



**UM TEATRO DE METAMORFOSES:
PHILIPPE GENTY ENTRE O HUMANO E O INANIMADO**

FLÁVIA RUCHDESCHEL D'ÁVILA

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
JÚLIO DE MESQUITA FILHO
INSTITUTO DE ARTES

FLÁVIA RUCHDESCHEL D'ÁVILA

UM TEATRO DE METAMORFOSES:
PHILIPPE GENTY ENTRE O HUMANO E O INANIMADO

São Paulo - SP

2018

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
JÚLIO DE MESQUITA FILHO
INSTITUTO DE ARTES

UM TEATRO DE METAMORFOSES:
PHILIPPE GENTY ENTRE O HUMANO E O INANIMADO

FLÁVIA RUCHDESCHEL D'ÁVILA

Tese apresentada junto ao Programa de Pós-
Graduação em Artes para obtenção do título
de Doutora.

SÃO PAULO - SP

2018

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes
da UNESP

D259t	D'ávila, Flávia Ruchdeschel, 1981- Um teatro de metamorfoses: Philippe Genty entre o humano e o inanimado / Flávia Ruchdeschel D'ávila. - São Paulo, 2018. 274 f. Orientador: Prof. Dr. Wagner Francisco Araújo Cintra. Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes. 1. Teatro francês - Sec. XX. 2. Corpo como suporte da arte. 3. Representação teatral. I. Cintra, Wagner Francisco Araújo. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título. CDD 792
-------	--

(Mariana Borges Gasparino - CRB 8/7762)

FLÁVIA RUCHDESCHEL D'ÁVILA

**UM TEATRO DE METAMORFOSES:
PHILIPPE GENTY ENTRE O HUMANO E O INANIMADO**

Esta tese foi julgada adequada à obtenção do título de Doutora em Artes e aprovada em sua forma final pelo Curso de Doutorado em Artes da Universidade Estadual Paulista.

Aprovado em 27 de junho de 2018.

Banca Examinadora

Professor e orientador Wagner Francisco Araujo Cintra, Dr.
Universidade Estadual Paulista

Prof. Agnaldo Valente Germano da Silva, Dr.
Universidade Estadual Paulista

Prof. Dalmir Rogério Pereira, Dr.
Universidade Anhembi Morumbi

Prof. Mario Ferreira Piragibe, Dr.
Universidade Federal de Uberlândia

Prof. Vinicius Torres Machado, Dr.
Universidade Estadual Paulista

Ao Paulo e ao Thomas.

AGRADECIMENTOS

Agradeço imensamente a todos os meus amigos e familiares que acompanharam de perto essa jornada, pelo cuidado, atenção, paciência e por trazerem afagos, carinhos e palavras de motivação. Agradeço, especialmente, ao Paulo, meu parceiro de vida, pela desmedida paciência e apoio em momentos críticos, cuidando de mim e do Thomas, suportando a minha ausência, a minha desesperança e o meu cansaço, sempre me consolando e lidando com as minhas inseguranças. Agradeço-lhe por muitas vezes acreditar mais em mim do que eu mesma e por sempre, sempre e sempre me impulsionar a seguir adiante. Sou igualmente grata à existência do pequeno Thomas em minha vida, que nasceu durante esta pesquisa e que também tem me dado forças e me estimulado, a cada dia, a ser melhor e a não desistir, mesmo diante de barreiras que parecem intransponíveis. Devo ainda registrar a minha gratidão à Lourdes, sogra e amiga, pelo tempo que dispôs, no ano passado, para cuidar de todos aqui em casa enquanto que eu me dedicava à pesquisa.

Ao meu orientador Wagner Cintra, por suas leituras atentas, por suas provocações, por sua paciência e por suas observações sempre pontuais, além da confiança e liberdade que me concedeu durante a realização desta tese.

Aos amigos Luís André Cherubini e Sandra Vargas, do grupo Sobrevento, ao Gabriel Guimard, Eric de Sarria e Jean-Louis Heckel, pela troca de ideias e por me disponibilizarem informações que se revelaram indispensáveis para a estruturação do presente trabalho. Ao Eric agradeço ainda por me receber na sede da Companhia Philippe Genty, em Paris, disponibilizando-me textos, fotos e vídeos de trabalhos do grupo.

Ao Centro de Documentação do Instituto Internacional da Marionete de Charleville-Mézières, que me acolheu por quinze dias, possibilitando-me ter contato com

materiais raros e imprescindíveis para a compreensão da obra gentyniana e à Morgan Dussart, do Centro de recursos e de relações com o público do *Le Mouffetard - Théâtre des arts de la marionnette*, localizado em Paris, que igualmente me disponibilizou um acervo precioso de materiais teóricos e registros audiovisuais de espetáculos da Companhia Philippe Genty.

À Colette Michel, administradora da Companhia Philippe Genty, por sempre responder prontamente às minhas solicitações e dúvidas.

À querida amiga Cécile Loyer, que diversas vezes me orientou e revisou traduções de textos em francês utilizados nesta pesquisa e ao Wagner Barbosa, amigo de longa data que me emprestou os seus olhos atentos para diversas leituras e correções deste trabalho.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela bolsa de estudos de Doutorado.

À Diretoria de Desenvolvimento e Gestão de Pessoas do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de São Paulo, por me conceder, a partir de fevereiro do presente ano, uma vaga em seu programa de afastamento remunerado para participação em programa de pós-graduação *stricto sensu*, tempo que foi de suma importância para a finalização desta pesquisa.

Há uma cor que não vem nos dicionários. É essa indefinível cor que têm todos os retratos, os figurinos da última estação...a cor do tempo. (Mario Quintana)

RESUMO

A presente pesquisa se estrutura por dois eixos principais. O primeiro se orienta pela análise dos processos de transformações das dramaturgias da Companhia Philippe Genty, especialmente a partir da década de 1980. Esse momento foi marcado por mudanças nos processos criativos do grupo, desencadeadas com a inserção do humano na cena como parceiro de jogo do inanimado; com a investigação do corpo, do movimento e de suportes expressivos como o papel e o plástico; com a ressignificação artística de ideias psicanalíticas, possibilitando à Genty desenvolver dramaturgias fincadas na memória, no sonho e nas suas experiências de vida; além do desenvolvimento de novas técnicas cênicas e de novas relações de Philippe Genty e Mary Underwood com as suas criações. O segundo eixo se norteia pelas mudanças acarretadas, a partir de então, na poética da Companhia, que passou a se orientar, cada vez mais, pelos jogos de ilusões capazes de tornar visivelmente possíveis situações insólitas, e pelas dicotomias que nascem do encontro entre o humano e o inumano. O teatro gentyniano desenvolveu-se na direção de um teatro de constantes metamorfoses visuais, que desafia as convenções espaciais, gravitacionais e volumétricas e que amiudadamente coloca o espectador diante de encadeamentos de imagens incomuns e impossíveis.

Palavras-chaves: teatro, visualidade, metamorfose, humano, inumano.

