

Frágeis territórios do humano¹

Didier Plassard

Université Paul Valéry – Montpellier (França)



A Tecelã (2010). Companhia Caixa do Elefante.
Direção de Paulo Balardim. Fotos de Cláudio Etges.

¹ Texto traduzido por Margarida Baird, atriz, dramaturga e diretora teatral, e José Ronaldo Faleiro, doutor em Teatro pela Université de Paris IX – Nanterre e professor de Teatro na Udesc.



A Tecelã (2010). Companhia Caixa do Elefante.
Direção de Paulo Balardim. Fotos de Eduardo Almeida.



Resumo: Partindo das observações de Bernard Dort e das obras de Didier-Georges Gabily, Tadeusz Kantor e Valère Novarina, o artigo discute a especificidade do feito teatral como ação crítica capaz de fornecer opções aos modelos produzidos e difundidos pela indústria do divertimento. Para tanto, analisa alguns fenômenos que colocam o espaço do palco como local de emergência, de transformação e de desaparecimento do corpo do ator. Ao investigar os processos de exploração de diferentes registros da presença e corporificação de ficções, discute também a materialização da dupla encarnação do ator e o encontro entre o ator e seus simulacros como potencial crise capaz de desconstruir as representações midiáticas do homem.

Palavras-chave: Teatro contemporâneo. Presenças. Simulacros.

Abstract: Based on the observation of Bernard Dort and the work of Didier-Georges Gabily, Tadeusz Kantor and Valère Novarina this article discusses the specificity of theater production as critical action capable of providing alternatives to the models produced and promoted by the entertainment industry. To do so, it analyzes phenomenon that locate the stage as a space of emergence, transformation and disappearance of the actor's body. Upon investigating the exploration of different registers of presence and embodiment of fictions, it also discusses the materialization of the dual incarnation of the actor and the encounter between the actor and his simulacrum as a potential crisis that is capable of deconstructing the media representations of man.

Keywords: Contemporary theater. Presences. Simulacrums.

*"[...] não, sou tão inteiramente olhar que é preciso
um anjo finalmente vir, como ator, reerguer os fantoches,
para equilibrar minha visão. Anjo e títere: eis, por fim, o teatro."
Rainer Maria Rilke*

Para que o teatro no tempo da imagem?

Há cerca de vinte anos, exatamente no mês de março de 1982, ocorria em Palermo um colóquio internacional com o propósito de examinar o lugar e o papel do teatro na sociedade do espetáculo². Entre os pontos de vista apresentados – particularmente os de Franco Quadri, Enrico Fulchignoni, Richard Schechner, Clive Barker, os quais anteciparam, todos, grande parte dos debates estéticos que estruturam hoje em dia a paisagem teatral –, o de Bernard Dort mantém para nós eficácia total. Esboçando a definição de uma “representação emancipada”, por ele retomada alguns anos mais tarde num ensaio homônimo³, Dort a aprofundou durante as discussões que acompanharam as comunicações, levantando a hipótese da inversão de uma das funções históricas da cena: em vez de propor novos modelos sociais, o teatro contemporâneo teria por tarefa essencial desconstruir aqueles que as mídias nos impõem. A especificidade do fato teatral dentro da nova ordem espetacular, questão longamente debatida no decorrer do colóquio de Palermo, consistiria, pois, principalmente em tal ação crítica, desalienante, com o objetivo de diminuir a influência dos modelos produzidos e propagados pela indústria do entretenimento.

Se, *mutatis mutandis*, essa definição continua hoje, em 2014, a designar o horizonte mais ambicioso que a arte minoritária do teatro pode conceder a si mesma – pelo menos nos países ocidentais –, as mutações da sociedade, desde então consumadas, impõem delimitar mais exatamente o campo de ação no qual a cena pode esperar cumprir o seu trabalho crítico. Arte da incerteza, da construção friável e pública das ficções, é na evidência trêmula do ator, diante da assembleia dos

² *Il teatro nella società dello spettacolo* [O teatro na sociedade do espetáculo], terceiro seminário do Centro Internazionale Studi di Estetica, Palermo, 25-27 de março de 1982. Ver um resumo do colóquio em: Didier PLASSARD, “Il teatro nella società dello spettacolo” [O Teatro na Sociedade do Espetáculo]. In: *Teatro contemporaneo* [Teatro contemporâneo], n° 2, Roma: Lucarini, outubro de 1982. p. 129-142.

