

Manifesto por um teatro de marionete e de figura¹

Dominique Houdart
Cie. Hourdart-Heuclin (Paris)



Texto traduzido por Margarida Baird, atriz, dramaturga e diretora teatral; e José Ronaldo Faleiro, Doutor em Teatro pela Université de Paris IX - Nanterre, e Professor de Teatro na UDESC.

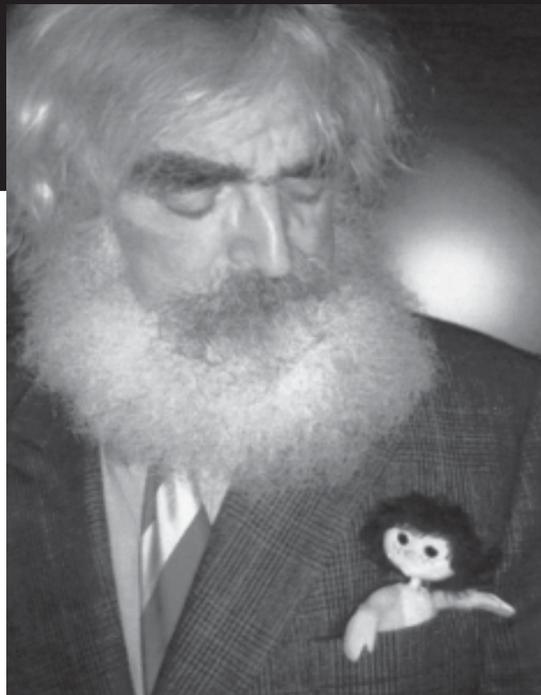
¹HOUDART, Dominique. Manifeste pour un théâtre de marionnette et de figure. In: Théâtre/Public. Gennevilliers: Théâtre de Gennevilliers, 2000.



Página 13: espetáculo “Padox”, Compagnie Houdart Heuclin. Foto de Alain Roussel.

Página 14 superior: espetáculo “Padox”, Compagnie Houdart Heuclin. Foto de Alain Roussel.

Página 14 inferior: espetáculo “Zazie no Metrô”, Compagnie Houdart Heuclin. Marionete de Patrk Grey. Foto: acervo da companhia.



Não precisamos do último grito.
Precisamos de um primeiro grito.
Jacques Copeau

A marionete faz teatro

Com a gigantesca modificação do mundo da imagem e da comunicação, o espetáculo vive uma revolução surda e moderada, mas real, cuja importância os profissionais e os meios de comunicação ainda não mediram totalmente. O teatro ocidental, que havia entrado em decadência desde o declínio da tragédia clássica no final do século XVII, e desde o abandono da máscara pelos atores italianos, conhece uma renovação promissora devido, em parte, à explosão audiovisual, que é a marca da nossa época, pois, por tabela, redescobre a porta estreita da teatralidade, o sentido do sagrado e do ritual.

As artes do espetáculo, o teatro, a marionete, a dança, a música, pelo menos nos artistas mais autênticos, convergem para um movimento difuso e informal, cuja constante é a utilização das

marionetes, das figuras — da palavra latina “figura”, que significa “representação”. Pleonasma? Certamente não, mas precisão bem útil e que significa que o teatro reencontra o sentido do signo, que nunca deveria ter perdido, que no teatro tudo é signo — a palavra e o corpo, o espaço e o objeto, o movimento e a luz —, e o teatro que ignora essa linguagem simbólica é apenas uma deriva duvidosa.

Os prenúncios vieram pelo texto. Claudel, Beckett e Genet mostraram o caminho de volta a uma linguagem sagrada — e não obrigatoriamente religiosa — reatando diretamente com a tragédia grega, com Shakespeare e com o teatro do Extremo Oriente. A ritualização passa hoje pela imagem e pelo objeto, que prolongam o ator. Nessa corrente moderna e determinante, o teatro de marionete representa um papel ativo, pois, mais do que qualquer outro, manteve o contato com o teatro bruto, que ele redescobre do mesmo modo que os cubistas redescobriram a arte primitiva. Sim, o teatro vive o seu período cubista — e já estava mais do que na hora —, ajudado nisso pela proliferação das pesquisas da dança e da música contemporânea. Redescobrem-se os vestígios do que os futuristas italianos, a Bauhaus, Jarry, Anatole France e Maeterlinck haviam proposto, e as visões desses precursores adquirem todo o sentido agora.