RÉSUMÉ

La présente recherche est structurée en deux axes principaux. Le premier s'oriente sur l'analyse des processus de transformations des dramaturgies de la Compagnie Philippe Genty, particulièrement à partir de la décennie de 1980. Ce moment a été marqué par des changements dans les processus créatifs du groupe, déclenchés par l'insertion de l'humain dans la scène en tant que partenaire de jeu de l'inanimé; avec l'étude du corps, du mouvement et des supports expressifs tels que le papier et le plastique; avec la re-signification artistique des idées psychanalytiques, permettant à Genty de développer des dramaturgies ancrées sur la mémoire, sur le rêve et dans leurs expériences de vie; ainsi que le développement de nouvelles techniques scéniques et de nouvelles relations entre Philippe Genty et Mary Underwood et leurs créations. Le deuxième axe est guidé par les changements apportés, de partir de là, à la poétique de la Compagnie, qui s'est de plus en plus orientée vers les jeux d'illusions capables de rendre visiblement possibles des situations inhabituelles, et par les dichotomies qui naissent de la rencontre entre l'humain et l'inhumain. Le théâtre gentynien a muté vers un théâtre de métamorphoses visuelles constantes, qui défie les conventions spatiales, gravitationnelles et volumétriques et qui place largement le spectateur devant des fils d'images inhabituelles et impossibles.

Mots-clés: théâtre, visualité, métamorphose, humaine, inhumaine.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

1 Max Ernst, Duas crianças ameaçadas por um rouxinol, 1924, Museu de Arte Moderna de Nova Iorque.	37
2 Bolilloc, 2007. Foto do acervo da Companhia.	39
3 Genty e a Expedição Alexandre. Great Salt Lake Desert, Utah, 1965. Foto do acervo da Companhia.	45
4 Personagens da série Les Onyx, criada por Philippe Genty.	50
5 Cookie Monster, personagens da Vila Sésamo, 1969.	50
6 Foto da esquerda: Mary e Philippe com o boneco Pierrot, 1974-1979. Foto da direita: Mary e Philippe no Festival de Sydney 2016. Foto do acervo da Companhia e de Eva Vermandel, respectivamente.	56
7 Genty e Blop. Imagem capturada de vídeo do espetáculo.....	59
8 Pierrot – Marionete de Louis Valdès, exposta no Museu Gadagne, Lyon, França.	60
9 Equipe de trabalho da Companhia: Philippe Genty, Monique Scheigam, Mary Underwood e Patrice Lupovici. Las Vegas, 1971. Foto do acervo da Companhia.	62
10 Rond comme un cube: Jean-Louis Heckel e seu duplo, 1980. Foto do acervo da Companhia.....	67
11 Genty com Alexandre, Zizi e Blop, bonecos da Expedição Alexandre. Paris, 1960. Foto do acervo da Companhia.	68
12 Désirs parade, 1985. Foto do acervo da Companhia.	71
13 Bolilloc, 2007. Foto do acervo da Companhia.	73
14 Désirs parade, 1985. Foto do acervo da Companhia.	76
15 Seres de Luz Teatro, Quando tú no estás, 2000. Foto de divulgação do grupo.....	84
16 Seres de Luz Teatro, Quando tú no estás, 2000. Foto de divulgação do grupo.....	84
17 Philippe Genty em uma das oficinas-laboratórios ministradas pelo grupo. Foto do acervo da Companhia.	85
18 Oficina Coro de Memórias: Uma Introdução ao Universo de Philippe Genty. SP Escola de Teatro. Foto Agnaldo Souza.	87
19 La fin des terres, 2005. Foto do acervo da Companhia.	102
20 Ne m’oublie pas, 1992. Foto do acervo da Companhia.....	105
21 La Mer, Loïe Fuller, 1925. Brancroft Library, Universidade da Califórnia, Berkeley.	106
22 Voyageurs immobiles, 2009. Foto do acervo da Companhia.....	108
23 Voyageur immobile, 1995. Foto do acervo da Companhia.....	110
24 Dérives, 1989. Foto do acervo da Companhia.....	122
25 Les autruches. Foto do acervo da Companhia.	130
26 Voyageurs immobiles, 2009. Foto do acervo da Companhia.....	132
27 Désirs parade, 1985. Foto do acervo da Companhia.	135
28 O teatro negro aplicado ao esquete Les Autruches. Foto do acervo da Companhia.	138
29 Le Fakir, 1968. Foto do acervo da Companhia.	140
30 La fin des terres, 2005. Imagens capturadas de vídeo do espetáculo.	142
31 Voyageurs immobiles, 2009. Imagem capturada de vídeo do espetáculo.....	144

32 La fin des terres, 2005. Foto do acervo da Companhia.	145
33 Paysages intérieurs, 2016. Foto do acervo da Companhia.	147
34 Ne m'oublie pas, 2012. Fotos do acervo da Companhia.....	149
35 La Fin des terres, 2005. Fotos do acervo da Companhia.....	150
36 Voyageurs immobiles, 2009. Foto do acervo da Companhia.....	161
37 Dédale, 1997. Imagem capturada de vídeo do espetáculo.....	163
38 Dédale, 1997. Foto do acervo da Companhia.....	163
39 Bolilloc, 2007. Foto do acervo da Companhia.	169
40 Passagers clandestins, 1999. Foto do acervo da Companhia.....	169
41 Dérives, 1989. Foto do acervo da Companhia.....	171
42 Paysages intérieurs, 2016. Foto capturada de um extrato de vídeo do espetáculo. .	173
43 Bolilloc, 2007. Foto do acervo da Companhia.	177
44 La fin des terres, 2005. Foto do acervo da Companhia.	179
45 Ne m'oublie pas, 2012. Foto do acervo da Companhia.	180
46 La fin des terres, 2005. Foto do acervo da Companhia.	182
47 Esboço feito por Genty no Adobe Photoshop e cena do espetáculo Ne m'oublie pas. 2012. Imagens do acervo da Companhia.....	189
48 Dérives, 1989. Foto do acervo da Companhia.....	195
49 Bolilloc, 2007. Foto do acervo da Companhia.	196
50 Bolilloc, 2007. Foto do acervo da Companhia.	197
51 Paysages intérieurs, 2016. Foto do acervo da Companhia.	198
52 Bolilloc, 2007. Foto do acervo da Companhia.	200
53 Voyageurs immobiles, 2009. Foto do acervo da Companhia.....	202
54 Voyageurs immobiles, 2009. Foto do acervo da Companhia.....	204
55 Voyageurs immobiles, 2009. Imagem capturada de vídeo do espetáculo.....	209
56 Passagers Clandestins, 2009. Foto do acervo da Companhia.....	213
57 Bolilloc, 2007. Foto do acervo da Companhia.	215
58 Dérives, 1989. Foto do acervo da Companhia.....	218
59 Ne m'oublie pas. 2012. Fotos do acervo da Companhia.....	219
60 Voyageurs immobiles, 2009. Foto do acervo da Companhia.....	220
61 Paysages intérieurs, 2016. Imagens capturadas de um extrato de vídeo do espetáculo.	221
62 Bolilloc, 2007. Foto do acervo da Companhia.	222
63 Voyageurs immobiles, 2009. Imagens capturadas de vídeo do espetáculo.....	226
64 La fin des terres, 2005. Imagem capturada de vídeo do espetáculo.	227
65 Voyageur immobile, 1995. Foto do acervo da Companhia.....	228
66 Dérives, 1989. Foto do acervo da Companhia.....	229
67 Ligne de fuite. 2003. Foto do acervo da Companhia.	230
68 Bolilloc, 2007. Foto do acervo da Companhia.	231
69 Ne m'oublie pas, 2012. Foto do acervo da Companhia.	231
70 La fin des terres, 2005. Imagem capturada de vídeo do espetáculo.	231
71 Voyageurs immobiles, 2009. Imagem capturada de vídeo do espetáculo.....	232
72 Hans Bellmer, Les jeux de la poupée, 1938-1949. Centre Pompidou, Musée national d'art moderne. Paris.....	233
73 Max Ernst, Wednesday, element of blood. Une semaine de Bonté. p.123.....	233
74 Passagers clandestins, 1999. Foto do acervo da Companhia.....	235
75 La fin des terres, 2005. Foto do acervo da Companhia.	236

