

**A marionete, ou a mimeses complexa
&
A complexidade das “figuras” no teatro
enquanto “mimese”**

**La marionnette, ou la mimésis complexe
&
La complexité des « figures » dans le théâtre en tant que
« mimesis »**

*Didier Plassard*¹

*Cristina Graziolli*²

Resumo

O objetivo desta intervenção a duas vozes é tentar definir algumas das propriedades da marionete encarada como instrumento teatral particular, no cenário das práticas cênicas contemporâneas. Nossa postulação de partida é que as transformações das sociedades humanas obrigam as expressões artísticas a redefinir periodicamente seus contornos, suas técnicas e suas funções, em uma tensão dialética entre o passado e o futuro.

Palavras-chave: Marionete; mimese complexa; figura

Résumé

L'objectif de cette intervention à deux voix est d'essayer de définir quelques-unes des propriétés de la marionnette envisagée en tant qu'instrument théâtral particulier, à l'intérieur du paysage des pratiques scéniques contemporaines. Notre postulat de départ, en effet, est que les transformations des sociétés humaines obligent les expressions artistiques à redefinir périodiquement leurs contours, leurs techniques et leurs fonctions, dans une tension dialectique entre le passé et l'avenir.

Mots-clés: Marionnette; mimesis complexe; figure

ISSN: 1414.5731
E-ISSN: 2358.6958

¹ Professor de Estudos Teatrais na Universidade Paul Valéry - Montpellier III. Seu trabalho centra-se no teatro do século XX e XXI (dramaturgia e encenação), vanguardas, a relação entre teatro e outras artes (artes plásticas, cinema, vídeo), teatro de marionetes e novas tecnologias. Ele lecionou na Escola Nacional de Artes da Marionete, na Escola Nacional de Teatro da Bretanha e na Escola Nacional de Arte Dramática de Montpellier. É membro do Conselho de Administração do Instituto Internacional de Marionetes e do Conselho Científico da Comissão de Pesquisa e Publicação da UNIMA. França.

² Professora de História do Teatro e das Artes Performativas, assim como de História e Estética da Iluminação de Palco na Universidade de Pádua. As linhas de investigação de sua pesquisa enfocam a relação entre o teatro e as artes visuais, o drama alemão no início do século XX, a estética da marionete e a iluminação no teatro. Ela é membro do Comitê Científico Internacional da Revue d'Histoire du Théâtre. Itália.

Didier Plassard = O objetivo desta intervenção a duas vozes é tentar definir algumas das propriedades da marionete encarada como instrumento teatral particular, no cenário as práticas cênicas contemporâneas. Nossa postulação de partida é que as transformações das sociedades humanas obrigam as expressões artísticas a redefinir periodicamente seus contornos, suas técnicas e suas funções, em uma tensão dialética entre o passado e o futuro.

As mutações tecnológicas e sociais que nos atravessam há pouco mais de vinte anos conduziram, por exemplo, as artes da cena a se redefinirem enquanto formas das artes cênicas³, expondo o paradigma da presença real dos intérpretes, com suas potencialidades específicas (como se manifestam, por exemplo, nas formas performativas, entre jogo do personagem e jogo do intérprete) e suas variações ligadas especialmente à utilização conjunta de corpos e de imagens.

O que são, neste ponto, as artes da marionete? Existem operações simbólicas que lhe são próprias? Podemos dizer, como faz o escritor Daniel Lemahieu, “que a marionete ou o objeto fazem o que o ator não pode fazer⁴”?

Se a marionete pode ser encarregada de fazer “o que o ator não pode fazer”, isso significa muito bem que este instrumento teatral, quaisquer que sejam seus modos de fabricação e de animação, é dotado de capacidades que pertencem apenas a ele e cujo prazer nós perderíamos se renunciássemos aos seus serviços. Mas quais são suas qualidades? Esta é a questão que é preciso elucidar, tarefa cada vez mais difícil que, por duas gerações, os artistas que trabalham nesses domínios reverteram a maioria das referências até então estabelecidas. Cabe a este trabalho a elucidação do que faz a marionete, então também de quem faz a marionete, e adorariamos apresentar aqui uma contribuição sob a forma de algumas hipóteses de trabalho.

Cristina Grazioli = Adotando como premissa as questões colocadas por Didier Plassard, eu retomo as duas referências propostas: “a marionete ou o objeto fazem o que o ator não pode fazer”. Sobre este assunto eu pontuo uma questão que poderia ser evidente: o que entendemos hoje quando falamos de “marionete”? É por esta razão que eu desloquei os termos no título, como em um espelho que reflete o que é proposto por DP, introduzindo a palavra “Figura”, que como sabemos é a definição que se escolheu na Itália a partir de certo momento (final dos anos 1970) para definir o “Novo” teatro de marionetes. “Figura” me parece poder compreender o sintagma “Marionete e objeto”, com relação a nosso contexto de reflexão: uma palavra complexa para uma semântica que se articula segundo um desenho multiforme. “Figura” no sentido retórico (“Unidade linguística ou disposição de unidades linguísticas comportando um afastamento sensível com relação à norma ou ao uso”, Larousse); mas também rosto, corpo, imagem – em diversas acepções; e ainda “tipologia” do humano; e além disso “encadeamento de movimentos em certas práticas – esporte, dança... ». Todas estas significações levam a atenção à uma composição, um conjunto, então elas implicam em relações. É o que faz deslizar a questão da identidade da marionete na questão dos procedimentos e, por consequência, das qualidades

³ Nota da Tradução (N.T.): “spectacle vivant” (no original).

⁴ Daniel Lemahieu. *Le geste et l'objet* – Pour un manifeste Clastic. Inédit, 2014.

desta “entidade” no processo que Didier Plassard colocou no centro das atenções e de que tratamos aqui. Eu poderia acrescentar a hipótese de considerar a noção de “figural”, como Deleuze utiliza (à qual eu voltarei depois). Tudo isso nos convida a evitar definir a Marionete em si, mas sobretudo a considerá-la como o resultado de combinações e de relações. O que nos leva ao assunto desta jornada (*corpo, objeto, marionete, espaço*).

A segunda referência é o universo beckettiano evocado por: *Para terminar mais uma vez ainda*: Beckett é o autor que na minha opinião abre à uma concepção do teatro (em suma) em que a marionete pode realizar suas qualidades contemporâneas.

