades, e sendo as identidades flutuantes, somente ele, o poder, se mantém estável.

Poderia se tratar do clássico drama vivido no teatro de animação, no qual o ser/boneco reconhece a sua dependência do ator/deus e também o manipula, pois afinal as existências de ambos se misturam. Mas os acontecimentos seguintes geram mais camadas em que se alternam naturezas.

A entrada em cena da atriz/bailarina primeiramente nivela os dois mundos. Mas, em seguida, segurando um cacho de uvas, o corpo da atriz se enrijece, tomando a forma de uma árvore. Outros modos de representação se somam aos anteriores, e o jogo de poder se mantém. O destino do protagonista depende agora das decisões da árvore/deus: o galho (mão da atriz/bailarina que segura o cacho

de uvas) se levanta acima do alcance e balança para lá e para cá. Não nos iludamos, seu poder é temporário. Há um machado na mão do Rei que pode reverter o seu destino. Várias machadadas, e a árvore é abatida. Um humano tem poder sobre a vida de uma árvore. Contudo, ainda não é fim do jogo.

Estendida no chão, a árvore/atriz passa por um processo de espasmos, até se recompor. Novamente, uma mudança de linguagens. Ruídos de sintetizadores, próprios de filmes de ação, acompanham suas coreografias de artes marciais. Gestos imitativos de um combate, e as rajadas de um fuzil automático disparadas em direção à barriga do Rei. Ouvimos o ronco/voz computadorizado da barriga, tornando-o um robô. Filme de ficção científica. O Rei é um avatar. Reconhecemos os movimentos de um macaco, e, confirmando as suspeitas, a atriz/bailarina exhibe uma banana, que logo é por ele devorada. Depois, um sorvete, depois um peixe. Nada o saciará. É o seu castigo.

A atriz assume a manipulação do corpo/Rei, ao tempo em que é também sua carrasca. O jogo agora é entre Eros e Thanatos. O instinto de vida e a morte. O jogo agora é sexual. E até onde pode chegar o sexo? O corpo/Rei não é nada mais que puro instinto e selvageria. Nada o saciará. Incontinentemente, devorará sua parceira de cena. Devorará a própria morte. Não tem mais controle de si, está latente a sua animalidade. Engole o braço da sua amada/carrasca. Mas quem vence é Thanatos. Testemunhamos. O corpo/Rei, entregue à sua sorte, à solidão, ao seu fim.

Não eu

Em vinte e dois de novembro de 1972, estreava o monólogo *Not I*, de Samuel Beckett, no Lincoln Center, na cidade de Nova York. Em cena, visível somente uma boca. O restante do palco na escuridão. As frases desconexas, desconstruídas, saídas daquela boca sem corpo, sem identificação, sem a totalidade. Apenas um órgão de comunicação.

Em uma das cenas de *Break a legend* (2015), da Duda Paiva

Company, o personagem Eros, animado por um ator/intérprete ocultado pela roupa preta, baixa o tom da voz para confessar que despreza várias coisas, e ao exemplificar é tomado por empolgação até que lhe escapa a palavra *fuck*, e ainda na empolgação a repete várias vezes. Contracenando com ele, uma voz em *off* esclarece sobre as implicações da utilização dessa palavra. Também empolgada, a voz pede para entrar em cena. Blackout. Uma grande Cabeça é arrastada para o centro do palco. A Cabeça é a dona da voz em *off*, e em seu rosto se formam diversas expressões ao explicar que *fuck* pode significar um pedido, uma suspeita, uma agressão, um prazer. Um segundo ator, vestido apenas por uma calça preta e com os membros superiores desnudos, entra e se põe a interagir com essa personagem. Sem nenhuma ligação física entre eles, os dois corpos se movimentam em sincronia. A personagem/Cabeça reclama de dor, e em seguida vemos uma língua sair por um dos seus olhos, depois pela boca. O ator ao lado se assusta. Agora, um braço sai pelo alto da Cabeça. Percebemos, então, que ela está habitada por um corpo humano. O outro braço sai pelos olhos, uma perna pelo pescoço, depois a outra perna, e por fim a cabeça da atriz surge na extremidade da Cabeça/corpo.

Mesmo com contextos e dramaturgias que em nada se aproximam, as cenas de *Not I* e de *Break a legend* podem ter um ponto de contato pela ausência/presença do corpo em cena. A voz separada do corpo em *Not I*, retirando o plano do intelecto, oportuniza ao espectador uma relação sensorial, uma vez que a falta do corpo potencializa as qualidades físicas dessa voz, tornando-a quase tridimensional e gerando um espaço fenomenológico.

Gilles Deleuze, em seu escrito intitulado *O esgotado*, analisa as obras de Samuel Beckett estabelecendo inicialmente uma diferenciação entre o que conceitua como “cansado” e “esgotado” nas palavras postas pelos personagens do autor: “O cansado apenas esgotou a realização, enquanto que o esgotado esgota todo o possível” (DELEUZE, 2010, p. 67). Se o conjunto de qualquer possibilidade é Deus (o todo originário), então o possível é já um derivado,

demandando o cansaço ou o esgotamento. No cansaço, opera-se por exclusão, por preferência, e as variações são substituições, com disjunções exclusivas, enquanto no esgotamento é combinado o “[...] conjunto das variáveis de uma situação, com a condição de renunciar a qualquer ordem de preferência e a qualquer objetivo, a qualquer significação” (*ibidem*, p. 69), e no esgotamento a disjunção se dá por inclusão.

Deleuze observa que a linguagem nomeia o possível, e uma vez se tendo a ambição de esgotar o possível com palavras, somente uma metalinguagem criaria uma realidade própria, pois seria ela o esgotável. Em seu exercício filosófico, Deleuze propõe a seguinte divisão para a leitura dos textos de Beckett: *língua I*, na qual a enumeração substitui as proposições, e as relações combinatórias substituem as relações sintáticas, ou seja, uma língua dos nomes; *língua II*, a língua das vozes; *língua III*, a que opera nos limites imanentes entre a primeira e a segunda língua, estando sempre a se deslocar, e sendo um hiato, um buraco.

No texto fragmentado de *Not I*, as palavras ditas separadamente alcançam esse lugar descrito por Deleuze na *língua II*, em que há um fluxo misturado dos átomos combináveis, distribuindo os “corpúsculos linguísticos”. As palavras destacadas, sem chegar a concluir um pensamento, por si só são potentes para a criação de imagens. São elas, também, corpos em cena. Já em *Break a legend*, a voz em *off* é uma voz mecanizada e com a qual o espectador se mantém em relação de distância, uma vez que esse recurso comumente é utilizado no teatro com a função de comentar, relatar ou como solução de uma ação externa à cena. No entanto, essa é a voz do Deus punidor, o moralista. Quando pede para entrar em cena, ocorre um duplo acontecimento, pois a voz já está em cena, e é um personagem, e é corpo. Ao entrar o corpo/Cabeça, o processo se inverte, e contrariamente à *Not I*, alude-se ao plano do intelecto, como se fosse ela a materialização do pensamento. As palavras pertencem a esse corpo/Cabeça/pensamento. Como plano do pensamento, é negação do corpo da palavra, no sentido

da sensorialidade, conforme posto por Deleuze. Distancia-se do corpo da palavra, porque a cabeça/pensamento se posiciona como um comentador que elucida os sentidos e as possibilidades de combinações, mas no exercício do esgotamento, permanece no plano das nomeações.

A voz feminina em *Not I* é a única informação que o público recebe sobre o corpo da voz/personagem. No decorrer do texto, com a narração de alguns incidentes, uma breve história/biografia se organiza, e provavelmente o público passa a conceber um corpo para as ações que estão sendo descritas. Nunca o mesmo corpo, pois é um corpo que se constrói na individualidade, segundo as referências de cada espectador. Então, mantêm-se dois corpos: o corpo projetado a partir das ações relatadas e o corpo das palavras.

Diferente desse recurso, *Break a legend* supõe duas situações concomitantes: a Cabeça é já um corpo e se basta, pois suas alternadas expressões ocupam toda a atenção do espectador; no começo, diante da Cabeça pressupõe-se um corpo masculino, grande, viril. Rompendo com essa informação prévia, os membros femininos que passam a completar a personagem causam estranhamento, pois não se esperaria um corpo andrógono. Além de andrógono, o corpo híbrido (humano/boneco) vai se modificando até que a Cabeça se torne o tronco do corpo feminino ou simplesmente um vestido.

A Cabeça é uma carcaça-mutante, preenchida pela carne/corpo/humano, e, portanto, seu interior é um ser vivo a lhe controlar as vontades. Quando saído do corpo/Cabeça, o corpo/humano já passou por um processo de metamorfose, e a lembrança da sua formação anterior, quando integrava o corpo/Cabeça, permanece por adição e assim marionetiza a sua existência.

Paralelamente, a presença do ator ao lado do corpo/Cabeça redimensiona a linguagem do ventriloquismo. O jogo é elaborado, pois a voz em *off* não pertence a nenhum dos corpos em cena ou pertence a exatamente a todos os corpos em cena. Mas quem é de fato o ventríloquo? E o ator, mais do que um ventríloquo, é dublador de corpo, sem, contudo, que o corpo dublado esteja aparente.

A analogia entre as duas peças justifica-se pela ausência do corpo que o torna ainda mais potente, mas também porque o título *Not I* (Não eu) daria suporte para várias montagens da DudaPaiva Company, pelos procedimentos constantes de readequação das formas de vida, das formas efêmeras, em negação do eu ou em breves sustentações do eu. O esgotamento como adjunção do não e do eu, sem exclusão.

Pintada por Caravaggio em 1608, a obra *Decapitação de São João Batista* teria sido a inspiração de Beckett para a construção da cena *Not I*, conforme ele mesmo escreve em uma de suas cartas. Certamente, a atenção do autor e encenador se voltava para a técnica de luz e sombra empregada pelo pintor, mas é grande a possibilidade que tenha se valido da própria imagem da decapitação. Na pintura de Caravaggio, a cabeça já foi decepada, embora permaneça próxima ao corpo nos últimos instantes de vida, pouco antes de se extinguir o oxigênio. *Break a legend* não chega a aludir à fração de segundo em que a cabeça do ser humano pode sobreviver longe do corpo. Desde que é posta em cena, a Cabeça é um corpo vivo reduzido a essa configuração. No entanto, quando surge o corpo/membros da bailarina, então, sim, a sua existência se esvai, tornando-se um apêndice de outro corpo. A Cabeça é um “não eu”, entendido nas suas várias combinações e de modo inclusivo.

O espírito e a carne

Por princípio, o teatro de animação arrosta o embate filosófico do corpo *versus* alma e, por princípio, dialoga, comunga, contradiz ou flexibiliza quaisquer das teses, sejam aquelas em que a divisão se faz (e com hierarquias), sejam aquelas não dicotômicas, sem separação entre uma e outra. Mas nas montagens da DudaPaiva Company, tal embate ocupa o ponto central do processo de criação, servindo como disparador da dramaturgia. Não se afirma aqui ser essa a premissa da companhia, e sim que os modos de existência dos seres/objetos se elaboram em justaposição ou em paralelo, mantendo evocado o conflito. É dado como certo tão somente que

essas existências são tracejamentos de identidades, como a ilustrar/concretizar a efemeridade. Nesse ilustrar/concretizar, por instantes as existências tornam-se definitivas, contornadas e concluídas.



Blind (2015). Duda Paiva Company. Direção de Nancy Black. Foto de Patrick Argirakis.

Pela brevidade dos modos de vida ou o exercício da alteridade, não seria difícil conformar as reflexões aos preceitos da máxima *Panta Rei*, o *tudo flui*, largamente difundida como a síntese do pensamento de Heráclito de Éfeso, o filósofo pré-socrático. Seu pressuposto de que tudo se move, exceto o próprio movimento, seria já satisfatório para auxiliar no desenvolvimento de um tratado sobre a instabilidade das identidades postas na cena. Ali, realmente se fixa apenas o movimento, e todo o resto é passagem.

Francisco Kuhnen (1996, p. 24) esclarece que, desde os milésanos e pitagoranos, era admitida a hipótese da diversidade das coisas existentes provindo da mesma *physis* corpórea, o monismo corporalista. Heráclito, contudo, considera essa unidade como sen-

do uma unidade de tensões opostas e os contrários “[...] em todos os níveis da realidade, seriam aspectos inerentes a essa unidade” (*ibidem*). Os contrários, para o filósofo, operariam numa lógica antidialética, na qual a tese e a antítese funcionam como síntese contraditória, aceitando-se o ser e o não ser.

Nas montagens da Duda Paiva, algumas vezes os corpos dos bonecos se separam dos corpos dos atores/intérpretes, mas ambos se juntam no mesmo “espírito”, e o espírito pertence e não pertence a ambos, e ainda a existência de um anula a do outro, mas sempre no fluir, num jogo dinâmico, sem que se possam manter com precisão as delimitações. E, por fim, sem que se possa dizer que a existência de um realmente anula a do outro. Como nos princípios de Heráclito: “O Um penetra o Múltiplo e a multiplicidade é apenas uma forma da unidade, ou melhor, a própria unidade” (HERÁCLITO, apud KUHNEN, 1996, p. 31).

Em outros casos, os corpos dos bonecos se juntam aos corpos dos atores/intérpretes, dando a entender que somente os espíritos se separam. Um único espírito se divide em dois, experimentando a alteridade, e, então, somente o espírito se põe em estado de representação. Isso porque a junção dos corpos paradoxalmente traça a divisão desses corpos, pois ficam expostas e ressaltadas as diferentes naturezas. No contraste, o corpo do ator se fortalece na sua humanidade, nas suas qualidades. No contraste, as materialidades se põem acima, se vivificam, enfraquecendo o estado da representação. As experiências dos espectadores se dão com a presença física desses corpos, para além de qualquer experiência hermenêutica. Os espectadores se relacionam com o respirar do orgânico e do inorgânico.

Unidos pelo mesmo espírito, os dois corpos formam um corpo esquizofrênico, com diferentes desejos, diferentes ações. Tudo que, na antiga visão dicotômica, ficaria ao encargo do espírito, agora se reverte como função do corpo. E nas alternâncias em que o espírito pertence e não pertence a ambos os corpos, há pequenos intervalos em que os corpos contêm em si mesmos a existência, negando qualquer possibilidade metafísica.



Blind (2015). DudaPaiva Company. Direção de Nancy Black. Foto de Patrick Argirakis.

No início do espetáculo *Blind* (2016), o ator se aproxima da plateia com seu corpo monstruoso. É ele mesmo a criatura de Frankenstein. De suas protuberâncias, retira outros corpos-monstros, meio animais, meio humanos. Um corpo siamês que se aparta de suas metades. Também é ele o próprio Frankenstein, o fabricante desses seres, o deus a decidir suas sortes.

Segundo o programa, *Blind* é um espetáculo autobiográfico e aborda um acontecimento da infância de Duda Paiva em que seu corpo se cobriu de bolhas, seguido por uma cegueira temporária. Da medicina ocidental à xamânica, muitas foram as tentativas de cura. Vários sentidos se criam a partir dessa informação: o ator/boneco/monstro é o seu vodu de expurgação e em cena busca a cura; o ator reconstrói seu passado, reinventando-o. Ele é o seu próprio médico, a encontrar soluções para o corpo em sofrimento. Mas ele é um corpo *matrix*, um corpo/mãe: concebe-se novamente, em cada corpo, indo

até o extremo dos seus “eus”, vasculhando a sua existência.

Mesmo não sendo difícil conformar as reflexões sobre as montagens da DudaPaiva Company aos preceitos da máxima *tudo flui*, de Heráclito, outro exercício pode alargar os campos do entendimento. Parmênides de Eléia, filósofo da escola de Pitágoras, foi considerado o opositor de Heráclito pela sua sentença da unidade e imobilidade do ser: o ser é, o não ser não é. Embora sua teoria tenha sido rebatida pelas descobertas da Física, o filósofo Giovanni Casertano, em revisão, aprofunda alguns aspectos, mostrando que, quando reduzida a sentença do filósofo grego, escampam-se minúcias de uma totalidade muito mais complexa.

Casertano (2007, p. 314) esclarece que Parmênides não se utiliza da terminologia *ser*, e sim do *to eon*, o ente, *aquilo que é*, e acrescenta o *to me eon*, traduzido por *aquilo que não é*. Esse *aquilo que não é* seria dito por Parmênides como o que não é cognoscível nem exprimível, ou seja, não pensável. Contudo, na leitura de Casertano, fica suposta a sequência: ser, pensar e conhecer; que seria acompanhada de: não ser, não pensar, não conhecer. E por complemento: o *exprimir*, o *dizer*, seguido de *não exprimir*, *não dizer*. Por sua vez, o *legein* (*dizer*) está ligado ao *noein* (*pensar*). Aquilo que não é, não é dizível nem pensável porque não existe. Para Casertano, o plano semântico *daquilo que é* está delimitado ao plano da realidade física, existencial. Esse plano é o do todo, das coisas existentes, “[...] mas que é visto através de um movimento de abstração do pensamento, na sua unidade que prescinde da multiplicidade dos fenômenos particulares que nele se manifestam” (*ibidem*, p. 314).

Na continuidade, a argumentação de Casertano segue buscando ressaltar que o pensado é, pois não se pode pensar algo que não existe, e que “[...] o pensamento se enraíza no ser, no sentido que não é concebível um pensamento que não seja da realidade ou – mas dá no mesmo – que há sempre uma realidade que se exprime no pensamento” (*ibidem*, p. 315). O estudo de Casertano pode servir para a compreensão dos modos de fazer e de existir nas cenas da DudaPaiva Company, se levado em consideração que esses seres ou fragmentos

deles são partes de um todo-uno, não sofrendo mudanças, pois as suas variações estão previstas já numa totalidade. Uma vez existentes esses seres, eles só podem ser uma realidade e, portanto, imutáveis. Nessa perspectiva, cada ser continua com as suas características individuais, e nas justaposições não ocorre a formação de um corpo híbrido, com identidades efêmeras, e sim apenas um agrupamento de várias identidades imutáveis, sobrepostas.



Blind (2015). DudaPaiva Company. Direção de Nancy Black. Foto de Patrick Argirakis.

Perto do fim

Nas múltiplas possibilidades de leitura sobre os modos de existência dos corpos nas cenas da DudaPaiva Company, certamente a palavra “híbrido” surge como primeira alternativa para pensar nesse corpo/campo de forças, nesse entre territórios e nas amálgamas que geram outras existências, em constante estado de devir. São corpos de passagem, corpos/carcaças ocupados por outros corpos, e para os quais são possíveis o ser e o não ser, conjuntamente; não obstante o truísmo que também sejam identidades encerradas em si mesmas, concluídas no breve espaço de tempo da cena.

Contudo, mais forte são as multiplicidades das combinações do que se pode compreender por corpo numa cena teatral, do corpo que nasce para apenas ali existir, como a construir uma espécie de bestiário independente da própria realidade, e a forjar uma metarrealidade.

Nessa metarrealidade, as três velhas atrizes da última cena de *Break a legend* exibem seus corpos frágeis e escancaram as suas decrepitudes, tentando ainda seus últimos momentos de glória, e a entreter a plateia com suas vozes desafinadas, à espera do dia do julgamento ou pelo fim do espetáculo. Seus corpos. Suas vozes. Suas existências. E se terminássemos com a afirmação de Heráclito: “Deus é dia-noite, inverno-verão, guerra-paz, superabundância-fome; mas ele assume formas variadas, do mesmo modo que o fogo, quando misturado a arômatas, é denominado segundo os perfumes de cada um deles” (HERÁCLITO, apud KUHNEN, 1996, p. 31), então, não nos entristeceríamos com a aproximação do fim.

REFERÊNCIAS

- APOSTOLIDÈS, Jean Marie. *O rei-máquina: espetáculo e política no tempo de Luís XIV*. Trad. Cláudio Sérgio Santoro. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: Edunb, 1993.
- CASERTANO, Giovanni. A cidade, o verdadeiro e o falso em Parmênides. *Kriterion*, dez. 2007, vol. 48, nº 116.
- DELEUZE, Gilles. *Sobre o teatro: um manifesto de menos; o esgotado*. Trad. Fátima Saadi, Ovídio de Abreu, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.
- KUHNEN, R. Francisco; SOUZA, J. Cavalcante. *Os pré-socráticos: vida e obra*. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

Cuerpo del actor – cuerpo del títere

Marta Lantermo

Universidad Nacional de San Martín – UNSAM
(Buenos Aires – Argentina)



Fotos: *Salvajada* (2016). Companhia de Titiriteros de la UNSAN. Direção de Tito Lorefice e Hernesto Mussano. Foto de Juli Jons.





Fotos: *Salvajada* (2016). Companhia de Titiriteros de la UNSAN. Direção de Tito Lorefice e Hernesto Mussano. Foto de Juli Jons.