Esse teatro do “ator em efígie”, para retomar a bela terminologia de Didier Plassard, permanece a única linguagem capaz de exorcizar o medo visceral da morte e do além, propondo um ritual de signos que não são nem palavras, nem cenários, nem atores. Já não se trata do teatro social, do teatro poético, do teatro realista, do teatro épico, do teatro do absurdo, do teatro do quotidiano. Trata-se de uma volta à tragédia, despojada de tudo, ao serviço de uma celebração sagrada.

Isso é o teatro de figura, o teatro do exorcismo, da encarnação, e da representação, teatro em que a forma se torna signo, o signo se torna figura, a figura se torna tensão, fluxo, força e pólo magnético.

Para perceber essa corrente que se impõe no teatro ocidental, não devemos limitar-nos apenas ao teatro ou apenas às marionetes.

O teatro de figura engloba tudo isto: a dança, a máscara e a maquiagem; Brook, Kantor, o Triangel Figuren, Nicolais, Béjart, Aperghis, o Butô e Pina Bausch.

Como, nessa diversidade, definir o teatro de figura, esse “outro teatro”, essa inundação de manequins, de bonecos, de objetos? Dizer que se trata de uma linguagem de signos não é suficiente, visto que o teatro todo é — ou deveria ser — uma linguagem de signos. Mas para precisar melhor, poder-se-ia dizer que se trata de uma linguagem de signos conscientes, não a arte pela arte, mas a arte pelo significado, não a apresentação, mas a representação, não a exposição, mas a transposição.

É o texto, o objeto, o corpo do ator que se tornam criadores de espaço, e é esse espaço assim criado que se torna o elemento essencial do ato teatral, inspirando-se no belo texto de Lao Tsê que diz que, num vaso, o essencial não é a argila que lhe dá forma, mas o vazio que está por dentro.

Corrente, escola, modo — pouco importa. A palavra “figura” foi levada em consideração porque é utilizada em muitas línguas *figura, Figuren, figure...* Já corrente na Itália, na Alemanha e nos Países Baixos, faz parte do vocabulário da nova crítica francesa, quando, por exemplo, Roland Barthes escreve, em sua obra sobre Racine: “O ator renuncia ao prestígio da noção tradicional de personagem para chegar à de figura, quer dizer: de forma de uma função trágica.”

Não nos enganemos; o teatro de figura não é um novo termo para vestir com roupa nova o teatro de marionetes, vezes sem conta assimilado ao teatro para as crianças. Seria redutor e inexato. A marionete é uma técnica, o teatro de figura é, mais do que um estilo, um movimento representativo de uma forma contemporânea que prega a volta a uma teatralidade original, primitiva, em que a imagem está em pé de igualdade com o texto, ritual, exorcismo dos demônios da nossa civilização. O teatro passa da fase existencial para a fase essencial. É isso o Teatro de Figura. E o Teatro de Marionete é a sua expressão mais imediata.

A marionete e o ator

No símbolo, o teatro haure o seu sentido e a sua razão de ser. No final do século passado, Maurice Maeterlinck, num texto visionário, anunciava esse retorno às fontes da teatralidade

A cena é o lugar em que morrem as obras-primas, porque a representação de uma obra-prima baseada em elementos acidentais e humanos é antinômica. Toda obra-prima é um símbolo e o símbolo nunca suporta a presença ativa do homem. Há divergência ininterrupta entre as forças do símbolo e as do homem que nele se agita. O símbolo do poema é um centro ardente, cujos raios divergem no infinito, e esses raios, se partem de uma obra-prima absoluta como as de que se trata neste momento, têm um alcance que é limitado apenas pela força do olhar que os acompanha. Eis, porém, que o ator avança por entre o símbolo. Imediatamente se produz, em relação ao sujeito passivo do poema, um extraordinário fenômeno de polarização. Ele já não vê a divergência dos raios, mas a sua convergência; o acidente destruiu o símbolo, e a obra-prima, em sua essência, morreu durante o tempo dessa presença e de seus rastros.

Os gregos não ignoraram essa antinomia, e as suas máscaras, que já não compreendemos, serviam apenas para atenuar a presença do homem e para aliviar o símbolo.

(...) Parece que todo ser que tem a aparência da vida sem ter a vida apela para forças extraordinárias; e não está garantido que tais forças não sejam exatamente da mesma natureza que aquelas para as quais o poema apela.

La Jeune Belgique [A Jovem Bélgica], setembro de 1890.