A paisagem criada por Beckett (e por outros artistas da metade do século XX) parece ter sido povoada de suas próprias “figuras” em cena nas últimas décadas, e me pergunto se poderíamos fazer coincidir essa mudança com os momentos em que percebemos uma mudança no status das relações entre marionete e marionetista (no sentido explicado por Didier Plassard).

Ademais, “O que o ator não pode fazer” é exatamente o que Kleist prefigura, mas que permanece um ideal e que não corresponde a práticas da cena (o que quer dizer ilusão/ experiência/ emoções do espectador/ implicação de sua percepção) que permitem refletir sobre os processos de fruição. A reflexão kleistiana permanece inacabada (inaudível e não-transposta) até o início do século XX, quando ela se dobra em uma série de efeitos e declinações, que serão entregues à posteridade – até nossos dias.

A marionete: um corpo inerte

D.P. = Talvez seja preciso, como propôs François Lazaro, “acabar com a marionete”, que dizer acabar com certa ideia de marionete: em particular com sua definição mais comum, centrada na ideia de uma animação da matéria, e na qualidade dos movimentos que disso resultam. Esta definição é prestigiosa, já que ela se coloca sob o duplo apadrinhamento de Kleist em seu ensaio *Sobre o teatro de marionetes* (1810), e de Craig que, em *Marionnettes et poètes* (1921), afirmava que a marionete “é um modelo do homem em movimento”⁵.

Definir a marionete pela animação e pelas qualidades cinéticas que se revelam, como foi majoritariamente o caso no contexto da modernidade, continua a ser uma alavanca poderosa para os imaginários desta arte⁶. Mas esta definição não é suficiente para desenhar o perímetro do que faz hoje a marionete em cena, pois ela vem para atender outras expectativas, outras demandas: estas, especialmente, de uma confrontação e de um diálogo entre o que é vivo e o que não o é. Estas são as demandas que formulava Tadeusz Kantor em seu manifesto do *Teatro da morte*, com uma proposição que vinte anos mais tarde, em abril de 1996, François Lazaro e Daniel Lemahieu recuperaram como um lema para colocá-la como epígrafe de seu próprio *Manifeste du théâtre clastique*: “O conceito de vida só pode ser reintroduzido na arte pela ausência de vida”.

⁵ Edward Gordon Craig. *Marionnettes et poètes*. *L'Annuaire théâtral*, n° 37, Université d'Ottawa, CRCCF/SQET, 2005, p. 140.

⁶ Sob a condição, no entanto, de que se modifique a perspectiva: pois não é mais a perfeição do curso deste movimento que nos fascina na cena das marionetes, mas sobretudo sua origem fictícia: a ilusão de que o movimento é produzido pela marionete mesma.

Não se trata de um fascínio temporário, nascido do choque produzido pelos manequins de *A classe morta* no teatro ocidental das últimas décadas do século XX, mas sim de uma mudança decisiva de curso da exploração dos territórios imaginários que percorrem os marionetistas. Em boa parte das produções da cena marionética atual, assistimos ao confronto da energia do ator com a força de inércia do objeto, e a todos os esboços de tragédia, de drama, de farsa ou de comédia que podem nascer desse encontro sobre um mesmo palco: o que François Lazaro chama de a “justaposição entre o inerte e o vivo”.

Então, *Exit*⁷, o movimento como característica fundadora do teatro de marionetes hoje. *Exit*, sobretudo, o movimento vindo ficticiamente da marionete mesma: o trabalho do ator com o objeto não se define mais por sua capacidade de animar a matéria, de fazer acreditar que o objeto se move e se desloca de si sozinho, dirigido por sua própria vontade. Para quem o assiste com um pouco de atenção, o ator, nos espetáculos atuais (penso, por exemplo, em Gisèle Vienne), interpreta mais frequentemente com a marionete mantendo-a na esfera do inerte: ou ele não a toca, ou ele se contenta em deslocá-la ou agitá-la como um simulacro sem vida, sem buscar dar a ilusão de que ela pode se mover por si mesma.

C.G. = No mesmo sentido, é verdade que, mesmo que a Marionete de Craig tenha sido um modelo (e uma referência) inevitável, é preciso olhar para trás no tempo para podermos compreender as consequências concretas na cena.

O desafio é justamente a precisão das diferentes modalidades de relações que se produzem no nível de “gradação” do ‘sopro’ de vida (quer dizer: o grau de vida desigual que se manifesta em cada teatralização do movimento com relação ao contato e/ou à distância entre marionete e objeto). Nesta direção poderíamos também considerar certos exemplos que não fazem parte do domínio “Marionete” no senso estrito, mas que considero interessantes de serem compreendidos no “Marionético”: penso, a título de exemplo, em Danio Manfredini, *Al Presente*. No espaço cerrado de um branco deslumbrante o ator deixa ver e ouvir as inquietudes do humano diante de uma condição de doença mental (a criação é a reelaboração de uma experiência artística conduzida em um hospital psiquiátrico); o duplo do ator, engessado, imóvel, é o interlocutor mudo da narrativa fragmentada de sua vida. Criado em 1998, *Au présent* é o exemplo de um procedimento no qual a potência dramatúrgica (e perturbadora) não deriva de uma relação que se apoia na animação, mas sobretudo decorre da ‘simples’ (mas quão complexa) presença do inanimado.

É preciso lembrar também que Danio se inspira frequentemente em Beckett e em Bacon para suas criações – ver: *Tre studi per una crocifissione*, 1992, entre outros.

A marionete: um apoio à imaginação

D.P. = Se a animação da matéria deixa de ser o critério absoluto definidor das formas do trabalho do marionetista, o que sobra para caracterizar este último? Com base em que, a partir de então, pensar a especificidade de sua arte? Esta especificidade

⁷ N.T. : Palavra latina que significa « sai », indicação cênica da saída de um ator (Laousse).

pode ser buscada, parece-me, na singularidade do dispositivo espetacular produzido: uma forma particular de conceber e de organizar a representação teatral ou, mais exatamente, a mimesis.