Resumen: A la pregunta de qué cuerpo hablamos cuando hablamos del cuerpo, encuentro posible respuesta y un modo de reflexionar sobre el cuerpo y el movimiento apoyándome en trabajos de investigación de autores como la filósofa y crítica de danza Helena Katz y el profesor y creador de la Técnica Alexander, Frederick Matthias Alexander. Pensar el cuerpo como red de información, en permanente cambio, intercambiando con el ambiente; como unidad indivisible físico-mental, global, consciente, creativo y multidimensional, es el soporte y la propuesta para la práctica de movimiento en la formación de los actores/titiriteros.

Palabras-claves: Conciencia. Conectividad. Integración.

Abstract: I find a possible answer to the question of what body we are talking about when we talk about the body, and also a way to reflect on the body and the movement, relying on research work by authors such as philosopher and dance critic Helena Katz and the teacher and creator of the Alexander Technique, Frederick Matthias Alexander. The support and the proposal for the practice of movement in the training of actors/puppeteers is to think of the body as a network of information, in permanent change, exchanging with the environment, as indivisible mental-physical, global, conscious, creative and multidimensional unit.

Keywords: Consciousness. Connectivity. Integration.

Introducción

Mi territorio de investigación es el cuerpo en movimiento, desarrollando mi práctica como bailarina, investigadora y docente, tanto en diálogo con niños como con adultos.

La invitación a escribir un artículo sobre el cuerpo del actor – cuerpo del títere me estimula a compartir la propuesta que planteo como docente en la formación de los alumnos dentro de la Licenciatura de Artes Escénicas, en la focalización Teatro de Títeres y Objetos, perteneciente a la Universidad Nacional de San Martín, Buenos Aires, Argentina.

La pregunta que intentaré responder es: ¿de qué cuerpo hablamos cuando hablamos del cuerpo?

Elijo algunas teorías y autores como Helena Katz y Frederick Matthias Alexander (1869–1955) para analizar y reflexionar sobre el cuerpo y el movimiento.

Desarrollo

Desde la práctica, observo el movimiento corporal de los niños pequeños, a quienes considero grandes improvisadores. En esa observación, veo un movimiento genuino, un interés de todo su cuerpo en lo que está haciendo, su vínculo en el juego con otros, la capacidad de crear y adaptar su movimiento, un uso de su temporalidad rica en ritmos y pausas, un uso del espacio en múltiples direcciones. En síntesis, un cuerpo presente y global.

Comienzo hablando de los niños porque creo que sería beneficioso recuperar algo de esos mecanismos de la infancia, recordar algo del funcionamiento que está bien organizado cuando recién nacemos.

En relación a la formación y entrenamiento de los actores titiriteros, que es el tema que nos convoca, parto del concepto de cuerpo como un sistema de relaciones que habilita infinitas posibilidades de movimiento. La propuesta del trabajo se sustenta en la creencia que para la formación de profesionales en Artes Escénicas, es fundamental e imprescindible la experiencia del trabajo perceptivo y conciente del cuerpo, constituyéndose éstos en elementos necesarios para la creación del hecho artístico.

En la práctica con los alumnos, propongo partir de un cuerpo disponible para reconocer de manera conciente y conectada

las posibilidades de movimiento del cuerpo del actor titiritero. Pautas de improvisación en danza que estimulan la percepción, la imaginación corporal y el movimiento singular, la exploración del cuerpo desde la anatomía y en el espacio son ejes fundamentales del trabajo con el cuerpo.

El conocimiento de las condiciones de uso del propio cuerpo es indispensable para el actor titiritero, ya que le permitirá tomar decisiones en cada momento de su construcción corporal, con la totalidad de su organización y sus posibles proyecciones al objeto inanimado.

El movimiento y la expresión que ocurren en el títere u objeto son una proyección de las direcciones, la armonía, la conexión entre centro y extremidades, el uso del peso del cuerpo, la relación de cuerpo en el intercambio con la tierra. Todos esos elementos se conjugan para ser proyectados en el títere u objeto a manipular. El objeto vivirá a través de la proyección del cuerpo del actor titiritero, y todo lo que ocurra en el cuerpo se verá reflejado en el cuerpo del títere/objeto.

Por eso, es importante conocer de manera conciente:

CÓMO ES: cuál es la materialidad de la estructura corporal,



Alunos da disciplina de Técnica Vocal e Corporal III, ministrada por Marta Lantermo.
Foto de Tito Lorefice.

conocerla, saber de su anatomía, de sus diferentes tejidos, texturas y sistemas;

CÓMO FUNCIONA: reconocer su diseño y sus funciones específicas. La conectividad de las articulaciones, la activación del sistema miofascial y del sistema muscular profundo, espirales de la columna y de brazos y piernas;

CÓMO SE MUEVE: rango de movimiento de esas partes que sólo pueden moverse orquestadas por la totalidad de la organización corporal.



Alunos da disciplina de Técnica Vocal e Corporal III, ministrada por Marta Lantermo.
Foto de Tito Lorefice.

¿De qué CUERPO hablamos cuando hablamos del CUERPO?

Para tratar de reflexionar y contestar en parte esta pregunta, expondré algunos textos sobre Teoría *Corpomídia*, de Helena Katz, y el uso de sí mismo, de Frederick Matthias Alexander.

1 - Teoría *Corpomídia*

La Teoría *Corpomídia*, de Helena Katz, plantea que el cuerpo está en el entrecruzamiento de naturaleza y cultura; no existe el cuerpo separado del ambiente. El cuerpo existe en la posición de co-dependencia con el ambiente.

El concepto de subjetividad es sustituido por el de “colección de información”. Al trabajar con el concepto de colección de información, el propósito es que no se asocie cuerpo a sujeto, sino el cuerpo a sí mismo. El cuerpo se vuelve una construcción transitoria.

El cuerpo está en el flujo del cambio, aun después de muerto y hasta que desaparece. Por eso, el verbo “ser” no es muy adecuado para hablar del cuerpo. Cuerpo nunca “es”. Cuerpo “está siendo”. La información en el cuerpo no sale, cambia. Todo cambia en tiempo real. Todo sucede como transmisión en red, no linealmente. Cuando se mira el cuerpo, se mira un momento de ese cuerpo. Se mira un estado de colección de informaciones.

El cuerpo está en un cambio permanente y a su vez en intercambio con el ambiente.

El medio al cual el *Corpomídia* se refiere no es el medio sinónimo del medio de comunicación. El cuerpo siempre es medio de sí mismo, o sea, el cuerpo es siempre un estado provisional de una colección de informaciones que se modifica en tiempo real en la relación de co-dependencia con el medio ambiente.¹

1. A - Abstracto/Concreto

Conceptos de George Lakoff y Mark Johnson (lingüistas norteamericanos) autores del libro *Philosophy in the Flesh*.²

Lakoff y Johnson proponen una destitución de lo abstracto como distinto de lo concreto. Para ellos, no hay nada que no haya pasado por lo sensorio-motor. Los conceptos abstractos también

¹ Transcripción editada y traducida del *Seminario Consecuencias de la Teoría Política Corpomídia*. Páginas 87–88.

² Los autores se enmarcan en los estudios de las Ciencias Cognitivas y Lingüísticas. Para mayor información, www.georgelakoff.com

pasan por él. Es entonces cuando se comprende que el cuerpo no tiene dos sistemas separados para trabajar, uno con informaciones abstractas y uno con informaciones concretas; el cuerpo tiene solamente un único sistema, que es el sensorio-motor para trabajar con todas las expresiones y percepciones.

Pero el amor, la alegría, el miedo no son abstractos, porque todos hacen algo en nuestro cuerpo, producen reacciones químicas que nos cambian. Todo es sensorio motor, porque nuestras experiencias están asociadas con experiencias sensorio-motoras.

De este modo, desde la propuesta de Lakoff y Johnson, no es posible apartar el sentimiento del movimiento, porque el movimiento acontece a partir de una materialidad, y lo abstracto y lo concreto están completamente unidos. No existe movimiento que se diga a sí mismo. El movimiento se autopresenta en el cuerpo con todas las experiencias que antecedieron al instante de realizarlo. Y esas experiencias se relacionan con cada ambiente. Cada ambiente tienen sus patrones que están en el cuerpo.

Cuando se habla de movimiento o danza, no hay nada en el cuerpo que no pase por lo sensorio-motor. Abstracto, concreto, emociones, sentimientos, sensaciones, sueños, deseos. Todo lo que pasa por lo sensorio-motor es concreto y material.



Alunos da disciplina de Técnica Vocal e Corporal III, ministrada por Marta Lantermo.
Foto de Tito Lorefice.

1. B - Extensión/distensión

Nuestra propuesta en la Teoría *Corpomídia* va en contra del uso de la concepción de los sentidos como extensión del organismo. Filosóficamente hablando, este concepto tiene la idea de arreglo: algo que no es cuerpo, pero que se arregla con el cuerpo. Con el concepto de flujo inestancable, de ambiente donde el intercambio está proponiendo cambios, no es posible hablar de extensión, sino de distensión.

El entendimiento de extensión implica llegar con un “cable” a algún lugar.

En la Teoría *Corpomídia* el cuerpo está siempre distendiéndose, alargándose y ocupando más y más espacio. Todo está cambiando todo el tiempo por cuenta de los intercambios. ¿Cuál es el límite posible de algo que está todo el tiempo intercambiando? Así, no era preciso utilizar el término de extensión. Lo cambiaron por el término distensión para que sea más claro. Un cuerpo sin límites está en un flujo permanente de cambios. Las informaciones no cesan. ¿Hacia dónde? No se sabe, pero nunca hay una suspensión de intercambios.

La extensión trabaja espacialmente; la distensión, temporalmente. El concepto de distensión propone una localización del cuerpo en un flujo. Todo el tiempo, estamos distendiéndonos en una estrategia adaptativa y negociando con el ambiente.

En nuestro cuerpo, están todas las informaciones que se producen afuera. Las informaciones externas no están solamente afuera, sino que también están adentro.

En la Teoría *Corpomídia*, no trabajamos con el término “influencia”, sostenemos que todo está en red. Nada se inicia en un punto cero, porque ya se encuentra en devenir. En lugar del concepto de influencia, proponemos el concepto de contaminación. La contaminación no implica algo vectorial. El proceso de intercambio entre cuerpo y ambiente es un proceso de posibilidad de contaminación, y no de influencias.³

³ Transcripción editada y traducida del *Seminario Consecuencias de la Teoría Política Corpomídia*. Páginas 93-94.

2 - Cuerpo global

Además de la Teoría *Corpomidia*, la Técnica Alexander resulta muy atractiva para mí, no sólo en la práctica, sino también en los conceptos que el profesor e investigador desarrolló, y que complementa muchos de los conceptos recientemente expuestos.

Frederick Matthias Alexander era actor declamador de Shakespeare, y comenzó a tener molestias en la garganta y ronquera cuando declamaba. Como la medicina no podía resolver el problema, decide observarse, y así comienza su enriquecedora y brillante investigación que desarrolló por más de 35 años. Como escribió Wilfred Barlow: “El carácter esencialmente filosófico de su trabajo no fue reconocido con facilidad al principio. El trabajo de Alexander se ocupaba y se ocupa del gobierno íntimo de nuestra percepción de nosotros mismos, momento a momento” (BARLOW, 1985, p. 12).

Transcribo fragmentos escritos por Alexander que dan una visión clara de su pensamiento:

[...] Debo admitir que, al iniciar mi investigación, yo, en común con la mayoría de la gente, concebía el “cuerpo” y la “mente” como partes separadas de un mismo organismo, y en consecuencia, creía que los males, dificultades y deficiencias humanos se podrían catalogar como físicos o mentales y que se podían tratar de una forma específicamente física o específicamente mental. Sin embargo, mi experiencia práctica me llevó a abandonar este punto de vista y los lectores de mis libros se habrán dado cuenta de que la técnica que en ellos describo se basa en una concepción opuesta, es decir, que es imposible separar los procesos mentales y físicos en ninguna forma de actividad humana [...] (ALEXANDER, 1995, p. 36).

[...] pero es posible demostrarle al alumno, a lo largo de algunas lecciones, como funcionan juntos lo mental y lo físico en el USO * DE SÍ MISMO en toda actividad. [...]

Querría dejar bien claro que, cuando utilizo la palabra “uso”, no es en el sentido limitado del uso de una parte específica, como, por ejemplo, cuando hablamos del uso de un brazo o de una pierna, sino en un sentido más amplio y global que se refiere al funcionamiento del

organismo en general. Porque reconozco que el uso de cualquier parte concreta, como un brazo o una pierna, supone de necesidad poner en acción los diferentes mecanismos psicofísicos del organismo, siendo esta actividad orquestada lo que posibilita el uso de la parte concreta [...] (ALEXANDER, 1995, p. 37).

Sus observaciones le permiten descubrir el Control Primario del funcionamiento de todos los mecanismos del organismo humano; una determinada relación de la cabeza y el cuello, como se puede observar:

[...] La observación en el espejo me mostró que, cuando estaba de pie para declamar, usaba estas otras partes de maneras incorrectas, que sincronizaban con mi manera incorrecta de usar la cabeza, el cuello, la laringe, los órganos vocales y respiratorios y que me provocaban una tensión muscular indebida en el organismo. Observé que esta tensión muscular afectaba particularmente mi uso de las piernas, pies y dedos, alterando mi equilibrio [...] (ALEXANDER, 1995, p. 49).



Alunos da disciplina de Técnica Vocal e Corporal III, ministrada por Marta Lantermo.
Foto de Tito Lorefice.

3 - Conclusión

Teniendo presente los conceptos desarrollados por los autores citados, me permito enunciar algunos criterios como soporte conceptual del estudio del cuerpo que colabore en la formación del actor y abra preguntas para la investigación en el cuerpo del actor y su vínculo con el objeto inanimado.

Propongo, entonces, este mapa conceptual acerca del cuerpo, intentando dar respuesta a la pregunta planteada para este artículo: ¿de qué cuerpo hablamos cuando hablamos del cuerpo?

Cuerpo,
como red de información,
en permanente cambio,
intercambiando con el ambiente
Cuerpo como unidad indivisible físicomental,
global,
singular,
consciente,
creativo
Cuerpo multidimensional

Concebir el cuerpo en estos términos nos permite pensar en la posibilidad de desechar la idea de cuerpo como recipiente, de cuerpo como extensión, el cual se modela o en el que se vuelca información, y entender que el cuerpo es la información, y habilitar, entonces, un cuerpo que emane sus propias ideas de movimiento relacionándose con los otros.

También propongo que parte de nuestro trabajo como adultos consiste en recuperar esa impronta genuina, de ese cuerpo presente, global y conectado de nuestra propia infancia.

Un cuerpo disponible y creativo para la escena, para la conexión con los objetos y los títeres. Un cuerpo alerta, percibiéndose y percibiendo a los otros en esa permanente comunicación interna y externa.

BIBLIOGRAFÍA

- ALEXANDER, Frederick Matthias. *El uso de sí mismo*. Barcelona: Ediciones Urano, 1995.
- BARLOW, Wilfred. Introducción a la edición de 1985. In: ALEXANDER, F. Matthias. *El uso de sí mismo*. Barcelona: Ediciones Urano, 1995.
- JOHNSON, Mark y LAKOFF, George. *Philosophy in the Flesh. The embodied mind and its challenge to western thought*. New York: Basic Books, 1999.
- KATZ, Helena. *Terceras Jornadas de Investigación en Danza. Transcripción editada y reducida del Seminario Consecuencias de la Teoría Política* Corpomídia. Buenos Aires: UNA, 2009.

Corpos que se encontram: reflexões
a partir do corpo do animador à vista do público

Alex de Souza

Instituto Federal de Santa Catarina – IFSC (Florianópolis – Brasil)



El Titiritero de Banfield (1995). Cia. Sergio Mercurio. Dirección de Sergio Mercurio.
Foto de Pablo Gonzaléz.



Ivan Titerenovich (2007). Cia. Cênica Espiral. Direção de Juliano Valfi. Foto Juliano Valfi.



Clowns' Houses (2012). Merlin Puppet Theatre. Direção de Dimitris Stamou. Foto de D. Poupalos.

Resumo: Este artigo aborda algumas reflexões acerca do corpo do animador à vista do público, pontuando sobre a visibilidade e a invisibilidade dos corpos em cena, questões da corporeidade do ator e das relações que estabelece entre corpos vivos e vivificados. São apontadas algumas particularidades que os distintos modos de atuar provocam no corpo do animador, assim como diferentes formas de se relacionar com objetos em cena reverberam de maneiras distintas nas relações junto ao público.

Palavras-chave: Corporeidade. Visível e invisível. Animação à vista do público.

Abstract: This article approaches some reflections about the puppeteer's body facing the public, focusing on the visibility and invisibility of the bodies in the scene, on questions about the actor's corporeality and the relations he establishes between living and vivified bodies. Some peculiarities that the different ways of acting provoke in the body of the puppeteer are pointed out, as well as different ways of relating to objects in scene reverberate in different ways in the relation with the public.

Keywords: Corporeity. Visible and invisible. On sight manipulation.

Basicamente, a animação à vista do público caracteriza-se pela situação na qual o artista se apresenta visivelmente à plateia ao mesmo tempo em que simula vida no objeto por ele animado. A animação à vista do público supõe um contraponto a uma animação feita com o ator escondido da visão do espectador. Assim, ao tratar desta forma de animação, dois termos inevitavelmente se destacam: o visível e o invisível. Tais termos, em princípio antagônicos, fazem

parte das relações que se estabelecem neste modo de atuação entre animador, forma animada e plateia.

Perante o observador, animador e objeto animado dividem a cena, mas não podem concorrer pela atenção do público inadvertidamente. Torna-se parte do trabalho de atuação do animador direcionar o foco de atenção do espectador para aquilo que melhor convém à cena, alternando entre visibilidades e invisibilidades. Dentre outras atribuições, o animador necessita encontrar meios de fazer com que algo que se encontra em cena (incluindo a si próprio) possa se tornar visível ou invisível na percepção do espectador.

Apontamentos sobre o tema foram escritos por Maurice Merleau-Ponty (1908–1961) em sua obra inconclusa *O visível e o invisível*, publicada postumamente em 1964. Apesar de Merleau-Ponty ter discorrido sobre o tema numa perspectiva filosófica enfocando questões do ser, é possível refletir sobre alguns de seus argumentos associando-os à abordagem teatral. Em sua reflexão, Merleau-Ponty escreve:

O meu corpo como órgão para ser visto – I. e: perceber uma arte de meu corpo é também percebê-la como *visível* i. e, *para outrem*. E certamente ela assume este caráter porque efetivamente alguém a olha – Mas também este *fato* da presença de outrem não seria possível se previamente a parte do corpo em questão não fosse *visível*, se não houvesse, ao redor de cada parte do corpo, um halo de *visibilidade* – Ora, este visível não atualmente visto, não é *imaginário* sartriano: presença no ausente ou do ausente. É presença do iminente, latente ou oculto (MERLEAU-PONTY, 2000, p. 222).

De modo correlato, podemos pensar a presença do animador à vista do público como visibilidade iminente, propensa às relações que se estabelecem com quem o vê. No momento em que as atenções recaem sobre si, o animador é visível. Mas ao deslocar o olhar do espectador para um objeto, mesmo que próximo ao ator e fisicamente ligado a ele, perde-se a relação com o observador, e o

animador torna-se invisível. Sua presença física não foi removida, apenas a sua visibilidade. O espectador pode a qualquer momento tornar a vê-lo, sua presença é, portanto, latente.

Merleau-Ponty discorre também acerca da noção de profundidade como elemento ponderável à noção de visibilidade e invisibilidade. Para o autor, profundidade é:

A dimensão do oculto por excelência – (toda dimensão pertence ao oculto). É preciso que haja profundidade, pois que existe o ponto de onde eu vejo [...] A profundidade é o meio que têm as coisas de permanecerem nítidas, ficarem coisas, embora não sendo aquilo que olho atualmente. É a dimensão por excelência do simultâneo. Sem ela, não existiria um mundo, ou Ser, mas só uma zona móvel de nitidez que não poderia apresentar-se sem abandonar todo o resto, – e uma “síntese” destes “pontos de vista”. Ao passo que, através da profundidade, as coisas coexistem cada vez mais intimamente, deslizam umas nas outras e se integram. [...] cf. Metzger dizendo que ela [a profundidade] surgiu no momento em que se tornava impossível ter uma visão nítida de 2 pontos ao mesmo tempo. Então, as duas imagens desniveladas e não sobreponíveis “endurecem” de repente como perfis da mesma coisa em profundidade (MERLEAU-PONTY, 2000, p. 203).

A denotação de Merleau-Ponty sobre a impossibilidade de conseguir uma visão nítida de dois pontos simultâneos é bastante interessante para refletir acerca da animação à vista do público, uma vez que é exatamente isso o que ocorre com animador e forma animada dividindo a cena. Há dois pontos de interesse ao espectador num mesmo plano, e, de acordo com a profundidade aplicada na cena, pode-se tornar um e outro visível/invisível ou fazê-los coexistirem integrados.