André Gide compartilha dessa desconfiança para com a interpretação do ator que às vezes parasita o poema, suprime da representação toda e qualquer espiritualidade:

“Eu quis ver Hamlet... Só vi Sarah Bernhardt”.

Ou, também, Anatole France:

Se for preciso dizer tudo o que penso, para mim os atores estragam o teatro. É claro: os bons atores. Os outros eu ainda conseguiria tolerar! Mas são os artistas excelentes, como os que se encontram na Comédie Française [Comédia Francesa], que, decididamente, não consigo suportar. O seu talento é excessivamente grande: cobre tudo. Só existem eles. A sua pessoa extingue a obra que representam.

(...) A marionete é augusta, sai do santuário.

Le Temps [O Tempo]

O teatro de figura é a busca do roteiro, do essencial. Fluxo das imagens e das sensações, refluxo do pensamento que, como o mar, se retira, esvazia a margem, deixa esta mais lisa e mais limpa do que antes, com aquele rastro úmido e aquela linha de espuma, o roteiro. O teatro de figura suprime o acessório para aceder ao objeto, e o objeto se torna sujeito, é ao mesmo tempo ativo e passivo, ator e transferência, exorcista e enfeitado. E o será, se estiver reduzido à sua expressão mais simples, a marionete, um ser sem gravidade, suspenso entre o céu e a terra,

Além do mais (...) esses bonecos têm a vantagem de ser antigravitacionais. Nada sabem da inércia da matéria, propriedade que não pode ser mais contrária à dança: pois a força que os transporta pelos ares é superior àquela que os retêm no chão. Que não daria a nossa boa G... para pesar sessenta libras a menos ou para que um contrapeso dessa importância viesse ajudá-la a executar as suas piruetas e os seus entrechats?² Como os elfos, os bonecos só precisam do chão para o tocar de raspão e para reanimar o impulso do vôo de seus membros por essa parada momentânea; nós mesmos precisamos disso para

² *Entrechat* é um salto de dança em que os pés do(a) bailarino(a) batem rapidamente no ar, um contra o outro. — Nota do tradutor.

repousar um instante e nos recompormos dos esforços da dança: instante que visivelmente não é dança, e em relação ao qual só resta afastá-lo enquanto se puder.

Heinrich von Kleist, Sobre o Teatro de Marionetes.

Ator de um só papel, a marionete é a personagem — aquela não se aproxima desta, não procura encarná-la, não a imita: ela é a personagem. Eternamente.

Cada século, cada civilização criou arquétipos, personagens emblemáticas: Arlequim, Falstaff, Karagoz, Guignol, Esganarello e Fígaro... O início do século XX foi marcado por Ubu. E a partir daí, mais nada — milhares de papéis, mas não de personagens.

A forma animada, a figura, permite tal pesquisa, tal reconstrução. Foi esse o trabalho soberbo de Ariane Mnouchkine com *L'âge d'or [A Idade do Ouro]*, tentativa apaixonante de criar uma *Commedia dell'Arte* contemporânea, com personagens usando máscaras, na linhagem de Arlequim, Pantaleão e Briguela. *O Théâtre du Soleil [Teatro do Sol]* abandonou a máscara, tendo Ariane Mnouchkine preferido, em vez da tradição italiana, a influência do teatro do Extremo Oriente. A maquiagem, geralmente muito elaborada, transforma o ator, dá a ele um estatuto próximo da personagem com máscara, e até mesmo do manequim.

Esses manequins são encontrados no teatro de Kantor, particularmente em *La classe morte [A Classe Morta]*, que prolonga os textos de Gordon Craig sobre *O Ator e a Supermarionete*

No caminho que se imaginava seguro e que é utilizado pelo homem do Século das Luzes e do racionalismo, eis que avançam, saindo subitamente das trevas, sempre mais numerosos, os SÓSIAS, os MANEQUINS, os AUTÔMATOS, os HOMÚNCULOS — criaturas artificiais que são outras tantas injúrias às próprias criações da NATUREZA e que carregam nelas todo o rebaixamento, TODOS os sonhos da humanidade, a morte, o horror e o terror. (...)

Impõe-se a mim, cada vez mais fortemente, a convicção de que

o conceito de VIDA só pode ser reintroduzido em arte pela AUSÊNCIA DE VIDA no sentido convencional. (...) E subitamente eu me interessei pela natureza dos manequins (...) eles constituíam DUPLOS das personagens vivas, como se estivessem dotados de uma CONSCIÊNCIA superior, alcançada 'após a consumação da sua própria vida'. Aqueles manequins já eram visivelmente marcados com o selo da MORTE.

