



A TRAVESSIA DAS FACES¹
THE CROSSING OF FIGURES

Didier Plassard²
Tradução Mario Ferreira Piragibe³

Resumo

O autor discute as alternativas para os entendimentos contemporâneos da dramaturgia para o teatro de bonecos, partindo da evidência da inexistência de uma tradição contínua de produção textual para a empanada. Narrativas, processos de criação compartilhada, novas discussões acerca da personagem dramática e das funções do ator são apresentados como possíveis articuladores da dramaturgia da cena de animação.

Palavras-chave: dramaturgia, teatro contemporâneo, teatro de animação, Valère Novarina

Resumem

El autor analiza las alternativas a la comprensión contemporánea de la dramaturgia para el teatro de títeres, con base en la evidencia de la ausencia de una tradición continua de la producción textual por la *barraca*. Narrativas, procesos creativos compartidos, nuevas discusiones sobre el personaje dramático y funciones de los actores se presentan como posibles organizadores de la dramaturgia de la escena nel teatro de animación.

Palabras claves: dramaturgia, teatro contemporâneo, teatro de títeres, Valère Novarina

Abstract

The author discusses about possible contemporary understandings in puppetry playwriting, starting from the evidence of the inexistent continued tradition in writing for the *castelet*. Narratives, collaborative creation, new discussions about dramatic character and about the roles played by the actors on puppetry are shown as possible shifters for dramaturgic works on animation theatre.

Keywords: contemporary theatre, playwriting, puppetry, Valère Novarina

O teatro foi inventado para que ali se queime à noite todas as figuras humanas. Não é um lugar para se fazer de bonito, aparecer sobre duas

¹ Artigo publicado no idioma original: PLASSARD, Didier. La traversée des figures. **PUCK – La marionnette et les autres arts**, ano 4, n.8. Charleville-Mézières: Institut International de la Marionnette, 1995. pp.15-9.

² Doutor em Estudos Teatrais e professor na Université Paul Valéry – Montpellier III, França. Trabalha no Département des Arts du Spectacle. Pesquisa teatro moderno e contemporâneo, as relações do teatro com as outras artes, teatro de marionetes e novas tecnologias. Autor de *Les Mains de Limière. Anthologie des Écrits sur L'art de la Marionnette* (1996) e *L'acteur en effigie* (1992). Atualmente é editor da Revista *PUCK – le Marionnette et les autres arts*, do Instituto Internacional da Marionete, de Caherleville-Mézières – França.

³ Ator, diretor e artista de teatro de animação. Professor do Curso de Teatro IARTE UFU. Doutor em Artes Cênicas pela UNIRIO, com pesquisa voltada para as manifestações contemporâneas do Teatro de Animação. mpiragibe@gmail.com.

*patas, inteligente e bem domado entre os dogmatas, imitar o homem, mas um grande Gólgota de papel onde se queimaria todas as efígies da cabeça do homem. Pois a imagem do rosto humano, a que a gente pensa que tem, pensa que carrega, pede periodicamente para ser apagada, destruída. O homem é o único animal que pede periodicamente para ser destruído*⁴⁴.

Valère Novarina, *Para Louis de Funès*

Escrever para marionetes?

Definir o que poderia ser uma escrita especificamente destinada ao teatro de bonecos sempre será uma tentativa de se delimitar um subgênero no interior do gênero dramático, uma ordem no interior de uma classe, além do que – pois não há razão para se considerar uma boa idéia enveredar pela taxonomia – este acabará por se dividir em diferentes famílias (formas acadêmicas ou populares) e diferentes grupos: textos para bonecos de luva, para bonecos de vara, para bonecos de fio, para sombras, etc. Eventualmente todos essas diferentes formas, escritas específicas ou *corpus* regionais acabarão reivindicando para si um espaço determinado em meio a essa classificação utópica.

Consideremos o fato de que a própria noção de gênero literário não é senão uma construção histórica, ou mesmo ideológica, em que nem a relevância, nem a universalidade podem ser consideradas como critérios⁵⁵. Para nós, apenas considerando a simples questão do repertório das obras escritas especialmente para o *castelet*, basta mencionar Henryk Jurkowski, quando este afirma que “a história do drama para marionetes não corresponde senão a uma parte frágil da do teatro de marionetes”⁶: isto quer dizer que, de fato, são muito raras as formas históricas dessa arte para as quais foram criadas obras dramáticas específicas, e que toda a atenção que se possa conceder aos quaisquer *dramaticulos*⁷ - sempre os mesmos – de Jarry, Maeterlink, Garcia Lorca ou Ghelderode, não podem conduzir senão à formulação de falsas questões, uma vez que não apenas ignora a imensa maioria dos textos de fato apresentados em teatros de bonecos, mas também silenciará acerca da relação usualmente vacilante, senão ambígua, desses autores com o *castelet* para o qual declararam escrever. Foi Michel de Ghelderode, por exemplo, quem declarou:

⁴ NT: Optou-se por utilizar a tradução feita por Angela Leite Lopes em: NOVARINA, Valère. Carta aos atores e Para Louis de Funès. 2ª ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005 (Coleção Dramaturgias). p. 36.