Eu não utilizo aqui a palavra mimesis no sentido que lhe atribui a tradição filosófica grega, como em Platão e Aristóteles, de uma imitação da realidade. O desafio não é, nesta etapa, refletir sobre as relações que mantêm o mundo da obra de arte e o da realidade externa, imagem da cama pintada e a cama real, como as opõe *A República*; ou, no que toca a cena teatral, os gestos do ator ou da marionete e as ações humanas que eles imitam. Eu me apoio sobretudo no uso que faz o filósofo americano Kendall L. Walton em *Mimesis as Make-Believe*: neste ensaio sobre os “fundamentos das artes da representação”, a mimesis é definida por Walton como uma atividade baseada na simulação, no fazer de conta (“*make believe*”); e, sobretudo, como uma atividade que mobiliza antes de tudo a imaginação do espectador. Trata-se então de uma inversão de perspectiva: não é a obra de arte que imita alguma coisa, mas nós que, partindo da obra, representamos alguma coisa pela imaginação. Seja verbal ou não verbal, literária, plástica, fílmica ou teatral, a representação, nesse sistema, depende da utilização de um suporte (proposição) que engaja nossa imaginação em um jogo de simulação. Como escreve Walton: “a função, em todos os sentidos razoáveis do termo, das obras de arte baseadas na representação é geralmente servir de suporte aos jogos de simulação”⁸.

Sem aprofundar os detalhes do pensamento de Walton, esta definição restrita da mimesis, baseada na cooperação entre obra de arte e seu destinatário, parece-me das mais estimulantes para analisar o jogo de simulação ou de “fazer de conta” do qual depende o teatro de marionetes contemporâneo. Se toda forma de mimesis necessita da presença de um suporte no qual a imaginação se baseia, nós podemos de fato distinguir, no que tange o teatro, duas modalidades da produção desses suportes.

Na primeira dessas modalidades, que eu chamarei de mimesis simples, o ator é este suporte: é sobre ele e sobre os signos que ele agencia em sua interpretação que nos baseamos, principalmente, para imaginar o personagem. Na segunda modalidade, a da mimese complexa, dois suportes distintos, pelo menos, são mobilizados: o ator-manipulador e a marionete. A figura imaginária do personagem se constrói mentalmente para nós a partir da reunião desses dois suportes. Entre os três polos constituídos (ator, marionete, personagem), uma relação se estabelece, no interior da qual o ator e a marionete contribuem seja alternadamente, ou conjuntamente para a representação do personagem. A articulação dessa triangulação pode ser discreta: ela esta geralmente escondida da vista dos espectadores nas formas marionéticas tradicionais, e se faz ouvir sobretudo através da voz do ator-manipulador: se este continua invisível, é ele quem faz o personagem falar.

Nas formas contemporâneas em que domina a manipulação à vista, o duplo jogo do ator e da marionete, para servir de suporte ao imaginário do espectador e produzir a representação ficcional do personagem, é completamente exposto. Este

⁸ Kendall L. Walton, *Mimesis as Make-Believe*, On the Foundations of the Representational Arts, Cambridge, Ma / Londres, Harvard University Press, 1990, p. 51. Tradução: Didier Plassard.

duplo jogo pode muito rapidamente alcançar uma grande complexidade, como mostra por exemplo uma breve cena extraída do *Portes du regard do Clastic Théâtre*⁹. Uma frágil silhueta humana, imóvel no limiar de uma porta minúscula, figura um homem que retorna à sua casa “após anos de exílio” e que encontra sua porta murada. Para produzir a representação imaginária desta porta murada, três suportes são mobilizados simultaneamente:

- Maçaneta da porta, violentamente batida no nariz da estatueta;
- Algumas pedras soltas dispostas ao redor da moldura da porta (e não, como seria de se esperar, dentro dela);
- Por fim a atuação de François Lazaro, bloqueando com a cabeça ou com a mão a entrada da porta, como um poder demoníaco que impediria o retorno do exilado.

Depois que as pedras, sacudidas pelas batidas da porta, desmoronaram, o marionetista, sem transição, toma para si uma parte da representação do exilado: sua mímica exprime de repente a cólera e a indignação do homem que está diante dele e cujos olhos ele não para, até então, de fixar severamente. Por fim, em um terceiro tempo quase imediato, François Lazaro endossa o papel de narrador tomando a palavra para designar o exilado na terceira pessoa: “Vocês compreendem a verdadeira emoção daquele que volta à sua casa após anos de exílio e que encontra a porta murada, obstáculo irremediável?”

A representação imaginária do homem que volta do exílio é desassociada, no espaço de alguns breves segundos, entre a estatueta muda colocada entre o limiar e o rosto furioso de François Lazaro. Mais ainda: em menos de um minuto, vimos o marionetista deslizar entre três identidades distintas (obstáculo, exilado, narrador) enquanto que um mesmo elemento do mundo imaginário, uma porta murada, era figurada através dos três suportes anteriormente enumerados. Acrescentemos que à evocação do “obstáculo irremediável” segue-se imediatamente, na cena, a produção de uma imagem inversa, já que nós acabamos de ver um muro desmoronar, e nós teremos uma vista do conjunto do número elevados de informações que deve tratar, num tempo tão curto, o cérebro do espectador.

De qualquer modo, apesar do rápido emaranhamento desses suportes e desses deslizamentos imprevisíveis das embreagens ficcionais, a situação continua perfeitamente compreensível: se o detalhe dos agenciamentos e dos reagenciamentos da ação cênica escapa às capacidades de atenção do público, as apostas narrativas desta cena aparecem claramente a ele. Isso é para mostrar o quanto os dispositivos miméticos produzidos no teatro de marionetes podem realmente serem tidos como complexos, o trabalho de produção do imaginário podendo se revelar tão elaborado quanto na escritura poética contemporânea. Se nós considerarmos, como alguns pesquisadores, que as emoções podem ser produzidas por um grande número de informações que recebe nosso cérebro num dado instante, compreenderemos quais são os desafios desta mimese complexa: representar a situação dramática suscitando a emoção do espectador pelo entrelaçamento de signos divergentes.

⁹ François Lazaro, *Les Portes du regard*, spectacle créé en 1985 à l'Espace Kiron, dans le cadre des Semaines de la marionnette à Paris.