Como apontamento de problemática a ser desenvolvida em sua obra, Merleau-Ponty (2000) esclarece o seu entendimento de invisibilidade em relação à visibilidade tendo como princípio:

Não considerar o invisível como *outro visível* “possível”, ou um “possível” visível para o outro: isso seria destruir a membrura que nos une a ele. Além disso, como esse “outro” que o “veria”, – ou esse “outro mundo” que ele constituiria ligar-se-ia necessariamente ao nosso, a verdadeira possibilidade reapareceria necessariamente nessa ligação – O invisível reside *at* sem ser *objeto*, é a pura transcendência, sem máscara ôntica. E os próprios “visíveis” no final também estão apenas centrados sobre um núcleo de ausência (MERLEAU-PONTY, 2000, p. 211).

O invisível considerado sob a perspectiva de transcendência, “sem máscara ôntica”, ou seja, sem atribuições gerais e abrangentes, deve ser ponderado em relação ao seu próprio “visível”. Mais do que antagonismo ou contradição, para Merleau-Ponty (2000) todo visível é invisível, e a visibilidade comporta também uma não-visibilidade. Ver o animador em cena é também não o ver em sua presença latente. O corpo está ali disponível ao olhar todo o tempo, mas faz-se visível ou invisível quando lhe convém. Ainda nas palavras de Merleau-Ponty (2000, p. 128):

O visível à nossa volta parece repousar em si mesmo. É como se a visão se formasse em seu âmago ou como se houvesse entre ele e nós uma familiaridade tão estreita como a do mar e da praia. No entanto, não é possível que nos fundemos nele nem que ele penetre em nós, pois então a visão sumiria no momento de formar-se, com o desaparecimento do vidente ou do visível. [...] é que o próprio olhar é incorporação do vidente no visível, busca dele próprio, que LÁ ESTÁ, no visível.

No espaço construído entre aquele que vê e o que é visto, há não só o que é exibido, mas também o que é desejado ver. O ato de fazer de algo visível ou invisível só acontece na relação entre os dois extremos, por isso a relação estabelecida entre animador e público (perpassando também pelo objeto animado) se faz com a técnica elaborada pelo ator para condicionar o público a aceitar uma simulação de vida, assim como com o desejo do espectador em ver a matéria naturalmente inerte ter vida autônoma.

Por essa razão, esconder o corpo do animador da visão do público não é o suficiente para evitar que este seja percebido. De modo geral, o público tem consciência de que um boneco não possui vida autônoma e que há algum artifício para realizar seus movimentos. Ocultando os procedimentos de animação, muitas vezes gera-se mais curiosidade para saber como são realizados. De fato, esse foi um dos principais motivos que levou o tradicional teatro de bonecos japonês *bunraku* a adotar o animador visível ao público no século XVIII. De acordo com Darci Kusano (1993), atendendo aos apelos do público, utilizou-se inicialmente uma cortina translúcida para possibilitar ver os animadores em ação. Com o sucesso desse novo ponto de vista do espetáculo, adotou-se efetivamente no *bunraku* a animação totalmente à vista do público.

O próprio teatro *bunraku* foi uma das fortes referências que desencadeou, na segunda metade do século XX, as mais variadas formas de o animador atuar à vista do público. Jurkowski (2000) aponta um processo de heterogeneização¹ do teatro de bonecos com a entrada do animador em cena. A partir do momento em que se passaram a misturar na cena corpos tão distintos, o teatro enriqueceu-se esteticamente e poeticamente.

Mas, quanto ao corpo visível do animador, não se trata apenas da sua fisicalidade percebida pela visão do espectador. Um corpo vivo traz em si a sua corporeidade, conforme denota Alvori Ahlert (2011, p. 4):

O termo corporeidade indica a essência ou a natureza do corpo. A etimologia do termo nos diz que corporeidade vem de corpo, que é relativo a tudo que preenche espaço e se movimenta, e que, ao mesmo tempo, localiza o ser humano como um ser no mundo. É a maneira como o ser humano se diz de si mesmo e se relaciona com o mundo com seu corpo enquanto objetividade (matéria) e subjetividade (espírito, alma) num contexto de inseparabilidade.

¹ Para Jurkowski, a *homogeneidade* no teatro de bonecos privilegia o boneco acima dos demais elementos constituintes do espetáculo, tornando este um todo indissociável em prol das ações do objeto animado. Em contraponto, a *heterogeneidade* no teatro de animação define os espetáculos que se deixam contaminar por formas de expressão variadas.

Nesse sentido, analisando especificamente a corporeidade do animador visível ao público, levam-se em conta as suas relações com o mundo (real ou ficcional), por meio das interações de seu corpo com o espaço e com os outros corpos (vivos ou vivificados) com os quais interage. Sua corporeidade é, portanto, a indissociabilidade das relações objetivas e subjetivas do seu “ser no mundo”, inscritas em/pelo seu corpo.

Aprofundando o conceito de corporeidade, pode-se complementar que:

[...] a corporeidade constitui-se das dimensões: física (estrutura orgânica-biofísica-motora organizadora de todas as dimensões humanas), emocional-afetiva (instinto-pulsão-afeto), mental-espiritual (cognição, razão, pensamento, ideia, consciência) e a sócio-histórico-cultural (valores, hábitos, costumes, sentidos, significados, simbolismos). Todas essas dimensões estão indissociadas na totalidade do ser humano, constituindo sua corporeidade (JOÃO; BRITO, 2004, p. 266).

Estas dimensões da corporeidade, apontadas por Renato Bastos João e Marcelo de Brito, demonstram uma complexidade do ser, que não é somente físico, afetivo, cognitivo ou social. Cada uma das dimensões abre uma variedade de possibilidades relacionais, e, por mais que uma ou outra tenha alguma preponderância, não é possível dissociá-las. Contudo, o trabalho do ator consiste muitas vezes em reestruturar a sua corporeidade por meio de treinamentos, a fim de estabelecer um acordo ficcional com a plateia, assegurando que, durante aquele momento do espetáculo, ele representa um outro. Ao atuar, mantendo como base sua corporeidade própria, pode então criar simulacros e portar-se fisicamente como um idoso, emocionalmente instável, de nível cognitivo muito baixo e com valores sociais conservadores, mesmo que seja o oposto de tudo isso em seu cotidiano fora de cena. De todo modo, atuando em cena ou em seu cotidiano, essas dimensões do ser passam todas pelo corpo, onde reverberam na sua forma de agir, falar, mover-se

ou olhar. Suas interações com o mundo, seu “ser no mundo”, serão pautadas em consonância a essas corporeidades.

O pesquisador Aron Barco aponta, em seu estudo, a diferenciação entre um corpo vivo e um corpo inanimado na concepção da fenomenologia de Husserl, segundo segue:

Talvez a característica mais marcante dessas descrições seja o cuidado empreendido na distinção entre o corpo próprio, chamado *Leib*, e os corpos inanimados, denominados *Körper*. [...] De qualquer forma, o uso de dois termos distintos (*Leib* e *Körper*) não é gratuito. Ao contrário das línguas românicas, que traduzem ambos os termos para equivalentes de “corpo” (a exemplo do português), a língua alemã conserva a diferença entre o corpo animado, *Leib*, e o corpo físico qualquer, *Körper*. *Leib* tem origem na palavra do alemão medieval *lîp*, cujo uso era primeiramente indiferenciável entre “corpo” e “vida” e só sucessivamente adquiriu o significado de corpo próprio e anímico, separando-se do sentido de “vida”, que por sua vez tornou-se *Leben* no alemão contemporâneo. Já *Körper* é a germanização do latim *corpus* e, portanto, significa corpo morto ou corpo tomado como mera materialidade. Logo, *Körper* é uma generalidade: qualquer conteúdo que sensibilize a consciência, preencha uma forma extensa (tenha um *Dingschema*) e seja sólido pode ser chamado de *Körper* (BARCO, 2012, p. 2-3).

Essa diferenciação semântica caracterizada na filosofia husserliana cria uma certa dicotomia na caracterização do corpo, partindo do seu estado anímico. Mas ainda dialoga com a conceituação de corporeidade de Ahlert (2010) e de João e Brito (2004), uma vez que considera que o *Körper*, a dimensão física do corpo, também é parte do *Leib*, sendo este último próximo à constituição da corporeidade completa do ser humano.

No caso de um animador de bonecos que está à vista do público, a elaboração de outra corporeidade para si torna-se sensivelmente mais complexa. Além de buscar em seu corpo uma nova corporeidade, ele precisa elaborar uma corporeidade ficcional própria ao corpo do boneco que anima. Este duplo trabalho suscita algumas reflexões de interesse.

Ao dividir a cena com um boneco por ele animado, o animador pode encontrar-se em cinco principais situações: como animador neutro em relação à cena, como parte da cenografia, como parcela de realidade (ou seja, sendo ele próprio, um bonequeiro com seu boneco), como duplo do boneco que anima ou como um personagem fictício distinto de seu boneco.

O bonequeiro que busca a neutralidade em cena procura ser uma figura imparcial dentro da maior abrangência de aspectos possíveis. Ele não se configura como um personagem; não interage diretamente com qualquer personagem; evita trazer para si o foco de atenção do espectador; ou seja, ele está presente em cena, mas procura não ser percebido. Como parte da cenografia, o animador mantém as características “neutras”, exceto pelo fato de seu corpo compor o espaço cênico, muitas vezes por meio de seu figurino. De todo modo, certamente é impossível tornar-se absolutamente neutro e camuflar totalmente qualquer informação sobre sua corporeidade.

Por exemplo, no espetáculo *Clown's Houses*², apesar dos dois animadores estarem totalmente cobertos com roupas pretas e dissimulados pela iluminação, pela intensidade e tonicidade dos movimentos de seus braços (partes mais visíveis ao público), ao assistir o trabalho é notável que se trata de uma mulher e um homem. Contudo, essa percepção não altera substancialmente o foco da cena, que são os bonecos. Este exemplo apenas denota que determinadas características e energias são difíceis de serem camufladas. Mas nos momentos em que os dois animadores manipulam concomitantemente o mesmo boneco, há claramente uma elaboração conjunta do que seria a “corporeidade do boneco”. Nesse caso, a dupla de animadores não tem a necessidade de atuar com toda uma corporeidade distinta da sua cotidiana (como se tivessem de representar personagens com

² O espetáculo *Clown's Houses* é um trabalho da companhia grega Merlin Puppet Theatre, no qual utiliza-se principalmente a animação de bonecos sobre balcão, com os animadores à vista do público, mas neutros em relação à cena, dissimulados ao fundo escuro, apresentado em Florianópolis no 8º Festival Internacional de Teatro de Animação de Florianópolis – FITA Floripa, em 22/8/2014.



Clowns' Houses (2012). Merlin Puppet Theatre. Direção de Dimitris Stamou. Foto de D. Poupalos.

seus corpos, elaborando uma nova postura física, afetiva, cognitiva e social), mas, para ir além de suas corporeidades cotidianas e dar foco ao que lhes interessa em cena (o boneco), eles precisam realocar-se corporalmente em função de um objeto/objetivo comum.

Com o bonequeiro visível, porém, buscando ser neutro em relação à cena, percebe-se que o corpo do artista sofre uma limitação expressiva, tendo que se adequar a um espaço de atuação de certo modo limitado. Além disso, sua postura e seus movimentos estão em função da forma animada. Assim, seu meio expressivo deixa de ser prioritariamente seu próprio corpo, que passa a ter uma função principalmente operacional. O objeto que anima se torna uma extensão de seu próprio corpo, cabendo a ele o foco de atenção do público. Toda a corporeidade simulada pelo ator ao interpretar está realocada no boneco com o qual se relaciona.

Nas situações em que o animador não dissimula sua presença visível na cena, buscando uma certa neutralidade, mas também não se coloca como representando um personagem ficcional, há uma ou-

tra forma de expressar-se com seu corpo. Nestes casos, a intenção é a de assumir uma parcela de realidade em cena, buscando geralmente contrapor dramaturgicamente o ser vivo com o ser animado. No espetáculo *El Titiritero de Banfield*³, o ator Sergio Mercurio contracenava com os bonecos que anima apresentando-se como sendo ele próprio: um bonequeiro argentino que construiu seus bonecos. Essa relação entre criador e criaturas torna-se o tema do trabalho, inspirando a dramaturgia. Animador e bonecos discutem sobre liberdade e criação, como se fosse uma conversa entre seres humanos vivos. Vemos, no corpo de Sergio Mercurio, as dimensões da corporeidade que se espera encontrar em um bonequeiro. Contudo, por mais que se apresente como realidade, a corporeidade do animador não é a sua cotidiana. De fato, ao assistir duas ou mais vezes ao espetáculo, sabe-se que ele usa praticamente as mesmas palavras, os mesmos gestos e as mesmas ações, que foram teatralmente construídas para o espetáculo. Certamente, ele também não conversa e interage com seus bonecos fora de cena, como o faria com amigos e familiares, pois aí se trataria possivelmente de um caso clínico psiquiátrico. Portanto, sendo uma realidade construída para a cena (possivelmente, com muitas referências e ancorado em seu modo de existir real), o corpo do animador que atua sendo “ele mesmo” torna-se também parte de uma corporeidade ficcional.

Com o bonequeiro colocando-se em cena ativamente, atuando como um ser ficcional (seja este um duplo do boneco que anima, seja um personagem distinto), a situação da corporeidade transita a um outro nível de elaboração. Nesse sentido, *Diagnóstico: Hamlet*⁴ é um exemplo bastante interessante. O animador,

³ Espetáculo do bonequeiro argentino Sergio Mercurio, que trabalha com distintas formas de animação de bonecos, sendo a maioria com o artista à vista do público, interagindo diretamente com os bonecos, apresentado em Florianópolis no 1º Festival Internacional de Teatro de Animação de Florianópolis – FITA Floripa, em 23/6/2007.

⁴ *Diagnóstico: Hamlet* é um espetáculo da Companyia Pelmanec, da Espanha. Utilizam-se, neste trabalho, bonecos em espuma com proporções humanas, todos animados pelo mesmo ator, que também interpreta um dos personagens, apresentado em Florianópolis no 8º Festival Internacional de Teatro de Animação de Florianópolis – FITA Floripa, em 23/8/2014. Direção de María Castillo.

que identificamos como sendo um médico psiquiatra, tenta tratar seu paciente Max Flaubert (um boneco) que acredita ser o personagem Hamlet, de Shakespeare. Durante o espetáculo, o animador, interpretando seu personagem, relaciona-se também com a mãe e com a amiga de Max, Gertrudes e Ofélia (ambas bonecas). Algumas características da corporeidade do ator Miquel Gallardo são inevitavelmente as mesmas, especialmente as físicas. Mas é notável que ele constrói a partir dessa base uma nova corporeidade para seu personagem, que demonstra no corpo com clareza as suas relações com cada um dos bonecos. Quando está com Max, ele é conselheiro, apaziguador, tenta aproximar-se ao máximo do boneco enquanto este procura afastar-se. Com Gertrudes, a dinâmica é diferente, pois ela tenta seduzi-lo, e ele procura inicialmente afastar-se, com receio. Ofélia o atrai amorosamente, portanto, ele se torna mais suave e procura estar próximo. As diferentes relações que se dão entre os personagens levam o mesmo ator a elaborar distintas corporeidades para cada um, dentro das suas possibilidades físicas e dos materiais com os quais lida, além de encontrar as variações dessas corporeidades de acordo com relações estabelecidas.



El Titiritero de Banfield (1995). Cia. Sergio Mercurio. Direção de Sergio Mercurio.
Foto de Pablo González.



***Diagnóstico: Hamlet* (2011). Companyia Pelmà nec. Direção de María Castillo. Foto de Marta Vidanes.**

Independentemente dos modos pelos quais o animador interage com as formas animadas, o importante é a relação construída com estes corpos de propriedades distintas. Segundo o pesquisador Roberto Gorgati,

Corpo e objeto, a princípio, são determinações e, apesar de todas as determinações, o diálogo deve se instalar num campo de aberturas, de indeterminações. Considerar corpo como ambiente, região ou superfície acentua características de indeterminação, pois no corpo como ambiente, por exemplo, o tato amplia limites de percepção de modo que temperaturas e consistências do corpo se alterem. Um exemplo bem plausível é o ato de o corpo trocar água com o ambiente. Se tal ambiente estabelece trocas com o corpo, parte desse ambiente invade o corpo. Nessa troca, o corpo se transforma e ganha características do que estava fora (GORGATI, 2013, p.17).

Nesta citação, Gorgati destaca a importância da abertura para as trocas ao relacionar-se com o objeto: afetar e ser afetado. Por

mais que o animador queira impor suas vontades ao objeto por ele animado, este possui características físicas que podem aceitar tacitamente tais vontades, como podem resistir duramente. A matéria, considerada “sem alma” por não expressar desejos por meio do movimento, solicita ser escutada pela intensidade de sua existência física – sua imanência.

Nos estudos de Carlos Augusto Peixoto Jr. (2008) sobre a filosofia de Bento Espinosa, ele destaca que, em vez de “[...] uma Natureza para todos os corpos”, há um plano de imanência. Este plano de imanência é discutido por Gilles Deleuze e aponta duas proposições de Espinosa para a questão. Nas palavras de Peixoto Jr.:

A primeira proposição, denominada de cinética, nos diz que um corpo se define por relações de movimento e repouso, lentidão e velocidade entre partículas. Sendo assim, ele não se define por uma forma nem por funções. Toda forma específica ou global e suas funções orgânicas dependerão dessas relações, e não o inverso (PEIXOTO JR., 2008, p.137).

Em continuidade, acerca da segunda proposição de Espinosa:

Do ponto de vista espinosista, corpos e almas não são nem substâncias nem sujeitos, mas modos. Um modo é uma relação complexa de velocidade e de lentidão, e um poder de afetar e ser afetado, do corpo ou do pensamento. Essa maneira concreta de definir corpos e pensamentos, pelos seus poderes de afetar e de ser afetado, muda muito o entendimento clássico dessas questões (PEIXOTO JR., 2008, p.137).

Portanto, primeiramente as relações entre animador e objeto se dão pela cinética, nas variações de movimento e repouso que proporcionam a interação dos corpos. Não basta o animador ter a função de “animador”, e o objeto, a forma constituída para ser animada. A relação entre ambos se constrói no próprio fazer artístico, na lida e nas provocações mútuas dadas pela cinética. Não é

preciso que o animador sequer toque no objeto para se relacionar com ele. O não-movimento pode ser tão ou mais intenso que um movimento, de acordo com as relações estabelecidas, pois também cria um plano modal de imanência conjunta.

O estabelecimento desse modo, seguindo o pensamento de Espinosa e de Deleuze, leva à segunda proposição citada, que revela também as relações de afeto entre os corpos. Acerca disso, em uma conferência de Gilles Deleuze sobre Espinosa em Vincennes no ano de 1978, ele discorre:

Numa primeira determinação, a afecção é isto: é o estado de um corpo considerado como sofrendo a ação de um outro corpo. O que isso quer dizer? “Eu sinto o sol sobre mim”, ou então, “um raio de sol pousa sobre você”: é uma afecção do seu corpo. O que é uma afecção do seu corpo? Não o sol, mas a ação do sol ou o efeito do sol sobre você. Em outros termos, um efeito, ou a ação que um corpo produz sobre outro – note-se que Spinoza, por razões decorrentes de sua física, não acredita em uma ação a distância: a ação implica sempre um contato – é uma mistura de corpos. A afecção [affectio] é uma mistura de dois corpos, um corpo que se diz agir sobre outro, e um corpo que recolhe o traço do primeiro. Toda mistura de corpos será chamada de afecção (DELEUZE, 1978, documento virtual).

Nota-se, no discurso de Deleuze, que a afecção envolve sempre uma relação entre corpos. Embora para Espinosa essa relação implique um contato, não se reduz a um contato entre matérias sólidas. O contato entre os corpos pode se dar mediado pela luz, como no exemplo citado. Nas relações do animador com o boneco por ele animado, em grande parte das vezes, o contato é inevitável. Em *Clown's Houses*, *El Titiritero de Banfield* ou *Diagnóstico: Hamlet*, a mistura de corpos acontece de maneiras distintas, mas não há como negar que corpos vivos e vivificados afetam e são afetados mutuamente. Embora um tenha uma ação até certo ponto impositiva sobre o outro, na construção da relação ambos os corpos cedem em determinados aspectos para concluir um ato conjunto.