⁵ Consultar, a esse respeito, Gerard Genette, *Introuction à l'architexte*, Paris, Seuil, 1979.

⁶ Henryk Jurkowski, *Ecrivains et marionettes*, Charleville-Mézières, Institut International de la Marionnette, 1991, p.9.

⁷ NT: no original, *dramaticules*.

Há algumas peças que escrevi como sendo para bonecos, que, de fato, foram escritas para atores vivos. Mas essas peças apresentam uma liberdade muito grande no desenvolvimento das suas ações e não penso que os atores estejam prontos para representá-las; então, um pouco por ironia, eu escrevi ‘para marionetes’, na esperança de que sejam apresentadas ainda assim por pessoas⁸.

Escrita de elusão, senão de regressão – como se pode observar em *Ubu acorrentado* e *Ubu rei* –, a dramaturgia para bonecos não demarca um território teatral particular, mas torna-se, de acordo com cada época, a imagem reduzida do teatro de atores, seu reverso ou sua margem. Dentro dessa perspectiva, as duas tendências fundamentais estudadas por Roger-Daniel Bensky em seu *Estruturas textuais da marionete em língua francesa*⁹, a da sátira e a da *féerie*, não podem ser consideradas como tais por força da limitação do *corpus* coletado, e não está claro por quais meios a obra de Maeterlink, o repertório do *Erotikon Theatron*, o do *Petit Théâtre da Galerie Vivienne*, ou mesmo do *Théâtre d’Ombres Chat Noir* (para apresentar exemplos que se inscrevam dentro dos limites históricos e culturais escolhidos por Bensky), podem se adequar a essas categorias. Basta dizer que nenhuma característica comum, seja temática ou formal, reunirá sob uma identidade compartilhada esse arquipélago explodido que são os textos representados pelos teatros de marionetes.

Teatro e narrativas

Como poderia ser de outra maneira? A própria noção de texto teatral, hoje em dia, não apresenta tal unidade. Há pouco mais de vinte anos, Pierre Larthomas julgava interrogar os princípios fundadores da Linguagem dramática¹⁰, quando não fez mais que desenvolver as regras da dramaturgia francesa dos séculos XVII e XVIII, e seus desdobramentos – esses também exclusivamente franceses – até aproximadamente 1950.

Mais recentemente Michel Vinaver propôs um novo modo de abordagem dos textos dramáticos, apoiado em uma amostragem mais diversificada em tempo e espaço (compreendido de Shakespeare a Novarina), mas que tenderam ainda a apagar as dimensões históricas e culturais dos textos em nome de identificar o que seria comum a

⁸ Michel de Ghelderode, entrevista a Alain Trutat, citado em: *Études Théâtrales*, n°6, Louvain, dezembro de 1994. p.63.

⁹ Roger-Daniel Bensky, *Structures textuelles de la marionnette de langue française*, Paris, Nizet, 1969.

¹⁰ Pierre Larthomas. *Le Langage dramatique*, Paris, PUF, 1990 (1^{re} édition: 1972).

toda a escrita feita para a cena¹¹. Ainda que muitas das suas categorias tenham-se revelado pertinentes, trataram-se, entretanto, de instrumentos destinados à análise micro-textual que, mesmo quando buscam empreender uma separação sumária entre duas grandes famílias (chamadas por Vinaver de *peças-máquinas* e *peças-paisagens*), não findam por esclarecer nem as estruturações internas do campo dramático (comédia, tragédia, drama, pastoral, etc.), nem suas estruturações externas (nas relações de oposição com o romance ou a poesia, por exemplo). Não podemos esperar, ao menos por aqui, que se desenhem os contornos de uma escrita especificamente destinada aos bonecos.