O Teatro da Morte.

Essa busca de personagens distantes de qualquer realismo é também a preocupação de um autor dramático, Gérard Lépinois, que escreve para o teatro de figura, e particularmente para uma personagem, Padox:

Escrever para o teatro não é somente, já não é fundamentalmente fazer personagens falarem em situação. É não menos, e assim será cada vez mais, escrever para permitir uma transmutação convincente de pessoas em personagens, de modo que essa transmutação seja motriz. (...)

Não é menos interessante escrever o que faz uma personagem do que aquilo que ela diz. Isso não significa, evidentemente, tudo o que ela faz. Não seria possível, como também não seria possível escrever tudo o que ela diz. Mas a maneira de falar de uma personagem começa a importar tanto quanto o objeto da sua palavra, porque a condiciona. Ocorre o mesmo com a sua maneira de fazer. (...)

Uma personagem múltipla é mais rica do que uma multiplicidade de personagens demasiado simples. Desde que uma multiplicidade de abordagens sirva para a sua produção.

Monsieur Personne [Senhor Ninguém]

Não há luta entre o ator e o manequim, entre o ator e a marionete. Há complementaridade. A figura é o lugar da ação, o lugar da palavra, mas ela precisa do ator, que lhe dará energia e

verbo. Essa alquimia teatral é particularmente elaborada na técnica japonesa do Bunraku, na qual o(s) manipulador(es) é (são) visível(eis), com máscara ou não, e dá (dão) movimento a um boneco manipulado frontalmente, maravilha de escultura e de articulação: o elemento essencial e característico da personagem é animado; segundo os casos trata-se dos olhos, das sobrancelhas, da boca, da mão, das falanges... Visível por detrás da marionete, o manipulador tem uma relação complexa com ela: sombra da personagem, ou seu duplo, ou ainda sua alma, seu deus, anjo ou demônio; relação que prolonga o jogo, que dá um sentido para ele, remete-nos à fábula, extirpa-nos da possível anedota que falseia a teatralidade, remete-nos ao mito ou ao símbolo, sem os quais o teatro já não tem sentido.

Quando era embaixador da França no Japão, Paul Claudel descobriu o Bunraku. Eis o que diz sobre ele no texto de introdução a *Contribution à l'étude du théâtre de poupées [Contribuição ao Estudo do Teatro de Bonecos]*, de Tsunao Miyajima (PUF, 1928)

O ator vivo, seja qual for o seu talento, sempre nos incomoda misturando, ao drama fictício que ele incorpora, um elemento intruso, algo atual ou quotidiano; ele continua a ser um disfarçado. A marionete, ao contrário, só possui a vida e o movimento que ela retira da ação. Ela se anima com o relato, é como que uma sombra que resuscitamos nele, contando tudo o que ela fez e que pouco a pouco de lembrança se torna presença. Não é um ator que fala, é uma palavra que age. A personagem de madeira encarna a prosopopéia. A personagem nada numa fronteira indecisa entre o fato e o relato. (...)

A marionete é como um fantasma. Não põe os pés na terra, nós não a tocamos e ela não sabe tocar. Toda a sua vida, todo o seu movimento lhe vem do coração e desse conciliábulo misterioso, atrás dela, de atores com máscara ou não, dessa fatalidade coletiva da qual ela é a expressão.

O Bunraku fascina os ocidentais, mas a sua complexidade

técnica é tanta que poucos encenadores ousaram abordá-lo.

Recentemente, para a criação da ópera *L'épouse injustement soupçonnée* [*A Esposa Injustamente sob Suspeita*], de Jean Cocteau, Jacques Nichet, misturou cantores e marionetes para interpretar essa fábula originária do Extremo-Oriente, que fala da personagem e da sua sombra, da presença e da ausência, da verdade e da ilusão. Em seu libreto, Cocteau mistura ópera e teatro de feira, personagens anamitas e maquinistas ocidentais, drama e farsa, jogo e sombra.

Jacques Nichet teve a bela intuição de confiar a uma cantora o duplo papel da mãe e do filho, a mãe que representa para o filho a sombra do pai ausente enquanto o marido luta na França durante a guerra de 14-18. A cantora usa um véu, e acompanha as duas personagens, duas marionetes Bunraku manipuladas por Jeanne Heuclin e Dominique Houdart, também usando véus. Nessa encenação, as marionetes de Alain Roussel não são elementos de exotismo: são referência, fontes de inspiração, modelos capazes de criar a emoção, de dar sentido à fábula, de tornar visível, legível, o papel da sombra, do duplo, da transferência

As marionetes arrastaram toda a trupe atrás delas. É que elas impõem, desde o começo, a concentração delas. Os atores, os cantores são obrigados a segui-las, a manter o seu porte, a sua economia de gestos, a sua tensão. Elas impuseram a sua estética, e devo confessá-lo também, a sua igualdade de humor!