No teatro de objetos, a noção de afecção entre animador, objeto e público fica bastante evidente, especialmente em espetáculos como *(Des)Pertencimento*⁵. Neste trabalho, é possível identificar alguns modos distintos pelos quais os objetos são utilizados em cena e, consequentemente, modificam a forma de atuar em relação a eles. Neste espetáculo, pode-se observar objetos em cena desempenhando funções *utilitárias*, para as quais foram originalmente criados (uma caixa que guarda outros objetos); *figurativas*, complementando a cenografia, figurando um ambiente (pratos que compõem uma mesa de jantar); *representativas*, substituindo cenicamente um referente real (um ônibus de brinquedo que alude a um ônibus real); *sugestivas*, indicando aproximações entre os objetos e pessoas, lugares ou situações, por meio de características comuns e metáforas (um conjunto de chá



(Des)Pertencimento (2015). Companhia Andante. Direção de Sandra Vargas. Foto Luciano Osório.

⁵ *(Des)Pertencimento* é um trabalho da Companhia Andante, de Canelinha/SC. Dirigido por Sandra Vargas, com atuação de Jô Fornari e Laércio Amaral, é um espetáculo de teatro de objetos que explora distintas relações entre animadores e objetos. Além de suscitar metáforas a partir de formas e funções, os objetos são principalmente evocadores de memórias compartilhadas entre os animadores e o público. Apresentado em Florianópolis na programação do Micro Centro Cultural Casa Vermelha, em 10/3/2017.

em miniatura que é associado a uma cidade inteira muito pequena) e *evocativas*, trazendo memórias relacionadas ao próprio objeto, distinguindo-o de outros iguais (um brinquedo de infância guardado por anos com o qual o animador viveu bons e maus momentos).

Estas classificações apontadas são observações do resultado gerado a partir dos distintos modos de relação demonstrados ao público, que variam conforme o tipo de afecção que se estabelece entre objetos e animadores no espetáculo. No momento de selecionar quais objetos, textos e ações deveriam compor a cena, os artistas tiveram de se confrontar com os próprios afetos em relação a estes e projetar o alcance das reverberações desses contatos em relação ao público. Com isso, forma-se em cena uma trama complexa que envolve corpos animados (*Leib*), corpos inanimados (*Körper*), memórias, metáforas, imagens e outras formas que se entrelaçam afetando-se mutuamente, onde tocar é ser tocado, e isso gera transformação.

Estando o animador visível ou invisível em cena, independentemente do seu modo de se apresentar ou de interagir com os corpos animados, é importante que tenhamos a clareza de que tudo passa e se manifesta pelo corpo, especialmente o do animador. E que este corpo não é composto apenas de mãos e braços em movimento, mas de toda uma corporeidade física, emocional, mental e social que está a serviço do relacionamento com o público, nesse caso, mediado e complementado por um corpo ao qual se atribui *ânima*. O boneco, a máscara, a sombra, o objeto ou qualquer outra forma animada constitui-se como o ponto de encontro entre os corpos do artista e do seu público.

REFERÊNCIAS

AHLERT, Alvori. Corporeidade e educação: o corpo e os novos paradigmas da complexidade. *Revista Ibero-Americana de Educação*. Marechal Cândido Rondon, v. 1, n. 56, p. 1-13, jul, 2011.

- BARCO, Aron Pilotto. A concepção husserliana de corporeidade: a distinção fenomenológica entre corpo próprio e corpos inanimados. *Revista Synesis*. Petrópolis, v. 4, n. 2, p. 1-12, ago./dez., 2012.
- DELEUZE, Gilles. *Deleuze/Espinoza: Cours Vincennes 24/1/1978*. França. 2014. Tradução: Francisco Traverso Fuchs. Disponível em: < <http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=194&groupe=Spinoza&langue=5>>
- GORGATI, Roberto Douglas Queiroz. *Arquiteturas do contato: desvios do corpo e do objeto no teatro de animação*. 2013. 112 p. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis.
- JOÃO, Renato Bastos; BRITO, Marcelo de. Pensando a corporeidade na prática pedagógica em Educação Física à luz do pensamento complexo. *Revista Brasileira de Educação Física e Esporte*. São Paulo, v.18, n.3, p.263-72, jul./set, 2008.
- JURKOWSKI, Henryk. *Métamorphoses: La Marionnette au XX Siècle*. Trad.: Eliane Lisboa, Kátia Arruda, Gisele Lamb, Paulo Balardim. Charleville-Mézières: Éditions Institut International de la Marionnette, 2000.
- KUSANO, Darcí. *Os teatros Bunraku e Kabuki: uma visada barroca*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- PEIXOTO JR., Carlos Augusto. *Singularidade e subjetivação*. Ensaaios sobre clínica e cultura. Rio de Janeiro: 7 Letras/Editora PUC-Rio, 2008.

Humano em cena: reflexões a partir da obra de Philippe Genty

Flávia Ruchdeschel D'ávila

Instituto Federal de São Paulo – (São José dos Campos – Brasil)



Boliloc (2007). Companhia Philippe Genty. Direção de Philippe Genty e Mary Underwood. Foto de Pascal François.



Voyageurs Immobiles (2010). Companhia Philippe Genty. Direção de Philippe Genty e Mary Underwood. Foto de Pascal François.



La fin des terres (2005). Companhia Philippe Genty. Direção de Philippe Genty e Mary Underwood. Foto de Pascal François.



La fin des terres (2005). Companhia Philippe Genty. Direção de Philippe Genty e Mary Underwood. Foto de Pascal François.

Resumo: Este artigo discute a presença humana na cena e a sua relação com o inanimado, colocando em perspectiva a obra dramaturgica de Philippe Genty. O artista iniciou o seu percurso criativo como marionetista, e suas produções evoluíram para um teatro pautado na visualidade e por ele denominado como um tipo de Teatro Visual descendente das teorias de Gordon Craig, segundo as quais todos os elementos têm a mesma importância no espaço da representação. A metamorfose criativa em Genty ocorreu graças à inserção do elemento humano em sua poética, à sua abertura para outras linguagens artísticas e à ampliação da utilização do inanimado – manequins, marionetes não figurativas, máscaras, próteses e outros materiais (papéis, plásticos, tecidos) em suas dramaturgias.

Palavras-chave: Corpo. Presença. Estranheza.

Abstract: This article discusses the human presence in the scene and its relationship with the inanimate, putting in perspective the dramaturgic work of Philippe Genty. The artist began his creative path as a puppeteer and his productions evolved into a theater modeled on the visuality he termed as a sort of Visual Theater descending from the theories of Gordon Craig, according to which all elements have the same importance in the space of representation. The creative metamorphosis in Genty took place thanks to the insertion of the human element into its poetics, its opening to other artistic languages and the expansion of the use of the inanimate - mannequins, non-figurative puppets, masks, prostheses and other materials (paper, plastic, tissue) in his dramaturgies.

Keywords: Body. Presence. Weird.

Corpos empapelados, corpos que se duplicam, triplicam, quaduplicam à vista do espectador; corpos ora individuais, ora coletivos, corpos estranhados, híbridos, corpos que parecem vivos embora sejam inanimados, corpos vivos que sugerem o inanimado... Corpos de ausência e de presença colocados em situação de jogo com outros elementos visuais e sonoros, gerando um vocabulário pautado não na palavra, mas na visualidade; não na inteligibilidade, mas em experiências capazes de acessar lugares misteriosos, oníricos, turvos ou pouco claros à compreensão baseada em uma lógica narrativa.

O ponto de partida que fez o trabalho de Philippe Genty evoluir para além da marionete como substituta do personagem dramático e desenvolver um teatro em que aquela deixou de ser o centro da representação, tornando-se mais um elemento de suas dramaturgias, foi a inserção do humano na cena. Isso ocorreu no momento em que ele e sua esposa, Mary Underwood, formada em Dança e que, desde o final dos anos 1960, traz contribuições significativas para a poética genty niana, passaram a investigar as possibilidades expressivas do corpo e do movimento na cena.

Ao passo que o artista explora as possibilidades expressivas da presença humana, ele se distancia do modo com que costumemente utilizava as marionetes em suas primeiras criações, que compreendem os anos 1960 e 1970. Mas Genty não as abandona, ele amplia a utilização do inanimado, servindo-se de diversos recursos materiais para esse fim e colocando-os em relação direta com o humano, explorando ao máximo as possibilidades que nascem desse encontro.

Essa metamorfose inicia-se em 1980, com o espetáculo *Rond comme un cube*, marcando a transição dos espaços de atuação da Companhia Philippe Genty de cabarés para espaços teatrais, cujas estruturas possibilitarão a criação de dramaturgias mais elaboradas, diferenciando-se dos espetáculos compostos por números curtos e cômicos que até então eram apresentados pelo grupo. Outro ponto relevante dessa metamorfose, também experimentado a partir de

Rond comme un cube, foi a inserção de atuentes¹ com formação em Artes Cênicas nos espetáculos da Companhia:

É a primeira vez que eu vou integrar um ator na Companhia. Começo de uma longa história que nos fará passar do mundo da marionete a um Teatro Visual em que ela não será nada mais que uma de suas facetas (GENTY, 2013, p. 110).

A presença humana entendida não mais como força motriz para manipular o inanimado, mas como elemento constitutivo da própria encenação, possibilitou à Genty o alargamento das suas fronteiras poéticas e dramáticas. Somando-se à abertura da cena para o humano, outro componente que aparecerá em *Rond comme un cube* e que se tornará recorrente nos espetáculos da Companhia é a presença do boneco, manequim, figurino ou máscara funcionando como um duplo do atuante.

O simulacro de alguém que está vivo em cena será um motivo que retornará muitas vezes e de formas variadas nos espetáculos posteriores da Companhia, criando jogos de tensões entre o vivo e o inerte, cujas perturbadoras relações de proximidade e verossimilhança darão uma tônica de estranheza às dramaturgias gentyianas.

Desde os anos 1980, as criações do grupo caracterizam-se como construções híbridas, mesclando elementos díspares, não sendo possível enquadrá-las como espetáculos de dança, artes visuais, teatro de atores ou teatro de marionetes, por exemplo. Fenômeno da arte contemporânea e que também abarca o trabalho de Philippe Genty, essa diluição e o cruzamento das fronteiras das linguagens artísticas possibilitaram o surgimento de práticas muito diversas

¹ Tomamos esse termo emprestado de Katy Deville, que o utiliza ao referir-se ao artista cuja presença na cena não se dá por um viés de representação psicologizada de um personagem, mas, antes, compreendido como presença visual e de autorrepresentação. O termo foi utilizado em uma entrevista realizada no dia 19 de abril de 2005: Marseille. Apud: MATTÉOLI, Jen-Luc. *L'objet pauvre: mémoire et quotidien sur les scènes contemporaines françaises*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2011. p. 87.

que, frequentemente, têm seus próprios métodos de interpretação, de formação e poéticas pessoais.

Nesse contexto, os espetáculos da Companhia se desenvolveram rumo a um teatro pautado na visualidade, na memória, no universo onírico e na matéria em constante transformação. Genty compreende as suas criações como um tipo de Teatro Visual descendente das teorias de Gordon Craig, cujos postulados consideram que cada elemento da representação tem importância e contribui na elaboração do sentido da dramaturgia.

De acordo com Henryk Jurkowski, o termo “Teatro Visual” surgiu no início da década de 1980 para referir-se a práticas que já não mais se enquadravam em definições genéricas, como teatro de marionetes, teatro de animação ou até mesmo teatro da matéria. Segundo o pesquisador, foi Hadass Ophrat, artista israelense que integrava o grupo The Train Theatre, que percebeu a necessidade de encontrar um novo termo para designar suas práticas. Ele, então, propôs Teatro Visual para referir-se a criações que mesclavam o teatro de animação com as artes plásticas e a performance.

Essa busca por novos termos para designar práticas heterogêneas surgidas a partir dos cruzamentos das linguagens artísticas foi uma inquietação de diversos artistas europeus no final da década de 1970 e da década de 1980.

O teatro de animação é, originalmente, uma arte híbrida, se considerarmos que ele nasce do encontro fronteiro ou periférico das artes plásticas com a arte dramática. E a efervescência criativa desse período é mais uma das atualizações dessa linguagem, um legado de transformações iniciadas no final do século XIX. Este período é historicamente marcado por múltiplas contestações e experimentações no campo das artes, que tendiam a se distanciar das representações naturalistas e apreender outras poéticas visuais, mais condizentes com a crescente modernização e com os novos ideais surgidos em consequência desse processo. Didier Plassard resalta que, para escritores, músicos e artistas plásticos vinculados aos grupos de vanguardas dos anos 1910–1930, o teatro de ma-

rionetes constitui “[...] um espaço de reflexão e de experimentação privilegiado, o atelier que os permite explorar, em escala reduzida da empanada, aquilo que será a arte e a sociedade de amanhã” (PLASSARD, 2009, p. 23). Entretanto, apesar dessa relação do teatro de animação com os movimentos de vanguarda do início do século passado, de acordo com Jurkowski, ele tornou-se menos realista e mais poético apenas na segunda metade do século XX, especialmente após a Segunda Guerra Mundial:

As tendências poéticas e antirrealistas só se manifestaram com força após a Segunda Guerra Mundial. Essa época traz, inegavelmente, a marca da metamorfose e da história do teatro de marionetes no século XX. Ele se torna uma arte por inteiro. Desde então, os marionetistas deram prova de uma energia sem limite, deixaram seu encrave e desenvolveram ideias originais, fazendo empréstimos à arte dramática e às artes plásticas (JURKOWSKI, 2000, p. 16).

Segundo o autor, na virada dos anos 1950 para os anos 1960, uma nova geração de artistas rompeu com o teatro de bonecos tradicional e desencadeou “[...] uma avalanche de experimentações criadoras e divertidas, das quais ninguém [...] podia prever o resultado”, embora contivessem os germes de “[...] todas as grandes ideias dos anos 90” (JURKOWSKI, 2000, p. 81).

Especialmente a partir da década de 1980, para diferentes práticas, surgem diferentes definições, muitas delas incapazes de traduzir a própria prática em questão. Tomemos o Teatro de Objetos como exemplo: este movimento surgiu em 1980, na França, com um grupo de artistas que se dedicava a criar microdramaturgias pessoais e intimistas, majoritariamente voltadas para o público adulto, com objetos arrancados do real e não marionetizados, explorando as suas características plásticas, funcionais, simbólicas e culturais. Todavia, não havia unanimidade, dentro do próprio grupo que propôs o termo, para designar aquilo que eles estavam desenvolvendo, uma vez que suas experiências eram bastantes diversas, e nem todas se

baseavam na utilização de objetos extraídos da realidade utilitária. Desse modo, o termo passou a ser empregado para designar espetáculos muito diferentes uns dos outros e que não se orientavam pelos mesmos princípios criativos.

Assim como no Teatro de Objetos, o Teatro Visual ainda gera uma série de confusões com relação ao seu significado, sendo empregado, desde a década de 1980, para designar práticas bastantes heterogêneas. Por isso, não procuramos aqui uma definição do que é o Teatro Visual, pois muito provavelmente estaríamos fadados a cair em generalizações e contradições, mas, antes disso, a compreensão do contexto em que esse termo surgiu e sua utilização por Philippe Genty.

Desde o período em que criava espetáculos para cabarés e, especialmente a partir da década de 1980, o artista explora as características físicas e visuais dos materiais, como rugosidades, brilho, aspecto fosco, capacidade de adquirir formas diversas etc. O resultado desse olhar atento para os materiais, que Genty chama de *escuta*, conjugado com outros recursos expressivos tais como a presença humana, a música, as marionetes, os manequins, as máscaras, a dança, as projeções e a iluminação, possibilita a criação de lugares-imagens surpreendentes, feitos a partir de recursos muito simples, como oceanos de plástico e desertos de papel kraft, em dramaturgias cujo ponto nodal é a imagem, a forma em constante movimento e metamorfose.

Nos espetáculos do grupo, por exemplo, não há entradas ou saídas laterais, tudo aparece e desaparece no próprio palco e se transforma à vista do espectador, que comumente é arrebatado pela sensação de estar diante de algo desconhecido e vivenciando uma experiência não cotidiana. Genty tenta transformar o espaço da cena em um lugar onírico, onde o espectador pode ter experiências pessoais “[...] a meio caminho entre o real e o imaginário” (GENTY, 2013, p. 134), e, para o artista, as saídas laterais o conduziriam de volta à sua realidade comezinha. Como nos sonhos, nas suas dramaturgias, as matérias se dissolvem, as imagens se transformam,

o humano e o inerte se associam, se dissociam, se confundem – a presença de um ressalta a presença do outro, estabelecendo uma via de mão dupla entre eles, com constantes aproximações, cruzamentos e distanciamentos. Genty considera que há nesse jogo uma relação de complementaridade entre ausência e presença, vida e morte, animado e inanimado:

Pouco a pouco os atores, dançarinos, objetos, materiais (tecidos extensíveis, filmes de plástico transparente, kraft etc.) adquirem um lugar preponderante, sempre deixando um espaço para a marionete. O inanimado e o ator se colocam em valor mutuamente, como se o inerte desse ainda mais vida ao vivente, e vice-versa (GENTY, 2009, p. 65).

Em um extrato da peça *Désirs Parade*, de 1985, por exemplo, uma atuante aparece nua no palco, deitada sobre um embrulho de papel kraft. Ela ergue-se, desamarra o embrulho, abre-o e envolve o seu corpo com ele, que passa a fazer movimentos abruptos no entorno do corpo, cujos contornos vão se diluindo, e ela desaparece dentro do kraft. O papel torna-se um recipiente vazio, voltando à sua forma precedente: um embrulho amarrado por uma corda, agora portador da ausência de uma presença.

Há um jogo de tensões nessa relação entre o inerte e aquilo que está vivo, especialmente quando ocorre a inversão de valores deles, em que o vivo passa a ser um corpo de ausência, enquanto o inerte assume o lugar de corpo com vida, com uma suposta presença autônoma. Em diversos espetáculos do grupo, a matéria inanimada – e aqui entendemos esse termo como todo e qualquer suporte expressivo que possui materialidade e que pode ser utilizado dramaturgicamente – torna-se portadora de uma autonomia aparente quando colocada em situação de jogo com o elemento humano, aqui também compreendido como matéria expressiva. Ao refletir acerca do processo de transformações nas criações gentyianas, Jurkowski (2000, p. 184-185) chama a atenção para

o fato de a vida aparente da matéria tornar-se um tema recorrente em seus espetáculos.

Outro exemplo desse jogo de tensões e de transfigurações diante do espectador é uma cena do espetáculo *Voyageur immobile*, de 1995, remontado como *Voyageurs immobiles* em 2010. Na cena em questão, há sete atuentes no palco. Em uma sequência de ações, cada um deles desfalece, e os outros atuentes envolvem o seu corpo com papel kraft. Todavia, sempre há sete corpos em ação. Os corpos de papel se multiplicam e, ao final, são sete corpos empapelados e sete corpos humanos sobre o palco. Os artistas que haviam desfalecido e que tiveram o corpo empapelado integram-se ao restante do grupo de modo sutil, enquanto a cena vai se transformando.

Há uma sensação de estranheza quando vemos os corpos de papel representando o corpo do artista desfalecido, ao mesmo tempo em que percebemos que ele também está ali, ajudando a envolver com papel outro corpo, de outro artista. Sobre o palco, surgem corpos duplos, corpos cheios e corpos vazios. A dualidade desses corpos e a relação entre vida e a morte fazem-se metaforicamente presentes na cena e nos corpos dos artistas. Didier Plassard chama a atenção para o fato de que, nas trocas sociais cotidianas, a diferença entre corpos e simulacros não tem muita relevância. E o teatro, segundo o pesquisador,

[...] constitui o único lugar material em que os respectivos valores do animado e do inanimado – corpos e imagens ou simulacros – podem ser claramente dissociados e interrogados: o peso de uma presença viva é outro diante da sensibilidade que cintila de uma tela, da projeção de uma sombra, a rigidez de uma efígie (PLASSARD, 1998, p. 11).

Tanto as presenças dos corpos dos atuentes quanto as dos seus simulacros e dos outros elementos visuais usados para sugerir a presença humana em cena frequentemente sofrem transfigurações, alimentando o jogo de tensões entre o vivo e o inanimado.

Esses corpos ou projeções de corpos aparecem em diversos lugares ao mesmo tempo, desaparecem, se transformam, reaparecem. O corpo do atuante, dentro desse processo, pode sofrer uma série de modificações em sua aparência, estatuto e presença: a diluição do seu caráter de individualidade, a sua duplicação, a hibridização, o travestimento do humano por manequins e formas variadas, a sua aparente ausência de vida e autonomia etc. Essa humanidade, perturbada pelo inerte com sua transformação em outra coisa, impregna de estranheza toda a poética gentyniana.

No espetáculo *La fin des terres*, 2005, por exemplo, acontece o cruzamento entre corpos vivos e corpos inanimados: silhuetas imóveis dos atuentes são imperceptivelmente substituídas por imagens de silhuetas bidimensionais, causando estupefação no espectador quando tais imagens são retiradas da cena por outros atuentes, tornando-se impossível identificar quais das silhuetas presentes na cena são vivas e quais são inertes.