Sobretudo, é a evolução recente das práticas teatrais que deve, nesse ponto, ser levada em consideração. Os últimos vinte anos nos mostraram amplamente que todo texto, mesmo sem diálogos¹², mesmo prioritariamente destinado à leitura¹³, mesmo como resultado de um simples registro, pode fornecer material a representação teatral¹⁴. “Fazer teatro de tudo” disse Antoine Vitez; os espaços de liberdade conquistados pela encenação, no teatro de atores, abriram um grande caminho a ser percorrido dentro do teatro de marionetes. Uma direção, em particular, parece merecer ser explorada de maneira mais sistemática; a do trabalho das formas narrativas, devido às numerosas e antigas conexões que associam a arte da manipulação à do narrador. Um exemplo convincente pode ser oferecido, já há alguns anos, com *Le Manteau*, de Gogol, encenado por Hubert Jappelle. Em vez de aguardar a chegada hipotética de um autor que aceda enfim a escrever segundo as suas intenções; ao invés, sobretudo, de se improvisarem como autores, acumulando mesmo o pedantismo e os signos exteriores da dignidade literária (fragmentos de mitologias, lugares comuns psicanalíticos e outras bobagens existencialistas), foi então a partir de um verdadeiro percurso voluntário, de apreensão e de apropriação da totalidade do campo teatral, e para além dele, que os marionetistas poderão compensar as carências em seu repertório próprio.

É interessante de se observar, por outro lado, que os próprios autores dramáticos demonstram a tendência de, cada vez mais, atravessar a escrita teatral e os outros

¹¹ Michel Vinaver (éd.), *Écritures dramatiques, Essais d'analyse de textes de théâtre*, Arles, Actes Sud, 1993.

¹² Direção explorada, por exemplo, nos espetáculos de Jean Joudheuil et Jean-François Peyret (*Le Rocher, la lande, la librairie* a partir de *Les Essais de Montaigne*, 1982; Pietro Aretino, a partir da correspondência de Aretino, 1985; *Les sonnets* de Shakespeare, 1989; *La Nature des choses*, de Lucrèce, 1990).

¹³ Assim como *Catherine* de Antoine Vitez, a partir do romance *Lês Cloches de Bâle d'Aragon* (1975).

¹⁴ Por exemplo *la Rencontre de Georges Pompidou avec Mao Zedong*, encenação de Vitez em 1979, ou *Um conseil de classe très ordinaire*, encenação de Jean Louis Benoit em 1980.

regimes (essencialmente narrativos) da criação literária, forçando por vezes o encenador a resolver a equação do texto e de sua interpretação. Assim em Heiner Müller: *Paysage sur surveillance* (NT: Paisagem sob vigilância), *Héraklès 2 ou l'hydre* (NT: Hércules 2 ou a hydra), algumas passagens de *Hamlet-machine* se apresentam como estórias ou descrições, outras (*Rivage à l'abandon* (NT: Praia abandonada), *Paysage avec Argonautes* (NT: Paisagem com os Argonautas)), como se fossem poemas. Mesmo quando o texto possui uma forma aproximada a de um monólogo, alguma menção de personagem (“Eu estava Hamlet”, mas quem disse isso? Quem profere essas palavras hoje?), alguma indicação cênica, isto não o determina, e a palavra, no mais das vezes, permanece suspensa, não atribuída: a encenação será a encarregada de sugerir sua ancoragem e seu modo de aparição.

Em Bernard-Marie Koltès, um fragmento de narração romanesca, tal como a de *Quai Ouest*, indica que se passaram vários anos desde o começo da peça propriamente dita, que ainda abrirá a inúmeras repetições sob “parênteses”, monólogos interiores de personagens apresentados como se estivessem em um romance (entre aspas, menção “diz fulano”, etc.). Ainda em *Combat de nègre et de chiens*, na última cena, composta como uma seqüência cinematográfica, encontra-se separada do corpo da peça pela introdução de um título de capítulo. Inversamente, o romance *La fuite à cheval très loin dans la ville* retorna à heterogeneidade de gênero ao inserir diálogos de teatro em meio à narração.

Construção, destruição

Contudo, é sem dúvida em *Discours aux animaux* (NT: Discurso aos animais) de Valère Novarina, que as fronteiras entre a escrita narrativa e a escrita teatral se apagam mais completamente, ao ponto de o leitor poder muito bem ler a obra (por ignorância ou por livre escolha) como se tratasse de um romance: nenhuma das convenções tipográficas próprias do gênero dramático virá perturbar seu percurso através da massa textual, apenas ritmada pelas alterações de parágrafos e seqüências numeradas, que parecem ter sido confundidas com simples capítulos.

