

ferro e madeira.

A atuação com os materiais, que se distinguem quanto aos aspectos físicos, resulta em qualidades de interpretação cênicas igualmente distintas. A matéria bruta também é suscetível à energia atoral. Isso significa que o ator não se relaciona nesse processo como um artesão, ou artista plástico, mas como ator e, por conseguinte, entende a matéria como “teatral”.

Para Henrique Sitchin, Cia. Truks, “o processo de confecção une o grupo em torno do objetivo final que é o espetáculo, e assim os atores se situam como criadores não apenas na atuação em cena, mas no espetáculo como um todo” (2009). Ou seja, a confecção estreita o vínculo entre grupo e espetáculo, e entre ator e objeto.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMARAL, Ana Maria. *O Ator e Seus Duplos*. São Paulo: SENAC, 2001.
- APOCALYPSE, Álvaro. Oficina de teatro de bonecos: um método como outros. In: *Mamulengo*. Rio de Janeiro: Associação Brasileira de Teatro de Bonecos (ABTB), v. 10, 1981.
- VIVÁCQUA, Maria do C. Da manipulação. In: *Mamulengo*. Rio de Janeiro: Associação Brasileira de Teatro de Bonecos (ABTB), v. 6, 1977.
- FLASZEN, L.; POLLASTRELLI, C.; MOLINARI, R. (Org.). *O teatro laboratório de Jerzi Grotowski. 1959-1969*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- STANISLAVSKI, Constantin. *A construção da personagem*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1989.
- PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- STICHIN, Henrique. *A possibilidade do novo no teatro de animação*. São Paulo: edição do autor, 2009.

A marionete como metáfora do corpo dançante: um convite à percepção

Sandra Meyer

Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC





PÁGINA 125: Espetáculo *Lês Poupées* (1997 – SP). Direção de Marta Soares. Foto de Gil Grossi.

PÁGINAS 126 e 127: Espetáculo *Skinnerbox* (2005 – SC). Grupo Cena 11 Cia. de Dança. Direção de Alejandro Ahmed. Foto de Cristiano Prim.

Resumo: O artigo propõe reflexões acerca da metáfora da marionete no campo da dança. A associação com questões sobre o vivo/inanimado vem propiciando modos de percepção e organização do movimento em novas abordagens do corpo dançante. O texto destaca a presença desta metáfora na recente produção de dança contemporânea no Brasil, com enfoque nas proposições desenvolvidas por duas companhias, Grupo Cena 11 Cia de Dança, de Florianópolis e a Cia Marta Soares, de São Paulo.

Palavras-chave: Dança; metáfora; marionete; percepção.

Abstract: The article proposes reflections on the metaphor of the marionette in the field of dance. The association with questions of the live/inanimate helps to provide ways of perceiving and organizing movement in new approaches to the dancing body. The text highlights the presence of this metaphor in recent contemporary dance productions in Brazil, with a focus on the ideas developed by two companies, Grupo Cena 11 Cia de Dança, from Florianópolis, and Cia Marta Soares, from Sao Paulo.

Keywords: Dance; metaphor; marionette; perception.

A marionete tem sido evocada como forma de reflexão sobre as relações sujeito-objeto, humano-inumano e vida-morte. Exímia metáfora, alia-se à condição do inanimado, que, por sua vez, está atrelada ao entendimento, próprio a cada contexto e época, dos circuitos sensórios-motores do corpo em relação às forças gravitacionais. Na antiguidade clássica, a metáfora sobre o movimento humano era a do ser vivo. Aristóteles diferenciou o movimento vivo do movimento de uma marionete, pois a manipulação de cordas do inanimado provocaria um movimento determinado. Já o mo-

vimento do ser vivo apresentaria variações, conforme a natureza. A idéia de uma natureza inanimada surgiria somente no século XVI, possibilitando a noção de corpo como máquina.

Contendo resquícios de uma visão mecânica de corpo herdada do Iluminismo e, ao mesmo tempo, respondendo aos anseios pela organicidade do gesto e por um viés abstracionista idealizado pela arte no início do século passado, a marionete ainda persiste metaforicamente em nossos dias. No projeto das vanguardas do século XX a associação da marionete ao corpo cênico propiciou a problematização dos modos de representação do ator, especialmente, e sob determinadas perspectivas, do bailarino, no momento em que a arte questionava os referenciais vigentes de registro e de apreensão do real. Para além das questões próprias do teatro de marionetes enquanto gênero artístico, a marionete tornou-se referência para novas abordagens do ator em cena. Mas como pensar, hoje, as imagens que a marionete nos incita? E mais especificadamente, na dança?