Temos aí dois estatutos de presença, um real, carnal, e outro imagético, representacional, e talvez sejam eles os responsáveis pela confusão que se instaura no olhar de quem apreende o acontecimento teatral, posto em uma encruzilhada entre presença real e representacional.

Acerca das qualidades da imagem e da representação, Francis Wolff chama a atenção para o fato de que os homens, em todos os lugares e civilizações, produzem imagens que, depois de prontas, exercem influências consideráveis sobre quem as produziu. Para o autor, “[...] a imagem começa quando paramos de ver o que é materialmente dado, para ver outra coisa, para reconhecer uma forma conhecida” (WOLFF, 2005, p. 20). Ela torna presente qualquer coisa ausente, esse é o seu poder de *re*-presentar, tornando o ausente presente nela, e não na realidade que a circunda. Mas, ao mesmo tempo em que representa alguma coisa ausente, a imagem também é um conjunto de matéria visível, sendo perpassada por duas realidades: a de *estar* como portadora do ausente e a de *ser* ela mesma.

Ainda de acordo com Wolff, o que explica a potência e o poder da imagem sobre o imaginário não são suas qualidades, mas os seus defeitos. O autor tenta explicar o efeito das imagens sobre os homens a partir daquilo que elas não podem fazer nem dizer. Assim, posta em relação com a linguagem, a imagem possui quatro defeitos: *ela ignora o conceito de generalização*, sendo possível representar um ser vivo, mas não a ideia de humanidade, por exemplo; *a imagem comunica pela afirmação*, nunca pela negação: nenhuma imagem pode dizer: “isto não é um cachimbo”. E é justamente por ser pura afirmação que, segundo o autor, os sistemas políticos e religiosos se apoiam nas imagens para transmitir seus ideais. O terceiro defeito, apontado por Wolff, é que *a imagem desconhece a dúvida*, o possível. Por ser afirmação, ela *é*, ela jamais suscita um *se* ou um *talvez*. E, assim como a imagem só conhece um modo, o indicativo, o *é*, *ela é portadora de um eterno presente*, não podendo representar o tempo, desconhecendo passado e futuro. Esse seria o seu quarto defeito.

Em concordância com essas premissas, nas dramaturgias visuais o objeto e a matéria não representam por já estarem presentes na cena, e o corpo do atuante também é uma presença real, ele é matéria expressiva essencialmente visual, e não dramática. Essa presença remete-nos aos ideais que Craig buscava na Supermarionete: teoricamente libertos das vaidades e de emoções supérfluas, os atuentes vão para a cena sem representar um papel dramático, com suas individualidades diluídas, deixando seus corpos e as suas presenças serem moldadas para e pelo espetáculo.

A presença do ator como elemento constitutivo dramaturgico foi amplamente utilizada pelo artista polonês Tadeusz Kantor. Em um diálogo indireto com os *ready-mades* de Marcel Duchamp, ele elevou objetos que já não mais possuíam função de uso à condição de objetos de arte, trazendo-os para a cena e conferindo-lhes a mesma importância dada aos atores. E de acordo com Cintra (CINTRA, 2012, p.16), os próprios atores eram considerados por Kantor como *ready-man*, no sentido de permanecerem eles mesmos

em cena. Kantor orientava seus atores a encararem os objetos não como acessórios ou suportes para o jogo, e sim como parceiros. Aldona Skiba-Lickel complementa:

Na definição tradicional, o ator é a pessoa que interpreta um papel, enquanto que Kantor recusa a interpretação e os papéis. Ele os substitui por pessoas “tout prêts”, que permanecem elas mesmas. Elas não são atores profissionais. Nos espetáculos de Kantor, nós não podemos mais dizer que o ator é um protagonista, porque não há papel principal. Em seu teatro, todos os elementos têm o mesmo valor. E o ator é frequentemente colocado no mesmo nível dos outros elementos do espetáculo (SKIBA-LICKEL, 1991, p. 6).

Embora Genty trabalhe com artistas profissionais, a sua prática se aproxima desse conceito de pessoas *tout prêts*. Mencionamos, anteriormente, que o artista usa o termo *escuta* para lidar com os materiais das suas dramaturgias. Para ele, não há um material ruim no sentido de ele ter pouco potencial expressivo, mas o que existe, muitas vezes, é a dificuldade em compreender as características intrínsecas das coisas e de deixar que elas se expressem, assumindo que a matéria é portadora de certa autonomia. Assim, o criador não deve impor a sua vontade para os materiais com que ele trabalha, mas relacionar-se com eles através de uma *escuta* atenta.

Esse termo pode ser estendido para os atuantes que integram os espetáculos da Companhia, cujas origens culturais, áreas de formação (música, dança, artes cênicas, circo, teatro de marionetes etc.) e características físicas são apreendidos nas dramaturgias do grupo. O elenco de *Voyageurs immobiles*, por exemplo, é formado por atuantes de diferentes nacionalidades e idiomas, trazendo para o palco uma diversidade de traços étnicos e uma polifonia de vozes que se expressam em diferentes línguas. A voz é aqui um elemento importante da dramaturgia, não como fala dramática, mas como disparadora de paisagens sonoro-culturais diversas.

Ainda acerca da questão da presença na cena, há uma força

expressiva no esvaziamento do caráter dramático e representativo dos atuentes, possibilitando uma reaproximação do acontecimento teatral com o sagrado: destituídos de personagens dramáticos, os seus corpos revelam a força simbólica do humano em cena. Vale ressaltar que, nos teatros com dramaturgias pautadas na visualidade, as imagens inanimadas que remetem ao humano ou que conseguem contaminá-lo, destituindo-lhe de uma aparente presença com *anima*, também contribuem para esse fim. Parafraseando Tadeusz Kantor, a condição inerte e não humana desses materiais nos possibilita apreender, através deles, uma humanidade metafórica; nos permite perceber a vida na ausência da vida.

É desse cruzamento entre vivo e inanimado, cujas presenças reais convertem-se também em imagens representacionais, que surge uma atmosfera de estranheza e mistério perceptíveis nessas dramaturgias. Nelas, o *ser* e o *estar* fazem-se simultaneamente presentes nos corpos dos atuentes e nos outros materiais expressivos. Na poética genty-niana, o humano é presença visual e também metafórica. Uma não impede a outra de existir, e, em algumas ocasiões, elas se complementam. Ao estar em relação com os outros elementos da dramaturgia ou ser evocadas através deles, essas presenças condensam sentidos, criam fissuras na compreensão da realidade racionalizada e transformam o palco naquele lugar onírico almejado por Genty.

REFERÊNCIAS

- CINTRA, Wagner. *No limiar do desconhecido: reflexões acerca do objeto no teatro de Tadeusz Kantor*. São Paulo: Editora Unesp, 2012.
- GENTY, Philippe. *Carnet de fuite*. In: *Marionnettes: Carte blanche à...* Charleville-Mézières: Editeur St-Lambert et Mont de Jeux: Les amis de l'Ardenne, nº 26. 2009.
- GENTY, Philippe. *Paysages intérieurs*. Verona: Actes Sud, 2013.
- JURKOWSKI, Henryk. *Métamorphoses: La Marionette au XX Siècle*. 2. ed. Charleville-Mézières: Éditions L'Entretemps, 2000.

- MATTÉOLI, Jen-Luc. *L'objet pauvre: mémoire et quotidien sur les scènes contemporaines françaises*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2011.
- PLASSARD, Didier. La fabrique de l'avenir: metamorphoses du théâtre de figure dans les avant-gardes historiques. In: *Marionnettes: Carte blanche à...* Charleville-Mézières: Editeur St-Lambert et Mont de Jeux: Les amis de l'Ardenne, n° 26. 2009.
- PLASSARD, Didier. Kantor, Gabily, Novarina: fragiles territoires de l'humain, *Puck*, n° 11 (*Interférences*). Charleville-Mézières: Institut International de la Marionnette, 1998.
- SKIBA-LICKEL, Aldona. *L'acteur dans le Théâtre de Tadeusz Kantor*. Paris: Bouffonneries, n. 26-27, 1991.
- WOLFF, Francis. Por trás do espetáculo: o poder das imagens. In: *Muito além do espetáculo*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

O corpo zoo-humano em *O quadro de todos juntos*, do Grupo Pigmalião – escultura que mexe¹

Cássia Macieira

ATEBEMG, ABTB – UNIMA BRASIL (Belo Horizonte – Brasil)



O quadro de todos juntos (2014). Grupo Pigmalião Escultura que Mexe. Direção de Eduardo Felix e Igor Godinho. Foto de Aurora Majnoni.

¹ <http://www.pigmaliao.com> (Sede em Belo Horizonte – Minas Gerais).



Fotos: *O quadro de todos juntos* (2014). Grupo Pigmalião Escultura que Mexe. Direção de Eduardo Felix e Igor Godinho. Foto de Aurora Majnoni.



Resumo: O Grupo Pigmalião – escultura que mexe –, com a dicção que lhe é própria em afetar o espectador, surpreendeu o Teatro de Animação, em 2014, com a encenação *O quadro de todos juntos*. A escolha da máscara-porco em corpo bípede acentua a fronteira da humanidade e não-humanidade denunciando o domínio sobre o animal e, sobretudo, sobre o outro. E, ao repetir o gesto da despersonalização/desumanização pela máscara no ator, confirma sua vocação tanto pelo gênero do Teatro de Animação quanto pelo “outro corpo” para o comportamento desse ator na cena: o boneco como referência do “modelo de interpretação” ou a busca da “nova gestualidade”.

Palavras-chave: Teatro de Animação. Bonecos. Máscaras.

Abstract: The Pygmalion Group [Grupo Pigmalião] - a sculpture that moves - with its own diction affecting the spectator - surprised Puppet Theater, in 2014, with the staging of *The Board of All Together* [*O Quadro de Todos Juntos*]. The choice of the pig-mask in a bipedal body emphasizes the frontier between humanity and not humanity denouncing dominion over the animal and, above all, over the other. And, in repeating the gesture of depersonalization/dehumanization by the mask on the actor, it confirms its vocation for both the Puppet Theater genre and for the “other body” for the actor’s behavior in the scene: the puppet as reference of the “model of interpretation” or the search for a “new gesture”.

Keywords: Puppet Theater. Puppets. Masks.

O Grupo Pigmalião – escultura que mexe –, com a dicção que lhe é própria em afetar o espectador, surpreendeu o Teatro de

Animação, em 2014, com a encenação² *O quadro de todos juntos*³, com duração de 60 minutos, após sua estreia, em cena curta, no ano anterior, intitulado *O quadro de uma família*. Trata-se de uma montagem teatral de híbridos e bonecos, que provoca fruição estética e estranhamento no espectador.

Sem texto, com manipulação direta e máscaras de porcos nos atores, realista, confunde o espectador, à primeira vista, pelo corpo zoo-humano – corpo humano e cabeça de porco – concomitante à narrativa de turbulências familiares, comum entre os humanos, tais como: perversidades, submissões, concessões, acordos e desacordos parentais⁴, morte e incesto. Em seu texto de apresentação, antecede a todos, posicionando-se diante do jogo de ressonância entre o humano e o outro e o fascínio pela *imagery* animal.

Uma família posa para um retrato. O instante de um flash revela além da superficialidade. Mostra a frágil estrutura por trás dessa imagem perfeita. Segredos postos ao chão. Suspensão do tempo. Cada um de seus integrantes expõe seus mais íntimos e secretos desejos. Todos são espelhos. Todos juntos. Um encontro de família em que a realidade, o simulacro e o delírio confrontam-se em um quadro mais que verdadeiro (PIGMALIÃO, 2014).

² “[...] Dessa forma, para se analisar a encenação teatral, é preciso considerar todos os seus elementos e a forma como eles se organizam na realização do espetáculo. A partir dessa análise, será possível estabelecer como se dá a relação entre encenação e a plateia, de acordo com as escolhas tomadas ao se conceber uma peça, geralmente vinculadas a determinado gênero teatral” (FERNANDES, Janaína de Mello, 2006, p. 1).

³ Autor: Eduardo Felix; Direção: Eduardo Felix e Igor Godinho; Criação de bonecos: Eduardo Felix; Construção de bonecos, cenografia e adereços: Aurora Majnoni, Cora Rufino, Diogo Netto, Eduardo Felix, Igor Godinho, Leonardo Martins, Liz Schrickte, Michelle Campos, Mauro Carvalho, Mariana Teixeira, Hugo Honorato, Douglas Pêgo, Camila Polatscheck. Elenco: Aurora Majnoni, Cora Rufino, Eduardo Felix, Liz Schrickte, Mauro Carvalho, Mariana Teixeira e Marina Arthuzzi; Figurinos: Maria do Céu Viana. Iluminação: Igor Godinho.

⁴ Viveiros de Castro (2002, p. 295) afirma: “Em sentido geral, a sociedade é uma condição universal da vida humana. Esta universalidade admite uma interpretação (instintual) e outra simbólico-moral (institucional)”.

Pode-se evocar, assim, o estranhamento diante das percepções sobre temas caros ao social e pelo disforme: corpo híbrido – bípede com cabeça de porco. Desestabiliza pela desfiguração do humano diante da histórica supremacia do cristianismo e seu autoritarismo sobre a representação; desestabiliza pela temática de evocar o corpo passivo que sempre age pelo hábito; o corpo sem órgãos (Artaud) que apenas repete funções e se submete, sempre, à imposição da ordem cultural do mundo e do outro – corpo dócil foucaultiano.

Pode-se atribuir, ainda, aos criadores de *O quadro de todos juntos*, a coragem em apontar com o dedo (para a ferida), sem moralismo, a “máquina antropológica” do humanismo ocidental, provocando a todos; e de repensar, sobretudo, sobre ética e figuração (representação) e sobre a premissa batailliana de que o humano é sempre atravessado por uma intenção de domínio.

Nesse contexto, a escolha pelo zoo ou pela justaposição de partes heterogêneas implica e acentua a diferença entre o humano e o “monstro”. Em *Monstros*, José Gil afirma que,

[...] se é verdade que o homem procura nos monstros, por contraste, uma imagem estável de si mesmo, não é menos certo que a monstrosidade atrai como uma espécie de ponto de fuga do seu devir-inumano: devir-animal, devir-vegetal ou mineral (GIL, 2006, p. 125).

Segundo o autor, dois vetores confrontam-se: enquanto o ser humano aponta uma tendência para a metamorfose e o horror, parte dele teme tornar-se monstro. Assim, o Pigmalião, ao validar o híbrido, visou sobretudo a dilacerar o antropomorfismo através das máscaras de porcos em corpos humanos.

Para José Gil, a combinação de partes heterogêneas e todas as deformidades são um fenômeno singular próprio dos monstros; é isto exatamente o que lhes concede vocação para a representação, contribuindo para estabelecer “um desvio significativo relativamente à norma” (GIL, 2006, p. 141).

O que faz o monstro um ser de atração e da imaginação é o fato de situar numa fronteira indecisa entre a humanidade e a não-humanidade. Melhor: o nascimento monstruoso mostraria como potencialmente a humanidade do homem, configurada no corpo normal, contém o germe da sua inumanidade. [...] Qualquer coisa de imprevisível e pavoroso, de certo modo pior do que uma doença e do que a morte (pois é não-forma, não-vida na vida), permanece escondida mas pronta a manifestar-se. A fronteira para além da qual se desintegra a nossa identidade humana está traçada dentro de nós, e não sabemos onde (GIL, 2006, p. 126).

A escolha da máscara-porco em corpo bípede acentua a fronteira da humanidade e não-humanidade denunciando o domínio sobre o animal e, sobretudo, sobre o outro. Assim, a cena ou pocilga retoma abordagens da heterotopia foucaultiana, esta que tem como regra justapor em um lugar vários espaços não hegemônicos. Para Foucault, “O teatro, que é uma heterotopia, perfaz no retângulo da cena toda uma série de lugares estranhos” (FOUCAULT, 2013, p. 24), e assim o Pigmalião realiza a denúncia, porque pensar a heterotopia com as assimetrias humanas é contraditório diante do que tem prevalecido há séculos: a supremacia do poderio humano sobre as outras espécies.

O Grupo demonstra, ainda, o desinteresse pela noção de forma ideal – a figura humana – e reivindica uma estética própria e perturbadora. Vocação antissagrada que escapa do modelo racional e se assume como posição inventiva, pois tal gesto somente se dá pelo ato de linguagem. É que deixar de olhar para si mesmo como centro é reconhecer-se na própria animalidade. Esta também pode ser vista em outro espetáculo do grupo: *Alguém*.

O mundo dos humanos se vê ameaçado por uma enorme infestação de estranhos ratos. O que as pessoas não sabem é que, por trás da aparente fragilidade e submissão dessas criaturas, se esconde uma estrutura organizada, inteligente e obstinada. E o que os ratos não sabem é que os humanos também têm seus segredos além das máscaras sociais⁵ (PIGMALIÃO).

⁵ <http://www.pigmalião.com/espetaculos>.

A operação pigmalionica em aniquilar o ator-humano e substituí-lo em corpo zoo (ator com máscara de porco) contracenando com bonecos-porcos confirma sua estética política no Teatro de Animação. Nota-se que ambos são porcos, e no modo da recepção (na visualidade do espetáculo) vê-se animal (ainda que bípede) contracenando com animal (boneco). Há atores que atuam de vestimenta preta, manipulando bonecos (manipulação direta), e atores com máscaras de porco (que atuam e contracenam tanto com o boneco quanto com outros “da mesma espécie”). O ator que se metamorfoseia em figura híbrida, de gestos limpos, está em simbiose com o boneco, e ambos se movimentam e gesticulam humanamente. A simbiose é também proporcionada, porque os bonecos-crianças, em escala natural, contribuem com o pacto da verossimilhança. Dá-se, então, uma quase igualdade: o híbrido é meio humano, e o boneco-porco gesticula como humano. De tal estratégia dramática, pode-se entender, em certa parte, que todos acompanham a premissa de “desierarquização”, e é a máscara o elemento que contribui na subtração para que não ocorra a supremacia humana. E, como buscava Gordon Craig (1872–1966), uma unidade:

Craig explora, através da marionete e suas múltiplas formas, as condições de reorganização do jogo teatral em linguagem única, numa totalidade plástica homogênea na qual o ator é tão somente parte integrante de uma totalidade mais ampla que o espetáculo. E o ator, inteiramente mascarado, é quem pode concretizar essa forma de interpretar o novo teatro (BELTRAME, 2005, p. 75-76).

O título da encenação também norteia o espectador: *O quadro de todos juntos* surpreende na abertura com uma foto congelada ou “quadro vivo”, também conhecido como *tableau vivant*. Como a máscara realista norteia a unidade visual, isto permite que o espectador direcione toda a sua tensão para os movimentos da cena, sem os excessos de detalhes, claro, após o choque inicial da contemplação do “retrato” da família de porcos. Para além da pintura e fotografia, pois a estas não lhes é concedido o movimento, “o quadro-vivo” performativo traz corporeidade à cena ao congelar gestos e atravessar o

espectador pelo tempo dilatado. A identificação do espectador com o *tableau vivant* pode acionar sentimentos reprimidos da infância, como nas fotografias familiares, provocando o estranhamento, o qual pode ser confirmado a partir da definição freudiana da ideia da repetição: “[...] algo reprimido que *retorna*” (FREUD, 1919, p. 300) ou “[...] os complexos infantis que haviam sido reprimidos (e) revivem uma vez mais por meio de alguma impressão” (FREUD, 1919, p. 310).

A repetição, que também se dá no Grupo Pigmalião ao reconhecer o híbrido como imagem poética, no século XXI, teria a mesma dimensão da escolha de sátiros, esfinges, sereias, não como aberração, nos gestos de Georges Bataille (1897–1962) e André Masson (1896–1987), em 1936, para a revista *Acephale* e, também, na “desrracionalização” dos surrealistas. Estes defendiam que a fragilidade do antropocentrismo provocaria o seu desaparecimento e de tudo aquilo que os perseguia, mas que surgiria, novamente, “[...] sob o talhe de formas monstruosas ou deformidades ameaçadoras” (MORAES, 2010, p. 88) e novas formas de vida e de expressão do próprio humano. Deve-se valer ainda de que o conto de Hoffmann, de 1817, *O homem de areia*, privilegia marionetes e autômatos e deslumbrou surrealistas, dadaístas e toda a vanguarda do século XX.

Se os surrealistas reconheciam “na animalidade um estado original a ser reconquistado”, Bataille estabelecia que em cada homem há um animal aprisionado, privado da liberdade, restando-lhe apenas a inveja que tem dos animais livres. Bataille vai mais fundo na questão: desdobra os animais em “formas acadêmicas” e “formas dementes”. No primeiro tipo estariam os animais nobres, fortes, elegantes, harmônicos, como os cavalos e os tigres. No segundo, os dementes seriam aqueles animais próximos do barroco, animais bárbaros, burlescos: a aranha, o gorila, o hipopótamo. Seriam os “monstros naturais”, na definição de Bataille. Em contraponto com as formas clássicas dos animais acadêmicos, os dementes seriam transtornados, em constante revolta, em constante metamorfose (CUNHA, 2010, p. 170).