C.G. = Um breve desvio sobre a palavra “Mimese” pode reforçar a tese exposta por Didier Plassard: a partir das reflexões estéticas que tocaram esta questão, defendo uma mudança nas interpretações desta palavra: de maneira sintética podemos evidenciar o fato que em certos estudos de estética rejeita-se a lógica de uma oposição entre “modelo” e “cópia”, para abordar a *mimese* enquanto copresença destes dois mundos paralelos e que se entregam de maneira simultânea¹⁰. O precedente, na época da *Iliada* – 4 séculos antes da aparição do termo *mimese* e do verbo correspondente *mimeomai* no século V, era “isko” (mesma raiz de “eikon”, imagem, etc.); em Aristóteles lemos *eikos* como equivalente de “isko”, este *eikos* é passado pelos latinos com “verisimilis”, ‘semelhante’, e que será criado sobre o preconceito dualístico platônico: o modelo (verdadeiro) contra a cópia (imitação). Enquanto *eikos* não contém esse dualismo; *Isko-eikos* na verdade não remete à verossimilhança (semelhante) mas à ideia de ilusão, de substituição e de troca. Então teria havido um desvio da palavra em nossa tradição, na direção do significado pejorativo enquanto “cópia¹¹”.

É significativo que em inúmeras reflexões consagradas a este assunto (*mimese*, ilusão, jogo) faz-se frequentemente referência à infância (e às crianças).

Tomo como exemplo uma passagem de William Kentridge sobre as sombras (que eu cito com frequência por diferentes razões: é um artista que faz da estética de sua obra uma ética, que reflete sobre seu trabalho, extraordinário na declinação da mesma ‘dramaturgia’ em linguagens diferentes), uma passagem em que ele nos oferece considerações relacionadas ao jogo – no duplo sentido da palavra – e à “suspension of disbelief” (o contexto é a criação de *Black Box*, criada em 2005, um pequeno teatro mecânico que contém em miniatura os princípios de poética e de procedimentos de composição de toda a produção do artista). Kentridge nos explica a concepção profunda deste trabalho e nos oferece uma reflexão fascinante sobre a natureza das sombras; ele traz exemplos de crianças que brincam com as sombras de suas mãos sobre uma parede:

«Think of children playing games with shadows [...]. Three things happen when you see that shadow. First, you understand that shadow is an optical effect of hand interrupting the projection of light to create a dark patch on the wall. Second, even if you specifically try not to, help but recognize the shadow as the form of a bird. Third – and for me, this is the most vital – you recognize the pleasure that you derive from this self-deception. This pleasure arises from the fact that, though you know that two hands are making the shape, you cannot stop seeing it as a bird. Your astonishment is at your inability to stop suspension of disbelief». (William Kentridge, « Black Box: zwischen Objektiv und Okular/ Between the lenses and eyepiece », in William Kentridge, *Black Box/Chambre Noire*, Deutsche Guggenheim, Berlin, 2005, p. 43-51: 48-49).

O prazer não é suscitado apenas pela beleza da imagem, mas também pelo fato de que nós percebemos conscientemente a ilusão da metamorfose, os mecanismos a partir dos quais construímos significados; o artista considera que esta exigência de “dar um sentido às formas” é alguma coisa de “essencial para aquilo que significa

¹⁰ Os pontos de referências poderiam ser vários: O. Wilde: a arte é um ‘filtro’ que nos ajuda a apreciar o belo na natureza, que por si só não seria grande coisa, e nem mesmo percebido... (Ele dá o exemplo do pôr-do-sol natural (chato e previsível) com relação a um quadro de William Turner). René Girard (*Mensonge romantique et vérité romanesque*, 1961) fala de um “desejo mimético” que implica sempre um mediador, um terceiro elemento.

¹¹ Ver, por exemplo, Maria Tasinato, *Passeggiando con la mi mesís*. L’illusione teatrale tra antico e moderno, Verona, Ombre Corte, 2007.

estar vivos, passear pelo mundo de olhos abertos”. Kentridge trabalha em diversos níveis com a ambiguidade da visão, que é uma experiência do real, um limiar a ser cruzado em direção ao conhecimento do mundo. Sua arte se nutre da distância, da superposição e dos afastamentos entre os diferentes níveis de expressão; suas criações vivem da mobilidade da dúvida, da incerteza, das imperfeições.

Ainda uma referência à infância: Alessandro Serra (Teatropersona) escreve a respeito de seu espetáculo - *Traité des manequins* (2009, inspirado em Schulz): “O retorno atemporal à infância é um sonho que não se pode contar, um nada visível, criado com as imagens da realidade. A matéria não é o desenho, mas o drama das impulsões que se confrontam, como na eclosão de uma casca. Capturar essas criaturas no instante da eclosão. A crisálida: ovo – verme – larva – borboleta não são quatro imagens separadas, mas uma só imagem que carrega em si diferentes linhas temporais”.

Levando em conta as considerações que reunimos até aqui, proporei exemplos diferentes de interação marionetista-performer/objeto-marionete, um esquema que não se pretende nem exaustivo e nem sistemático, mas sobretudo um pretexto para continuar esta reflexão nos termos propostos por Didier Plassard:

1. Corpos que se metamorfoseiam e se tornam objeto-marionete-figura segundo um procedimento de ‘fluidez’(> ‘animação)
2. Corpos que se abrem à nossa percepção ao lado do objeto inanimado
3. Corpos que se abrem à nossa percepção ao lado de um objeto animado por um outro (como se fosse animado por um outro...)

Uma distinção posterior: o corpo do ator-marionetista é também Narrador:

- a) Na simultaneidade de sua presença
- b) Na alternância de sua presença / presença da marionete

> Vou apresentar aqui exemplos correspondentes – imagens e/ou trechos de vídeos:

1. *Talita kum* de Riserva canini (ou: *Twin Houses* de Nicole Mossoux/Patrick Bonté)
2. Os exemplos dados por Didier Plassard; *Fim de partida* de Teatrino Giullare, Al Presente Danio Manfredini
3. Frank Soehnle, *Über das Marionettenheater* de Heinrich von Kleist.