Problematizada sobremaneira no teatro, proponho abordar algumas questões que esta emblemática figura provoca ao ser transportada para o corpo dançante. Passado o estado de fascínio e repulsa proporcionado pela evocação de sua figura em relação ao trabalho do ator, nas primeiras décadas do século XX, a metáfora da marionete vem propiciando ainda reflexões acerca dos modos de percepção e organização do movimento em novas abordagens do corpo.

Neste artigo abordo a presença desta metáfora na recente produção de dança contemporânea no Brasil, destacando o enfoque desenvolvido por duas companhias, Grupo Cena 11 Cia de Dança, de Florianópolis e a Cia Marta Soares, de São Paulo. O que parece interessar aos criadores destas duas companhias, Alejandro Ahmed e Marta Soares, respectivamente, ao margear tal metáfora, é a de problematizar a condição do sujeito na contemporaneidade. Ao invés de evocar a figura literal da marionete, com suas aparentes formas de comando exterior, a discussão sobre as formas de controle do corpo e sobre a potencia do inanimado atualiza-se na pesquisa corporal destes dois criadores em processos de percepção

e ação que problematizam as relações entre interior e exterior, a fragmentação do corpo, bem como questões acerca da autonomia e da sobrevivência do vivo. Estas perspectivas se encontram nas obras destes por meio de associações com a imagem da boneca, em *Les Poupées*, criação de Marta Soares estreada em 1997, e de robôs e próteses, como em *Skinner Box*, o espetáculo concebido por Alejandro Ahmed em 2005.

Para aproximarmos a discussão aqui exposta da corporeidade dançante, começaremos pelo sentido da metáfora, que em sua etimologia nomeia um modo de conceber uma coisa em termos da outra, sendo sua função primordial a compreensão. Trata-se de um transporte ou transferência de significado com base numa analogia. Consideramos aqui a idéia de metáfora como instrumento conceitual de investigação e expressão lingüística e comportamental. Os conceitos estruturam nossa percepção e ação no mundo e estes processos de organização do pensamento são, em grande parte, metafóricos e requisitam a participação do aparelho sensório-motor, não emergindo como produto de uma consciência separada. De acordo com Lakoff e Johnson (1999), para compreender as coisas e agir no mundo categorizamos experiências, objetos e pessoas e estas categorias, antes de serem conceitos estabelecidos, emergem diretamente de nossa experiência na interação de nossos corpos com o ambiente. Esta visão de metáfora como estratégia cognitiva corrobora para o entendimento de cognição como ação incorporada, o que faz com que escolhas metafóricas não sejam somente figuras de retórica, mas, fundamentalmente, modos de agir no mundo (Nunes, 2009).

Ao evocar figuras tais como marionete, robô ou boneca, a dança vem investigando novos entendimentos sobre a relação corpo-mente, oscilando entre a visão mecanicista e a organicista. Do amplo estudo sobre a metáfora, interessa-nos captar as maneiras com que o inanimado norteia o conceito de corpo na obra de Ahmed e Soares, propiciado processos diferenciados de percepção e ação. A marionete, na produção destes artistas, funciona não

como elemento de desumanização ou desencarnação da figura do bailarino(a), mas como metáfora para pensar a noção de incorporação (*embodied*), ou seja, de como um pensamento se torna corpo. Um pensamento em ação, portanto.

A marionete: entre o corpo mecânico e o orgânico

A metáfora do inanimado é vista sob outro olhar nas vanguardas artísticas do século XX, depois das experiências cênicas inspiradas nos escritos de Heinrich Von Kleist (1777-1811). É quando a figura da marionete evoca um modelo de representação ideal do corpo, então livre das fragilidades humanas. Em seu célebre artigo *Sobre o Teatro de Marionetes* Kleist imagina o encontro entre o narrador e um bailarino da Ópera frente a um espetáculo de marionetes¹. O “transporte” da figura da marionete para a figura humana idealizado por Kleist propõe um conceito mais abstrato de corpo, com linhas puramente ideais que permitam visualizar o movimento e gesto sem o maneirismo expressivo da época. Ao contrário do homem, que hesita frente a suas paixões, a marionete simboliza a possibilidade de um corpo ajustado a leis universais. O ideal romântico de recuperação da originalidade perdida é invocado na figura da marionete, o grau sígnico mais puro da estrutura corporal. Mais do que a evocação de um novo modo de representação para o ator ou bailarino, a metáfora evoca um ideal de natureza humana original, tão caro a pensadores como Rousseau. (GUINSBURG, 2001: 49).

