

## O manipulador é um Poeta da Matéria

Igor Rovisco Gandra  
Teatro de Ferro (Porto – Portugal)



*Olo, um solo sobre um solo* (2010). Cia Teatro de Ferro. Direção de Igor Gandra.  
Foto de Susana Neves.



*Olo, um solo sobre um solo* (2010). Cia Teatro de Ferro. Direção de Igor Gandra.  
Foto de Susana Neves.

**Resumo:** Redigido tendo como ponto de partida uma prática artística concreta de criação de um espectáculo, este texto apresenta uma reflexão sobre relações entre corpo manipulador e corpo manipulado. Neste processo de criação aqui revelado, a manipulação é entendida como uma forma de diálogo muito particular, um diálogo desenvolvido entre corpos e matérias, entre linguagens distintas também. Propõe-se uma metodologia que assenta na escuta do objecto manipulado, na análise dos seus enunciados políticos e simbólicos, no estudo das suas propriedades mecânicas, no desvelar do seu potencial poético. O resultado desta forma de observação dinâmica da matéria, a partir do corpo do manipulador, produz efeitos evidentes na criação, que passa então a ser feita também com a matéria em mãos.

**Palavras-chave:** Diálogo. Corpo. Matéria.

**Abstract:** This text presents a reflection on the relations between the manipulator body and the manipulated body, written from a concrete artistic practice of creating a performance. In this creative process, manipulation is understood as a very particular form of dialogue, a dialogue developed between bodies and matter, between distinct languages as well. It proposes a methodology based on the listening of the manipulated object, the analysis of its political and symbolic statements, the study of its mechanical properties, the unveiling of its poetic potential. The result of this dynamic observation of matter, from the body of the manipulator, produces evident effects in the creation, which then also takes place with matter in hands.

**Keywords:** Dialogue. Body. Matter.

Vou concentrar-me sobre algumas experiências e inquietações que estiveram na origem do meu espectáculo *Olo – um solo sem si*

*um solo sobre um solo*, bem como em algumas reflexões originadas pela construção desta peça. Tinha no início, ainda antes de começar o trabalho de experimentação, os ensaios, como se costuma dizer no teatro, uma ideia bastante diferente do que viria a ser o espectáculo. Houve um acontecimento que determinou a viragem do processo na direcção que o título indica – um solo sobre um solo.

Escolhi para me acompanhar nesta jornada uma pequena marioneta com pouco mais de 50 cm de altura e de proporções bastante semelhantes às de um humano adulto. Esta marioneta foi, como é habitual em muitos dos meus processos de criação, construída como um corpo genérico – um corpo que não está (ainda) endereçado a uma personagem com um determinado papel. Construí esta marioneta muito rapidamente, em poucos dias estava completamente operacional. Ao cabo de poucas horas de prática e sem grande esforço, Olo (chama-se assim, agora, o boneco) deslocava-se sobre uma mesa e olhava o espaço à sua volta. Esta rapidez e eficácia deve-se ao facto de ter sido eu o construtor deste corpo e por isso o conhecer profundamente nos seus aspectos mecânicos e também a uma relação de escala muito favorável: as minhas mãos juntas ocupam sensivelmente o mesmo espaço que este corpo que se deixa manipular directamente.

Passámos vários dias numa fase de descoberta de espaços vazios, eu e a marioneta. O tempo em que não estávamos a fazer estas explorações das possibilidades de movimento dos nossos corpos em conjunto, dediquei-o a construir alguns elementos cenográficos à escala do seu corpo: pequenos bancos e cadeiras, um par de mesas de tamanhos ligeiramente diferentes. Foi com este enxoval bastante rústico, diga-se de passagem, porque se a marioneta foi construída rapidamente, a sua mobília foi-o ainda mais (tratava-se sobretudo de adereços de apoio à acção, autênticos *props* no duplo sentido da palavra em inglês), que iniciámos uma nova e importante fase no nosso processo de criação. Estávamos agora perante um enunciado que se podia definir mais ou menos assim: um corpo que manipula um corpo que interage com objectos, que são eles próprios corpos.

Esta fase durou algum tempo, o tempo suficiente para que algo dentro deste conjunto de experiências se autonomizasse e passasse para um primeiro plano no conjunto das ideias sobre a mesa, literalmente sobre a mesa – a técnica de manipulação escolhida.