> Sobre o Narrador:

1. *Les Amants* (de Elfride Jelinek, Teatrino Giullare) – simultaneidade
2. *Le chevalier inexistant* (de Calvino, Teatro Gioco Vita) - alternância

Entre os meios (proposições) é preciso prestar atenção no figurino: em particular nos casos em que os marionetistas estão vestidos de preto (exemplos, imagens: B&B – Dottor Bostik, Talita kum – Riserva Canini): não é o caso de se tornar invisível,

nem agora mais de um ‘uniforme’, mas “vestir-se de preto” me parece sobretudo o equivalente de “vestir-se de ausência” (concentrar e destacar os dois níveis de existência, então, de comunicação, na presença do ator).

Esta dialética está ligada àquele entre o “fazer ver” e “esconder da vista”: trata-se claramente de uma dialética central em nosso discurso. É aí que um elemento intervém, que é talvez tido como técnica, mas que convém destacar: o papel da luz e do escuro; especialmente porque estes são os meios específicos de um tipo da ‘família’ de figuras que é o teatro de sombras. Mas continuemos nos objetos/figuras/marionetes “em carne”.

No contexto do discurso sobre a copresença do ator e do objeto, uma função particular é atribuída ao papel do fragmento, uma parte física que é ao mesmo tempo uma molécula imaginativa no processo de ‘recomposição’ feita pelo espectador. Esta justaposição vem com frequência ao lado da exigência de orientar a atenção do espectador, de convidá-lo a captar certas partes da composição da cena: aqui o papel da luz e do escuro pode ser o de isolar partes de realidade para dar-lhes outra significação (quer dizer também: o escuro cria novas relações e ao mesmo tempo ele convida o espectador para um trabalho intuitivo/imaginativo). Esse elemento ‘complica’ posteriormente nosso esquema: a ‘figura’ do ator pode ser visível, mais ela é também fragmentada... submetida ao mesmo procedimento de fragmentação que a presença artificial: podemos então percebê-lo como ‘destacado’ mesmo se, na realidade, ele pode intervir no nível técnico e efetivo no movimento do objeto (3o caso).

Pode acontecer que as apostas dramáticas se redobrem posteriormente: em *Fim de Partida do Teatrino Giullare* (2005) o jogo entre imobilidade forçada e impossibilidade de mover-se se reflete nas marionetes, que não são articuladas: o fantoche de Hamm está grudado em sua cadeira, imobilizado pela cegueira. Clov é representado por uma figura em pé, sem articulações que lhe permitiriam sentar-se. O nível posterior desta dramaturgia é dado pelo fato de que se trata de uma “encenação em forma de tabuleiro de xadrez” (o drama nasce dos limites que as regras do jogo impõem ao movimento). Clov tenta fugir da cegueira e da imobilidade pelo movimento contínuo sobre o tabuleiro. Nagg e Nell são dois peões fora do jogo, dois esqueletos com a metade do corpo, prisioneiros de seus latões. Os marionetistas são os jogadores desta partida de xadrez. Temos ao mesmo tempo: marionetistas-personagens; ator-marionetistas; atores-personagens do texto de Beckett, mais os atores da ‘segunda’ dramaturgia que é a partida, o “jogo” sobre o tabuleiro. Mais ainda: os marionetistas usam máscaras (estas deixam livre o queixo e retêm a palavra que permanece dissociada do personagem: nós o vemos falar).

A inversão do animado e do inanimado é contínua: enquanto Hamm quer tocar o muro, o ator-manipulador de Clov tira sua luva, revelando a mão sobre a qual estão pintados tijolos: o corpo é lugar, ambiente, muro e limite, de si mesmo e do Outro. Da mesma forma, a luneta que Clov traz encravada no olho, e que lhe atravessa o crânio, é ao mesmo tempo parte anatômica e metáfora da subjetividade e da relatividade do olhar.

A marionete como “imagem conceitual” (Gombrich)

D.P. = Se ele concentra grande parte de seus esforços na análise da representação entendida como simulação, quer dizer como relação entre um suporte (literário, plástico, teatral, etc.) e um elemento imaginário, Kendall L. Walton não exclui até então do campo de sua reflexão a referência ao mundo exterior. Isto leva, em particular, a distinguir dois grandes regimes desta referência, um que ele chama “misrepresenting” (produzir uma representação falsa de qualquer coisa que existe no mundo) e o outro “matching” (uma representação que oferece uma “correspondência completa” com qualquer coisa no mundo).

Na medida em que uma marionete não é somente um suporte para a construção imaginária de um personagem, mas em que ela é também a figuração de um ser vivo (mais comumente a de um ser humano), a questão dessa correspondência se coloca com uma particular acuidade. Salvo no caso muito particular das figuras hiperrealistas, a marionete contemporânea, sabe-se, recusa o regime da “correspondência completa” entre ela e o mundo para produzir, ao contrário, uma imagem imperfeita, falha em aparência, mais que funciona à maneira do que o historiador de arte Ernst Gombrich chama uma “imagem conceitual”. É em seu ensaio de 1951, *Méditations sur un cheval de bois*, que ele define essa categoria de imagens: “a imagem não será mais a cópia da forma exterior de um objeto, mas a imitação de alguns de seus aspectos significativos¹².”

À maneira do cavalo de madeira com o qual brinca a criança, de fato, a imagem conceitual é o substituto de um objeto ausente: um substituto que, por ser eficaz, não precisa parecer traço por traço àquele cujo lugar ele acaba de tomar. O que importa, é que a partir destes “aspectos significativos” ela possa preencher sua função no contexto para o qual ela foi prevista: assim, para retomar o exemplo dado por Gombrich, todo objeto de forma alongada (cabo de vassoura, bengala, etc.) se torna imediatamente um - “dada”, assim que se pode montar e cavalgar com ele em um jogo.