O movimento mecânico não contaminado pelos acidentes de uma atuação psicológica e realista poderia restituir o ideal de graça e justeza. O gesto da marionete nunca seria afetado, pois a afetação aparece “quando a alma (*vis motrix*) se acha em algum outro ponto que não o centro da gravidade do movimento” (KLEIST apud GUINSBURG, 2001: 49). Os afetos tenderiam a criar uma

¹ Escrito em 1810 para um diário berlinense – Berliner Abendblätter, fundado pelo próprio Von Kleist, o texto só teve repercussão no século XX, quando teóricos da modernidade encontraram eco nas suas reflexões sobre a natureza do movimento e a expressão do corpo humano perdida. (GUINSBURG, 2001: 45).

distância entre o centro motor e o centro de gravidade.

Já a versão do diretor teatral Gordon Edward Craig (1872-1966) deixava a ver a ambigüidade da metáfora da marionete, se atualização do mero autômato ou a concretização de um novo tipo de movimento do corpo humano, dotado de uma técnica que respondesse as demandas de representação do início do século XX. Craig não negava a figura humana em si mesma, mas acima de tudo, a visão imprecisa de sua época em relação à atuação cênica e as vicissitudes do organismo. O status que o corpo adquire não poderia estar mais à mercê de um espontaneísmo e da exacerbação emotiva dos atores.

A marionete e sua obediência à lei da gravidade propõe uma limpeza formal ao gesto cênico nunca antes evocada. A coluna vertebral é para o homem, assim como para a marionete, o centro do corpo cênico que, suspensa sob fios, não se submete a seu próprio peso e arbitrariedades, mas somente as leis mecânicas. A ausência de consciência da marionete a dota de uma graça divina, original, visto que resta ao homem “não ter consciência nenhuma ou a consciência infinita”, ou seja, aproximar-se “do manequim ou de Deus” (KLEIST apud GUINSBURG, 2001: 51).

Na perspectiva proposta por Von Kleist, ao ajustar-se a leis universais, leis estas hegemônicas na época do escritor, a marionete escapa à condição antropomórfica. As descobertas científicas e as forças sociais surgidas no início do século XX, intensificadas no transcorrer do mesmo, contudo, colocaram em crise as categorias universais estáveis, re-inserindo a sociedade em parâmetros de devir e de instabilidade. A própria noção de equilíbrio frente as forças gravitacionais, abordado por Kleist, em seus constantes ajustes auto-cambiáveis e suas micro percepções, permitem a proposição de novas metáforas para o entendimento do corpo. Neste sentido, nem marionete nem manipulador, em seus acordos, escapam das ambigüidades e singularidades da corporeidade contemporânea.

A visão mecanicista de mundo persistiu hegemonicamente até o século XIX, quando os conceitos de entropia postulados pela 2ª

lei da termodinâmica², o desenvolvimento da biologia e as teorias evolucionistas re-introduzem a noção de tempo, irreversibilidade e seleção natural. No século XX as teorias sobre complexidade, sistemas adaptativos e sistemas fora do equilíbrio chamaram a atenção para o fato dos organismos trocarem matéria e energia com seus ambientes. Novas leis estabelecem evidências sobre a auto-organização dos organismos, desta forma enfraquecendo os argumentos das metáforas mecanicistas da natureza e da instrumentalidade do corpo em relação ao movimento da alma, bem como rompe-se a hegemonia da visão newtoniana.

À visão mecanicista herdada do renascimento somam-se outras analogias³. De máquina governada por leis universais imutáveis e fragmentado num conjunto segundo as leis da estática renascentista, o corpo começa a ser percebido, de fato, em movimento. Os estudos sobre o movimento humano até então partiam das leis gerais da mecânica, a saber, a lei do menor esforço, da distribuição dos esforços de acordo com as resistências a vencer, do relaxamento dos músculos e da inércia das massas.