É uma arte que implica uma ascese, uma renúncia do supérfluo, mas sem nenhuma austeridade nem jansenismo. A marionete é alegre e se contenta com pouco. (...)

Tal renúncia reforça a liberdade do intérprete, que pode ficar o mais próximo possível da voz da sua personagem. Essa voz é apenas a parte invisível dela, a sua parte indivisível, a alma que canta. Ao lado, o rosto esculpido de Dame Vu não é deformado por esse canto que o atravessa. A boca fica fechada. A impassibilidade redobra a emoção musical, visto que esta é purificada de qualquer escória. Ela é apenas música sem mímica, sem demonstração de esforço, sem exibição, sem tentativa de

virtuosismo. A personagem com rosto de madeira permanece concentrada nessa emoção: a personagem a escuta, a traduz, a vive. Externos um ao outro, o corpo e a voz expressam juntos a interioridade do texto. Vê-se brotar o segredo do poema. O espectador assiste a uma impossível dissociação do ser, e imediatamente começa a agir para recriar a unidade disjunta e reaproximar a figura e o canto, a voz e a madeira, o segredo da música e o do silêncio.

Jacques Nichet

A relação entre a marionete e o recitante é uma das características do Bunraku: o texto é, na verdade, proferido por um ator, sentado num canto da cena, acompanhado por um tocador de *shamisen*, que também emite sons, lamentos, emoções, o *haitê*. O recitante separado da ação se encontra também na tradição das marionetes de haste, no Teatro Toone de Bruxelas: o seu rosto é visível num olho-de-boi disposto num ângulo superior da empanada e dá a voz — as vozes — para todas as personagens.

Da mesma forma, Jeanne Heuclin desempenha o papel de recitante nos espetáculos da Companhia Dominique Houdart, portadora do texto em *Dom Juan [Dom João]*, de Molière, ou *L'illusion comique [A Ilusão Cômica]*, de Corneille; do canto em *Le combat de Tancred et Clorinde [O Combate de Tancredo e Clorinda]*, de Monteverdi, em que ela interpreta sozinha as três vozes; ou da emoção vocal à maneira do *haitê* japonês em *La 2^{ème} nuit [A 2^a Noite]* e *La 3^{ème} nuit de Padox [A 3^a Noite de Padox]*, de Gérard Lépinois.

A palavra é, então, separada do corpo articulado da marionete, possui um estatuto privilegiado: é proferida, despojada, posta em epígrafe e à distância; também ela é «suspensa» como o boneco, e adquire um valor de texto ritual, estando *o livro* presente com frequência não para ajudar a memória do recitante, mas como testemunha, marca da obra original, referência eterna e sagrada.

Max Frisch, em seu diário, em 1947, enfatizou esse estatuto particular da palavra:

O que é igualmente fascinante nas marionetes é a sua relação com a palavra. Queiramos ou não, a palavra, no jogo de marionetes, é sempre reconstruída, de modo que não pode ser confundida com o nosso falar de todos os dias. Ela é sobrenatural, quando mais não fosse porque está separada do boneco, porque plana, por assim dizer, acima dele: ela é, também, mais potente do que a voz que corresponderia ao tórax de madeira do boneco. Ela é mais do que o ruído que sai da nossa boca e nos acompanha quotidianamente. É a palavra, o verbo que estava no princípio, todo-poderoso, tudo criando. É a linguagem. O jogo de marionetes não pode ser confundido um só instante com a natureza. Existe uma só possibilidade: a poesia é o seu único reino.

A figura engendra essa fragmentação espacial, esse esquartejamento da arte do ator, aquele que diz, aquele que mostra, e, ponto de convergência, a marionete, “palavra que age”.