Assim é no teatro de marionetes contemporâneo para o qual a poética dos “objetos da categoria mais baixa” destacados por Tadeusz Kantor e, ainda antes, por Bruno Schulz, tem ainda hoje um papel importante. Nos lembramos, de fato, do *Traité des manequins*:

O Demiurgo estava apaixonado pelos materiais sólidos, complicados e refinados: nós damos preferência ao entulho. Nós somos atraídos e positivamente seduzidos pelo entulho, por tudo o que é vulgar e qualquer. Você entende bem – perguntava meu pai – o sentido profundo desta inclinação, desta paixão pelos pedaços de papel coloridos, pelo papel machê, o verniz, a estopa ou serragem? Ah sim! – Respondia ele com um sorriso pesaroso – é nosso amor pela matéria como tal, pelo que ela tem de felpuda e de porosa, pela sua consistência mística. O Demiurgo, este grande mestre e artista, a torna invisível fazendo-a aparecer sob o jogo da vida. Nós, ao contrário, amamos suas dissonâncias, suas resistências, sua desajeitada imperfeição. Nós gostamos de discernir sob cada geste, sob cada movimento, seus esforços pesados, sua passividade e sua estranheza de grande urso dócil¹³.

¹² Ernst Gombrich, *Méditations sur un cheval de bois et autres essais sur la théorie de l'art*, Paris, Phaidon, 2003, p. 6.

¹³ Bruno Schulz, « *Traité des manequins ou la seconde Genèse* », *Les Boutiques de cannelle*, Paris, Denoël, 1971, p. 80.

Este amor pela “consistência mística” dos materiais se encontra, livre de toda implicação metafísica, em um grande número de produções da cena marionética contemporânea. Para além da diversidade de suas declinações plásticas, a marionete é esta “imagem conceitual”, este suporte lacunar e quase improvisado estendido à nossa imaginação.

Figura, Figural

C.G. = O exemplo que eu quis propor de Danio Manfredini permite refletir sobre a especificidade do duplo “Hiperrealista”, considerando também o contexto das artes visuais (instalações) que utilizaram soluções parecidas a partir dos anos 1960 (mesmo se a partir de um ponto de vista diferente). A fim de confirmar como a paisagem mudou nas últimas décadas sobre a cena de marionetes, podemos considerar também a modalidade ‘fora do teatro’ que situa esses duplos nas instalações, onde o espectador entra no espaço e se confronta com eles (Bérangère Vantusso; ou os projetos recentes de Alice Laloy).

Neste contexto talvez seja útil lembrar-se de um outro momento do pensamento de Gombrich, menos pontual com relação aos ‘objetos-marionetes’ que a citação proposta por Didier Plassard, mas que a reforça. A questão da “representação” (na arte) com relação a um “original” que seria “verdadeiro” se coloca como uma falsa questão: em síntese, o retrato (caso se trate de uma obra de arte) nunca é a “cópia” de um modelo, ele é superior na capacidade de exprimir a essência do sujeito representado (*Art, perception, réalité*, 1973) (não apenas na caricatura, mas também nos retratos supostamente ‘verossimilhantes’ (exemplo de Velasquez, *Papa Inocencio X*).

Isso nos permite voltar à definição que introduzi na abertura: a concepção do “Figural” segundo Deleuze. Recentemente propusemos uma aplicação à dimensão teatral da categoria em questão¹⁴ (que em Deleuze é utilizada com relação à pintura, especialmente para Francis Bacon, mas que aparece também em Lyotard; e a diretriz poderia levar à Didi-Hubermann); uma definição paradoxal do “figural” foi proposta enquanto “figura-desfigurante, desfigurada, engajando uma lógica dos ‘ressemelhantes dessemelhantes” (Olivier Schefer, *Qu’est-ce que le figural ?*, em “Critique”, n. 630, 1999). Eu acredito que isso poderia ser ainda apropriado como parte de um discurso sobre a Marionete (uma Exposição recente em Stuttgart me convenceu deste possível domínio de pesquisa. Eu aponto também para a intervenção de Alice Wiame sobre “o teatro de Marionetes de Gilles Deleuze”, 2016¹⁵).

Limito-me aqui a lembrar de alguns pontos: 1) A pintura de Bacon renuncia à narração através de uma arte da sensação, não através da abstração ou do conceitual (a figura está presente, mais ela se encontra deslocada com relação a seus status ‘figurativo’) 2) Deleuze identifica três elementos na pintura de Bacon: a estrutura material / a cor (fundo); o “contorno-redondo” (também formas diferentes, cubo,

¹⁴ G. Altamura, Il figurale a teatro. *Bacon e l'evento sulla scena del Novecento*, in «Mimesis Journal. Scritture della performance», 2, 2013.

¹⁵ Dans *Les scènes philosophiques de la Marionnette*, estudos reunidos por Hélène Beauchamp, Flore Garcin-Marrou, Joelle Noguès, Elise van Haesebroeck, Paris, L'Entretemps/Institut International de la Marionnette, 2016.

etc.); a imagem, Figura, é isolada por esse “redondo” (ou pista). 3) O “redondo” (nas diferentes formas) é um lugar que não restringe a Figura à imobilidade, mas que torna possível uma trajetória (um movimento).

Pode-se associar o “Fragmento”, arrancado de um contexto narrativo ‘tradicional’, a esta Figura ‘figural’, ‘isolada’ e, portanto, expressiva graças às relações com os outros dois elementos (resultado de uma des-figuração enquanto subtração da Figura de uma narrativa linear).

A coincidência desses temas com a dramaturgia (e os procedimentos de composição) de certos espetáculos de marionetes é talvez bem mais que um acaso: Dottor Bostik consagra a *B & B* (2005), um espetáculo que reúne um marionetista, uma atriz e três marionetes, no qual o “escuro” poderia estar associado à matéria-cor da qual fala Deleuze.

Para introduzir a última etapa desta ‘troca’, convém apelar para a noção de “Ator líquido” que Brunella Eruli empregava em suas últimas intervenções (emprestando-a de Zigmunt Bauman): “todas essas linguagens [da Marionete] oferecem uma visão do mundo que fala da manipulação e das relações de força entre aquele que manipula e este ou aquele que é afetado. [...] todo espetáculo de marionetes se inscreve sobre esta tela de fundo, tão implícita que se tornou invisível” (Brunella Eruli, *Le marionnettiste, un acteur liquide?* - em *Présences du marionnettiste*, dossiê coordenado por Didier Plassard, em “Revue d’études théâtrales, Registres 15”, outono 2011) - (e logo depois é ainda uma referência à Beckett e à *Fim de partida*...).

A marionete e a “melodia das coisas”

D.P. = Mas as representações do ser humano convocadas pela cena marionética contemporânea não recorrem somente à poética, amplamente comentada¹⁶, do material humilde ou descartado; o que é figurado é também um homem amputado, danificado, estropiado: um manequim privado de seus braços, uma boneca desmembrada, máscaras de caretas com um riso tolo que sempre mostra os dentes...