A noção de organismo se tornou, a partir do século XIX, uma chave racional para interpretação da natureza, da vida e da linguagem. Um modelo fundador que não se restringe a simples descrição classificatória de órgãos ou organismos biológicos e botânicos, mas torna-se essencialmente um suporte de noções (SCHLANGER, 1971: 114). Como figura de racionalidade universal, o organismo do século XIX é entendido por meio de uma unidade global, que garante a convivência harmônica do vivo, do universo ao indivíduo.

² A termodinâmica, ramo da física surgido no início do século XIX, fundamenta as atitudes voltadas para o dispêndio e conservação das energias dos corpos e não somente sobre sua ordenação mecânica.

³ O uso do termo mecanicismo, segundo Meijer (2001: 47), expandiu-se em várias áreas do conhecimento e no senso comum e explícita a idéia de que a mecânica “é a teoria para tudo”, uma extensão da organização da máquina para a explicação do universo e do vivo.

A negação da mecanização da natureza transformaria a teoria da criatividade e da emoção. Contudo, ainda que a ciência e a arte apontassem para a limitação da visão mecânica da natureza, a metáfora do corpo como autômato ou máquina teve uma sobrevivência extraordinária nas artes, e chega ao século XX com diferentes atualizações. As metáforas subjacentes à noção de corpo derivam de contextos históricos, culturais e sociais e a relação entre o saber artístico e outros saberes. Entre o corpo observado e manipulado enquanto instrumento e o corpo vivido enquanto organismo há modos distintos de se perceber as relações entre o corpo, a mente, o cérebro e o ambiente.

A noção de organismo e de organicidade, contudo, não pode ser entendida longe de sua oposição à noção de máquina e de mecanismo, pois ambas são figuras de organização e harmonia do universo e do homem. (SCHLANGER, 1971: 59). As idéias mecanicistas e organicistas do final do século XIX oscilavam entre a noção introspectiva de inconsciente e as teorias sobre os reflexos, ambas recém surgidas, e, portanto, entre a espontaneidade e o automatismo do corpo. Neste contexto, a marionete, assim como o foi os autômatos no século XVII e XVIII, se constitui como metáfora ideal para problematizar os processos de representação no teatro, onde alcançou extrema visibilidade, e na dança.

Menezes (1994) salienta que a influência das inovações tecnológicas e as conquistas científicas do período das vanguardas se dá no campo imaginário, enquanto temática, e vezes na realização técnica. Diferentemente dos europeus (dadaísmo, futurismo), o movimento de vanguarda russo de vertente construtivista instaura a máquina como elemento técnico na elaboração das obras. Incorporadas no processo de criação, e não como “fetiche tecnológico”, as metáforas se inserem como método de organização de técnicas e linguagens artísticas, a exemplo do ator biomecânico concebido por Meyerhold. Neste sentido, a metáfora da marionete, na dança, caminhou no século XX do imaginário da cena à formas de organização técnica do corpo.

A boneca que dança: modelo da mecânica orgânica

A dança também não se eximiu do fascínio pelo automatismo, incorporando-o tanto como temática quanto elemento de construção técnica. Um dos últimos balés do gênero romântico, Copélia narra a história da bailarina mecânica idealizada pelo inventor de autômatos, Dr Coppelius⁴. A história de amor não perpetua mais o amor impossível de seres do mundo real e do sobrenatural, motivações comuns aos balés desde a Renascença, mas o incomum triângulo afetivo formado pela jovem Swanilda, o noivo Franz e a boneca mecânica do Dr Coppelius. Inspirado no conto “O homem de areia”, escrito em 1817 por Ernest Theodor Amadeus Hoffmann (1766-1822), Copélia repete as relações de amor de um jovem por uma boneca, que, assim como outros autômatos, tornam-se recorrentes na narrativa fantástica do século XIX⁵.