³ Cf. Bernard DORT, *La représentation émancipée* [A representação Emancipada]. Arles: Actes Sud, 1988. A comunicação apresentada por Dort em Palermo era uma primeira elaboração do último capítulo do referido ensaio (p. 171-184).

espectadores, que o teatro busca de agora em diante a sua legitimidade: porque ele não nos mostra uma imagem, um produto anônimo, reciclável e desabitado, mas sim um corpo frágil como o nosso, como ele ameaçado de morte, submetido à prova da memória, da inaturalidade, da estranheza. Assim, a derrubada do mito craiguiano da Supermarionete, proposta por Tadeusz Kantor no final do seu manifesto do *Teatro da Morte*, adquire, nesse contexto, significação total: já não se trata de relato da origem imemorial do teatro, mas de alegoria da sua reinvenção permanente, no presente:

DIANTE daqueles que haviam permanecido deste lado, ergueu-se um HOMEM EXATAMENTE semelhante a cada um deles e, no entanto (por força de alguma “operação” misteriosa e admirável), infinitamente DISTANTE, terrivelmente ESTRANHO, como que habitado pela morte, isolado deles por uma BARREIRA que, invisível, não parecia menos assustadora e inconcebível, assim como o sentido verdadeiro e a HONRA só nos podem ser revelados pelo SONHO. (KANTOR, 1985, p. 222).

Desconstruir as representações mediáticas do homem supõe de fato, em primeiro lugar, restituir ao aparecimento imediato do ator toda a força de um acontecimento poético – de um “momento revolucionário”, dizia Kantor (1985, p. 221). Frequentemente utilizada para designar o conjunto das artes da cena, a denominação recente de “espetáculo vivo” nada mais faz do que salientar (ainda que desajeitadamente) a importância desse momento e a espera que ele cristaliza: a da tensão no trabalho entre corpo e imagem, carne e modelo, prova do real e recorte do imaginário. Lembra Denis Guénoun:

O que o olhar vasculha, hoje, em cena já não é a imagem do papel: é a conduta do ator. [...] Prazer de ver o ator fazer o que faz: maquinar ilusões, se necessário for, mas principalmente *viver em cena* segundo uma nova exatidão, um novo regime da verdade. A verdade que o espectador espreguia já não é a verdade do papel, mas a verdade da atuação. (GUÉNOUN, 1997, p. 158).

O refluxo progressivo de uma definição restritiva da encenação como releitura ou como comentário das obras, em proveito de uma prática poética de reinvenção livre, em cena, das figuras e das formas da encarnação das vozes, constitui um dos sintomas mais manifestos da mudança do olhar que dirigimos para a cena, o qual enfatiza o caráter de evento da representação, enfatiza o surgimento das emoções vinculadas à interferência do humano em vez de enfatizar a apreensão dos conceitos.

A pluralidade dos modos de encarnação

Poderíamos considerar paradoxal que tal deslocamento da economia teatral para o espetáculo do ator em ação coincida, curiosamente, com a expansão das técnicas e das formas do boneco fora dos seus campos específicos, num cruzamento cada vez mais frequente dos intérpretes vivos e dos seus duplos artificiais. Como conciliar – e essa observação valeria também para o fato de recorrer às imagens difundidas ou projetadas – tal atenção (centrada no arco do corpo, na dobra do rosto, no grão da voz de um ator de carne e osso) com a irrupção de simulacros ao seu lado, sejam estes oriundos das mãos do artesão, sejam dos painéis do engenheiro? É justamente aqui que a dimensão crítica percebida por Bernard Dort pode nos esclarecer. Enquanto – para o regime geral dos intercâmbios sociais, da gestão das informações e da circulação dos produtos – a diferença entre corpos e figura já não possui pertinência alguma, dado que ambos são indiferentemente pensados em termos de imagens, o espaço teatral constitui o único lugar material em que os seus valores respectivos podem ser claramente dissociados e interrogados; em que o peso de uma presença viva atua sobre a sensibilidade de outro modo que o cintilar de uma tela de cinema, a projeção de uma sombra, a rigidez de uma efígie. Consequentemente, o encontro, num mesmo palco, do ator e do boneco constitui realmente o início da instauração de uma crise potencial dos modelos sociais, a qual nada mais espera do que ser retomada e atualizada pela dramaturgia.