76	La fin des terres, 2005. Imagens capturadas de vídeo do espetáculo.	237
77	Philippe Genty e atuentes do espetáculo Voyageurs immobiles, 2009. Foto do acervo da Companhia.	238
78	Ligne de fuite, 2002. Imagem capturada de vídeo do espetáculo.....	240
79	Paysages intérieurs, 2016. Foto do acervo da Companhia.	242
80	Voyageurs immobiles, 2009. Foto do acervo da Companhia.....	244

Sumário

1	INTRODUÇÃO	16
2	DIÁLOGOS E INTERAÇÕES	21
2.1	Philippe Genty e Edward Gordon Craig: interfaces da renovação da cena	24
2.2	Genty e Artaud: sonhos em comum.....	28
2.3	Arte e realidade: Influências pictóricas na visualidade gentyniana	32
2.4	Interações entre a pedagogia de Jacques Lecoq e os métodos de trabalho de Philippe Genty	41
2.5	Expedição Alexandre: uma imersão no universo do teatro de animação	43
3	PHILIPPE GENTY: O ARTISTA, A COMPANHIA	53
3.1	Mary Underwood e o surgimento da Companhia Philippe Genty	53
3.2	A marionete como marca identitária das primeiras criações do grupo	56
3.3	A gênese de um novo teatro	64
3.4	Sistematização dos processos criativos e dos métodos de transmissão	78
3.4.1	Oficinas-laboratórios	82
4	O ATOR EM CENA	89
4.1	O ator e o processo criativo	90
4.2	A dança como princípio de partituração do gesto.....	99
4.3	A voz e o canto	108
5	ASPECTOS DA VISUALIDADE GENTYNIANA.....	114
5.1	Philippe Genty e o Teatro Visual.....	116
5.2	Materiais	129
5.3	Espaço.....	133
5.3.1	O palco como lugar de concretização do impossível	135
5.3.2	Entre a luz e a sombra.....	138
5.3.3	A dimensão cromática da cena gentyniana.....	140
5.3.4	A cena cinética.....	148
5.3.5	O universo sonoro gentyniano e o espaço	151
6	TESSITURAS DAS DRAMATURGIAS GENTYNIANAS	156
6.1	Os escritos gentynianos	156
6.2	A memória como material de criação	166
6.2.1	Imagens-metáforas.....	184
6.3	Estruturação das escrituras dramáticas	188
6.3.1	A busca pela coesão.....	190
6.4	Remontagens.....	192

7	ENTRE O HUMANO E O INANIMADO	200
7.1	Metamorfoses e dicotomias no teatro de Philippe Genty	205
7.1.1	A estranheza no teatro de Philippe Genty	208
7.1.2	Dicotomias.....	212
7.2	Corpos estranhados	215
7.2.1	Duplicações	217
7.2.2	Mascaramentos	225
7.2.3	Transfigurações	229
7.3	Lugares transitórios e espaços abismais	236
7.4	Sobre metamorfoses, humano, inanimado e ausências	241
8	CONCLUSÃO	246
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	250
	ANEXOS.....	259
	ANEXO A Tradução e transcrição da entrevista realizada por Flávia D'ávila, com o ator Eric Lambla de Sarria.....	259
	ANEXO B Os avestruzes de Philippe Genty	270
	ANEXO C O espetáculo na ponta dos dedos.....	272

1 INTRODUÇÃO

Philippe Genty nasceu no dia 01 de dezembro 1938, na região dos Alpes franceses. Nos primeiros anos de sua infância, vivenciou o contexto da Segunda Guerra Mundial e, com seis anos de idade, perdeu o pai em um acidente de esqui, fato que o marcou profundamente. Depois de passar por uma infância e adolescência conturbadas, fugindo de internato em internato, não conseguir comunicar-se verbalmente com o seu entorno, estudar artes gráficas em Paris até ser expulso da escola, a contragosto ser convocado para servir às forças armadas, fazer uma greve de fome e tentar suicidar-se em consequência disso, aos 22 anos Genty iniciou o *Tour du monde*, ou a Expedição Alexandre, uma viagem de pesquisa sobre teatros de marionetes praticados no Oriente e no Ocidente, sob um financiamento parcial oferecido pela UNESCO.

Findada a Expedição Alexandre e de volta à Paris, Genty se lançou no teatro de animação¹, desenvolvendo espetáculos com dramaturgias já pautadas na imagem e não na palavra e sob influências de artistas e técnicas que ele conheceu ao longo da Expedição, como Jim Henson, criador e manipulador dos bonecos *Muppets*, Peter Schumann, fundador e diretor do *Bread & Puppet Theater*, o teatro negro – técnica de iluminação descoberta no leste europeu – e o *Bunraku* – gênero dramático japonês constituído por texto, música e marionetes manipuladas à vista do espectador.

No final da década de 1960, em parceria com a artista inglesa Mary Underwood e alguns outros artistas franceses, Genty fundou a Companhia Philippe

1 Neste trabalho utilizaremos o termo teatro de animação e teatro de formas animadas com o mesmo valor de significado, referindo-nos a práticas em que, segundo Amaral, “os materiais inanimados (máscara, boneco, objeto ou imagem) ganham vida e passam a representar essências (por extensão da energia vital do ator manipulador). E, ao se tornarem personagens, isto é, ao serem animados, perdem a característica de corpo material inerte e adquirem alma, isto é, alma, passando a transmitir conteúdos, substâncias”. AMARAL, Ana Maria. Teatro de formas animadas: Máscaras, Bonecos e Objetos. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2011. p. 243.