A bela Olímpia, a boneca criada pelo velho relojoeiro Spallanzani, é capaz de esconder o seu maquinismo de corda através de uma dança com perfeita regularidade rítmica, encantando o jovem Natanael. Contudo, o horror e a perversidade do conto de Hoffman desaparecem praticamente no balé coreografado por Saint-Léon (1821-1870). Ao invés da ambigüidade provocada pela figura mecânica, é a mimetização do movimento autômato que é evidenciada por meio da técnica do balé⁶. No conto de Hoffman, interpelado pelo amigo Siegmund sobre a estranheza causada pela figura rígida e sem vida da falsa jovem, Natanael, cego de amor, limita-se a comentar que o “espírito poeticamente organizado só se desdobra nos seus iguais”, pois as palavras e ações de Olímpia, longe das conversas

⁴ Coppelia foi criada originalmente como ópera pelo francês Léo Delibes (1836-1891) e coreografada em 1870 por Arthur Saint-Léon.

⁵ O Conto de Hoffman gera uma leitura psicanalítica através de Freud, pela obra “O Estranho” (1919).

⁶ A relação mecanicista entre o vivo e o não vivo ainda se atualiza no século XIX com o balé Quebra nozes, com a figura de Dosselmayer, mágico e relojoeiro, e mais tarde com Petrouska, obra prima russa.

triviais dos espíritos humanos vazios, seriam “genuínos hieróglifos do mundo interior do amor e do conhecimento elevado da vida espiritual” (HOFFMAN apud CALVINO, 2004). A semelhança das marionetes de Kleist, a boneca de Hoffman aproxima a figura do inanimado de um ideal de elevação humana. A dança evoca a potência do inanimado através da figura da boneca, como a marionete será mais comumente transportada para o teatro.

O modelo mecânico aliado ao orgânico também faz parte do imaginário da dança do século XX. Oskar Schlemmer (1888-1943) valoriza a superioridade da mecânica sem alma da marionete pela infalível capacidade de trabalho da máquina. O tipo de organicidade da sua mecânica forma uma “metafísica”, representação de uma categoria não-natural ou sobre-natural (SCHLEMMER, 1978: 66). Fundada sobre a mecânica do corpo, a dança matemática de Schlemmer representa também o movimento sob leis espaciais e configurações visuais. Em seu texto *Ballet Mecânico* (1927), Schlemmer interroga se é reservada a sua época “mecanizar” o balé (grifo do autor). A precisão das proporções humanas, alvo de artistas como Albrecht Dürer e Leonardo da Vinci, é descrita como o resultado de uma harmonia matemática, onde cabe ao corpo representar a “imagem originária e o modelo da mecânica orgânica” com a complexidade mecânica de suas articulações e de seus órgãos motores feitos de carne e sangue (SCHLEMMER, 1978: 65).

Seguindo a linha metafórica concebida por Kleist, Schlemmer apresenta a possibilidade do autômato executar os movimentos impossíveis ao ser humano, acreditando que existe um meio caminho entre uma marionete absolutamente inumana e a silhueta humana natural (VACCARINO, 2001: 4). Na redução da arte ao essencial e ao elementar, rechaça-se do mundo da representação o sentimento, cuja manifestação serviria a elevação pessoal, a flexibilização do corpo e às finalidades pedagógicas, mas, salienta Schlemmer, sem interessar absolutamente a arte.

Simultâneo à exaltação dos elementos mecânicos, o renascimento do corpo na Europa no final século XIX, por outro lado,

reforçou práticas e teorias sobre gestualidade e corporeidade pautadas na noção de organismo. Nesta perspectiva, o corpo era visto como fonte de verdade interior, retorno à natureza e busca de uma anterioridade a toda convenção social e cultural. O final do século XIX evidencia o desenvolvimento das grandes cidades, das grandes massas e de leis que melhor poderiam governar a era industrial. O homem civilizado se percebe cada vez mais distante do contato com os ritmos naturais de seu corpo e a incorporação do mito da máquina pelo ideário romântico é ao mesmo tempo símbolo do engenho humano e de sua degradação. A utilização da máquina como expressão máxima da pujança tecnológica se conflitava com o medo do desconhecido e da desumanização (NUNES, 2009).

Em carta aberta enviada pela dançarina moderna Mary Wigman (1886-1973) à bailarina Anna Pavlova, a crítica à dança clássica se enuncia por meio da metáfora da marionete. Wigman descreve a aura da célebre bailarina russa como sendo falsa, pois fruto de uma “reprodução técnica e da rede de experiências de ‘marionetes humanas’, submetida à pressão de uma concorrência terrível e movida por um desejo estrito de fama”.⁷ Aos princípios do balé clássico, que conformariam para Wigman uma dança de “boneca”, esta propõe, a partir dos princípios de Rudolf Laban (1879-1958), uma dança centrada no ser humano, em sua diferença.