Assim, não existe contradição fundamental entre o recen-
tramento da atenção do espectador na atuação do ator vivo e o
desenvolvimento de representações mistas, que convoquem para
perto dele os substitutos – dos mais antigos aos mais modernos –
da pessoa humana. Ambos os fenômenos já não situam a fábula no
cerne do ato teatral, mas o próprio processo da encarnação, ou seja,
em última análise, o espaço do palco, que eles definem como o lugar
de surgimento, de transformação e de desaparecimento dos corpos;
ou, para retomar mais uma vez os termos da tese apresentada por
Denis Guénoun, o lugar do “[...] *vir-a-ser-teatro* de uma ação, de
uma história, de um papel” (GUÉNOUN, 1997, p. 154). Embora
ela assuma, com isso, após tantas outras práticas artísticas no século
XX, o risco de se fechar nas terras frias da autorreferencialidade
(é o único espetáculo de teatro que se mostraria dessa maneira),
a pluralidade dos modos de atualização da personagem revela um
potencial dramaturgicamente considerável, porque põe em jogo a figura
humana diretamente, e é facilmente compreensível que um número
crescente de homens de teatro recorra hoje em dia a isso.

Ainda um boneco morto

A escrita e a prática cênica de Didier-Georges Gabilly, na trilogia
Gibiers du temps [Animais de caça do tempo] (GABILLY, 1995)⁴,
oferecem um primeiro exemplo de realização desse potencial, por
meio da exploração de diferentes registros da presença e da corpo-
rificação das ficções. Fantoches e manequins povoam a cena e suas
imediações, máscaras, disfarces que grudam nos atores, imagens de
vídeo filmadas ao vivo ou gravadas: os farrapos de seres decaídos –

⁴ Encenação do autor com o grupo T’chan’G. Estreia no Quartz, Brest, junho de 1994 (*Première époque – Thésée* [Primeira época – Teseu]); nos Fédérés, Montluçon, março 1995 (*Deuxième époque – Voix* [Segunda época – Vozes]); no Théâtre National de Bretagne, Rennes, novembro de 1995 (*Troisième époque – Phèdre: Fragments d’agonie* [Terceira época – Fedra: Fragmentos de agonia]). O conjunto da trilogia – ou retomando a denominação dada pelo autor para o tríptico – foi apresentado em novembro de 1996 no Théâtre de Gennevilliers.

vítimas, carrascos, heróis e deuses saqueadores, prontos para toda e qualquer negociação, para toda e qualquer violência, para todo e qualquer conchavo – assombram o espaço devastado do mito. Desde a abertura – o “Dépouilles prologue” [Despojos prólogo] pelo qual começa a primeira parte da trilogia –, as indicações cênicas apresentam um lugar habitado por seres compósitos:

Infernos intermediários. Cadáveres de anjos, por assim dizer. Ou de homens e de mulheres, alguns deles paramentados com asas-crânios de pássaros que se alimentam de carniça. Feiticeiros-profetizas, moribundos-mortos dos tempos submersos. [...] Muito longe, talvez mesa de Esquecimento, posta com títere-Pirithoos⁵ preso no seu assento de Esquecimento; deitado em cima dele, títere-Perséfone. [...] Algo caiu sobre o teatro – existe um teatro, não tenhamos dúvidas –, outro corpo alado. (MAIS UMA VEZ UMA QUEDA; MAIS UMA VEZ UM TÍTERE MORTO.) Já nada se move. (GABILY, 1995, p. 11).

