

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 HAESEBROECK, 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 Escultora 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” (BEAU-CHAMP, 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 Champion. *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; HAESBROECK, 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; HAESBROECK, 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.