Passou a existir de uma forma cada vez mais presente esta ideia, concretizada numa prática experimental quotidiana, de uma manipulação dentro de uma manipulação. Estávamos, sem ter ainda plena consciência, cada vez mais próximos também da ideia de uma criação dentro da criação, como aquelas frutas anormais que contém um frutinho semelhante dentro de si. Mas quem criava e o quê?

Mencionámos há pouco um acontecimento determinante. O acontecimento em causa decorre de um fazer que é simultaneamente da ordem da imaginação e da ordem da observação. O evento em questão teve lugar num espaço mental intermédio, um espaço que quem manipula marionetas e objectos deve conhecer. Este é um espaço em que podemos imaginar que as entidades não humanas em presença podem comunicar na linguagem que lhes é própria.

Descrito em linguagem humana e em língua portuguesa, eis o relato da ocorrência: encontrava-se o humano (no caso, eu próprio) na companhia da uma marioneta, o humano tentava convencer a marioneta a estabelecer uma relação com uma cadeira à escala do seu pequeno corpo de madeira. A cadeira requeria tradução, nem o humano nem a marioneta a compreendiam, o humano não estava habituado a cadeiras daquela escala e pressupunha (erradamente, como veio a verificar) que, pelo facto de estar perante um objecto com um contorno semelhante ao das cadeiras do seu mundo, este se comportaria da forma que conhecia. A marioneta era muito jovem, e aquele objecto, apesar de parecer representar o seu próprio corpo na posição sentada, dizia-lhe pouco.

A pequena cadeira, com a sua personalidade forte (que os traços rústicos acentuavam), resistiu algum tempo a uma interacção mais complexa, mas ao cabo de algum tempo decidiu entrar também neste jogo de descobertas. Foi a partir daí que o humano se apercebeu que era já a marioneta que (se) estava a descobrir enquanto criava,



*Olo, um solo sobre um solo* (2010). Cia Teatro de Ferro. Direção de Igor Gandra. Foto de Susana Neves.

em conjunto com a cadeira, sequências de movimento. A interação entre os três corpos produziu uma série de resultados muito diferentes que podiam ser identificados tanto com o mais trivial, de acordo com os padrões do comportamento humano, como com o mais abstracto ou ilegível, de acordo com estes mesmos padrões.

Este papel de mediador, de intermediário entre o meu próprio corpo e os outros objectos, como a pequena cadeira, que a marioneta com o seu pequeno corpo assumiu, alterou radicalmente as regras do jogo. Muito depressa, compreendemos que éramos como que obrigados a cooperar a um nível que ia muito para além do já de si exigente processo de associação – dissociação entre manipulador e objecto manipulado –, porque havia um terceiro corpo em cena e sobretudo porque estávamos constantemente a improvisar na forma de produção de movimento. Estávamos agora perante um processo de criação dentro de um processo de criação, perante um solo sobre um solo. Um solo no qual afinal nada nem ninguém estava sozinho.

Estamos conscientes de que uma marioneta que manuseia objectos poderá não configurar exactamente uma “grande novidade mundial”, mas passar pela experiência de uma manipulação em segundo grau vivida enquanto gesto criador, enquanto novo ponto de partida para uma construção coreográfica e dramática, teve efeitos muito intensos na minha gramática da criação, e desta breve, mas para mim muito significativa, sequência gostaria de destacar algumas ideias que considero particularmente importantes.

Começamos por reafirmar a necessidade de escutar a matéria. A manipulação é um diálogo com a matéria, e, como em qualquer processo de comunicação, são necessários um destinador e um destinatário. No caso da comunicação falada entre humanos, os destinadores são também destinatários na medida em que são capazes de dizer o que escutaram e de ouvir o que disseram, até aqui nada de novo. Nos processos comunicacionais entre humanos e não humanos inanimados – para o que nos interessa neste texto – na manipulação, o caso será um pouco diferente, mas não demasiado. A diferença principal estará na incógnita sobre a capacidade de os

inanimados se escutarem a si próprios, sobre isto poderemos (e deveremos!) apenas imaginar – talvez uma parte importante do trabalho de um criador que faça da manipulação a sua ferramenta de comunicação principal seja este: preencher estes espaços em que não sabemos se a matéria se escuta a si própria – já que jamais poderemos saber o que ela entende quando se escuta a si mesma.