Para a autora de *O corpo impossível*, Eliane Robert Moraes, trata-se de uma condição atávica do homem de impedimento de identificação, por completo, com o ideal humano e, assim, o remeteria às suas violentas necessidades animais.

O corpo humano seria como um “suporte original das metamorfoses”, pois pode desdobrar-se em outros, além de projetar-se para fora de si. A figura humana seria reduzida à coisa, desantropomorfotizada por completo, chegando a ser uma “engrenagem do nada”, conforme Bataille (CUNHA, 2011, p. 170).

Como já mencionado, a máscara nessa encenação norteia a visualidade, e foi preciso que o ator perdesse sua identidade, pois está a serviço do híbrido. É que a poética do corpo contemporâneo, experimentada pelo Grupo Pigmalião, dialoga com novas percepções de realidade.

A máscara, experiência imagética por excelência, aporta questões significativas quanto às ações do homem contemporâneo, prestando-se à apreensão de aspectos (est) éticos no espaço-tempo hodierno à luz dos princípios que a configuram. A velocidade da percepção do tempo, notadamente em função das novas tecnologias, força o homem a redefinir conceitos relativos ao espaço e ao tempo, e provocam alterações profundas em sua percepção da realidade (COSTA, 2011, p. 24).

O Grupo Pigmalião, em *O quadro de todos juntos*, ao repetir o gesto da despersonalização/desumanização pela máscara no ator, confirma sua vocação tanto pelo gênero do Teatro de Animação quanto pelo “outro corpo” para o comportamento desse ator na cena: o boneco como referência do “modelo de interpretação” ou a busca da “nova gestualidade” (BELTRAME, 2005, p. 61). Tem-se, aí, o ator “marionetizado”, tanto pela supressão ou substituição da personalidade do ator, evidente no dilaceramento da precisão dos movimentos da cabeça, quanto no controle e na ausência de emoção: ele apenas age.



O quadro de todos juntos (2014). Grupo Pigmalião Escultura que Mexe. Direção de Eduardo Felix e Igor Godinho. Foto de Viviane de Paoli.

Beltrame, ao investigar o ator desencarnado de Maurice Maeterlinck (1862–1949), afirma a negação da interpretação realista e a busca de uma nova gestualidade do ator pelo dramaturgo. Dar-se-ia também a valorização da imaginação e a negação do realismo. Ter-se-ia um espectador diante de homens materialmente representados e personagens expressando-se em linguagem comum. Maeterlinck propõe a supressão totalmente do ser humano da cena ou que fosse talvez “[...] substituído por uma sombra, um reflexo, projeções numa tela de formas simbólicas ou por um ser com toda aparência da vida, sem ter vida. Eu não sei, mas a ausência do homem me parece indispensável” (MAETERLINCK, in Plassard, 1996, p. 200). Assim, nessa busca, o Pigmalião estaria à procura de novos meios de expressão do ator, no *entre-lugar* de animais e humanos.

Em *O quadro de todos juntos*, todos os gestos dramatúrgicos: corpo zoo-humano, “marionetização” do ator, clã de porcos, bonecos em escala natural, híbrido X boneco, ausência de diálogos,

ruídos, gemidos, temática que denuncia o humano, *imagery* animal, desinteresse político pelo belo, subversão da tradição do antropomorfismo, têm como premissa o seu posicionamento crítico na linguagem teatral e sua continuidade como marionetistas de estética singular. Antirracionalista, o Pigmalião privilegia o mundo animal desprovido de toda profundidade metafísica, e seu corpo zoo-humano é um compromisso com seu pressuposto ético-estético e político.

REFERÊNCIAS

- BELTRAME, Valmor Níni. A marionetização do ator. In: *Revista Móin-Móin: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*. Jaraguá do Sul: SCAR/Udesc, 2005. Ano 1, v.1, p. 55-78.
- CASTRO, Viveiros de. *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de Antropologia*. São Paulo: Cosac & Naif, 2002, p. 295.
- COSTA, Felisberto Sabino da. Máscara: corpo. Artificio. In: BELTRAME, Valmor Níni; ANDRADE, Milton de. (Org.). *Teatro de Máscaras*. Florianópolis: Udesc, 2011, p.11-26.
- CUNHA, Rubens de. *A ruptura. A fragmentação. A impossibilidade*. Resenha de “O corpo impossível” livro de Eliane Robert Moraes. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/2176-8552.2011nesp2p165> Acesso em: 20 fev. 2017.
- FERNANDES, Janaína de Mello. A enunciação na encenação teatral. In: *Estudos Semióticos*. Publicação do Programa de Pós-Graduação em Semiótica e Linguística Geral da FFLCH-USP. São Paulo, 2006.
- FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico, as heterotopias*. São Paulo: N-1 Edições: 2013.
- FREUD, Sigmund. *Além do princípio do prazer* (1920). E.S.B., Vol. XVIII, Rio de Janeiro: Imago, 1969.

- FREUD, Sigmund. O Estranho (1919). In: FREUD, Sigmund. *História de uma neurose infantil*. E.S.B., Vol. XVII, Rio de Janeiro: Imago, 1969.
- GIL, José. *Monstros*. Lisboa: Relógio D'Água, 2006.
- MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível*. São Paulo: Iluminuras, 2010.
- PLASSARD, Didier. *Les Mains de Lumière. Anthologie des Écrits sur L'art de la Marionnette*. Charleville-Mézières: Institut International de la Marionnette, 1996.

O manipulador é um Poeta da Matéria

Igor Rovisco Gandra
Teatro de Ferro (Porto – Portugal)



Olo, um solo sobre um solo (2010). Cia Teatro de Ferro. Direção de Igor Gandra.
Foto de Susana Neves.



Olo, um solo sobre um solo (2010). Cia Teatro de Ferro. Direção de Igor Gandra.
Foto de Susana Neves.

Resumo: Redigido tendo como ponto de partida uma prática artística concreta de criação de um espectáculo, este texto apresenta uma reflexão sobre relações entre corpo manipulador e corpo manipulado. Neste processo de criação aqui revelado, a manipulação é entendida como uma forma de diálogo muito particular, um diálogo desenvolvido entre corpos e matérias, entre linguagens distintas também. Propõe-se uma metodologia que assenta na escuta do objecto manipulado, na análise dos seus enunciados políticos e simbólicos, no estudo das suas propriedades mecânicas, no desvelar do seu potencial poético. O resultado desta forma de observação dinâmica da matéria, a partir do corpo do manipulador, produz efeitos evidentes na criação, que passa então a ser feita também com a matéria em mãos.

Palavras-chave: Diálogo. Corpo. Matéria.

Abstract: This text presents a reflection on the relations between the manipulator body and the manipulated body, written from a concrete artistic practice of creating a performance. In this creative process, manipulation is understood as a very particular form of dialogue, a dialogue developed between bodies and matter, between distinct languages as well. It proposes a methodology based on the listening of the manipulated object, the analysis of its political and symbolic statements, the study of its mechanical properties, the unveiling of its poetic potential. The result of this dynamic observation of matter, from the body of the manipulator, produces evident effects in the creation, which then also takes place with matter in hands.

Keywords: Dialogue. Body. Matter.

Vou concentrar-me sobre algumas experiências e inquietações que estiveram na origem do meu espectáculo *Olo – um solo sem s/*

um solo sobre um solo, bem como em algumas reflexões originadas pela construção desta peça. Tinha no início, ainda antes de começar o trabalho de experimentação, os ensaios, como se costuma dizer no teatro, uma ideia bastante diferente do que viria a ser o espectáculo. Houve um acontecimento que determinou a viragem do processo na direcção que o título indica – um solo sobre um solo.

Escolhi para me acompanhar nesta jornada uma pequena marioneta com pouco mais de 50 cm de altura e de proporções bastante semelhantes às de um humano adulto. Esta marioneta foi, como é habitual em muitos dos meus processos de criação, construída como um corpo genérico – um corpo que não está (ainda) endereçado a uma personagem com um determinado papel. Construí esta marioneta muito rapidamente, em poucos dias estava completamente operacional. Ao cabo de poucas horas de prática e sem grande esforço, Olo (chama-se assim, agora, o boneco) deslocava-se sobre uma mesa e olhava o espaço à sua volta. Esta rapidez e eficácia deve-se ao facto de ter sido eu o construtor deste corpo e por isso o conhecer profundamente nos seus aspectos mecânicos e também a uma relação de escala muito favorável: as minhas mãos juntas ocupam sensivelmente o mesmo espaço que este corpo que se deixa manipular directamente.

Passámos vários dias numa fase de descoberta de espaços vazios, eu e a marioneta. O tempo em que não estávamos a fazer estas explorações das possibilidades de movimento dos nossos corpos em conjunto, dediquei-o a construir alguns elementos cenográficos à escala do seu corpo: pequenos bancos e cadeiras, um par de mesas de tamanhos ligeiramente diferentes. Foi com este enxoval bastante rústico, diga-se de passagem, porque se a marioneta foi construída rapidamente, a sua mobília foi-o ainda mais (tratava-se sobretudo de adereços de apoio à acção, autênticos *props* no duplo sentido da palavra em inglês), que iniciámos uma nova e importante fase no nosso processo de criação. Estávamos agora perante um enunciado que se podia definir mais ou menos assim: um corpo que manipula um corpo que interage com objectos, que são eles próprios corpos.

Esta fase durou algum tempo, o tempo suficiente para que algo dentro deste conjunto de experiências se autonomizasse e passasse para um primeiro plano no conjunto das ideias sobre a mesa, literalmente sobre a mesa – a técnica de manipulação escolhida.

Passou a existir de uma forma cada vez mais presente esta ideia, concretizada numa prática experimental quotidiana, de uma manipulação dentro de uma manipulação. Estávamos, sem ter ainda plena consciência, cada vez mais próximos também da ideia de uma criação dentro da criação, como aquelas frutas anormais que contém um frutinho semelhante dentro de si. Mas quem criava e o quê?

Mencionámos há pouco um acontecimento determinante. O acontecimento em causa decorre de um fazer que é simultaneamente da ordem da imaginação e da ordem da observação. O evento em questão teve lugar num espaço mental intermédio, um espaço que quem manipula marionetas e objectos deve conhecer. Este é um espaço em que podemos imaginar que as entidades não humanas em presença podem comunicar na linguagem que lhes é própria.

Descrito em linguagem humana e em língua portuguesa, eis o relato da ocorrência: encontrava-se o humano (no caso, eu próprio) na companhia da uma marioneta, o humano tentava convencer a marioneta a estabelecer uma relação com uma cadeira à escala do seu pequeno corpo de madeira. A cadeira requeria tradução, nem o humano nem a marioneta a compreendiam, o humano não estava habituado a cadeiras daquela escala e pressupunha (erradamente, como veio a verificar) que, pelo facto de estar perante um objecto com um contorno semelhante ao das cadeiras do seu mundo, este se comportaria da forma que conhecia. A marioneta era muito jovem, e aquele objecto, apesar de parecer representar o seu próprio corpo na posição sentada, dizia-lhe pouco.

A pequena cadeira, com a sua personalidade forte (que os traços rústicos acentuavam), resistiu algum tempo a uma interacção mais complexa, mas ao cabo de algum tempo decidiu entrar também neste jogo de descobertas. Foi a partir daí que o humano se apercebeu que era já a marioneta que (se) estava a descobrir enquanto criava,



Olo, um solo sobre um solo (2010). Cia Teatro de Ferro. Direção de Igor Gandra. Foto de Susana Neves.

em conjunto com a cadeira, seqüências de movimento. A interação entre os três corpos produziu uma série de resultados muito diferentes que podiam ser identificados tanto com o mais trivial, de acordo com os padrões do comportamento humano, como com o mais abstracto ou ilegível, de acordo com estes mesmos padrões.

Este papel de mediador, de intermediário entre o meu próprio corpo e os outros objectos, como a pequena cadeira, que a marioneta com o seu pequeno corpo assumiu, alterou radicalmente as regras do jogo. Muito depressa, compreendemos que éramos como que obrigados a cooperar a um nível que ia muito para além do já de si exigente processo de associação – dissociação entre manipulador e objecto manipulado –, porque havia um terceiro corpo em cena e sobretudo porque estávamos constantemente a improvisar na forma de produção de movimento. Estávamos agora perante um processo de criação dentro de um processo de criação, perante um solo sobre um solo. Um solo no qual afinal nada nem ninguém estava sozinho.

Estamos conscientes de que uma marioneta que manuseia objectos poderá não configurar exactamente uma “grande novidade mundial”, mas passar pela experiência de uma manipulação em segundo grau vivida enquanto gesto criador, enquanto novo ponto de partida para uma construção coreográfica e dramática, teve efeitos muito intensos na minha gramática da criação, e desta breve, mas para mim muito significativa, seqüência gostaria de destacar algumas ideias que considero particularmente importantes.

Começamos por reafirmar a necessidade de escutar a matéria. A manipulação é um diálogo com a matéria, e, como em qualquer processo de comunicação, são necessários um destinador e um destinatário. No caso da comunicação falada entre humanos, os destinadores são também destinatários na medida em que são capazes de dizer o que escutaram e de ouvir o que disseram, até aqui nada de novo. Nos processos comunicacionais entre humanos e não humanos inanimados – para o que nos interessa neste texto – na manipulação, o caso será um pouco diferente, mas não demasiado. A diferença principal estará na incógnita sobre a capacidade de os

inanimados se escutarem a si próprios, sobre isto poderemos (e deveremos!) apenas imaginar – talvez uma parte importante do trabalho de um criador que faça da manipulação a sua ferramenta de comunicação principal seja este: preencher estes espaços em que não sabemos se a matéria se escuta a si própria – já que jamais poderemos saber o que ela entende quando se escuta a si mesma.

As coisas, no seu habitual silêncio (sabemos que nem todas são silenciosas), falam-nos ainda antes do toque. Uma parte desta comunicação acontece à distância e ocorre por analogias, numa lógica de impressões e associações tão rápidas que percorrem a nossa mente antes ainda que nos apercebamos de que este processo está a ocorrer. O elemento tempo é uma das chaves para nos apropriarmos destas primeiras impressões. Diz-se, no mundo dos vendedores e dos compradores, que “não há uma segunda oportunidade para criar uma boa primeira impressão”; no mundo dos homens e das mulheres que convivem com as coisas, não é assim. Há uma segunda, uma quarta e até um domingo, que é para muitos dia de descanso. São necessários tempo de convivência e encontros repetidos.



Olo, um solo sobre um solo (2010). Cia Teatro de Ferro. Direção de Igor Gandra. Foto de Susana Neves.

A cada reencontro, o camarada-objecto – numa apropriação da expressão de Rodchenko nas suas *Cartas de Paris*, de 1925 (Steyerl, 2010, p. 4) – propõe um enunciado diferente, e aos poucos vamos compreendendo que mesmo os objectos mais jovens e até os recém-nascidos têm a sua história. Melhor dizendo, os seus corpos são um pedaço de história feita matéria. Nos objectos fabricados em grande quantidade, é de sobremaneira mais evidente; na sua condição inelutável de mercadoria, eles são um condensado de forças sociais antagónicas, de modos de produção e de consumo. Se pensarmos nos outros objectos de manufactura mais artesanal, com o carácter de peças únicas ou produzidos em pequena escala, talvez não possamos deixar de os observar também sobre esta perspectiva, mas com a noção de que ocupam um lugar diferente na equação – frequentemente, representam tentativas de habitar ou de sobreviver, através do trabalho, num espaço menos desumanizado. Creio que uma boa parte das marionetas, dos bonecos que se deixam manipular, se situam nesta categoria. A indecisão quanto à origem da palavra “bonifrate” (entre *bonus+frater*/bom irmão e uma apropriação popular de *manus+facti*/feito à ou com a mão, segundo a definição do *Dicionário Houaiss*) parece espelhar esta dupla condição do boneco na sua relação com o manipulador (e, finalmente, com os seus espectadores). Isto adquire um sentido ainda mais pleno se tivermos em mente, por exemplo, as origens populares de muitos bonecreiros da tradição portuguesa e europeia, gente que encontrou na marioneta um companheiro de fuga ao trabalho (ou à falta dele) nos campos e nas fábricas. Ao conviver com estes objectos, estamos a contactar com todas estas forças motrizes da história e ainda com cada um dos homens, mulheres ou crianças que entregaram o seu tempo e a sua energia vital à produção destes.

Os objectos que são oriundos da natureza e não sujeitos a processamento (apesar de a sua recolha já se constituir em processo), como pedras, paus, canas, folhas, ossos, conchas etc., remetem-nos para um outro universo. As coisas naturais, pelas suas formas e texturas, pela evocação da sua origem, transportam-nos para o

domínio do que é selvagem e de uma certa maneira livre de condicionamentos sociais, o que pode ser simultaneamente idílico e aterrador. Assumindo que a maior parte dos que se dedicam a este tipo de actividade o fazem em ambientes maioritariamente urbanos, em espaços interiores, estes objectos, surgindo descontextualizados, remetem-nos facilmente, com os seus corpos que fazem sempre lembrar o nosso, ou pelo menos partes do nosso, para um exterior (fora de casa, do teatro, fora dos limites urbanos) e para um interior (dentro da terra, dentro do corpo).

É evidente que existem ligações semânticas, especificidades, questões técnicas, etc., relativas a cada tipologia de objecto a manipular. Neste momento, não importa realmente distinguir se estamos a lidar com marionetas, entendidas como representações de corpos humanos ou animais, de objectos mais ou menos quotidianos produzidos pelo homem ou coisas oriundas da natureza ou outras formas que se deixem animar, importa procurar alguns princípios gerais que uma escuta, uma observação atenta permitem desenvolver.

Cada corpo, entendido ainda que provisoriamente, como algo detentor de um contorno que o delimita e o destaca do espaço em que se encontra ou de um fundo, se pensarmos por exemplo na pintura, tem o seu modo próprio de comunicar. Fá-lo pelas características que apresenta, pela sua inscrição no espaço, pela sua relação com outros corpos.

Eventualmente, o nosso próprio corpo poderia caber neste quadro vivo, na sua condição de “[...] ser de duas folhas, de um lado, coisa entre as coisas, do outro aquele que as vê e toca”, como nos diz Merleau-Ponty (1997, p. 180). Concentremo-nos para já nos noutros objectos, aqueles que, fora do nosso corpo, comunicam connosco, desde logo, através da sua existência. Apesar de todo o trabalho de análise e reflexão que pode ser feito sobre as propriedades morfológicas, materiais e cinéticas, sobre o significado histórico e cultural, sobre o que um determinado objecto pode representar em relação ao nosso posicionamento no mundo, no cosmos, enquanto indivíduos e enquanto espécie..., a fala das coisas permanecerá, a muitos níveis, ininteligível.

O manipulador pode apenas tentar uma aproximação. Através de uma combinação de gestos físicos, intelectuais, emocionais e poéticos, colocamo-nos um pouco mais perto de um entendimento do que está a querer ser dito, por nós e pelo corpo-matéria com que estamos a conviver. O manipulador é um poeta da matéria e um bailarino que dança com o seu corpo, embora fora de si. Esta dança é como um diálogo que se realiza, não apenas a duas vozes, mas também em duas línguas totalmente distintas.

O manipulador é, então, um tradutor, mas um tradutor que tem de ser capaz de traduzir (e inventar) várias línguas ao mesmo tempo. Parece complicado e é-o ainda mais. Traduzir é em boa medida um belo gesto, é belo porque é um gesto de aproximação e de tentativa de compreensão e é belo também porque de algum modo está condenado a falhar. Ouvi um amigo bilíngue dizer, em jeito de convicto gracejo, que “um bom livro é aquele que resiste a uma má tradução”. Não será, então, tarefa do manipulador a de, com o seu corpo, não apenas encontrar correspondências entre o que a matéria diz e o que nós podemos entender, mas também a de colmatar certos vácuos, criando alternativas, fazendo ele o que a marioneta não faz, dizendo claramente o que o objecto só é capaz de timidamente insinuar, comprovando se estamos ou não perante um bom livro?

A escuta na relação entre corpos, cuja importância aqui tentámos demonstrar, é uma outra forma de falar sobre a observação. A observação é um processo dinâmico e, no caso da manipulação, uma tarefa conjunta da mente e do corpo do manipulador. O manipulador manipula para conhecer, e o seu corpo conhece ao manipular. Referimos também que uma parte importante do trabalho está na imaginação, ora imaginar é produzir imagens, muitas destas imagens assumirão a forma de imagens táctilo-musculares de que o corpo do manipulador se apropria. São imagens que não vemos, mas que o nosso corpo sabe reconhecer, ao tocar de certo modo, ao assumir determinada postura, ao respirar para executar determinado gesto.