É neste contexto que os estudos do movimento de Laban contribuem para repensar a relação entre a dança e as leis da gravidade, quando aproxima o peso à memória corporal, fazendo da questão do peso do corpo e do seu deslocamento o centro de seu modo de pensar o movimento (SUQUET, 2008: 528). A forma com que cada indivíduo organiza sua postura para adaptar-se às leis da gravidade seria variável e tributária de pressões mecânicas e psicológicas inscritas culturalmente. Esta gestão complexa da verticalidade, para Laban, dependeria de uma atitude interior – vezes consciente

⁷ "L'aura de Pavlova este done une fausse aura, fruit d'une reproduction technique et de la chaîne d'expériences de "marionnettes humaines", soumises à la pression d'une concurrence terrible et agitées par le seul désir de renommée." (LAUNAY, 1996: 161).

e vezes inconsciente – e determinaria as qualidades dinâmicas do movimento e a constituição de uma individualidade.

A postura ereta alia problemas mecânicos da locomoção a elementos psicológicos e expressivos, antes mesmo de qualquer proposição intencional do sujeito. Como alerta Hupert Godard (s/d: 13), “a relação ao peso, à gravidade, já contém um humor, um projeto sobre o mundo”. O pesquisador francês chama de “pré-movimento” a essa atitude em relação ao peso e a gravidade, “que existe antes mesmo de se iniciar o movimento, pelo simples fato de estarmos de pé” (GODARD, s/d: 13). É especificamente este processo antecipador do movimento que vai produzir a carga expressiva do movimento a ser executado, sendo que o sistema dos músculos gravitacionais é o que assegura nossa postura, cuja manifestação escapa em grande parte aos processos conscientes e da vontade. Além de manter-nos em pé, estas cadeias musculares registram nossos estados afetivos e emocionais, proporcionando uma singularidade própria a cada indivíduo, tão temida por encenadores como Craig. Godard atribui aos gestos e seus fluxos de organização gravitacional, com suas dimensões projetivas e afetivas, o fator que diferencia o homem da máquina. Para Godard (s/d), Kleist descreveu perfeitamente este fenômeno em seu texto *Sobre o Teatro de Marionetes*. Uma vez suspensas por um fio, sem contato com o chão, a marionete não tem que dar conta de seu próprio peso, seus segmentos obedecem somente às leis mecânicas. Diferente do homem, elas não são atormentadas pela hesitação afetiva, ou seja, não se submetem às vicissitudes do pré-movimento, na constante mediação entre o centro motor do movimento e o centro da gravidade, cuja tensão expressa a carga afetiva do gesto. E é exatamente o bom domínio da organização gravitacional que propicia aos bailarinos atingir dimensões artísticas mais plenas.

Neste sentido, sendo a negociação com a gravidade dependente de fatores conscientes e inconscientes, os fluxos de intensidade do corpo e do movimento produzirão sentidos diversos, ainda que o vocabulário gestual seja específico, como no caso do balé. Esta

diferença, tão temida por Kleist e Craig, será a mola mestra do surgimento de uma corporeidade singular na dança surgida no século XX.

A marionete, metáfora para as relações entre sujeito-objeto, humano-inumano e vivo-inanimado tem mantido um vigor na mais recente produção de dança contemporânea no Brasil. Sendo a gestão do equilíbrio e a relação com o peso/gravidade intrínsecas à criação em dança, a metáfora do inanimado aparece como ignição para outras estratégias de percepção e ação do corpo.