E o ator descobre, então, seu estatuto original. Ele abandonou os templos, as igrejas, os pagodes; era o xamã, sacerdote ou feiticeiro; tornou-se ator, aquele que mostra. Ele celebrava, agora interpreta. Era sedentário, está condenado a perambular. Assim começou a viagem dos atores, celebrantes sem divindades, que sacralizam o homem por meio da derrisão, malditos e excomungados numa época, subvencionados e integrados em outra, mas sempre viajantes, caixeiros-viajantes. O avião substituiu a carroça, o Estado substituiu o Príncipe, a viagem continua. Ele diverte, é adulado; profere injúrias, é enxotado; distrai, é tolerado; exorciza, é considerado blasfemo. As pessoas querem que seja inocente, ele não é inocente. Às vezes ingênuo, muitas vezes indefeso, mas inocente nunca.

Esse viajante não tem as mãos vazias. Transporta consigo fantasmas, figuras que pelo espaço de um momento ele vai animar, manipular, fazer surgir do além da memória e das lendas. E diante dele — como sugeria Brecht, como praticam os chineses e os japoneses —, com distância, com o sentido da cerimônia e do sagrado que lhe restam por instinto da época em que oficiava nos

templos, nas igrejas ou nos pagodes, diante dele mostra esses fantasmas, essas figuras. Ele não encarna: mostra; não o vemos: vemos apenas a elas, a essas figuras anteriores e imemoriais em que o espectador olha, se descobre, se reflete.

Essas figuras agem como espelhos sem aço, e ele, o ator, aquele que mostra, está atrás do vidro, ele o estende aos espectadores, e é ele quem se torna testemunha de um diálogo estranho e suntuoso entre o público e o seu fantasma, entre o ser e o irreal, e ele, o ator que não esqueceu as suas origens, bate nesse espelho, faz com que dance, move o reflexo, muda os ângulos. Torna-se contemplador dessa dança premonitória em que a imagem precede, em que o reflexo antecipa, em que o espelho sugere, em que o virtual é ativo e o real passivo. O viajante com o espelho sem aço é o espectador do mundo, assiste a debates estranhos, a confrontos singulares entre o público e suas figuras, e a sua percepção do mundo torna-se sensível e aguda, pois ele conserva os rastros desses reflexos fugitivos e reveladores de um povo, de uma situação, dos sofrimentos e das esperanças comuns.

O espelho sem aço pode ser esplêndido ou embaciado, trabalhado ou rústico, liso ou biselado; o viajante o estende incansavelmente e recebe os reflexos do mundo com alegria ou tristeza, entusiasmo ou terror. Ele sabe ler um frêmito ou um silêncio, sabe pesar um murmúrio ou uma respiração. Às vezes a emoção é excessivamente forte, excessivamente violenta, e o espelho tem um leve tremor, e um pouco de vapor, logo dissipado, aparece no reverso do espelho sem aço.

Às vezes ele segura o espelho colado ao corpo, tão perto que o espectador tem a ilusão de que é ele próprio a figura, que ele encarna realmente o papel. Às vezes ele o afasta de leve, ele o segura diante do rosto, e trata-se da máscara, cômica ou trágica, e o corpo do ator sublinha as expressões, as imagens enviadas pelo espelho. Ele pode segurá-lo desaparecendo no escuro ou por trás de uma empanada: a ilusão é inquietante. Ocorre, por fim, que ele segure o espelho na ponta do braço, que o segure firmemente na mão,

que o manipule. O espelho perde, então, a sua autonomia relativa, a sua independência imaginária, torna-se objeto sagrado, ilusão consciente e convivência artística. Mais do que nunca, o ator é senhor do reflexo ao mesmo tempo em que está separado dele.

Ele é senhor do som que dá energia à figura, do som criador de espaço, da vibração que dá ritmo e vida.

A formação daquele que mostra

O ator não está afastado da cena pela marionete, precisa dela como ela precisa dele. A marionete sem um intérprete de talento, um instrumentista sensível, é um objeto morto. Portanto, pode-se imaginar que a marionete faça parte do programa de formação dos atores nas grandes escolas nacionais. Existe em Charleville-Mézières uma Escola Nacional especializada. Ela forma marionetistas, quer dizer: pessoas polivalentes, hábeis construtores, manipuladores, encenadores. Mas aquilo de que o teatro necessita, cada vez mais, é de bons intérpretes, capazes de representar um papel com máscara, maquilagem ou marionete. Seria útil, pois, dar a todos os jovens atores em formação um conhecimento das bases da utilização do objeto, elementos referentes à energia, à transmissão, à dissociação, à coordenação, à distanciação — outros tantos elementos básicos para o manipulador, mas úteis — e como! — para a formação do ator, ainda que sem marionete.