A encenação do autor não seguiu inteiramente essas propostas. Mas, pendurado na penumbra, um fantoche cor-de-rosa gigantesco, de tecido acolchoado, corpo de mulher com a vagina escancarada, encimado por uma cabeça cadavérica, desenhava a sombra em relevo, o prolongamento grotesco dos apetites de Fedra e das outras personagens. Restos mortais anônimos, corpo e cenário ao mesmo tempo, esse “boneco morto” pendurado pelos ombros, e às vezes animado pelos movimentos em cima do palco, acompanhava o conjunto da trilogia. A seus pés, outros manequins, de dimensão humana, criavam por sua presença imóvel um pano de fundo incerto, como um segundo nível de existência misturado com os atores:

⁵ Referência ao semideus Pirítoos, rei dos Lápitias (Tessália), que era amigo de Teseu, rei de Atenas, com quem desceu aos Infernos para raptar Perséfone, filha de Zeus e de Deméter. Hades, senhor dos Infernos, convidou-os a sentar-se e comer, e prendeu-os aos assentos infernais. Hércules teria libertado Teseu, mas Pirítoos teria ficado preso eternamente, com os demais espíritos dos mortos, os quais bebiam das águas do rio Lete para esquecer a vida terrena pregressa. Lete (o Esquecimento) também era representado como um velho que segurava uma urna com uma mão e com a outra a taça do esquecimento. (N. Ts.)

cadáveres empilhados pelo chão dos Infernos; sem-teto prostrados pelos bancos da cidade; clientes do *peep show*⁶ grudados a seus monitores de vídeo, com uma máscara vazia no lugar da cabeça. Bonecos acéfalos, efígies invertidas, aquela humanidade deixada à margem do espaço cênico impregnava de estranheza o ato teatral, empestando com o silêncio e com a imobilidade as palavras e os gestos dos vivos.

Mas era no mais rente aos atores, pendurados aos seus membros ou colando no rosto deles, que as figuras da dupla encarnação encontravam a materialização mais inquietante. Por exemplo, no surgimento, durante a segunda parte da trilogia, das “pessoas sem sombra” que povoavam o “bairro endinheirado” (GABILY, 1995, p. 94) da cidade em que Teseu soçobra: atores e corpos de manequins ligados entre si como irmãos siameses, ou melhor, como o enxerto monstruoso de um segundo tronco, morto, e que alguém devesse carregar diante de si para lhe dar aparência de vida, fazer com que dançasse, sentá-lo sobre os joelhos. Tal procedimento, que não deixa de lembrar os despojos de crianças, pendurados nos velhos de *La classe morte* [A classe morta], de Tadeusz Kantor, intervinha novamente alguns instantes mais tarde, quando Demofonte⁷, disfarçado, atraía Teseu para perto de si: o ator entrava em cena segurando um manequim à sua frente, simulacro da sua falsa identidade, que o escondia inteiramente; depois se livrava dele como se tivesse se tratado de uma roupa – máscara, chapéu e indumentária

⁶ *Peep shows*, *peep box* (“caixa de surpresas”) ou *raree show* (“espetáculo raro”): uma espécie do que hoje chamaríamos de “*lambe-lambe*”, mencionados já no século XV europeu (caixa de madeira com um ou vários orifícios; interior decorado com motivos teatrais; espetáculo acompanhado por recitação dramatizada, explicando o que estava acontecendo em seu interior). A partir do final do século XIX, certos *peep shows* foram utilizados para apresentar imagens eróticas e pornográficas. Em *Paris, Texas*, de Wim Wenders, cabines envidraçadas exibem garotas em posturas sedutoras. “Em seu uso contemporâneo, um *peep show* é uma apresentação [...] de filmes pornográficos ou um show de sexo ao vivo, que é visto através de um slot de visualização, que se fecha após um curto período de tempo” (Cf. http://pt.wikipedia.org/wiki/Peep_show). (N. Ts.)

⁷ Rei de Atenas, filho de Teseu e Fedra. Um dos guerreiros que se esconderam dentro do Cavalo de Troia. (N. Ts.)

penduradas nos ganchos [?].