As coisas, no seu habitual silêncio (sabemos que nem todas são silenciosas), falam-nos ainda antes do toque. Uma parte desta comunicação acontece à distância e ocorre por analogias, numa lógica de impressões e associações tão rápidas que percorrem a nossa mente antes ainda que nos apercebamos de que este processo está a ocorrer. O elemento tempo é uma das chaves para nos apropriarmos destas primeiras impressões. Diz-se, no mundo dos vendedores e dos compradores, que “não há uma segunda oportunidade para criar uma boa primeira impressão”; no mundo dos homens e das mulheres que convivem com as coisas, não é assim. Há uma segunda, uma quarta e até um domingo, que é para muitos dia de descanso. São necessários tempo de convivência e encontros repetidos.



*Olo, um solo sobre um solo* (2010). Cia Teatro de Ferro. Direção de Igor Gandra. Foto de Susana Neves.



A cada reencontro, o camarada-objecto – numa apropriação da expressão de Rodchenko nas suas *Cartas de Paris*, de 1925 (Steyerl, 2010, p. 4) – propõe um enunciado diferente, e aos poucos vamos compreendendo que mesmo os objectos mais jovens e até os recém-nascidos têm a sua história. Melhor dizendo, os seus corpos são um pedaço de história feita matéria. Nos objectos fabricados em grande quantidade, é de sobremaneira mais evidente; na sua condição inelutável de mercadoria, eles são um condensado de forças sociais antagónicas, de modos de produção e de consumo. Se pensarmos nos outros objectos de manufactura mais artesanal, com o carácter de peças únicas ou produzidos em pequena escala, talvez não possamos deixar de os observar também sobre esta perspectiva, mas com a noção de que ocupam um lugar diferente na equação – frequentemente, representam tentativas de habitar ou de sobreviver, através do trabalho, num espaço menos desumanizado. Creio que uma boa parte das marionetas, dos bonecos que se deixam manipular, se situam nesta categoria. A indecisão quanto à origem da palavra “bonifrate” (entre *bonus+frater*/bom irmão e uma apropriação popular de *manus+facti*/feito à ou com a mão, segundo a definição do *Dicionário Houaiss*) parece espelhar esta dupla condição do boneco na sua relação com o manipulador (e, finalmente, com os seus espectadores). Isto adquire um sentido ainda mais pleno se tivermos em mente, por exemplo, as origens populares de muitos bonecreiros da tradição portuguesa e europeia, gente que encontrou na marioneta um companheiro de fuga ao trabalho (ou à falta dele) nos campos e nas fábricas. Ao conviver com estes objectos, estamos a contactar com todas estas forças motrizes da história e ainda com cada um dos homens, mulheres ou crianças que entregaram o seu tempo e a sua energia vital à produção destes.

Os objectos que são oriundos da natureza e não sujeitos a processamento (apesar de a sua recolha já se constituir em processo), como pedras, paus, canas, folhas, ossos, conchas etc., remetemo-nos para um outro universo. As coisas naturais, pelas suas formas e texturas, pela evocação da sua origem, transportam-nos para o

domínio do que é selvagem e de uma certa maneira livre de condicionamentos sociais, o que pode ser simultaneamente idílico e aterrador. Assumindo que a maior parte dos que se dedicam a este tipo de actividade o fazem em ambientes maioritariamente urbanos, em espaços interiores, estes objectos, surgindo descontextualizados, remetem-nos facilmente, com os seus corpos que fazem sempre lembrar o nosso, ou pelo menos partes do nosso, para um exterior (fora de casa, do teatro, fora dos limites urbanos) e para um interior (dentro da terra, dentro do corpo).

É evidente que existem ligações semânticas, especificidades, questões técnicas, etc., relativas a cada tipologia de objecto a manipular. Neste momento, não importa realmente distinguir se estamos a lidar com marionetas, entendidas como representações de corpos humanos ou animais, de objectos mais ou menos quotidianos produzidos pelo homem ou coisas oriundas da natureza ou outras formas que se deixem animar, importa procurar alguns princípios gerais que uma escuta, uma observação atenta permitem desenvolver.

Cada corpo, entendido ainda que provisoriamente, como algo detentor de um contorno que o delimita e o destaca do espaço em que se encontra ou de um fundo, se pensarmos por exemplo na pintura, tem o seu modo próprio de comunicar. Fá-lo pelas características que apresenta, pela sua inscrição no espaço, pela sua relação com outros corpos.