Genty, voltada, inicialmente, para a criação de espetáculos curtos e majoritariamente cômicos, centrados na marionete. Embora essas primeiras criações tenham contribuído para o reconhecimento mundial do grupo, com o passar dos anos, o seu trabalho deixou de focar-se essencialmente na marionete, associando-se mais à dança, ao trabalho com atores profissionais, à música, à projeção de imagens e à investigação da matéria² como um potente suporte visual e dramático. Diante dessas mudanças, a presente pesquisa se orienta por duas perguntas primordiais: o que fez as criações da Companhia Philippe Genty evoluírem de um teatro de marionetes para um teatro de palco inteiro, orientado pela investigação da materialidade e visualidade das coisas? E quais foram os seus reflexos na poética da Companhia?

Por teatro de palco inteiro nos referimos às transformações da configuração espacial e das linguagens expressivas da Companhia. Até o começo dos anos 1980, os seus espetáculos de marionetes tinham espacialidades e relações entre manipulador e boneco mais delimitadas. A partir de então, o grupo rompeu com tal estrutura, passou a explorar uma grande diversidade de suportes expressivos e o espaço do acontecimento teatral foi ampliado para todo o palco, tornando-se mais dinâmico e mais passível de perturbações das lógicas espaciais, gravitacionais e volumétricas. Ou seja, aos poucos, o palco tornou-se um lugar de concretização visual do impossível.

O processo de associação da marionete a outras artes está em sintonia com o movimento de rompimento da empanada, ocorrido, sobretudo, a partir da década de 1970, em que marionetistas colocaram-se à vista do espectador, interagindo diretamente com o boneco e com outros suportes visuais. Além disso, ele é contemporâneo a pesquisas de diversos artistas que, naquele mesmo período, diluíam as fronteiras de suas práticas,

² Consideramos a definição científica de que matéria é tudo o que ocupa lugar no espaço, possuindo volume e massa. Logo, além dos materiais inertes, nos referiremos ao corpo do atuante como matéria ou matéria expressiva, ou seja, a materialidade desse corpo é posta em situação de jogo com outras materialidades cênicas.

transitando por diferentes linguagens artísticas e, tornando assim seus trabalhos cada vez mais híbridos.

Além desses fatores contextuais, algumas mudanças vivenciadas por Philippe e Mary colaboraram para desencadear as transformações nos processos criativos e nas dramaturgias do grupo. Na segunda metade da década de 1970, por exemplo, o casal passou a dedicar mais tempo para desenvolver reflexões, leituras – especialmente vinculadas à psicanálise –, estudos de possibilidades do movimento e da utilização da máscara, e exercícios cênicos que, durante a década de 1980, marcaram a inserção do elemento humano na cena como parceiro de jogo do inanimado e não mais, essencialmente, como o seu manipulador. Com isso, a Companhia Philippe Genty passou a investigar relações mais profundas entre a presença do ator e a materialidade que o circunda. Nesse ínterim, também ocorreram alterações significativas na relação de Philippe e de Mary com as criações do grupo: a partir do começo da década de 1980, eles deixaram de fazer parte das encenações e a produzir figurinos, bonecos e outros elementos visuais. Em consequência disso, eles adquiriram um olhar mais distanciado e apurado das configurações dos seus espetáculos, além de conseguirem dinamizar a criação e a produção dos mesmos, envolvendo mais artistas nesses processos.

Diante do exposto, acreditamos que, a partir da década de 1980, as alterações dos processos criativos do grupo atreladas às investigações pessoais e profissionais de Philippe e Mary influenciaram significativamente a poética da Companhia, que se centrou mais em questões pertinentes ao indivíduo em relação com o seu entorno, construído por outros atuantes, pelo inanimado e pelas dinâmicas cênicas que constantemente o colocam em situações abissais. Nesse contexto, ocorreu uma mudança expressiva nas qualidades das presenças cênicas, pois estas integraram-se, cada vez mais, a dramaturgias que associam o vivo e o inerte em espaços movediços. Para isso Genty passou a explorar o

corpo, a voz, o movimento, a iluminação, a música e os materiais de uma forma bastante original, conjugando-os em prol de criações orientadas pela imagem animada, em constantes movimentos de transformações.

Nessa pesquisa trabalhamos com a hipótese de que o afloramento dessas outras presenças cênicas, muito influenciado pela admissão de atores não-marionetistas, somado à utilização de recursos técnicos-tecnológicos e ao amadurecimento pessoal e criativo de Philippe e Mary, potencializou um aspecto já latente em alguns dos primeiros esquetes criados pelo artista na década de 1960, e que consideramos o cerne da poética da Companhia: o de um teatro pautado em imagens – provenientes de experiências vivenciadas, lembradas, imaginadas e sonhadas – em constantes metamorfoses visuais e que traz consigo um forte aspecto de estranheza, gerado pelas relações insólitas e limítrofes entre o humano e o inanimado. Ou seja, as transformações criativas da Companhia evidenciaram um teatro de metamorfoses visuais que agrega o humano e o inumano em situações poeticamente incomuns, capazes de tocarem lugares turvos, misteriosos e não acessíveis ao pensamento racional.

Para desenvolvermos esta pesquisa faremos análises de trabalhos anteriores e posteriores à década de 1980, pontuando o processo de alterações das dramaturgias do grupo e observando os aspectos da poética da Companhia, tomando como base, de maneira especial, as produções realizadas nessas últimas quatro décadas. Para tal, examinaremos vídeos de espetáculos, documentários, esboços de cenas, croquis, fotografias, entrevistas, artigos, o livro autobiográfico de Philippe Genty, cruzando esses materiais com outras literaturas vinculadas ao nosso objeto de pesquisa e ao contexto em que ele está inserido.

O título deste trabalho tem a pretensão de estar carregado de uma dualidade, pois os nossos principais objetivos, ao longo dessa pesquisa, serão discutir as

transformações dos processos criativos da Companhia, as metamorfoses que os atuentes e todos os materiais cênicos estão sujeitos a sofrer durante o acontecimento teatral e as suas influências na definição da poética gentyniana, posto que o teatro feito por Genty na atualidade se caracteriza como um teatro muito dinâmico e de constantes metamorfoses visuais. Para tal, estruturamos a presente pesquisa da seguinte maneira: no capítulo 2 discorreremos acerca das influências e diálogos de Genty com movimentos artísticos que precederam ou que são contemporâneos à Companhia; no capítulo 3 abordaremos a história da origem da Companhia, as mudanças e a sistematização dos seus processos de produção e a gênese de um teatro alicerçado na visualidade; no capítulo 4, discutiremos a integração de atores e outros profissionais cênicos nesse novo teatro que se desenvolveu a partir da década de 1980, tentando indicar as suas contribuições e as delimitações dos seus espaços criativos; no capítulo 5 apresentaremos os aspectos mais relevantes da visualidade da Companhia e como que a mesma alterou-se com o passar do tempo; no capítulo 6 desenvolveremos reflexões acerca das tessituras das dramaturgias gentynianas, com uma especial ênfase para a utilização da memória como material de criação; no capítulo 7 discorreremos acerca das porosidades existentes entre o humano e o inerte, da latente estranheza e dos estados de presença e de ausência que irrompem da poética gentyniana.