A marionete e o seu espaço

A música está em suspensão, como a figura manipulada; a leveza complementar de ambas engendra graça e luz.

Como o instrumento musical, a marionete requer um domínio, escalas, uma aprendizagem: há um vocabulário comum aos instrumentos de música e às marionetes: teclado, dedilhado, alma, cordas e fios.

A marionete se contenta com pouco, mas é exigente e não suporta a mediocridade. Poucos cenários, sem anedota, sem supérfluo, elementos que sustentam o jogo, nada de ilustração ou de pleonasma — o cenário serve a imagem, não atulha o imaginário do espectador: ele o estimula.

O texto deve também responder a essa exigência do puro, do raro. A marionete não convive bem com a prolixidade; o texto deve ser o complemento da imagem, seu prolongamento; a escrita deve comportar margens, vazios, silêncios, a fim de deixar espaço para o surgimento do jogo. Texto demais abafa a figura, ele só encontra a sua razão de ser na fase final, quando não resta outra saída a não ser dizê-lo.

Às vezes nos perguntamos, no jogo com recitante, quando há dissociação da ação e da palavra, quem precede quem, quem conduz. É a marionete, invariavelmente, indiscutivelmente, quem conduz a ação, quem lança o jogo, quem provoca a emissão vocal, e nunca o contrário. A figura cria um apelo para a voz, não é puxada por ela.

Roteiro e reflexo dos sons e das personagens da vida e do século, o teatro de figura não se instala no conforto das bomboneiras século XIX, nem nas salas pretas culturais do nosso final de século. É itinerante por essência, vai em direção da vida, vai à luta. Instala-se nos espaços industriais abandonados, debaixo das lonas de circo, nos galpões, nas pedreiras, e na rua.

“Estou convencido de que um começo de vida dramática nova se estabelecerá fora do teatro. Será na praça pública? Será na casa do povo? Será na igreja? Sei lá.” (Jacques Copeau)

A rua é o novo campo de experimentações, apaixonante, profuso, para o teatro de figura, contanto que não se confunda o teatro *de* rua e o teatro *na* rua. Não se faz teatro de rua instalando arquibancadas, um estrado, e apresentando um espetáculo concebido para ser representado numa sala. O teatro de rua é específico, seu cenário é a rua, sua inspiração e sua poesia são tiradas da rua, no contato direto com a emoção do público, com o

acontecimento fugidio, pois a rua é genial, é um parceiro, se soubermos solicitá-la. Ela é um quadro majestoso para acolher o fantástico *Géant* [Gigante] do *Royal de Luxe* [Real de Luxo], a sua quotidianidade escorrega, joga e se interroga quando ela é habitada pelos *Padox* da Compagnie Houdart/Heuclin [Companhia Houdart/Heuclin], por essas personagens grandes, marionetes habitáveis que se espantam de tudo e de todos e põem em jogo a rua e o transeunte. Muitas vezes esse trabalho — *Géant* [Gigante] ou *Padox* — se inscreve na duração, e, com o tempo, a rua se teatraliza.

Rosto e figura

Rosto, Figura: aparentemente, duas palavras sinônimas. Na realidade, duas palavras complementares, que nos dizem a passagem da vida ao teatro, do real ao simbólico, do vivo ao representado.

No teatro, com efeito, o rosto se torna *figura*, seja qual for a técnica adotada — rosto do ator que se transforma em figura da personagem, em todos os graus. A pele, a máscara, a marionete, em todos os casos a figura, a representação figurada, adquire um valor emblemático, simbólico, sagrado.

As tatuagens da Nova Guiné, as maquilagens da Ópera de Pequim, as máscaras da Antigüidade, da *Commedia dell'Arte*, do Teatro Nô dão ao rosto um caráter legível por todos, que ultrapassa o indivíduo, o transforma em signo, em personagem.

Essa distância entre o rosto e a figura resume toda a problemática da representação teatral: um rosto é muitas vezes o signo da humanidade, e é uma das partes mais expressivas do homem. É pela descrição do rosto, de suas singularidades, da forma do nariz, do queixo, da boca, da cor dos olhos, do sistema piloso, que muito freqüentemente se pinta um ser humano. O rosto é o elemento mais característico do indivíduo. É a parte que expressa o todo, e que permite reconhecê-lo, e até procurar um indivíduo

pelo retrato falado, comum na antropometria penal.

O rosto é portador de elementos de semelhança, signos de uma origem, de uma família, de uma linhagem, de uma etnia. Pode-se ler nele a personalidade, o caráter do indivíduo. É o elemento que se oferece clara e permanentemente, livro aberto da pessoa, indício principal e essencial de sua exteriorização.