Eventualmente, o nosso próprio corpo poderia caber neste quadro vivo, na sua condição de “[...] ser de duas folhas, de um lado, coisa entre as coisas, do outro aquele que as vê e toca”, como nos diz Merleau-Ponty (1997, p. 180). Concentremo-nos para já nos noutros objectos, aqueles que, fora do nosso corpo, comunicam connosco, desde logo, através da sua existência. Apesar de todo o trabalho de análise e reflexão que pode ser feito sobre as propriedades morfológicas, materiais e cinéticas, sobre o significado histórico e cultural, sobre o que um determinado objecto pode representar em relação ao nosso posicionamento no mundo, no cosmos, enquanto indivíduos e enquanto espécie..., a fala das coisas permanecerá, a muitos níveis, ininteligível.

O manipulador pode apenas tentar uma aproximação. Através de uma combinação de gestos físicos, intelectuais, emocionais e poéticos, colocamo-nos um pouco mais perto de um entendimento do que está a querer ser dito, por nós e pelo corpo-matéria com que estamos a conviver. O manipulador é um poeta da matéria e um bailarino que dança com o seu corpo, embora fora de si. Esta dança é como um diálogo que se realiza, não apenas a duas vozes, mas também em duas línguas totalmente distintas.

O manipulador é, então, um tradutor, mas um tradutor que tem de ser capaz de traduzir (e inventar) várias línguas ao mesmo tempo. Parece complicado e é-o ainda mais. Traduzir é em boa medida um belo gesto, é belo porque é um gesto de aproximação e de tentativa de compreensão e é belo também porque de algum modo está condenado a falhar. Ouvi um amigo bilíngue dizer, em jeito de convicto gracejo, que “um bom livro é aquele que resiste a uma má tradução”. Não será, então, tarefa do manipulador a de, com o seu corpo, não apenas encontrar correspondências entre o que a matéria diz e o que nós podemos entender, mas também a de colmatar certos vácuos, criando alternativas, fazendo ele o que a marioneta não faz, dizendo claramente o que o objecto só é capaz de timidamente insinuar, comprovando se estamos ou não perante um bom livro?

A escuta na relação entre corpos, cuja importância aqui tentámos demonstrar, é uma outra forma de falar sobre a observação. A observação é um processo dinâmico e, no caso da manipulação, uma tarefa conjunta da mente e do corpo do manipulador. O manipulador manipula para conhecer, e o seu corpo conhece ao manipular. Referimos também que uma parte importante do trabalho está na imaginação, ora imaginar é produzir imagens, muitas destas imagens assumirão a forma de imagens táctilo-musculares de que o corpo do manipulador se apropria. São imagens que não vemos, mas que o nosso corpo sabe reconhecer, ao tocar de certo modo, ao assumir determinada postura, ao respirar para executar determinado gesto.

Na relação entre corpo e matéria através da manipulação, observar é também insistir, permanecer e, nesta permanência, permitir à maté-

ria que nos indique alguns caminhos que muitas vezes contrariam as nossas expectativas iniciais, que nos revele alguns equívocos que uma conceptualização menos ligada a uma prática por vezes produz.

O leitor terá notado que me permiti, ao longo deste texto, uma utilização muito livre de termos e conceitos como objectos, coisas, forma, matéria etc. Cada uma destas palavras foi utilizada de um modo bastante elástico, querendo dizer umas vezes o mesmo; outras, coisas diferentes. Esta relativa imprecisão terminológica é assumida e propositada. Alguns dos aspectos mais fascinantes no trabalho de animação (note-se que é a primeira vez que esta palavra surge) são justamente a facilidade e a velocidade com que os elementos em jogo conseguem passar de um estado a outro, de uma condição a outra de acordo com o lugar que ocupam num determinado momento em determinada constelação, de acordo com o modo como são utilizados, mostrados. De coisa a objecto, de forma a matéria, de corpo a espaço e por aí fora, num devir saltitante em que se torna muito difícil tentar distribuir categorias ontológicas estáveis e duradouras. O que não é inteiramente surpreendente, se tivermos em conta que a marioneta tem milhares de anos de uma prática sustentada em iludir a percepção e as expectativas dos humanos.

## REFERÊNCIAS

PONTY, Merleau. *Le visible et l'invisible suivi de notes de travail*. Paris: Gallimard, 1997.

STEYERL, Hito. A Thing Like You and Me. *E-Flux*, nº 15. Ano 2010.

Disponível em: <http://www.e-flux.com/journal/15/61298/a-thing-like-you-and-me/> consultado *online* em 1º de março de 2017.