

## O Peso e a Leveza \*

por Marta Cordeiro

\* Publicado na revista Umbigo, N.37, 2011

### RESUMO

O artigo analisa o espectáculo *Trippo*, do Circo Aéreo e a peça *Judy*, de Tony Oursler, explorando as questões relacionadas com a ilusão e com a dualidade corpo/alma, peso/leveza.

**Palavras-Chave:** Trippo, Circo Aéreo, Judy, Tony Oursler, ilusão, corpo, alma.

#### 1.

*Trippo* é o espectáculo do Circo Aéreo, companhia finlandesa que esteve em Lisboa, no Centro Cultural de Belém, entre 24 e 27 de Fevereiro.

À cena chega uma de duas *performers* (a *performer* X) a puxar uma carruagem de madeira e um atrelado carregado de malas – é ainda de manhã. Este início remete inevitavelmente para o quotidiano dos circos e demais companhias de teatro itinerante, memória a que se junta uma arena (o palco) circular rodeada de luz e uma cortina que enquadra toda a acção. X senta-se no degrau da carroça e logo surgem, do interior, as pernas e braços da *performer* Y que se juntam às acções das pernas e braços de X – X e Y formam uma personagem compósita através de uma coreografia minuciosa onde a complexidade das acções e o esforço físico envolvido parecem desaparecer sob a lentidão dos movimentos, a serenidade dos rostos e o ritmo de uma melodia que vem de um rádio antigo, ainda com cassetes.

A personagem – com quatro mãos e quatro pernas – arranja-se: penteia o cabelo, olha-se ao espelho e quando os membros de Y desafiam os de X, Y aparece aos olhos do público. Se antes desconfiava, a agora o espectador sabe – porque vê – existirem duas intérpretes em cena. Seguidamente, apresenta-se o número de um animal que não existe e logo depois os corpos de X e Y voltam a juntar-se: desta vez, a cabeça e tronco de Y completam-se com as pernas e pés de X, enquanto duas malas de viagem tapam os membros excedentários. A mala, elemento utilizado durante todo o espectáculo, pertence ao mundo do circo, dos fantecheiros e mágicos e, mais que um objecto, é um espaço, um compartimento pequeno que contém ilusões desdobráveis e portáteis. Aqui, a mala aberta faz surgir em palco uma cozinha e as sonoridades associadas tornam crível a preparação de um chá.

Tradicionalmente, o palco à italiana oferece as condições necessárias à construção de ilusões que transportam, tal como o voo dos anjos no teatro barroco, o espectador para um espaço virtual. A credibilidade das ilusões depende da manutenção de uma distância segura entre espectador e palco e do apagamento da maquinaria e expedientes envolvidos, que ficam “fora-de-cena”. Em *Trippo* as ilusões fazem-se frente ao público e sem recurso a outros mecanismos que não os dependentes da utilização do corpo: o espectáculo faz e desfaz a ilusão, exhibe-a e, no entanto, o espectador decide acreditar. Esta decisão consciente é já anunciada na cortina que nunca deixa a cena mas, no entanto, nunca se abre, fazendo referência à narrativa inaugural de Zêuxis e Parrásios em que uma cortina pintada é tida como verdadeira. Na história, em lugar de a afastar, Zêuxis pede para alguém o fazer pois, caso tocasse na cortina pintada, desfaria a ilusão. É desta conivência de que Gombrich fala quando anuncia a «*beholder's share*» e que determina que, apesar de reconhecer a existência de uma ilusão, o espectador decide acreditar. Em *Trippo*, não existe nada para lá da cortina, a cortina não esconde nada e os mecanismos estão expostos, como no momento em que Y se transforma em marioneta e os fios, cruzeta e manipulador estão à vista do público.

Nesta cena, Y e X alteram entre marioneta e manipulador e tentam aproximar-se das potencialidades do corpo dos bonecos que, como Henrich von Kleist sugere em *Sobre o Teatro de Marionetas* (1810), escapam à gravidade e, também, à afectação humana. De forma romântica, Kleist afirma a superioridade do movimento das marionetas relativamente ao dos bailarinos de “carne e osso” pois, para além de poderem executar os exercícios que o seu criador determine, escapam à matéria – ao peso imposto pela força da gravidade – e, também, ao intelecto e emoção.

## 2.

Por contraste, os *dummies* de Tony Oursler apresentam um corpo condicionado pela matéria: na peça *Judy* (1994), uma das características marafonas do artista (bonecas de corpos feitos de trapos e desperdícios), encontra-se deitada; perto dela, uma cadeira caída, provavelmente a cadeira da qual o corpo caiu e onde não mais pode regressar, por não ter capacidade de movimentação. Sobre a face da boneca, Oursler projecta uma face humana; o corpo, matéria inerte, pesada, incapaz de agir, é animado por uma substância etérea, não palpável, como tradicionalmente se acredita numa alma a conduzir o corpo.

*Judy* conta ainda com o espaço de um corredor ao longo do qual são projectadas várias faces da actriz Tracy Leipold, com quem o artista muitas vezes trabalha, que

representam a divisão do “eu” em várias personalidades diferentes. Cada uma das faces apresenta um discurso próprio e caracteriza diferentes estados de alma (medo, raiva, dor). Num canto, existe um sistema composto por um monitor e um microfone que permite ao espectador proferir um discurso que se junta aos de Leipold.

O autor reflecte acerca dos desvios psíquicos resultantes da personalidade múltipla e estabelece um paralelo entre esta doença, em crescimento na sociedade actual, e o sujeito contemporâneo influenciado pela cultura dos *media*. Oursler diz pertencer à primeira geração formada pela televisão e, interessado em analisar a sua época, estudou as consequências dessa “educação” no comportamento dos indivíduos. Os dizeres das várias faces, que apresentam um discurso ininteligível ou uma negociação desesperada, foram construídos a partir do ruído proveniente dos vários canais televisivos obtidos por *zapping*: «I’ll turn on a couple of different T.V. sets and radios all at the same volume and I’ll write with that on for hours, channel-surfing continually. A mix of subjects results so that I can’t tell whether I’m thinking it or it’s just coming in, all these different voices which are really one voice.»<sup>1</sup>

### 3.

A leveza de movimentos encontrada por X e Y em *Trippo* é substituída pelo confronto entre o corpo e uma alma ou intelecto que, igualmente dilacerado, se encontra encerrado num corpo-prisão. As marionetas que em Kleist representam a fuga do humano à sua própria condição são, em Oursler, o espelho de um indivíduo quebrado e construído por pares de opostos: entre o corpo e alma; o peso e a leveza; o “eu” e o outro “eu” e, ainda, o corpo e a tecnologia.

Entre a liberdade absoluta ou a segmentação esquizofrénica, as marionetas interpelam o humano obrigando-o a pensar os seus limites. Para já, o limite encontra-se na (in)capacidade de se deixarem iludir e absorver pela promessa contida nas imagens.

## Bibliografia

NERI, Louise – In the Green Room. «Parkett». Dir. Jacqueline Burckhardt. N°47. Zurich: Parkett, 1996. ISSN 0256-0917.

---

<sup>1</sup> NERI, Louise – In the Green Room. «Parkett». Dir. Jacqueline Burckhardt. N°47. Zurich: Parkett, 1996. ISSN 0256-0917. p. 22.