2 DIÁLOGOS E INTERAÇÕES

O trabalho de Philippe Genty não é um fenômeno isolado. Suas peças se inserem em um contexto de mudanças nos procedimentos criativos das artes da cena, dialogando com práticas artísticas precedentes e contemporâneas, além de receber influências de reformadores das artes plásticas e das artes cênicas. Assim, há aproximações da prática de Genty com estética surrealista, com teorias desenvolvidas por Antonin Artaud e Gordon Craig e com a renovação do teatro de animação, desencadeada a partir da segunda metade do século XX, por exemplo.

Didier Plassard ressalta que para escritores, músicos e artistas plásticos vinculados aos grupos de vanguardas dos anos 1910-1930, o teatro de marionetes constitui “um espaço de reflexão e de experimentação privilegiado, o atelier que os permite explorar, em escala reduzida da empanada, aquilo que será a arte e a sociedade de amanhã”³. Entretanto, apesar dessa relação do teatro de animação com os movimentos de vanguarda do início do século passado, de acordo com Jurkowski, o mesmo tornou-se menos realista e mais poético apenas na segunda metade do século XX, especialmente após a Segunda Guerra Mundial:

As tendências poéticas e antirrealistas só se manifestaram com força após a Segunda Guerra Mundial. Essa época traz, inegavelmente, a marca da metamorfose e da história do teatro de bonecos no século XX. Ele se torna uma arte por inteiro. Desde então, os bonequeiros deram prova de uma energia sem limite, deixaram seu encrave e desenvolveram ideias originais, fazendo empréstimos à arte dramática e às artes plásticas⁴.

Segundo o autor, na virada dos anos cinquenta para os anos sessenta, uma nova geração de artistas rompeu com o teatro de bonecos tradicional e desencadeou “uma

3 PLASSARD, Didier. La fabrique de l’avenir: metamorphoses du théâtre de figure dans les avant-gardes historiques. In *Marionnettes: Carte blanche à...* Charleville-Mezières: Editeur St-Lambert et Mont de Jeux: Les amis de l’Ardenne, nº 26. 2009. p. 23.

4 JURKOWSKI, Henryk. *Métamorphoses: La Marionette au XX Siècle*. Charleville-Mezières: Éditions L’Entretemps, 2008. p. 16.

avalanche de experimentações criadoras e divertidas, das quais ninguém (...) podia prever o resultado”, embora contivessem os germes de “todas as grandes ideias dos anos 90”⁵. E especialmente a partir da década de 1970, experimentações realizadas no campo do teatro de formas animadas contribuíram para entrelaçá-lo à outras linguagens artísticas, como o teatro de atores, a dança, a música, a performance, a escultura, a pintura, etc. Esse processo também contribuiu para pesquisas e criações dramatúrgicas que se baseavam na expressividade dos objetos cotidianos, das máscaras, do corpo dançado, das imagens, das matérias brutas, na apropriação e ressignificação de técnicas do teatro oriental, resultando no desenvolvimento de espetáculos não textuais, de bonecos não figurativos e no deslocamento do manipulador, que antes se omitia atrás de uma empanada ou tentava tornar-se ausente usando vestimentas negras, para o centro da cena. A partir de então, em concordância com Costa⁶, “o ator não é apenas ator ou animador, mas ator-animador”. A sua presença tornou-se cada vez mais ativa e significativa nas produções do teatro de animação contemporâneo, contribuindo para carregar o inanimado com novas possibilidades metafóricas que, por sua vez, tornou-se o seu parceiro de jogo⁷. Ao refletir acerca dessas novas relações entre o humano e o inerte na cena, Amaral elucida que

a matéria ganha (...) dignidade e o mundo material é visto sob outro ponto de vista. Cada vez mais, figuras inanimadas representam o ator vivo. E com as novas possibilidades que a tecnologia oferece, o homem acostuma-se a traduzir a vida por imagens, provocando no teatro profundas modificações. O ator agora divide o espaço com os seus duplos, contracenando com objetos, simulacros, reflexos e projeções da própria imagem⁸.

5 Ibidem, p. 81.

6 DA COSTA, Felisberto Sabino. A poética do ser e não ser – Procedimentos dramatúrgicos do teatro de animação. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016. p. 30.

7 No decorrer dessa pesquisa usaremos o termo *atuante* para nos referirmos aos atores, dançarinos e outros profissionais presentes de modo ativo na cena gentyniana, interagindo com o inanimado e demais suportes da encenação. Entendemos que o *atuante* é alguém que desempenha ações sem a necessidade de representar um papel dramático e a sua presença aproxima-se de um corpo em estado performativo. Essa questão será melhor explanada no capítulo 4.

8 AMARAL, Ana Maria. O ator e seus duplos: máscaras, bonecos, objetos. São Paulo: Editora SENAC: EDUSP, 2002. p. 16.

É dentro desse contexto em que artistas investigam novas relações possíveis entre a matéria e o humano que a obra de Philippe Genty se desenvolveu, em um constante diálogo com renovadores do teatro de animação, mas também com outras linguagens e pesquisas cênicas. No teatro de atores, por exemplo, especialmente depois dos anos 1970, pulularam criadores que buscavam outros modos de fazer arte e um “outro teatro”, experimental, não convencional, não pautado em dramaturgias textuais, fincados na realidade e que tentavam estabelecer outras relações com o espectador e com o espaço.

Consideramos esse contexto de efervescimentos como um *Zeitgeist*⁹ que influenciou os processos criativos de Genty, uma vez que ele não esteve isolado de todas as reviravoltas políticas, culturais, filosóficas, existenciais e processuais do seu tempo. Acreditamos, assim, que a evolução das dramaturgias gentyianas estão em consonância com outros percursos e poéticas contemporâneas, visto que as produções artísticas carregam questões de quem as faz, assim como os paradigmas do tempo e do lugar em que estão inseridas.

Desse modo, neste capítulo nos dedicaremos a apresentar algumas das fontes de diálogo e influências para o trabalho da Companhia, considerando que determinados eventos ocorridos a partir do século XIX reverberaram direta ou indiretamente na arte crítica produzida ao longo de todo o século XX e das primeiras décadas do século XXI. Refletindo, conseqüentemente, no cenário cultural em que estão inseridas as produções do grupo e nos fatores contextuais que acreditamos terem contribuído para a transformação da sua poética. Neste capítulo também abordaremos a Expedição Alexandre, por ela ter sido para Genty uma profunda imersão no universo das artes associadas à marionete e ser determinante para o futuro da sua carreira artística.

⁹ *Zeitgeist* é um termo alemão traduzido como espírito da época. Pode referir-se ao clima cultural e/ou intelectual que perpassa certo período histórico.