O corpo em situação de risco e crise: experiências com o inanimado

Alejandro Ahmed, desde o início de sua atuação como coreógrafo do Grupo Cena 11 Cia de Dança, em 1994, vem desenvolvendo uma pesquisa relacionada a criação e adaptabilidade de ações, nomeado pelo mesmo como “Percepção física”. Ahmed propõe aos integrantes de seu grupo, na maioria de seus espetáculos, a exemplo de “Skinner Box” (2005), aproximações com figuras inanimadas que necessitam do comando humano para mover-se, tais como robôs, bem como a presença de próteses a estender as ações do corpo. São três os parâmetros que orientaram a pesquisa deste trabalho: controle e comunicação, sujeito e objeto, homem e máquina. Outro aspecto identifica a poética do grupo em seus modos singulares de organização e movimentação. Os integrantes se lançam ao ar horizontalmente e caem ao chão em queda repentina, cedendo sem esforço ou temeridade ao empuxo da gravidade, ou caem num feito mata-borrão. De acordo com Ahmed, o comportamento de risco proposto pelo Cena 11 investiga estratégias que não as habituais para “evitar danos utilizados quando um corpo cai de maneira consciente”, como expressões de medo ou amenização do golpe pela reação imediata dos membros, promovendo uma espécie de “autonomia do corpo involuntário” de um “corpo sujeito-objeto” (AHMED, 2006: 105). Tal qual objetos inanimados, a reação não reflexiva ao impacto e a entrega ao chão dos dançarinos do Cena 11 subverte a defesa súbita e instintiva do

corpo cotidiano em situação similar.

Das relações entre queda e recuperação do equilíbrio (*fall and recovery*) criada por Dóris Humphrey nos anos 40, passando pelas trocas corporais da improvisação de contato desenvolvida por Steve Paxton nos anos 70, o consentimento da perda do equilíbrio na queda do corpo tem sido matéria de interesse de muitos criadores na contemporaneidade. A ideia de inflectir o funcionamento reflexo do corpo fora de seu eixo vertical, ligados aos mecanismos de sobrevivência, especialmente nos momentos de queda, requer acolher e desdobrar horizontalmente o corpo para minimizar o impacto ao chão. Paxton entende ser possível “treinar o consciente para permanecer aberto aos momentos críticos em que se desencadeia o reflexo”, para que esse se dissocie do medo (SUQUET Apud COURTINE, 2008: 534). Desta forma, a consciência se torna uma parceira frente ao desconhecido, ampliando as capacidades perceptivas do corpo em movimento.

Ao abordar a obra do grupo Cena 11 Cia de Dança, a pesquisadora Maíra Spanghero retoma a condição mor da relação entre marionete e manipulador. Para manter-se de pé e movimentar-se, uma marionete precisa se adaptar ao eixo gravitacional e, para isso, necessita da ação do titeriteiro, que sustenta o suporte-controlador onde os fios se conectam, acima da sua cabeça. No caso do homem, há uma auto-organização constante do peso do corpo em oposição à força atrativa da gravidade, cujos pés, em contato com o solo, recebem a carga de peso de todo o corpo. Por meio de forças internas e externas, respectivamente, homem e marionete necessitam realizar acordos com a gravidade para produzir movimento.

Mas, para simular as marionetes, conclui Spanghero, os intérpretes do Cena 11 não podem sofrer a mesma ação exterior que o desta figura inanimada.

No humano, o mover-se ocorre através de um acordo entre força interna e força externa, enquanto que na marionete não existe a força interna. Se não há como desprover o corpo humano de forças internas, então uma solução seria

promover alterações através de uma força externa (as peças artificiais), tal qual se fosse uma marionete. Essa poderia ser uma explicação de por que os dançarinos prolongam limites e usam extensões: pernas e braços metálicos, bogobol, patins, separador bucal, botas, joelheiras, proteções, roupas, animações etc. Essas próteses criam outras relações, que organizam os esforços de uma outra maneira. Andar numa perna-de-pau, por exemplo, altera o eixo de equilíbrio. Mudando isso, o corpo passa a aprender algo novo, fruto de sua interação com o artefato. Depois de tanto utilizar a prótese, o corpo do dançarino adquiriu a variação do movimento, corporificando-a. Ampliou, desse modo, o seu repertório de ação. Pôde, então, abrir mão do acessório. (SPANGHERO *apud* NORA, 2004: 39)

Em *Les Poupées*, solo de dança da paulista Marta Soares criado em 1997, o ponto da partida para a investigação sobre o inanimado é a obra do artista plástico alemão Hans Bellmer (1902-1975). As bonecas de Bellmer dialogaram com questões ligadas aos movimentos dadaísta e surrealista, ao regime nazista, aos experimentos psicanalíticos, além dos contos de E.T.A. Hoffman, cujos enredos originaram obras clássicas, como o balé Copélia.