De modo mais difuso, enfim, faces terrosas, meias enfiadas no rosto, máscaras neutras, apliques e toda uma tralha – os pés alados de Hermes Arcanjo figurados por luvas de faxina de borracha cor-de-rosa, por exemplo – desenhavam seres relegados à categoria de objetos, corroídos pelo vir-a-ser-mercadoria. Declinado em figuras múltiplas, o boneco metaforizava assim a transformação do humano em matéria morta ou em coisa – semicadáveres, escravos ludibriados, fantasmas, excluídos. No outro extremo do percurso da encarnação cênica, os monitores de vídeo, que difundiam primeiramente filmes pornográficos (na segunda parte da trilogia), depois as imagens ao vivo dos atores ou dos filmes de atualidades (na terceira), designavam o termo último da reificação do que está vivo: a absorção na tela, a redução em traços luminosos, ícones efêmeros e negociáveis, imediatamente substituíveis. Assim, o território percorrido pelos “animais de caça do tempo”, frágeis encarnações do humano, aparecia duas vezes circunscrito entre, por um lado, o excesso de matéria dos corpos marionetizados e, por outro, a abstração degradada das imagens de televisão: dupla obscenidade do atoleiro em matéria mortífera e de pressuposição suspeita.

Ser ultrapassado pelas figuras

Ao contrário da profundidade trágica do humano levada para a cena pela obra de Didier-Georges Gabily, a escrita de Valère Novarina convoca o corpo do ator para submetê-lo ao que se poderia chamar de um exercício de desapossamento: de fato, a perda de referências, que faz a palavra circular como pulsões, obriga o intérprete a renunciar àqueles últimos índices de materialidade da personagem que são a permanência de um nome, a de uma identidade social ou até sexual. Somente os gestos da proferição, do testemunho, da injunção de falar ou da resposta que lhe é dada organizam o fluxo do discurso, na eliminação de todos os vestígios de um papel. Homem ou mulher, velho ou criança, indivíduo ou grupo – a identificação de cada uma dessas marcas está como que

impedida meticulosamente pela escrita. Numa inversão completa do dispositivo dramático, o teatro se torna, então, o lugar em que o espectador já não é convidado a descobrir a atualização cênica de um texto, a encarnação de uma personagem num corpo, mas a saída de si mesmo que o ator realiza pressionado pela linguagem. Como Novarina já afirmava no seu ensaio *Pour Louis de Funès* [Para Louis de Funès], “[...] o teatro foi inventado para nele serem queimadas à noite todas as figuras humanas”.

Para dar forma a esse espaço de transfiguração, unicamente a corporeidade dos atores aparece como verdadeiramente indispensável: maciça, monumental, como André Marcon ou Michel Baudinat investiram nela; luminosa, dançada, à maneira de Claude Merlin; ou também de muitas outras maneiras. Numa perspectiva mais ampla, é no conflito de uma física e de uma poética, de uma matéria e da sua incandescência, que a escrita teatral de Novarina encontra a maior força. Aparentemente, não há nenhuma necessidade de convocar outros regimes da encarnação teatral, já que a palavra, por si só, faz a figura humana trabalhar, tornando audível por meio do ator uma pluralidade de vozes. Literalmente forçado a ceder espaço para o surgimento das pessoas efêmeras do drama, o corpo do intérprete logo aparece como ficção ou como cena; para retomar as palavras do autor, torna-se “[...] um engodo, uma falsificação do homem, uma efígie de homem, um apelante: o ator está diante de nós, dentro e fora de todas as nossas palavras. A palavra não designa, apela” (NOVARINA, 1991, p. 10).

No entanto, por detrás dos corpos dos atores, outras figuras ocupam espaço, desta vez pintadas: nas paredes do cubo cênico em *Le drame de la vie* [O drama da vida]⁸; num emaranhado de estruturas dignas dos cenários expressionistas em *Vous qui habitez le temps* [Vocês que moram no tempo]⁹; numa imensa cortina que sobe progressivamente,

⁸ V. NOVARINA. *Le drame de la vie* [O drama da vida]. Encenação do autor, estreia em julho de 1986 no Festival de Avignon.