2.1 PHILIPPE GENTY E EDWARD GORDON CRAIG: INTERFACES DA RENOVAÇÃO DA CENA

Edward Gordon Craig (1872-1966) abriu portas pelas quais muitos encenadores posteriormente passariam, com as suas proposições de uma cena simplificada, organizada por volumes, por telas neutras e luz. Mas alguns dos seus projetos não puderam ser postos em prática, dentre outros fatores, pela insuficiência de recursos técnicos e tecnológicos da sua época. Foi necessária a passagem de algumas décadas para que artistas como Bob Wilson, Robert Lepage e Philippe Genty desenvolvessem poéticas espetaculares guiadas pela forma e pela cor, concretizando a cena idealizada por Craig. Como veremos nos próximos capítulos, Genty também se aproxima do conceito do *Über-marionette* craiguiano, pelo modo com que ele conduz o trabalho dos atuentes que participam dos seus processos de montagem.

Gordon Craig fez parte de um contexto que contribuiu para uma série de transformações no campo das artes ao longo do século XX, iniciado na segunda metade do século XIX, em que escritores simbolistas¹⁰, como o Conde de Lautréamont (Isidore Lucien Ducasse), Stéphane Mallarmé, Arthur Rimbaud e Paul Verlaine, desenvolveram textos com acentuado caráter antirracional, espiritual – influenciados pela cultura oriental –, imaginativo e fantástico, denominados como “absurdistas” por Gompertz¹¹. Em 1884, Verlaine empregou a expressão *poète maudit*¹² (poeta maldito), para referir-se a autores

10 O Manifesto do Simbolismo foi publicado em 1886 pelo poeta Jean Moréas, segundo o qual a arte deveria ser concebida da fusão de elementos sensoriais e espirituais, revestindo, segundo ele, a “ideia com formas sensíveis”.

11 GOMPERTZ, Will. Isso é arte? 150 anos de arte moderna do impressionismo até hoje. Rio de Janeiro: Zahar, 2013. p. 241.

12 Esse termo fora utilizado anteriormente por escritores do Romantismo, mas popularizou-se e tornou-se relevante em meio às vanguardas do século XX, que utilizaram tal expressão com a mesma conotação graças a uma série de artigos publicados entre 1884 e 1888 por Paul Verlaine, que tinham como título *Les poètes maudits*.

que, como ele, colocavam-se contra as convenções literárias e sociais da época. Com posturas polêmicas e imersos em hábitos autodestrutivos, como o uso excessivo de drogas e álcool, muitos desses escritores viviam em estados de marginalização social e cultural.

Nas artes cênicas, a corrente simbolista opunha-se a um teatro que pudesse tentar reproduzir a realidade no palco. Com ela, o espaço da cena sofreu mudanças significativas, que reverberaram nas práticas teatrais ao longo do século XX, a partir da utilização da iluminação que criava volumes e sombras no palco e de um cenário que, ao invés de parecer real, deveria apenas evocar as imagens. Ao analisar textos teóricos de Adolphe Appia, Lima¹³ ressalta que ele propunha desmaterializar a cena com a utilização da luz, capaz de “produzir espaços através da ilusão de maior ou menor distanciamentos entre os elementos no palco”.

No que concerne à presença do ator na cena, os simbolistas a consideravam incapaz de traduzir os ideais plenos do que deveria ser uma obra de arte. Maeterlinck¹⁴ afirmava que “toda obra-prima é um símbolo e o símbolo jamais suporta a presença ativa do homem”. Para ele, assim como para outros autores simbolistas, havia uma divergência entre a força do símbolo e a da presença humana em cena. Ribeiro¹⁵ destaca que, diante de tal situação, autores como Alfred Jarry, Maurice Maeterlinck e Adolphe Appia, de diferentes maneiras, retomaram as máscaras, os bonecos e os objetos para os espetáculos simbolistas, perseguindo-se uma figura “sobre-humana”, acerca da qual Craig teorizou e propôs a substituição do ator pelo *Über-marionette* (Supermarionete). Os seus postulados acerca do *Über-marionette* geraram muita confusão ao longo dos anos, pela interpretação *stricto sensu* da premissa de que o ator humano deveria ser expulso do palco e substituído

13 LIMA, Evelyn Furquim Werneck. Conceções espaciais: o teatro e a Bauhaus. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/53535990/evelyn-lima-concepcoes-espaciais-o-teatro-e-a-Bauhaus>. Acesso em: 15 de setembro de 2017.

14 MAETERLINCK, Maurice. Um teatro de Androides. Pitágoras 500 – vol. 4 – abr., 2013. p. 91.

15 RIBEIRO, Almir. Gordon Craig e a pedagogia do *Über-marionette*. São Paulo: Giostri Editora, 2016. p. 41.

pelo inanimado. Ribeiro¹⁶ defende a ideia, com a qual compactuamos, de que Craig falava metaforicamente e que propunha, na realidade, um outro tipo de presença do ator na cena. O *Über-marionette* seria parte de uma proposta pedagógica que, segundo o pesquisador, perpassa todo o pensamento de Craig, e que deveria oferecer instrumentalizações para o ator tornar-se o *Über-marionette*. Ribeiro chama a atenção para os aspectos da pedagogia apreendida nos escritos de Craig, sugerindo a possibilidade de denominá-la como uma “Pedagogia da Morte”,

uma vez que parte da premissa básica do desaparecimento do ator em cena. Seu caráter, à primeira vista, de negação radical do ator, aos poucos amadurece em uma proposta positiva, transformadora e, surpreendentemente afirmativa da arte do ator. Uma proposta de uma pedagogia voltada para a remodelação da formação do ator – uma das primeiras iniciativas pedagógicas teatrais da história direcionada especificamente para o treinamento e a pesquisa da arte do ator.¹⁷

Para desenvolver o seu projeto de uma pedagogia capaz de remodelar as práticas atoriais de sua época, por anos consecutivos Craig trabalhou no projeto de uma escola para formar atores, a Escola para a Arte do Teatro, que foi instalada no teatro Arena Goldoni, em Florença, e funcionou por apenas dezesseis meses, tendo que encerrar suas atividades com a eclosão da Primeira Guerra Mundial.