Ainda: o entrelaçamento das vozes, aparentemente orientado pelo uso das aspas, o conduzirá a reconhecer o discurso como a primeira pessoa de um personagem-narrador de toda uma série de evocações feitas por figuras passageiras, introduzindo assim uma forma de hierarquização (procedimento por excelência estranho ao diálogo teatral, no qual todos os personagens falam sobre o mesmo plano) entre suas diferentes

enunciações. Rapidamente, entretanto, os pontos de referências irão saltar e o texto se quebrará em interrogações: em endereçamentos, em invectivas, em frases lidas sob as tumbas, sem que se possa decidir quem, em que momento, profere as palavras, ou quem as escuta.

Para quem o lê, ou quem o escuta em cena, dito por um ou mais atores¹⁵, o *Discours aux Animaux* realiza um mesmo trabalho de construção e destruição de figuras: nomes, lugares, instantes aparentemente fugidios, como que chacoalhados, incertos, para serem imediatamente fundidos, engolidos para dentro do movimento da palavra, verdadeiro espaço de fusão e de negação. “Nós avançamos aqui para rasgar nossas imagens, produzir e destruir o homem enquanto este fala”, afirma um dos aforismos reunidos em *Pendant la matière*¹⁶. O teatro que pode surgir de tal fluxo verbal não é mais, portanto, aquele do confronto entre as personagens, mas aquele da travessia dos corpos para a palavra, da fixação passageira da língua em figuras corporais, de seu nascimento e de seu desvanecimento.

“Ir ao concreto, ao espaço, à dor; descer para assistir à ascensão das figuras”¹⁷: mais radicalmente que qualquer outra, hoje em dia, a escrita de Valère Novarina nos convida à combustão das aparências; ela convoca de uma vez só o deslocamento das representações já constituídas (nomes de cidades, datas, divisões de personagens), imagens que se amontoam em nosso cotidiano, e a criação de um espaço desconhecido, onde matéria e palavra se confrontam, se aliam, para um momento depois se separarem, repetindo-se incansavelmente as figuras da criação e de sua deglutição pelo tempo.

Uma poética da enunciação

“O ator vivo entre si e além de si, como um carregador que carrega seu corpo adiante, como um separador de carnes e espíritos. Não é um corpo que projeta palavras diante de si, mas uma matéria de palavras que carrega corpos, não um porta-palavras, mas um caminho de palavras que carrega seu corpo adiante (...)”¹⁸. Não se pode afirmar com segurança que os textos teatrais de Valère Novarina (*Le Babil des classes dangereuses*, *La Lutte des mots*, *Le Drame de la vie*, *Vous qui habitez le temps*, etc.) se

¹⁵ Para os dois primeiros casos: as duas versões levadas à cena por André Marcon (*Lê Discours aux animaux*, Festival de Outono, 1986; *L Inquiétude*, Festival de Avignon, 1991); para o segundo; *Vie des IV Jean*, Companhia Michel Liard, Nantes, 1994.

¹⁶ Valère Novarina, *Pendant la matière*, Paris, P.O.L., 1991, p. 76.

¹⁷ *Ibid.*, p. 48.

¹⁸ V. Novarina “Pour Louis de Funès”, *Le Théâtre des paroles*, Paris, P.O.L., 1989, p.141.

prestem facilmente a uma *mise en marionnettes*¹⁹, e menos ainda que assim encontrem os seus verdadeiros significados: pois é em primeiro lugar à transformação do corpo vivo do ator a que os textos aspiram, ao trabalho dessa *Carne Humana* pela palavra que a atravessa. Mas os ensaios e as reflexões que acompanham tais textos (*Le théâtre des paroles, Pendant la matière*), em suas formulações mais radicais, fixam um horizonte ao ato teatral que poderia muito bem, sob certos de seus aspectos, ser também o do teatro de bonecos.

Por meio da manipulação aparente, de fato, se apresentam ao mesmo tempo a história contada pelas marionetes e a história dos atores-manipuladores que a contam: a partir da perspectiva da declamação e da enunciação, sua eficácia é tal que, freqüentemente, os bonecos não preexistem à representação, mas surgem de montagens efêmeras, de objetos aproximados, de materiais formatados no instante – tal pode ser dito do próprio trabalho da manipulação, que constrói e desconstrói as figuras de acordo com as necessidades da fábula. O foco assim fixado sobre a atividade de produção da narração, tanto quanto da própria narração, introduz no espetáculo teatral um funcionamento dividido, uma dinâmica de trocas entre contar e representar, que carrega o teatro à fronteira da narrativa. Alternadamente narrador e personagem, sobrepondo-se à ação e deslizando sobre ela, o ator torna-se o lugar de uma dissociação entre os diferentes planos da representação; ao mesmo tempo em que molda, pode fazer desaparecer os intérpretes de seu drama.