⁹ V. NOVARINA. *Vous qui habitez le temps* [Vocês que moram no tempo]. Encenação do autor, estreia em julho de 1989 no Festival de Avignon.

como uma vela, em *La chair de l'homme* [A carne do homem]¹⁰. Meros traços rítmicos, inextricáveis “florestas de signos que se apagam”¹¹ ou grandes silhuetas projetadas no espaço, tais ecos plásticos do surgimento e do desmoronamento das personagens, destacando-se de um fundo de trevas, constroem na rotunda da cena um turbilhão de energias luminosas, como um equivalente do gesto inicial da criação. O jogo de dupla encarnação se esboça, portanto, na tensão entre os corpos vivos e as figuras que os ultrapassam, desenhando as formas do seu nascimento e da sua desapareição.

O boneco humano

Espaço alegórico, como a cena medieval podia ser, o teatro novariniano volta a interrogar incessantemente o enigma da linguagem e o do seu enraizamento no ser; por isso, as metáforas do desdobramento, da efígie e da marionete – ou seja, do corpo inerte, suscitado por um gesto, por uma respiração – irrigam os textos subterraneamente, aflorando aqui e ali de modo mais perceptível. Assim, em *Le jardin de reconnaissance* [O jardim de reconhecimento]:

A MULHER SEMINAL: Cale-se agora, porque é preciso oferecer ao Vivo o espetáculo do drama da nossa mente, pendurada no ser, com as nossas efígies uma na outra, entrechocadas. Encarnação é aquele mistério do aqui jaz em que é preciso ir-e-partir imediatamente. (NOVARINA, 1997, p. 54).

Ou mais adiante, no mesmo texto:

O BONECO DE TERRA: Gostaria de remover o meu corpo, para ver se ainda está esvaziado pela sua escavação. Se estivéssemos dentro de um corpo decaído, ele iria a partir de até onde? Gostaria de pôr matéria morta dentro da sua, para ver, por uma prova realmente

¹⁰ V. NOVARINA. *La chair de l'homme* [A carne do homem]. Encenação do autor, estreia em julho de 1995 no Festival de Avignon.

¹¹ Encontro com Valère Novarina, Université Rennes 2-Haute Bretagne, 28 de maio de 1998.

biológica, se é por um buraco realmente feito na terra que somos feitos. Como figura final da vida, eu direi: “Depositei a minha vida na cabeça do fantoche *Assez-bien* [Bastante-bem]”. Aqui estou a salvo de outrem. (NOVARINA, 1997, p. 82-83).

Na obra de Novarina, a inscrição mais precisa da imagem do títere não procede, contudo, nem de um modelo literário ou filosófico nem de uma tradição espetacular no sentido estrito do termo, mas muito mais diretamente da marca deixada por uma recordação da sua infância na Haute-Savoie [Alta Saboia]. De fato, é na referência explícita a uma atração de feira, a “*Loterie Pierrot*” [Loteria Pierrô], que nasce um episódio de *La chair de l’homme* [A carne do homem]:

Há 517 anos, cada primeira quinta-feira de setembro, milhares de moradores do Chablais, subindo das beiras do Léman ou descendo da montanha pelos três vales da Dranse (Dranse de Abondance, Dranse de Morzine, Dranse de Bellevaux), se encontram, no dia da “*Foire de Crête*”, numa das colinas que dominam Thonon, para vender, beber, comer, dançar, comprar, jogar. O capítulo XII de *La chair de l’homme* [A carne do homem] descreve a ação de 1471 dentre eles no momento em que a roda da *Loterie Pierrot* [Loteria Pierrô] para no 8. (NOVARINA, 1995, p. 25).

A atração imaginada pelos proprietários dessa loteria, que Novarina viu nos anos do pós-guerra e que se conservou até hoje, consiste num curioso número de boneco humano: em pé no pros-cênio de um teatro em miniatura, uma pequena personagem bate o pé, gesticula com os braços, faz caretas, para mimar as atitudes de um cantor de café-concerto que interpreta várias canções populares – o repertório de Bourvil¹², principalmente – difundidas em *play-back*. Enquanto o corpo e os membros desse fantoche têm mais

¹² Bourvil (André Robert Raimbourg, 27/7/1917 – 23/9/1970), ator, cantor e humorista francês. Personalidade muito popular na França. Prêmio de melhor ator no Festival de Veneza. (N. dos Ts.)

ou menos as dimensões do corpo e dos membros das bonecas que são oferecidas aos ganhadores da loteria, a sua cabeça é nada mais nada menos que a do proprietário, apelidado de Gugusse, que se esconde atrás da cortina da empanada. Inicialmente, o número era completado pela lenga-lenga da sua irmã, vestida com um fraque e usando uma cartola na cabeça.