Bellmer fotografava as bonecas em um processo de montagem, desmontagem e reconstrução. Ao mostrar fragmentos e entranhas do corpo aparentes, Bellmer desarticulava o corpo e o expunha em seu avesso, invertendo as relações já instituídas entre o interior e o exterior, problematizando o que chamava de “inconsciente físico” da matéria. Em *Les Poupées* Marta Soares explora as questões do feminino, da fragmentação do corpo e da multiplicidade do sujeito contemporâneo. Soares segue a lógica de Bellmer quando desloca e retorce o centro de gravidade de seu corpo e inverte as funções e posições originárias dos membros superiores e inferiores do corpo. Tal qual as imagens das meninas/bonecas de Bellmer, a criação coreográfica de Soares transita entre a marionete e a escultura, postas, contudo, em movimento. O corpo distorcido de Soares, diferente do balé mecanicamente ritmado da boneca Copélia, disfigura a noção de organismo, libertando a anatomia, seja humana ou inu-

mana, das proporções e funções pré-estabelecidas pela natureza. Inventa, então, “anagramas do corpo”, como propunha Bellmer (MORAES, 2002: 67).

No texto “Ator e a Supermarionete” (1908) Gordon Craig afirma veementemente que o corpo humano falhou como instrumento da arte teatral. Craig supunha que, para criar uma obra de arte, seria preciso servir-se de materiais que apresentem certezas. A arte não admitiria acidentes e a natureza do homem tenderia a instabilidade, com sua escravidão à emoção e espontaneidade das sensações do corpo. Craig idealizava um ator que unisse uma natureza generosa a uma alta inteligência, onde esta governaria a natureza das paixões e o pensamento o movimento do corpo. O corpo, como previu Craig, “tende à independência” e não a ordem e certezas.

Não seria mesmo o corpo, inevitavelmente, esta matéria instável, tão temida pelo encenador? Não seria esta a condição própria humana e a razão de ser da arte conectar-se com os paradoxos, ambigüidades e vicissitudes deste corpo/mente? São estes estados de ambigüidade e incertezas que são perscrutados por criadores como Alejandro Ahmed e Marta Soares, provocando novas abordagens da metáfora da marionete por meio do corpo dançante.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AHMED, Alejandro; COLLAÇO, Gabriel. Autoria no corpo involuntário. In: MEYER, Sandra; TORRES, Vera; XAVIER, Jussara. *Tubo de Ensaio. Experiências em dança e arte contemporânea*. Florianópolis: Edição dos autores, 2006.
- CALVINO, Ítalo (Org.). *Contos fantásticos do século XIX: O fantástico visionário e o fantástico cotidiano*. São Paulo: Cia das Letras, 2004.
- GODARD, Hupert. Gesto e percepção. In: PEREIRA, Roberto. SOTER, Silvia (Orgs.) *Lições de Dança 3*. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, s/d.
- GUINSBURG, J. *Da cena em cena. Ensaio de teatro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.
- LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. *Philosophy in the Flesh, the embodied mind and its challenge to western thought*. New York: Basic Books, 1999.
- MENEZES, Philadelpho. *A crise do passado*. Modernidade, vanguarda e experimentação. São Paulo: Experimento, 1994.
- MORAES, Eliana Robert. *O corpo impossível. A decomposição da figura humana: de Lautréamont a Bataille*. São Paulo: FAPESC/ Iluminuras, 2002.
- NUNES, Sandra Meyer. *As metáforas do corpo em cena*. São Paulo: Anna Blume/ UDESC, 2009.
- SCHLANGER, Judith. *Les métaphores de l'organisme*. Paris: Éditions L'Harmattan, 1971.
- SCHLEMMER, Oskar. *Théâtre et abstraction (L'Espace du Bauhaus)*. Lausanne: Éditions L'Age d'homme, 1978.
- SPANGHERO, Maíra. Sobre a vontade de ultrapassar. IN: NORA, Sigrid (Org.). *Húmus 1*. Caxias do Sul: Lorigraf Gráfica e Editora, 2004, p. 31-41.
- _____. *A dança dos encéfalos acesos*. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.
- SUQUET, Annie. O corpo dançante: um laboratório da percepção. IN: COURTINE, Jean-Hacques (Org.). *História do Corpo 3*. As mutações do olhar: Século XX. RJ: Vozes, 2008.
- VACCARINO, Elisa Guzzo. La marionnette qui danse. *Alternatives théâtrales 80. Objet-Danse*. Institut Internatinal de la Marionnette. Éditions Lansman. Bruxelles, n. 80, p. 4-8, 2001.