Com a guerra, todos os planos do Gordon Craig são abruptamente cancelados. Para ele, este corte significará um grande trauma do qual aparentemente ele nunca se recuperará. Ele decide em meio à guerra, junto a notícias da morte em combate de vários dos seus colaboradores próximos, que a partir de então se dedicaria apenas a estudos teóricos. Craig assume um autoexílio e a solidão será uma característica que ele manterá até o final da sua vida.¹⁸

Ainda segundo o pesquisador, em sua escola Craig pretendia treinar em seus alunos a capacidade de ouvir também em um sentido metafórico, referindo-se à percepção atenta de tudo aquilo com que o ator interage na cena. Gostaríamos de chamar a atenção para o fato de Philippe Genty utilizar, com muita frequência, o termo *escuta* para referir-se aos procedimentos de trabalho que ele usa com os atores da Companhia e à sua relação

16 Ibidem, p. 14-15.

17 Ibidem, p. 15.

18 Ibidem, p. 143.

com os materiais inanimados. Genty, no final da década de 1980, descobriu os escritos de Craig, identificando-se de imediato com os mesmos, visto que o seu trabalho com os atores e a relação destes com o inanimado se aproximava das teorias craiguianas. Acreditamos que exista aí, nesse processo preconizado por Genty de escuta dos materiais e dos intérpretes, uma relação com a capacidade de ouvir idealizada para os alunos da Escola para a Arte do Teatro. Não sabemos se Genty teve contato com os projetos da Escola, mas pelo material que Ribeiro apresenta acerca da sua estruturação e funcionamento, constatamos uma aproximação entre esses dois homens do teatro, seja pelo rigor e disciplina que Craig exigia dos seus alunos e que Genty impõe para os atores durante os processos criativos, chegando a trabalhar doze horas por dia, seja pelas pesquisas visuais, de maquinarias e de iluminação para inovar a cena, seja pelo interesse pela marionete e pelo inanimado. Assim como Craig, Genty encara todos os elementos constitutivos da cena como igualmente significativos e ele tem dialogado nessas últimas décadas, de modo recorrente, com as ideias de Craig, contribuindo para colocar em prática algumas delas:

Em plena criação de *Dérives*, eu descubro os escritos de Gordon Craig. Suas teorias me cativam, cada signo tem sua importância: a luz, a matéria sonora, os materiais, os objetos, os corpos, o canto, o espaço, o trabalho de ator. Eu encontro um eco de sua ideia de ator-marionete nos meus próprios vai e vem entre materiais e intérpretes. No teatro de influência stanislavskiano que predomina, o ator é o ponto nodal e único em torno do qual tudo se organiza. Para Craig, cada elemento cênico contribui para a elaboração do sentido, em um desafio radical de um naturalismo redutor.¹⁹

Além dos seus postulados acerca do *Über-marionette* e dos seus projetos para a Escola para a Arte do Teatro, Craig criou uma série de dramaturgias para o teatro de marionetes, deixou uma grande produção de desenhos, gravuras e textos teóricos sobre a cenografia e a arquitetura teatral. Ramos²⁰ observa que as suas teorias que preconizavam

19 GENTY, Philippe. *Paysages intérieurs*. Verona: Edições Actes Sud, 2013. p. 144.

20 RAMOS, Luiz Fernando. Gordon Craig: inventor da cena moderna. In. CRAIG, Edward Gordon. *Rumo a um novo teatro e cena*. São Paulo: Perspectiva, 2017. p. 29.

uma simplificação da cena, por meio de planos e volumes, telas neutras e luz “foram tomando forma ainda na primeira metade do século XX, e que se consolidaram nos últimos cinquenta anos, tornando-se rotineiras mesmo no âmbito do teatro comercial”.

A segunda metade do século XX foi marcada por muita liberdade e autonomia para se pensar e remodelar os espaços cênicos, o lugar dos atores na cena e a estruturação das dramaturgias. Os artistas cênicos que optaram em seguir caminhos mais experimentais e que conseguiram transformar “a caixa teatral não num suporte para reproduzir ficções em que a matéria cênica e sua arquitetura são servis às narrativas pretendidas, mas, sim, numa realidade nova, autônoma e que constitui visões e sensações inéditas nunca vistas”²¹ tem uma dívida com as renovações propostas pelos simbolistas, mas, especialmente, com os escritos teóricos deixados por Edward Gordon Craig.

2.2 GENTY E ARTAUD: SONHOS EM COMUM

O principal elo entre Genty e Artaud, como veremos adiante, é a valorização do onirismo como material expressivo capaz transformar a cena em um lugar em que o espectador vivencia experiências transcendentais. Para tecermos os pontos de contato entre eles, faz-se necessário, contudo, realizarmos uma breve abordagem precedente acerca de outro criador que marcou uma época, influenciando alguns dos movimentos das vanguardas históricas e contribuindo com o desenvolvimento do pensamento artaudiano.

Enquanto os simbolistas pretendiam libertar a cena do compromisso com o realismo, a peça *Ubu rei*, de Alfred Jarry, foi apresentada pela primeira vez em 1896, em Paris, gerando uma grande reação negativa em seu público, que se sentiu chocado com o

²¹ Ibidem, p. 27.

seu caráter ofensivo e grosseiro, resultando em uma temporada de apenas duas apresentações. Mas *Ubu rei* foi uma obra revolucionária, considerada por muitos estudiosos como um divisor de águas que inaugurou

uma tradição fundamental na história da encenação moderna. Desde então, o teatro ousa mostrar-se nu. O que lhe garantirá, em primeiro lugar, uma grande flexibilidade e liberdade de movimentos. O espaço cênico vai tornar-se uma *área de atuação*; o ator vai virar puro instrumento da representação, renunciando à sua personalidade de ator ou à identidade do seu personagem.²²

Embora seja considerada precursora de alguns dos movimentos artísticos mais significativos do século XX, como o Dadaísmo, o Surrealismo e o Teatro do Absurdo, *Ubu rei* não teve boa recepção nas duas primeiras décadas após a apresentação histórica de 1896. A obra de Alfred Jarry ganhou, no entanto, a atenção de Appolinaire, por volta de 1916 e, em seguida, de André Breton, que a tomou como uma fonte de inspiração para o movimento surrealista. A retomada da obra de Jarry foi tão significativa que, em 1926, Roger Vitrac, Robert Aron e Antonin Artaud idealizaram e, em 1927, criaram o *Teatro Alfred Jarry*, que esteve em atividade até 1928. Como observa Esslin²³, o empreendimento “era um teatro de vanguarda voltado para a exploração das ideias dramáticas ligadas à concepção surrealista, um teatro do fantástico e do grotesco, do sonho e da obsessão”. O autor também chama a atenção para o fato de o *Primeiro Manifesto do Teatro Alfred Jarry*, publicado em novembro de 1926, já conter muitas das ideias que posteriormente Artaud desenvolveu sobre o teatro da crueldade.

Assim como a obra de Jarry foi redescoberta apenas após a sua morte, influenciando diversos artistas e movimentos de arte da primeira metade do século XX, Antonin Artaud (1896-1948) não testemunhou o reconhecimento das suas contribuições para o teatro da segunda metade do século XX, especialmente com suas teorias acerca do

22 ROUBINE, Jean-Jacques. A linguagem da encenação teatral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1998. p. 37.