De onde vem essa obstinação contra a integridade da figura humana? Essa exploração das fronteiras do humano? Claramente, a insistência no estatuto de objeto do suporte estendido à nossa imaginação não se limita à produzir a representação de um personagem ficcional que será em parte coisificado: ela estende os efeitos desta “*misrepresentation*”, desta representação falsificada, sobre o elemento do mundo exterior ao qual ele faz referência: a humanidade inteira. A figura marionética se faz alegoria, representação simbólica do estado de nossa humanidade. Assim se encontra esboçada uma forma de plano de fundo da ação cênica: por trás das desventuras risíveis e patéticas do personagem de Beckett em *Para terminar mais uma vez ainda* encenado por François Lázaro, um fundo é oferecido à imaginação, o mundo de coisas de onde provém este frágil bom coração, um mundo de gesso do qual ele não consegue se livrar – aliás o pó invade toda a cena –, e que talvez o engolirá novamente em breve.

É isso, exatamente, o que desejaría o poeta Rainer Maria Rilke em suas *Notes*

¹⁶ Ver, principalmente: Jean-Luc Mattéoli, *L'Objet pauvre*, Mémoire et quotidien sur les scènes contemporaines françaises, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011.

sur la mélodie des choses, este estranho pequeno texto de 1898: que a ação cênica do primeiro plano, onde se movem as individualidades, deixe adivinhar um plano de fundo que seja ao mesmo tempo a origem, o destino, o em-comum dos personagens e mesmo, em certa medida, do público.

É ao longe, nos planos de fundo flamejantes, que desabrochamos. É lá que são movimento e vontade. É lá onde se situam as histórias das quais somos títulos obscuros. É lá onde acontecem nossos acordos, nossos adeus, consolação e luto. É lá que nós estamos, enquanto no primeiro plano nós vamos e voltamos. [...] se não há uma profunda dor para tornar os humanos igualmente silenciosos, um ouve mais, outro menos, da potente melodia do plano de fundo. Muitos não entendem nada mais. Eles são como árvores que esqueceram suas raízes e que hoje acreditam que sua força e sua vida são o murmúrio de seus galhos .

A inscrição das marionetes no universo dos materiais pobres, dos objetos de descarte, das formas amputadas, das próteses, tem sem dúvida também a função de dar forma a esta “potente melodia do plano de fundo” sem a qual nós seríamos árvores que esqueceram suas raízes. Uma forma que, para ser mais preciso – mas isso é apenas uma hipótese – não é mais um “plano de fundo deslumbrante” mas sobretudo uma memória da travessia do século XX, a história das valas-comuns, das deportações e dos homicídios em massa, na qual os seres humanos foram justamente reduzidos ao estado de coisas. Pelo mundo material que se torna visível de forma assim perturbadora sob os traços das marionetes, é sobre essas lembranças partilhadas que se constrói, pelo ângulo da obra de arte, a comunidade dos artistas e de seu público.

Mas isso não é, de fato, mais que uma hipótese, pois como lembra François Lazo “tudo fica por dizer sobre um teatro da ruptura, da prótese, da fratura e da justaposição entre o inerte e o vivo.” O que pode a marionete e não pode o ator é ocupar esta zona intermediária, como de não-direito, onde a mimesis desliza e derrapa de um suporte a outro, onde a imaginação do espectador trabalha para completar a figura, onde o humano e o não-humano trocam suas qualidades, onde a ação cênica se recorta sobre um fundo de memória inquieta, insatisfeita. Onde tudo é possível, realmente.

C.G. = Preciso agradecer a Didier Plassard por ter introduzido um poeta com quem estou envolvida há muito tempo, cuja obra teatral e suas implicações para a cena contemporânea são de fato subvalorizadas.

Este percurso nos convida a aproximar dois universos realmente muito distantes do ponto de vista de suas concepções, mesmo considerando o contexto de sua origem: a paisagem assombrada das moléculas de matérias malfeitas de Beckett/Bacon (e poderíamos acrescentar: Giacometti) e a paisagem atmosférica, luminosa e sonora da melodia de coisas de Rainer Maria Rilke. Mas em consideração ao tema que é o centro de nossas reflexões, a *mimese* enquanto processo complexo, as duas declinações deste fundo-amálgama podem se reencontrar/confrontar no terreno da imaginação, desta criação suplementar e complementar que é a colocação em jogo pelo espectador.

Nos escritos de Rilke, os motivos da paisagem, da atmosfera, das ligações entre

¹⁷ Rainer Maria Rilke, *Notes sur la mélodie des choses*, § XVIII et XX, Paris, Allia, 2008, n. p.

as Coisas (Humano e presença de ‘outros’) são estreitamente tecidos juntos.

Na cena moderna, segundo o poeta, “com o deslocamento sobre o plano da alma, do centro de gravidade da ação exterior propriamente dita, o acontecimento se tornou uma sucessão movimentada de sentimentos, atrás do qual nada de mais vastos se levanta” (RILKE, Rainer Maria, *Maurice Maeterlinck. Der Todd es Tintagiles*. In: SW p. 476-479).

Este fundo permite considerar até mesmo os objetos, os ruídos, enquanto presenças dramáticas: “Como se, na lista dos personagens, encontrássemos: um armário, um copo, um ruído, e tudo o que é ainda mais sutil e mais discreto. Na vida, tudo tem o mesmo valor, e uma coisa bem vale uma palavra, um odor ou um sonho. (Rainer Marie Rilke, *Notizen zur Melodie der Dinge*, in SW, 10, 412-425; trad. de Claude David *Notes sur la mélodie des choses*, in OPT, p. 667-676). E nesta homogeneidade do sentimento dominante, há espaço para variações cromáticas de tonalidades diferentes: o que permite (e mesmo constitui) a evolução da ação dramática.