O rosto, no teatro, obedece a outras regras e a outras necessidades. Ainda que permaneça o elemento principal da apreensão do ser, precisa de artifícios para ser vivo, percebido, compreendido pelo espectador. No mínimo, *o primeiro grau* será o rosto maquilado, para absorver bem a luz, para evitar os brilhos nefastos à boa percepção; e, às vezes, maquiagem mais complexa, que leva o rosto para uma criação arquetípica — *clown*, macaco da Ópera de Pequim, etc. Desde esse primeiro grau pode-se falar não mais de rosto, mas de figura, e não mais de pessoa, mas de personagem. Atinge-se uma forma universal que ultrapassa o ator que a serve, que vai além do seu rosto. *O segundo grau* é a máscara, que congela totalmente a característica da personagem, que está colada no rosto do ator, que existe por causa da vida que o ator lhe confere, mas que sobreviverá a ele, passando para o rosto de outro ator. *O terceiro grau* é a marionete: desta vez não é unicamente o rosto que é transformado em figura, mas o corpo inteiro, e a preocupação com a representação não é a cópia do ser humano, mas a criação total de uma personagem — humana ou animal, pouco importa — totalmente independente pela forma, totalmente dependente por sua vida e por seu espaço.

Do espaço realista do rosto, passamos ao espaço teatral, ao espaço sagrado, cósmico, universal, assim que nos afastamos do rosto real e abordamos a figura transposta.

“Pintar-se, tatuar-se, enfeitar-se com bijuterias — em suma se cosmetizar —, tudo isso possui um papel sacramental: tornar visível essa graça invisível que é o ser em conjunto; é isso a eficácia da aparência.” (Michel Maffesoli)

Marionete e utopia

O teatro de figura é o teatro de parte alguma, o teatro da utopia, longe de qualquer realismo, retorno às fontes profundas da teatralidade. Era a aspiração de Gordon Craig:

Desejo ardentemente o retorno da imagem, da supermarionete, no teatro. E quando ela voltar, assim que aparecer será tão amada que as pessoas poderão regressar às alegrias antigas das cerimônias — mais uma vez, a Criação será celebrada — será prestada homenagem à existência — e uma súplica divina e jubilosa será dirigida à Morte.

Esse voto pouco a pouco se realiza, o teatro se vê livre de convenções sem fundamento, do peso do hábito, e redescobre o sentido, o ritual, uma forma de transcendência que apenas a transposição, a transferência devida ao objeto, permitem.

Referências (Notas dos Editores)

- BARTHES, Roland. *Escritos sobre Teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 2007. Tradução: Mário Laranjeira.
- CLAUDEL, Paul. Introdução. In: MIYAJIMA, Tsunao. *Contribution à l'étude du théâtre de poupées*. Kyoto: Institut Franco-Japonais du Kansai, 1928.
- CRAIG, Gordon. *A Arte do Teatro*. Lisboa: Arcádia, 1963.
- FRANCE, Anatole. *Le Temps*: Paris, 1890.
- FRISCH, Max. *Diário d'antepace 1946-1949*. Milano: Feltrinelli, 1950.
- KANTOR, Tadeuz. *Le Théâtre de la Mort*. Textes reunis par Denis Bablet. Paris: L'Age d'Home, 1977.
- KLEIST, Heinrich von. *Sobre o Teatro de Marionetes*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997. Tradução: Pedro Süssekind.

- LÉPINOIS, Gerard. *Monsieur Personne*. In: UN. Paris: Deyrolle, 1999.
- MAETERLINK, Maurice. *Menus Propos – La Jeune Belgique*. In PLASSARD, Didier. *Les Mains de Lumière. Anthologie des Écrits sur L'art de la Marionnette*. Charleville-Mézières: Institut International de la Marionnette, 1996.
- MAFFESOLI, Michel. *No Fundo das Aparências*. Rio de Janeiro: Vozes, 1999.
- L'ÉPOUSE INJUSTEMENT SOUPÇONNÉE. Direção de Jacques Nichet. Programa da Ópera, de Jean Cocteau. Paris, 1995.
- PLASSARD, Didier. *L'acteur en Effigie*. Paris: L'Age D'Homme, 1992.
- TSÊ, Lao. *Tao Tê Ching – Livro do Caminho e da Virtude*. Rio de Janeiro: Mauad, 1999.