Na relação entre corpo e matéria através da manipulação, observar é também insistir, permanecer e, nesta permanência, permitir à maté-

ria que nos indique alguns caminhos que muitas vezes contrariam as nossas expectativas iniciais, que nos revele alguns equívocos que uma conceptualização menos ligada a uma prática por vezes produz.

O leitor terá notado que me permiti, ao longo deste texto, uma utilização muito livre de termos e conceitos como objectos, coisas, forma, matéria etc. Cada uma destas palavras foi utilizada de um modo bastante elástico, querendo dizer umas vezes o mesmo; outras, coisas diferentes. Esta relativa imprecisão terminológica é assumida e propositada. Alguns dos aspectos mais fascinantes no trabalho de animação (note-se que é a primeira vez que esta palavra surge) são justamente a facilidade e a velocidade com que os elementos em jogo conseguem passar de um estado a outro, de uma condição a outra de acordo com o lugar que ocupam num determinado momento em determinada constelação, de acordo com o modo como são utilizados, mostrados. De coisa a objecto, de forma a matéria, de corpo a espaço e por aí fora, num devir saltitante em que se torna muito difícil tentar distribuir categorias ontológicas estáveis e duradouras. O que não é inteiramente surpreendente, se tivermos em conta que a marioneta tem milhares de anos de uma prática sustentada em iludir a percepção e as expectativas dos humanos.

REFERÊNCIAS

PONTY, Merleau. *Le visible et l'invisible suivi de notes de travail*. Paris: Gallimard, 1997.

STEYERL, Hito. A Thing Like You and Me. *E-Flux*, nº 15. Ano 2010.

Disponível em: <http://www.e-flux.com/journal/15/61298/a-thing-like-you-and-me/> consultado online em 1º de março de 2017.

A marionete íntima e voraz

Juliana Notari

Duo Anfíbios – Teatro de Marionetes e Música (São Paulo – Brasil)



Antonino (2010). *Duo Anfíbios*. Direção de Juliana Notari. Foto de Romina Del Rosario.



Fotos: *Chá com...* (2010). Duo Anfíbios. Direção de Juliana Notari. Foto de Romina Del Rosario.



Resumo: O mergulho e a internação em casas de repouso para a criação da série de miniespetáculos *Velhas caixas* resultaram na pesquisa gestual e textual sobre a velhice e o gesto essencial da marionete. Juliana Notari abre pela primeira vez seu diário de criação e compartilha momentos íntimos e profundos vivenciados em seis meses de residência de criação. O corpo da marionetista, a travessia incessante entre a vida e morte para existência da marionete e a utopia costuram o texto.

Palavras-chave: Afetos. Gestualidade. Criação.

The immersion and the stay at a rest home for the creation of the series of mini-shows *Velhas Caixas* resulted in the gestural and text research on the old age and the essential gesture of the puppet. Juliana Notari opens her creative journal for the first time and shares intimate and deep moments experienced in six months of creative residency. The body of the puppeteer, the ceaseless crossing between life and death for the puppet's existence and utopia propose connections in the text.

Keywords: Affections. Gestuality. Creation.

As últimas vezes que encontrei Dona Ida de Lourdes Notari, minha avó, estava em seu estado envelhecido. Ela, bruxa e curandeira, já com seus noventa e seis anos, deixou de ser tão lógica em suas falas e ditos. Ida, que sempre protegeu consigo sua intimidade e era tachada como mulher misteriosa, e era, guardou uma parte de si que nunca, ninguém conseguiu descobrir. Contava trechos de sua vida e sua origem de maneira cotidiana e naturalizada, mas, para

os pouco atentos, a poesia da vida soava loucura e devaneio. Um passado fantástico costurado de histórias absurdas, mas, na cabeça de sua neta, sempre reais como o horizonte e o mar. E com tanta idade, e no auge de sua anarquia, ainda se rebelava passando merda nas paredes e nos tetos das casas indesejadas. Não suportava ser vista como um saco de areia no caminho. Sua demência senil a curava como um queijo ou um vinho que exalta o palato. Seus gestos e sua pele eram a essência do conjunto do quase século que viveu.

Ida sempre me inspirou para o mundo invisível e sensível, e é habitual começar os textos falando dela. Foi na infância que entendi a relação entre o corpo e o símbolo, o corpo objeto que nesse entre-espaço estreito que existe, quase ínfimo e ao mesmo tempo exagerado, existe como potência. Ali se gerava a energia para a vida. É claro que entendi de forma anárquica como as crianças são, livres. E foi nesse jogo intenso de vida e morte que os objetos, símbolos e ervas da casa de minha avó ganhavam e perdiam alma.

Em 2010, eu me internei cinco meses em duas casas de repouso nos Alpes franceses para a pesquisa gestual e textural dos corpos idosos e para a criação de uma série de cinco miniespectáculos chamado *Velhas caixas*.

Um projeto que somente foi possível de ser realizado com o apoio do Festival de la Marionnette de Grenoble e de seus organizadores, que enviaram meu *dossier* para mais ou menos 80 casas. Os lugares deviam receber uma marionetista e instalá-la como residente, moradora e também gerar um espaço de trabalho com atelier e sala de ensaio. O *dossier* foi aceito, e minha chegada foi preparada. Na verdade, ambos os lados se prepararam para a realização desta pesquisa. Do meu lado, tive o tempo de me esvaziar e eliminar meus preconceitos, de me fortalecer para o convívio em um lugar coletivo que eu, nos meus 30 anos, não poderia ter ideia de como seria, ainda mais em terra estrangeira. E, do outro lado, as casas que se organizavam para receber uma desconhecida e dividir um processo de criação longo e intenso.



Residência de Criação (2010). Casa de Repouso Les Edelweiss (Voiron, França). Foto de Romina Del Rosario.

Nos preparamos, todos, num gesto generoso que apontava para o desconhecido.

E, numa tarde de outono, aterrisso com minhas malas e meus olhos de ver horizonte na cidade de Voiron, numa enorme casa protegida, quente, e passo o umbral. Essa passagem foi importante no processo criativo. O umbral é a utopia, é o não-lugar, é o espaço indefinido, nem cá nem lá. É o mesmo entre-espaço vivido na infância, quando me relacionava com o mundo de minha avó. Eu passava o umbral, que do outro lado era abismal, sem controle nenhum dos caminhos que seriam construídos naquele processo.

Les Edelweiss é o nome da primeira casa de repouso, localizada no pé do Maciço da Chartreuse, na região de Rhône-Alpes. Mais ou menos 200 pessoas idosas moravam naquela casa, a maioria dependentes de ajuda para locomoção ou portadores de demências senis.

Não abandonemos a existência de Dona Ida, que concomitantemente vivia seu processo íntimo de velhice, de mudança de estado de memória e corpo.

Os primeiros dias foram os mais intensos dentro meu corpo de artista que sentia, via e escutava tudo de forma íntegra. A casa me foi apresentada, meu quarto, meu atelier, meu espaço de ensaio, toda a equipe de cuidadores, enfermeiras e enfermeiros, direção, médicos e os habitantes. Conheci um a um. Estar presente foi algo que entendi de forma visceral na primeira semana de residência, e essa energia, usei em todo o processo de construção da obra.

E era naquela intimidade única, o momento tão precioso antes de dormir, que eu entendia a construção e sistematizava o processo abismal em que eu havia me metido. Esse silêncio escuro da preparação na cama para a vinda do sono era tão potente e avassalador para a compreensão do dia. Ali eu direcionava os caminhos da criação, enquanto a casa dormia. Todo o meu corpo estava em construção íntima para a obra. Neste caso, me refiro ao meu corpo como carne e também o corpo-conjunto de ações vividas, vistas, sentidas e intuídas.

Cotidiano minimalista

Após um mês de residência, eu já me sentia realmente inserida na rotina da casa. Desde que entrei pela primeira vez naquele lugar, eu entendi que o movimento partia do macro para o micro. Da casa para os indivíduos. Com isso, comecei a criar mapas do cotidiano. A cada dia, desde o despertar pelas manhãs, a saída pelos corredores, o cruzamento com as mesmas pessoas pelas escadas e elevadores, o primeiro cheiro do café, os sons de bons-dias, os gritos de dores, as gargalhadas, o cheiro de sabonetes nos banhos, o arrastar dos pés, os silêncios das mortes esperadas, os não, os sim. Todos os detalhes eram colocados nesses mapas diários desenhados nos cadernos de criação. E, após um mês, sentei e analisei o movimento circular do cotidiano daquela casa. Eu bem que poderia transformar aqueles mapas em grades de partituras de uma sinfonia minimalista, recheada de repetições com pequenas mudanças, às vezes quase imperceptíveis e com ritmos hipnóticos. As nuances que ocorriam neste cotidiano minimalista eram os gestos de confiança que os habitantes mostravam diante da minha presença. Eram convites para chás nos apartamentos ou para sentir o vento na janela, ou uma pergunta no



Residência de Criação (2010). Casa de Repouso Les Edelweiss (Voiron, França). Foto de Romina Del Rosario.

meio de um corredor sobre a minha vida pessoal e meus amores. Essas mudanças rítmicas, cheias de cores, enalteciam a criação. E, mesmo em momentos ápices desta sinfonia polifônica, como um descontrole emocional que algumas demências senis podem gerar, a poética da vida no seu estado essencial era desenhada.

O simples gesto de olhar nos olhos e responder a qualquer pergunta que me faziam gerava conexão de mundos e aberturas de caminhos de escuta. Eu me lembro bem do dia em que me senti parte do lugar, quando Madame Chatelet, uma moradora da casa, apareceu no meu atelier e passou a tarde toda sentada ao meu lado contando a sua vida.

Denise Chatelet, olhos cobertos de nanquim

Creio que vale um depoimento à parte sobre a relação que criei com essa senhora, bela e transgressora. Numa destas manhãs em que eu passeava pelos corredores até chegar ao refeitório da casa para o café da manhã, cruzei com esta senhora de sorriso brilhante. Os meus olhos miraram suas rugas suaves que desenharam o sorriso no seu rosto, e num instante desceram as suas mãos, incríveis e expressivas. Eram mãos de artista, eu estava segura disso. Essa mulher me perguntou se eu era a marionetista residente e agarrou minha mão: – Sim, sou eu. Ela me afirmou que tínhamos muitas coisas que trocar naquele período e me passou o número de seu quarto para uma visita. E, nos dias seguintes, todos, nos cruzávamos pelos corredores exatamente nos mesmos horários e tínhamos pequenas conversas sobre as cores do dia, e eu respondia questões sobre o Brasil e sobre a criação.

E, num dia, a programadora cultural da casa me conta que Madame Chatelet sofria de um mal que a fazia perder pouco a pouco sua visão e que uma mancha negra tomava conta de sua íris. Ela podia enxergar silhuetas e sombras, nada mais. Esta mulher que todas as manhãs me falava das cores do dia e do céu? No mesmo dia, ela me convidou para o esperado chá em seu apartamento, e mais uma vez passei pelo umbral, aquele não-lugar, a utopia.

Seu apartamento era escuro, com pequenas luminárias que

apontavam diretamente para quadros pendurados na parede. Eu olhava aquilo com minha visão periférica, pois eu queria ter toda a atenção voltada àquele corpo, àquela vida de 94 anos, cheia de sede de troca. Eu me sentei confortavelmente em uma poltrona antiga, e ali Madame Chatelet começou a me contar de sua vida, de seu ofício de artista e também educadora, do seu grande amor, da guerra, da viagem e lua de mel em cima de uma bicicleta. Toda palavra era acompanhada de um gesto e de um sorriso. Eu não queria investigar seu corpo naquele momento, eu queria simplesmente estar presente e construir uma relação. Tomamos chá, comemos biscoitos de laranja, e, quando já existia uma intimidade de troca, aquela mulher se levantou apoiada por sua bengala e começou a me explicar quadro por quadro. Exuberante e potente, as manchas negras em seus olhos não importavam. Eram tantos detalhes descritos... Tantos, tantos. Nos emocionamos juntas falando do ofício de artista e da vida. Eu com 30 anos recém-completados, e ela com 94. Esse espaço-tempo que nos diferenciava também era umbral, era batente da porta que eu chamo de utopia. Sonhamos juntas, praticamos sororidades, amamos a vida.

Depois deste momento tão libertador, Madame Chatelet era umas das pessoas que eu estudava. Ela foi uma de minhas inspirações para a criação. Eu construí sua partitura de gestos. Eu desenhei todos os seus movimentos acessíveis. Eu sabia exatamente como ela tomava o chá ou como ela escutava a leitura do jornal pelas manhãs. A forma como ela caminhava e todo o desencadeamento de movimentos com que uma ação é construída.

Um dia, perguntei a ela: o que eram as rugas? São rios e caminhos. E os seus olhos, manchados com tinta nanquim diluída em água. Seus olhos envelhecidos por uma pincelada indelével. E, nesta fase da vida, o seu olhar era para dentro, e o mergulho também.

O gesto

Além de Madame Chatelet, eu escolhi mais seis habitantes da casa como corpos inspiradores para a pesquisa gestual. Alguns tinham seus

ofícios tão evidentes em seus corpos, que talvez tenha sido esse o motivo da escolha: a cantora de ópera, o mágico e o alpinista. Já as outras duas mulheres que eu observava, sempre de longe, sem construção de intimidade, eram uma professora e uma enfermeira.

Foram horas de observação divididas numa agenda que criei com os horários das atividades e ações de cada pessoa. E na sala de ensaio transferia a pesquisa para meu corpo em processo de treinamento. Onde começa e termina o gesto? O gesto tem fim? Existir é um gesto? Somos o gesto? Como nos relacionamos com o outro por meio do gesto? É possível dissolver o gesto para entendê-lo? Tantas outras questões que, no conjunto, se misturavam e se diluíam umas nas outras. Tudo era importante para o estudo do gesto do idoso, que seria transplantado e transfigurado para a marionete e para a obra.

Havia um mágico na casa que todos os dias, depois do almoço e antes do café, me chamava à sua mesa para me apresentar um de seus truques. Era sempre o mesmo. Usava barbantes e suas mãos. E o truque sempre dava certo, e eu sempre ficava feliz e agradecia como a primeira vez. Nesse processo de estudo do gesto, eu sabia exatamente os movimentos que este senhor iria fazer, as pausas com sua respiração, o cansaço, mas também a energia focada na troca e no resgate da profissão que nunca o abandonou. Mais uma vez, o cotidiano era minimalista e poético num lugar extremo. Suas mãos eram grandes, dedos largos, magros, cheios de manchas, e seus lábios violetas pelo vinho do almoço. Ele respirava profundo, me olhava nos olhos antes de finalizar seu número. E de ali, voltava para seu apartamento para descansar. E, num pós-almoço, aquele senhor me chama já com um pesar nos olhos e no peito, saca seu barbante e no segundo movimento, quando o fio deveria passar de um dedo indicador a outro, suas mãos travam juntamente com seu olhar e respirar. Seus olhos me miram pedindo ajuda e calma. Ele tenta, uma, duas, dez vezes e não sabe o que fazer com o barbante que já pesava toneladas. Eu mantive a minha presença, meus olhos atentos e minha calma. Ficamos 40 minutos vivenciando a crise,

questionando a existência e a desistência. Eram outros gestos, duros, cortados, travados. A mente sequestrou seu corpo e sua poética do sensível: o ofício. Foi a última vez que nos encontramos, nos dias seguintes seu lugar no almoço estava vazio. Essa situação foi um dos pontos altos da residência de criação. Eu vivenciei a construção e desconstrução de uma série de movimentos de um indivíduo que confiou e dividiu sua intimidade comigo, até o desaparecimento do gesto, com a morte. Sempre tive muita dificuldade em mostrar meus escritos, meus diários deste processo de criação. Minha impressão é que eles não são somente meus.

Após esse ocorrido, nas semanas seguintes construí *Antonino*, a marionete do espetáculo de mesmo nome, um dos cinco da série *Velhas caixas*. Antonino nasceu depois desta situação extrema, ele leva o nome de meu avô, mas é este homem dos barbantes mágicos e olhar generoso. A marionete possui mãos expressivas, dedos longos e olhar profundo. Antonino é palhaço, e o estado em que ele se apresenta no espetáculo é o da velhice acompanhada do Mal de Alzheimer. Foram dias longos construindo a marionete e a dramaturgia sintética que um espetáculo íntimo de quatro minutos deveria ter.

O transplante dos gestos desenhados na partitura de ações daquele senhor foi árduo e profundo. Incansáveis horas de treino. Entender a comunhão do olhar da marionete antes da ação destas mãos tão expressivas era a base da manipulação e da abertura para a construção da reflexão do público perante uma situação. São as pausas respiradas da marionete e o mergulho que o olhar promove no tempo exato que geram a micro e potente reação do público num miniespetáculo.

O palhaço apresenta seu mais importante número, o seu famoso circo de pulgas. O público solista é convidado a compartilhar este momento. Tudo pronto, Antonino está preparado, coloca seu nariz vermelho, aciona a música e se coça, ativando a primeira pulga que saltará naquele trapézio fantástico. E, num movimento um pouco desorganizado, o palhaço esbarra em seu nariz, e pufff...

Ele desaparece de seus olhos e de sua mente. Algo falta. O que é? Coça o nariz, todos os objetos de sua sala podem ser nariz, mas não são. O público reage de acordo com sua própria história ou querer. Antonino retoma o nariz e seu eixo. E com mais movimentos desordenados perde e perde o objeto mais importante de sua existência, seu nariz.

A pele, a textura, carne construída

É impossível não mergulhar nas rugas e nos rios dos desenhos que o tempo construiu nestas pessoas. A profundidade das rugas é proporcional à quantidade de sofrimento na vida, segundo uma das habitantes. A textura da pele do idoso também era um ponto da pesquisa nesta residência. A construção de minhas marionetes passa pela sinestesia. Nas escrituras de meus diários de criação, eu descrevo as associações de cheiros e sons das vozes daquelas pessoas idosas com cores e sabores. São construções íntimas, sem nexo quando saem do meu universo, e são divididas com aqueles que buscam uma linha de raciocínio. São construções de micromundos que uma marionete pode ser.

A escolha da matéria ou matérias é a textura visual e poética com a qual o interlocutor vai se relacionar no momento da obra. Neste caso, estamos falando de pele e carne. De um elemento vivo e visual, que estaria tão perto, a centímetros do espectador. Quais são as matérias ou a junção delas que traria o movimento de um organismo vivo e construído? Como construir uma pele? Durante algumas semanas, experimentei secar frutas inteiras deixando-as paradas num mesmo lugar, com sol indireto. Dia a dia, pude observar a perda de água da matéria e a construção das rugas e cicatrizes do tempo. A pele é como a fruta ou a folha que envelhece. É um processo de oxidação, é o tempo que devora, e sua boca é o oxigênio que sopra. Além disso, misturava folhas e cascas de frutas secas, tecidos, pós de madeira, cola branca, e criei um catálogo de possíveis peles para a construção textural de minhas marionetes.

A matéria é dramática

Boa parte da construção de uma obra de marionetes são a escolha e o uso da matéria. A matéria esculpida ou modelada é dramática. Ou ela em si, crua, também é. Nas investigações de pele, me relacionei com alguns objetos dançando, cortando, desfiando, dormindo com eles. Se eu decido que irei modelar uma marionete com um pedaço de tecido de algodão, eu devo saber minuciosamente o que ele diz e quais as reações que me provoca o material, e os seus gestos cotidianos e transmutados. A partir daí, eu entro com agulhas, linhas, colas e tintas. A matéria tem gesto e drama.



Antonino (2010). Duo Anfíbios. Direção de Juliana Notari. Foto de Romina Del Rosario.

Voltando à sinestesia. Dependendo de como o meu corpo reage com a matéria, ele também reage com a fabricação e depois com a manipulação. A matéria é a carne do boneco e pulsa.

Aqui, começarei a citar e contar sobre a segunda casa em que morei, chamada Bellevue, no vilarejo Saint-Laurent-du-Pont, bem enfiado nos Alpes franceses. Essa casa era mais aberta que Les Edelweiss, já pela sua arquitetura um pouco mais antiga e pelo tamanho

de suas janelas. Eram menos habitantes naquela casa, e o nível de dependência era bem menor, e isso eu notei logo na minha chegada, pois as portas estavam abertas e escancaradas. O processo de chegada foi bem mais suave que na primeira casa, pois eu já estava focada na criação e já conhecia alguns detalhes de cuidado com o estado das pessoas. Mas uma casa sempre é um organismo vivo e um sistema particular.

Fui apresentada à casa, aos habitantes, aos funcionários e cuidadores, à direção, à agenda. Nas primeiras semanas, eu me sentava a cada dia numa mesa diferente e dividia o almoço com os moradores que me contavam histórias da vida no passado e no presente.