Proponho um outro motivo rilkeano que está profundamente ligado à dialética marionetista/marionete: o ator deveria atuar “o rosto coberto, humilde, na mistura de personagens e de seus ansiosos reencontros”, Rainer Maria Rilke, *Pelléas et Mélisande* in SW, 10, p. 458, trad. Bernard Lortholary, in Re, p. 704. É o tema do apagamento do rosto que emerge aqui (e que coincide com inúmeras retomadas com a figura de Eleonora Duse: um olhar próximo daquele de Hofmannthal ou de Craig). O emblema de uma atriz “sem rosto” que renuncia à sua individualidade em proveito da poesia; uma atriz que se oferece pela linguagem do corpo, do gesto, de uma fala que tem valor de música. Em *Les carnets de Malte Laurids Brigge*, ela é evocada (mas não significativamente mencionada com seu nome) “quase uma criança” à Verone, quando ela interpretava Julieta segurando diante de si um buquê de rosas “como uma máscara que lhe dava um rosto” e “segurando seu cabelo, as mãos ou outro objeto denso na frente dos lugares translúcidos”, RILKE, Rainer Maria, *Les carnets de Malte Laurids Brigge*, cit., p. 587-588.

A imagem da Duse volta no ensaio sobre Auguste Rodin, imagem de um corpo que está em contato direto com a interioridade e, o que nos interessa aqui, um corpo que não precisa se mostrar em sua integralidade. Rilke menciona a escultura *Voix intérieure* (ou a *Méditation*) e ele compara a figura criada pelo artista plástico com a atriz (em *A Gioconda* de D’Annunzio): “é notável que os braços faltem. Rodin os revivia [...] como alguma coisa que não faz parte do corpo que queria se envolver em si mesmo, sem ajuda exterior. Podemos sonhar com a Duse, na maneira como, em um drama de D’Annunzio, ela tenta, dolorosamente abandonada, abraçar sem braços e de segurar sem mãos. Esta cena, na qual seu corpo aprendia uma carícia que o excedia infinitamente, está entre os eventos inesquecíveis de seu jogo”, Rainer Marina Rilke, *Rodin*, in Re., p. 851-891:866.

Ainda outra nota particularmente significativa em nosso contexto:

Um pedantismo mesquinho [...] diz [...] que um corpo sem braço não saberia ser completo [...]. Não faz muito tempo, nós nos revoltávamos de maneira parecida contra as árvores cortadas na beirada da tela pelos impressionistas; muito rápido nos acostumamos a esta impressão, nós aprendemos [...] que um todo artístico não coincide necessariamente com o todo banal das coisas, e que ele se instaura

no interior da obra novas unidades, uniões, relatos e novos equilíbrios. [...] O artista é aquele a quem ocorre, a partir de numerosas coisas, fazer uma só, e, a partir da menor parte de uma só coisa, fazer um mundo. Há na obra de Rodin mãos, pequenas mãos autônomas que, sem fazer parte de corpo algum, são vivas. [...]

Uma mão que se coloca sobre o ombro ou a perna de outro de fato não faz mais parte do corpo de onde ele veio: com o objeto que ela aflora ou segura, ela forma uma nova coisa, uma coisa a mais, que não tem nome e não pertence a ninguém; e é desta coisa, com suas fronteiras bem determinadas, que se trata doravante.

Como nas poéticas da Marionete, o fragmento do corpo vive de sua natureza orgânica nova, se nutre das relações na *paisagem* da cena, perturba a lógica habitual e a expressão de uma dimensão original e autêntica.

Este fundo habitado pelos fragmentos e que lhes dá uma coerência (uma *frágil coerência*, diria Kentridge) graças aos olhares e à escuta dos espectadores nos faz voltar à cena contemporânea. Um exemplo que me evocou também a referência ao pó/poeira do gesso no espetáculo de François Lazaro, no contexto de interpretação que nos ofereceu DP. A associação está com *Sfu.ma.to / Sous ma peau* da Cie. *S'appelle reviens / Alice Laloy*.

A concepção da luz serve aqui para traduzir a ideia dos estados de passagem (físico, perceptivos, emocionais), exaltando a atmosfera como território da incerteza da percepção (visual e auditiva), contra a iluminação enquanto univocidade e linearidade do pensamento. Uma dimensão na qual nos chamam para compor os fragmentos, sempre segundo percursos imprevistos, segundo significados novos, a partir de pontos de vista diferentes, segundo as figuras e as trajetórias imprevisíveis da vida; uma dimensão em que a verdade e a ilusão se sobrepõem e dali surge uma dimensão nova, que escapa a uma e a outra...

Referências

ALTAMURA, G. *Il figurale a teatro*. Bacon e l'evento sulla scena del Novecento. In: *Mimesis Journal*. *Scritture della performance*, 2, 2013.

CRAIG, Edward Gordon. *Marionnettes et poètes*. *L'Annuaire théâtral*, n° 37, Université d'Ottawa, CRCCF/SQET, 2005.

GOMBRICH, Ernst. *Méditations sur un cheval de bois et autres essais sur la théorie de l'art*. Paris: Phaidon, 2003.

KENTRIDGE, William. *Black Box: zwischen Objektiv und Okular/ Between the lenses and eyepiece*. In: KENTRIDGE, William. *Black Box/Chambre Noire*. Berlin: Deutsche Guggenheim, 2005.

LEMAHIEU, Daniel. *Le geste et l'objet – Pour un manifeste Clastic*. Inédit, 2014.

MATTEOLI, Jean-Luc. *L'Objet pauvre*, *Mémoire et quotidien sur les scènes contem-*

poraines françaises. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2011.

RILKE, Rainer Maria. *Notes sur la mélodie des choses*, § XVIII et XX. Paris: Allia, 2008.

SCHULZ, Bruno. *Traité des mannequins ou la seconde Genèse. Les Boutiques de cannelle*. Paris: Denoël, 1971.

TASINATO, Maria. *Passeggiando con la mí mesis*. L'illusione teatrale tra antico e moderno, Verona, Ombre Corte, 2007

WALTON, Kendall L. *Mimesis as Make-Believe, On the Foundations of the Representational Arts*, Cambridge, Ma / Londres, Harvard University Press, 1990. Traduction: Didier Plassard.

Este texto traduzido, do francês, por **Marina Bento Veshagem**, e também se encontra publicado em francês neste número do periódico. Doutoranda pelo Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução, Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). maveshagem@gmail.com.

Recebido em: 25/06/2018

Aprovado em: 25/06/2018