A estranheza daquele “militar minúsculo de cabeça grande” (NOVARINA, 1995, p. 45) – criada ao mesmo tempo pela sua deformidade, pelo gestual entrecortado, pela mímica bem definida, que acompanham *L'ami bidasse* [O amigo soldado], mas principalmente pelo enxerto inquietante de um rosto humano no corpo do fantoche – o transforma numa espécie de ícone burlesco, que participa simultaneamente de duas ordens de realidade, de dois regimes da encarnação. Numa citação direta da imagem em que se inspirou para escrever o texto, o procedimento da Loterie Pierrot [Loteria Pierrô] foi exatamente retomado por Novarina ao montar a versão cênica de *La chair de l'homme* [A carne do homem], apresentada em 1995 no Festival de Avignon: o ator, cujo corpo estava escondido pelo chassi atrás do qual havia se instalado, fazia a própria cabeça sair de dentro da moldura de um dos quadros pendurados na parede, ao mesmo tempo em que manipulava os membros do boneco que figurava o seu corpo miniaturizado.

Assim como os ícones das igrejas ortodoxas – pelo duplo jogo da imagem pintada e dos metais preciosos que a enriquecem, dissimulando a quase totalidade das figuras, exceto os seus rostos e as suas mãos – são ao mesmo tempo pintura e objeto de ourivesaria, superfície e relevo, o “retrato” animado por aquele fantoche se construía com uma associação íntima, ao mesmo tempo cômica e desconcertante, do homem e da coisa. Ao assim proceder, era a própria dinâmica da imagem que se encontrava sublinhada, o seu poder de germinação, de expansão no espaço – rastro, como o ícone justamente é rastro do caminho da encarnação, que conduz do invisível até ao visível, da palavra até à “carne do homem”. Por um movimento inverso ao da reificação do humano, explorado

pela escrita de Didier-Georges Gabilly, na obra de Valère Novarina a proximidade inquietante do ator e do boneco mima uma saída da matéria, a travessia do corpo pela palavra que triunfa. Num e noutro, porém, a mistura de diversos códigos de representação realiza efetivamente, como imaginava Bernard Dort, uma crítica em ato dos modelos sociais da pessoa humana: em última análise, as figuras da dupla encarnação nada mais desenham do que as fronteiras instáveis do que está vivo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DORT, Bernard. *La représentation émancipée* [A representação emancipada]. Arles: Actes Sud, 1988.

GABILLY, Didier-Georges. *Gibiers du temps* [Animais de caça do tempo]. Arles: Actes Sud-Papiers, 1995.

GUÉNOUN, Denis. *Le théâtre est-il nécessaire?* [O teatro é necessário?]. Paris: Circé, 1997.

KANTOR, Tadeusz. *Le théâtre de la mort* [O teatro da morte] (1975). In: *Le théâtre de la mort* [O teatro da morte], textos reunidos e apresentados por Denis Bablet. Lausanne: L'Age d'Homme, 1985.

NOVARINA, Valère. *Pendant la matière* [Durante a matéria], XVI. Paris: POL, 1991.

_____. *La Loterie Pierrot* [A Loteria Pierrô]. In: *Revue de Littérature Générale* [Revista de Literatura Geral], nº1, POL, 1995.

_____. *Le jardin de reconnaissance* [O jardim de

reconhecimento]. Paris: POL, 1997.

PLASSARD, Didier. Il teatro nella società dello spettacolo [O teatro na sociedade do espetáculo]. In: *Teatro contemporaneo* [Teatro contemporâneo], n° 2, Roma: Lucarini, outubro de 1982.

RILKE, Rainer Maria. La quatrième élogie [A quarta elegia], *Élogies de Duino* [Elegias de Duíno], tradução de François-René Daillie (ligeiramente modificada por mim — DP). Paris: Orphée/La Différence, 1994.