Se tal movimento de construção da representação teatral, de por em perspectiva a fábula e a enunciação, que não faz exatamente coincidir figuras e personagens, material e ficção, é retomado nos tempos atuais a partir do trabalho de encenadores e autores dramáticos, isso se dá, sem dúvida, devido ao fato de oferecer uma forma de resistência às pressões exercidas pelos modelos dramatúrgicos mais suaves e melhor adequados à indústria do espetáculo: o teatro teria então por função lembrar-nos que toda imagem, como toda ficção, é o produto de uma elaboração, e nos associar a ela. A marionete, reforçando ainda a parte da convenção consciente, ao pôr abertamente em cena o movimento que conduz do objeto à figura, pode levantar esse desafio.

“No teatro as coisas aparecem de fato, ou seja: como se jamais tivessem estado ali. As coisas surgem de tal forma contraditórias que tornam-se impraticáveis no real; as

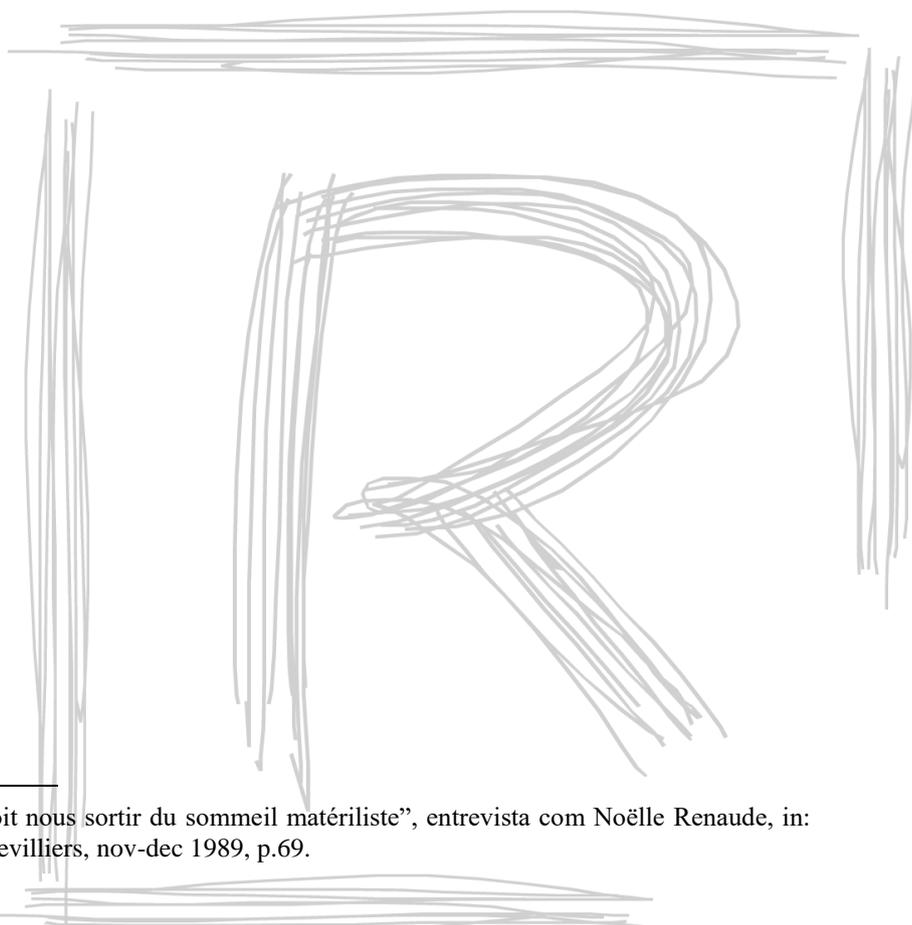
¹⁹ NT: A tradução mais correta para esse trecho seria “encenação com bonecos ou marionetes”, mas o tradutor quis manter o jogo de palavras proposto pelo autor.

coisas surgem reais, mas ainda impossíveis à matéria, impraticáveis para a física do mundo”²⁰.

Recebido: 31/08/2015

Aprovado: 20/09/2015

Publicado: 31/10/2015



²⁰ V. Novarina, “Le théâtre doit nous sortir du sommeil matérialiste”, entrevista com Noëlle Renaude, in: *Théâtre / Public*, no. 90. Gennevilliers, nov-dec 1989, p.69.