Mas uma mulher me chamou a atenção desde o primeiro dia em que nos encontramos. O seu nome é Coco, assim mesmo abreviado como os sons onomatopeicos que saem de sua boca. Ela é nigeriana, e as condições que a levaram para aquela casa são importantes e tocantes no seguimento do processo de criação de *Velhas caixas*.

Ela chegou a este vilarejo há 60 anos acompanhada de seu marido e de seu filho ainda bebê, e os três viviam em uma praça e se expunham com brigas provocadas pelo uso de álcool. Estes detalhes são contados pela vizinhança. E, numa manhã pós-conflito, Coco amanhece sozinha na praça. O homem e a criança tinham ido embora, e dali em diante o reencontro nunca mais aconteceu. A cidade se mobilizou para a busca de seu filho, o hospital da cidade acolheu esta mulher, e, sem paradeiro e rastro, Coco reconstruiu sua vida naquele lugar. Ela trabalhou muitos anos no hospital da cidade e em sua velhice foi abrigada na casa de repouso Bellevue. Ninguém sabe sua idade exata nem mais detalhes do seu passado. Coco sempre levava consigo muitas cores em suas vestimentas e uma sacola com novelos de lã. Passava o dia inteiro entre cochilos, tricoteios e cores.

Eu me relacionei com ela de forma profunda, escutando suas onomatopeias, com poucas palavras em francês misturadas aos gestos que, sim, formavam uma história. Coco me explicou sua dor e sonhava com a Nigéria.

Eu resolvi que ela seria a inspiração para mais um espetáculo da série e seria uma homenagem. Mas e todas as outras histórias de mulheres que sofriam de abandono ou que pautaram suas vidas nas vidas dos seus maridos? Todas as centenas de histórias que escutei na primeira e na segunda casa, de dependências emocionais e desta violência da partida? Era uma homenagem a elas. E nasce *Chá com...* um espetáculo que fala exatamente deste dia em que o homem vai embora e arranca um pedaço do outro, sem explicação, e sobretudo das dependências e incapacidades da autolibertação pela simples condição de ser mulher.

Mas, antes do roteiro ou da dramaturgia, do que seria feita essa marionete tão carregada de histórias e que mexeria diretamente com a minha existência? Um dia, conversando com outra senhora que habitava a casa e que me contava suas histórias de amor, me disse que gostaria de me doar seu vestido de noiva, que já não fazia sentido algum guardá-lo. Eu aceitei. O vestido de noiva seria a matéria dramática para a construção de minha marionete. As rendas seriam as rugas de seu rosto. Não é necessário explicar qual o valor criativo de modelar uma cabeça com um vestido de noiva. Essa marionete teria que expressar em seu olhar a força da vida que segue outro rumo e o vazio da perda. Essa marionete deveria contar ao público solista somente com seus gestos, o dia em que ele foi embora e tudo mudou.

Luzia gosta de escutar tango quando recebe visitas para o *Chá*. Ela liga o rádio, e Troilo canta *Tarde gris*. Ela olha para seu convidado e percebe que ele aceita um pedaço de bolo. No ritmo deste tango tão visceral, o micropedaço de bolo, este que cabe no microgarfo, desmancha na boca do público, e dali o chá será servido. Troca de olhares, construção de cumplicidade. Um, dois, três... Tudo parece uma dança, e na hora de servir o chá, da chaleira antiga, em porcelana portuguesa, sai o marido. Luzia manipula este minibonco e demonstra seu amor e afeto. E o saquinho de chá de amoras é ela, vestida de noiva, que rodopia sobre os restos de bolo que estão servidos à mesa. Eles se relacionam. Do açucareiro, Luzia tira uma minimalista, aquela que anuncia a partida do homem, que a trata

mal e vai embora. Luzia manipula a sua própria história entrecortada por olhares e respirações que deixam o público sem ar. Ela segue sua vida, exorciza e compartilha sua dor.

A primeira espectadora, na estreia do espetáculo *Chá com....*, que aconteceu dentro da Casa de Repouso, foi a Coco. Esse momento é inenarrável. Ela entendeu que era ela. Eu entendi que eu sou ela. Que o triângulo que construímos, Coco, marionete e eu, era forte como a fundação de uma casa. Pelas rugas de renda da marionete, as águas salgadas das lágrimas correm. E as cinco marionetes de *Velhas caixas* foram construídas com matérias dramáticas, com pedaços de mim, cabelos, roupas de quando eu era criança, flores secas, tecidos de roupas dos moradores, linhas de lãs abandonadas... Acho que esta escolha de construção é a busca da criação de pequenos objetos dramáticos carregados de muitas informações. Somos fetichistas.

Espaço entre corpos: presença – morte – vida

Retomo aqui a casa da minha avó curandeira, Ida Notari, que acreditava no invisível e conversava diretamente com ele. Eu relaciono minha escolha em trabalhar com as marionetes com essa vivência que eu tive, quando formava o pensamento crítico e a consciência de existência no mundo. As pessoas que frequentavam a casa da minha avó também acreditavam no poder de alguns objetos. Era uma troca de energias para o crível.

Eu aponteí minha mirada para a marionete naquele momento e, quando tive autonomia nas minhas decisões, comecei a investigá-la.

Minha avó era consciente da reação das pessoas que frequentavam a sua casa a partir de suas ações diretas com os objetos. Era um processo lúcido de manipulação do olhar e do entendimento. Os dois principais pontos que refleti até aqui estão envolvidos nesta *mise-en-scène* fetichista: o gesto e a matéria. A manipulação passa por estados, e alguns deles, posso detectar: presença, morte e vida. E a travessia por esses estados tem formato circular.

Imaginemos a sequência quadro a quadro:

- 1) estão todos no mesmo espaço: o marionetista, a marionete e o público;
- 2) existe a intenção da presença: o marionetista é consciente do estar e localiza a marionete. Ele sabe onde acioná-la;
- 3) o marionetista se aproxima da marionete, o público entende o pré-movimento. É a presença em si. É a pré-construção do olhar;
- 4) todos entendem o processo da morte antes do gesto. Estão todos em espera, presentes;
- 5) o marionetista estende a mão e se relaciona com a marionete. Marionete levanta a cabeça e está no seu eixo;
- 6) o marionetista manipula a marionete, e o olhar do público realiza uma pequena ação. Todos têm consciência da vida;
- 7) a marionete olha nos olhos do público: presença, vida e nostalgia da morte;
- 8) o marionetista respira e, pouco a pouco, faz com que a marionete saia de seu eixo e afasta sua mão. Ele tem o seu olhar completamente voltado à marionete, que está só. Público presente e consciente do movimento de morte;
- 9) o marionetista se afasta um pouco mais, olha para o público e olha para a marionete. Estamos todos presentes;
- 10) o marionetista se aproxima novamente da marionete e a manipula;
- 11) presença, vida, morte, presença, morte, vida, presença, morte...

Esses invisíveis espaços entre-corpos são a grande potência para a existência da marionete. Eu me arrisco a dizer que é o umbral, o portal, a passagem, é o lugar nenhum, é a utopia. Eu me repito, sou apaixonada por esse estado. A marionete sintetiza a utopia e dança com ela o tempo todo.

Nesse trânsito entre a vida e a morte, a marionete em si se assume proteiforme e subversiva, como quem desafia os mistérios e tabus da vida. Todas essas variantes de estado de *anima* do objeto marionete ficam à flor da pele num processo de criação dentro de uma casa de repouso. É metalinguístico o tempo todo; no cotidiano, a morte e a perda estão presentes em diversos âmbitos: em sua

forma selvagem e crua, na expectativa das pessoas, na relação dos olhares, nas perdas irreversíveis diárias, nas impossibilidades, nos fins. Mas a marionete subverte a fixidez da perda e ressurge a cada instante, num salto poético da realidade.

Corpos envelhecidos, corpos essenciais

Foram quase cinco meses de internato em duas casas de repouso convivendo com mais de 300 pessoas, num processo de observação e estudo minucioso sobre a velhice. Quando terminei a residência, emendei numa turnê em dez casas de repouso na França apresentando os cinco miniespetáculos criados. Neste momento, o projeto *Velhas caixas* pôde atravessar os muros das casas de repouso onde nasceu e encontrar e trocar com mais olhares e ganhar corpo. As estreias foram realizadas nas duas casas que receberam a residência de criação com apresentações para os habitantes. Indescritível.

O corpo envelhecido que percorreu caminhos e sentiu o mundo, perdeu água, ganhou marcas e realizou infinitas vezes o mesmo conjunto de gestos para o cotidiano básico. Esses gestos também passaram por um processo de perda, de destilação e economia de energia.

Em uma conversa bem profunda com um senhor alpinista que habitava a primeira casa, ele me contava sobre as sensações de uma escalada e de quando se atinge o objetivo do topo da montanha. Enquanto ele descrevia, seus olhos imaginavam o céu e viviam o esforço. Naquele momento presente, o alpinista estava com dificuldades de locomoção e não podia caminhar, muito menos escalar. Todas as suas memórias presentes eram transformadas em frustração com a consciência da permanente e fixa condição do nunca mais poder. No seu caso, sua mente brigava com seu querer e não aceitava o novo estado.

A velhice é um novo estado de ser. É a compilação dos movimentos da vida de forma destilada. A velhice não é velha. Nada é velho, se pensamos em mutação. O corpo envelhecido é essencial, e a marionete compartilha deste estado. O gesto da marionete busca o essencial para a comunicação direta com o interlocutor e também para a complexidade da interpretação da obra.



Au bain Marie (2010). Direção de Juliana Notari. Foto de Romina Del Rosario.

Corpos-casas

Ainda em residência de criação, comecei a ver aquela casa coletiva como um vilarejo, cada indivíduo é casa, é lugar que abriga ideais e elementos. O corpo também é recipiente que abriga, composto por portas, janelas, chão e cômodos. Somos casas habitadas, de arquiteturas e estruturas diversas. Somos micro e macrouniversos intangíveis. Carregamos a morada como um caracol.

Todas estas metáforas me ajudaram a construir a cenografia de *Velhas caixas*. A ideia sempre foi construir pequenos cômodos que habitassem o imaginário do próprio personagem. O ambiente e a personagem se misturam dentro de uma proposta sintética.

Marie toma seu banho e é espiada pelo público, que tem a opção de abrir a porta ou olhar pelo buraco da fechadura. Seu banheiro e sua ducha estão misturados com uma floresta seca. As texturas se misturam: seu corpo nu, todo enrugado, seus olhos profundos amarelados e as folhas secas e o tronco de árvore onde a ducha está instalada. Marie se toca, se lava sem pudor. A água escorre e percorre os caminhos de suas rugas. O público desfruta ou se sente incômodo de estar ali num momento tão íntimo.

Toda o cenário do espetáculo *Au bain, Marie* foi construído a partir da metáfora da natureza e do corpo e a partir dos experimentos de secagem de frutas. O ambiente de Marie é o corpo de Marie. Essas opções metalinguísticas e visuais, harmonizadas com a composição de gestos, construíram a dramaturgia sintética destes espetáculos íntimos.

A primeira abertura do diário de residência

Todos esses textos fazem parte do meu diário de residência de criação de *Velhas caixas*, e pela primeira vez eu os divido assim, em forma de artigo. São escritos íntimos de uma marionetista que busca o mergulho no outro, nos encontros e nos detalhes da vida. A marionete é uma grande emancipadora, e sua generosidade me move e comove.

Colaboradores da Móin-Móin nº17

Alex de Souza – Professor de teatro no Instituto Federal de Santa Catarina – IFSC Campus Florianópolis. Doutorando em Teatro no PPGT/UDESC, com pesquisa acerca da animação à vista do público. Mestre em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC (2011). Ator, diretor e iluminador na Cia. Cênica Espiral, com sede em São José-SC.
E-mail: alex.espiral@gmail.com

Amábilis de Jesus da Silva – Doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia - UFBA (2010) e Mestre em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC (2005). Desde 1996 é professora do Colegiado de Artes Cênicas da UNESPAR - Campus de Curitiba II - FAP. Pesquisa e atua na área de figurino (teatro, teatro de animação, *performance* e dança).
E-mail: amabilis.jesus@gmail.com

Cássia Macieira – Doutora em Literatura Comparada pela UFMG (2014). Mestre em Artes Visuais (2001). Bonequeira-atriz, foi pesquisadora-visitante no Institut International de la Marionnette em Charleville-Mézières (2000). Bacharel em Cinema de Animação e Gravura e licenciada em Letras. Membro do Grupo de Pesquisa Intermidialidades (UFMG) e Membro da ATEBEMG, ABTB – UNIMA BRASIL.
E-mail: cassiamacieira@hotmail.com

Duda Paiva - Diretor artístico da DudaPaiva Company, fundada em 2004, na Holanda, país onde reside por mais de 20 anos. De 2004-2016 a Cia. ganhou mais de 25 prêmios internacionais e é considerada uma das mais celebradas do mundo na atualidade. Mantém 12 espetáculos em seu repertório, dentre eles: *Angel*, *Morningstar*, *Malediction*, *Bastard*, *Nuvem* (colaboração com o iraniano Yaser Khaseb), *De Greeks*, *Blind*, *Monsters*. Paiva foi premiado como melhor bailarino da Holanda em 2000; ganhou o Estipendium Prins Bernhard Fonds como artista revelação em 2011. Prêmio Hys trio como artista revelação Internacional em Milão/Itália. Em 2017 recebeu o subsídio de quatro anos do Fonds voor de Podium Kunst, na Holanda.
<http://dudapaiva.com/en/>
E-mail: dudapaiva5@gmail.com

Flávia Ruchdeschel D'ávila – Atriz, cenógrafa, contadora de histórias e docente no Instituto Federal de São Paulo, campus São José dos Campos. Doutoranda e mestre em Artes Cênicas pelo Instituto de Artes da UNESP. Graduada em Artes Plásticas pela UFES. Desde 2011 investiga a interface das Artes Cênicas com as Artes Visuais por meio do Teatro de Animação Contemporâneo.

E-mail: flaviaconta@gmail.com

Joëlle Noguès – Diretora e cenógrafa da Cia. Pupella-Noguès fundada em 1984 com Giorgio Pupella, na Itália. É Professora na Universidade de Toulouse - Jean Jaurès onde atua no Bacharelado em Artes Cênicas e no Mestrado em Prática de ensino e história do teatro de marionetes. É co-fundadora e co-diretora do Odradek - Centro de Desenvolvimento para a Artes do Teatro de Marionetes, em Toulouse, espaço de formação reconhecido e apoiado pelo Ministério da Cultura. Tem publicado artigos nas principais revistas europeias sobre teatro.

E-mail: nogues.joelle@wanadoo.fr

Juliana Notari – Marionetista, pesquisa a marionete em suas diferentes fusões, formas e territórios. Realizou turnês pelo México, Argentina, Espanha, Colômbia, Letônia, França, Coréia, Portugal, República Tcheca, Argentina, Bolívia, Itália, Suíça, entre outros países. Dedica-se à difusão da marionete contemporânea organizando o Cabaret Insólito. É uma das gestoras do Condomínio Cultural, espaço independente e colaborativo, na cidade de São Paulo, onde implementa um atelier coletivo para a marionete contemporânea.

E-mail: junotari@hotmail.com

Igor Rovisco Gandra - Marionetista, encenador e cenógrafo. Inicia a sua atividade em meados dos anos noventa do século XX e já dirigiu cerca de quarenta espetáculos. Tem trabalhado como docente na Universidade de Évora, e em outras instituições como, Balletteatro Escola Profissional, Escola Superior de Educação de Lisboa, Instituto Superior de Ciências Educativas. É Co-Director do Teatro de Ferro e Diretor Artístico do Festival Internacional de Marionetas da cidade do Porto.

E-mail: teatrodeferro@gmail.com

Marta Lantermo – Bailarina, coreógrafa e docente. É professora no Curso de Licenciatura em Artes da Universidad Nacional de San Martín – UNSAM (Buenos Aires – Argentina). Recebeu diversos prêmios e subsídios: Fundación Antorchas, Instituto Nacional del Teatro, Prodanza y Fondo Nacional de las. Atualmente estuda a Formação na Técnica Alexander, ETABA. Pesquisa a singularidade do movimento nas pessoas, a consciência e o conhecimento do corpo com destaque para a improvisação no campo da dança.

E-mail: martalantermo@hotmail.com

Publique seu artigo na Móin-Móin

Se você tem um texto inédito para a nossa revista, envie-nos. Ele será apreciado pelo nosso Conselho Editorial, e poderá ser publicado.

Os textos deverão seguir o seguinte padrão de apresentação:

1. Artigos – Mínimo de 8 e máximo de 15 laudas.
2. Solicita-se clareza e objetividade nos títulos.
3. O artigo deverá conter no mínimo quatro fotos para abertura (a parte), resumo e palavras-chave.
4. A formatação de seu trabalho de acordo com a padronização abaixo vai garantir a melhor compreensão de seu texto: Fonte: Times New Roman. Tamanho 12. Parágrafo: com recuo. Espaço entre linhas 1,5. Títulos de obras, revistas, etc.: itálico. Nomes de eventos: entre aspas. Citações: entre aspas.
5. As colaborações devem incluir brevíssima apresentação do autor, logo após o título, visando a situar o leitor, de no máximo 4 linhas.
6. A parte, o colaborador deve enviar uma autorização assinada para a publicação do texto, fotos ou desenhos. Caso inclua materiais gráficos da autoria de terceiros, e indispensável o aceite destes, assim como uma legenda de identificação.
7. Bibliografia: deve ser acrescentada após as notas, de acordo com as normas da ABNT.
8. Enviar uma cópia para o e-mail: revistamoinmoinudesc@gmail
9. Telefone e/ou e-mail para eventuais contatos.
10. Indicação de publicação anterior do trabalho: data, local, título, assim como tratamento literário ou científico original.
11. O envio do artigo original implica na autorização para publicação, tanto na forma impressa como digital da revista.

Edições da Móin-Móin

Revista Móin-Móin nº 1

O ator no Teatro de Formas Animadas. 2005

Revista Móin-Móin nº 2

Tradição e modernidade no Teatro de Formas Animadas. 2006

Revista Móin-Móin nº 3

Teatro de Bonecos Popular Brasileiro. 2007

Revista Móin-Móin nº 4

Teatro de Formas Animadas Contemporâneo. 2007

Revista Móin-Móin nº 5

Teatro de Formas Animadas e suas relações com as outras artes. 2008

Revista Móin-Móin nº 6

Formação profissional no Teatro de Formas Animadas. 2009

Revista Móin-Móin nº 7

Cenários da criação no Teatro de Formas Animadas. 2010

Revista Móin-Móin nº 8

Dramaturgias no Teatro de Formas Animadas. 2011

Revista Móin-Móin nº 9

Teatro de Sombras. 2012

Revista Móin-Móin nº 10

Encenação Teatral. 2013

Revista Móin-Móin nº 11

Teatro de Títeres na América Latina. 2013

Revista Móin-Móin nº 12

Visualidades no Teatro de Formas Animadas. 2014

Revista Móin-Móin nº 13

Memórias do Teatro de Bonecos Brasileiro. 2015

Revista Móin-Móin nº 14

Filosofias da formação profissional no Teatro de Formas Animadas. 2015

Revista Móin-Móin nº 15

Teatro de Bonecos Patrimônio Imaterial. 2016

Revista Móin-Móin nº 16

Pesquisa no Teatro de Formas Animadas. 2016

Para solicitar a Revista MÓIN-MÓIN, dirigir-se à:

Sociedade Cultura Artística de Jaraguá do Sul
Rua Jorge Czerniewicz, 160. Bairro Czerniewicz

CEP: 89255-000

Fone/Fax (47) 3275-2477

Fone (47) 3275-2670

Jaraguá do Sul – SC

Home page: www.scar.art.br

E-mail: scar@scar.art.br

Todas as revistas podem ser acessadas no site:

<http://www.udesc.br/ceart/ppgt/publicacoes/moinmoin>

ou

<https://issuu.com/scar.art/stacks/10b51bb0735c455d9f5c758f3677faa3>

A impressão da edição da Revista Móin-Móin nº17 integra as ações do projeto **HISTÓRIAS DE BONECOS - Registrando nossas memórias**, contemplado pelo edital da Fundação Nacional de Artes – FUNARTE de Ocupação do Teatro DUSE/2016.

Edição www.designeditora.com.br

Tipologia Adobe Garamond

Papel Pólen Soft 80 (miolo) e Supremo 300 (capa)

Impressão Impressul



Realização

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES
funarte

MINISTÉRIO DA
CULTURA



ScaR
Sociedade Cultura Artística


UDESC
UNIVERSIDADE
DO ESTADO DE
SANTA CATARINA

ppgt | Programa de
Pós-graduação
em Teatro
CEART - UDESC

Apoio