23 ESSLIN, Martin. Artaud. São Paulo: Cultrix: Ed. Da Universidade de São Paulo, 1978. p. 28-29.

teatro da crueldade, publicadas no livro *O teatro e seu duplo*. Artaud teve uma vida conturbada, passando boa parte dela internado em hospitais psiquiátricos e, embora a primeira versão do seu livro tenha sido lançada em 1938, suas complexas teorias só tiveram uma real influência na transformação da cena teatral algumas décadas após a sua morte. Com o teatro da crueldade, Artaud preconizava uma remodelação completa no teatro, rompendo com o espaço tradicional de representação, perturbando a relação passiva dos espectadores diante do espetáculo, dando um sentido simbólico à palavra e não apenas atrelado a um significado, reivindicando a liberdade do encenador diante do texto teatral. A função do ator seria extremamente importante e limitada, como observa Esslin, citando uma carta escrita por Artaud para Gaston Gallimard:

o que se chama personalidade do ator deve desaparecer completamente. Não mais pode haver um ator que imponha seu ritmo ao *elenco* e a cuja personalidade tudo deva estar subordinado... No teatro, o ator como tal não mais deve ter direito a qualquer iniciativa”²⁴

Em seu *Primeiro manifesto do teatro da crueldade*²⁵ Artaud dispensava os cenários, mas, por outro lado, considerava importante a utilização de objetos com grandes proporções, bonecos, máscaras gigantes, assim como a iluminação, os sons e a música para o desenvolvimento de um novo teatro, que deveria se aproximar da vida ao ponto de confundir-se com a mesma, proporcionando aos espectadores experiências profundas e transformadoras.

Roubine²⁶ salienta que, mesmo que o teatro idealizado por Artaud não tenha se concretizado, a radicalidade da sua utopia permitiu aos criadores da cena, na segunda metade do século passado, “*pensar a derrubada completa do sistema de valores e de formas na qual se baseava até então a arte da encenação*”, possibilitando à nossa época

24 ARTAUD, Antonin. *Ouvres Complètes*. Paris: Gallimard, 1965. Vol. V. p. 125 apud ESSLIN, Martin. Op. cit., p. 80.

25 ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 101-115.

26 ROUBINE, Jean-Jacques. Op. cit., 1998. p. 64-66, 100-101.

assistir ao “florescimento das experiências inspiradas nas teses artaudianas, ou em exata convergência com elas”. Esslin complementa que,

fora da França, a influência de Artaud sobre o teatro se fez sentir após se tornar famosa e proeminente a vanguarda francesa do pós-guerra, chamando a atenção dos interessados na dramaturgia para a tradição que vai de Jarry, Appolinaire e os surrealistas até Beckett e Ionesco. A participação de Artaud na moldagem dessa tradição foi gradualmente reconhecida após uma tradução de *Le Théâtre et son Double* publicada nos Estados Unidos em 1958.²⁷

A partir dessa publicação, os integrantes do grupo estadunidense *Living Theatre* encontraram nas teorias de Artaud respostas para suas tentativas de reinvenção do espaço teatral, de renovação da representação do ator e de uma maior proximidade na relação do espectador com o espetáculo. Investigações semelhantes foram realizadas pelo *Théâtre du Soleil* na França e por Peter Brook na Inglaterra, que buscou desenvolver uma expressividade do corpo sem dar ênfase à fala. Estes são alguns dos muitos artistas que, de certo modo, dialogam com os postulados de Artaud, contribuindo para redefinir as artes da cena que nos são contemporâneas. E, embora não as mencione em seus escritos, as concepções de Philippe Genty acerca do espetáculo também têm pontos de contato com as teorias artaudianas. Como pretendia Artaud, Genty utiliza elementos visuais para acessar o que ele considera o lugar dos sonhos, e ocasionar, assim, encontros reveladores entre o espectador e o acontecimento teatral, sendo que este tem, para ambos, a função de proporcionar ao espectador experiências tocantes e transformadoras. É bastante interessante observar os pontos de similitude entre eles, seja no interesse pela arte oriental e pela dança balinesa, pelo encantamento com o universo onírico, pela valorização de recursos expressivos como a música, os sons, o canto, o inanimado e a iluminação na construção de encenações capazes de tocar intensamente o espectador, pela aversão em atribuir significados ao que é apresentado ao espectador, pela importância dada ao ator e, ao mesmo tempo, por colocá-lo em situações de jogo que o condicionam a ser neutro e

27 ESSLIN, Martin. Op. cit., p. 85.

passivo, diluindo a sua individualidade ou utilizando-a com propósitos específicos na cena. Outro ponto de contato entre Artaud e Genty é que o primeiro participou por alguns poucos anos do movimento surrealista e, mesmo depois de ser expulso do grupo, manteve relações próximas com André Breton e com os ideais do Surrealismo. Genty, por sua vez, dialoga intensamente com a estética surrealista e com algumas de suas motivações criadoras, como veremos adiante.

2.3 ARTE E REALIDADE: INFLUÊNCIAS PICTÓRICAS NA VISUALIDADE GENTYNIANA

Genty interessa-se sobremaneira pela realidade como subsídio criativo. Não no sentido de afixar-se em estruturas do real, transpondo-as para a cena; mas tomando as experiências vividas e a percepção do seu entorno, incluindo materiais e atuantes com que trabalha, como referenciais metafóricos para a construção das imagens dos seus espetáculos, muitas vezes subvertendo-os, assim como ele também perturba as características funcionais das materialidades postas em cena.

Essa é uma característica extensível a diversas práticas artísticas desenvolvidas no século XX, que se apropriaram e desordenaram o real de modo significativo. Movimentos como o Dadaísmo e o Surrealismo, por exemplo, se dedicaram a perturbar as realidades instauradas, fazendo uso de objetos reais, prontos, encontrados, alterados, sobrepostos, como forma de protestar contra valores artísticos, sociais, morais e religiosos pré-estabelecidos. O nosso foco de discussão deste tópico é a proximidade entre a estética surrealista com traços da visualidade gentyniana. Contudo, para abordarmos essas relações, faz-se necessário apontarmos um outro evento que forneceu

algumas bases fundamentais para os surrealistas e para Genty, como a importância dada ao universo onírico, ao irracional e ao inconsciente. Referimo-nos à série de publicações e teorias desenvolvidas por Sigmund Freud que, além de representar um marco na história da psicologia, influenciou gerações de artistas e escritores, leitores ávidos das suas ideias e que se apropriaram livremente das teorias da psicanálise, utilizando-as como métodos teóricos e criativos.

Uma dessas técnicas foi a livre associação de ideias, através da qual escritores e artistas surrealistas buscavam um estado de transe, ou de adormecimento para expressarem-se de modo espontâneo, sem censurar os seus pensamentos. Com esse automatismo, os integrantes daquele grupo pretendiam dar vazão, através da arte e da literatura, ao imaginário e aos impulsos ocultos da mente, ou seja, ao inconsciente. Mas como observa Esslin²⁸, havia uma limitação para este ideal, visto que nenhum dos surrealistas conseguiu renunciar “totalmente ao uso de sua técnica, à intervenção de sua inteligência crítica modeladora”. Contudo, independentemente da real eficácia do automatismo criativo, essa é uma característica bastante marcante e perseguida entre os surrealistas e notamos uma reminiscência da mesma nos processos de criação de Philippe Genty, uma vez que o artista geralmente parte de escritas espontâneas, desenhos e imagens dos seus sonhos para compor os esboços iniciais das suas dramaturgias.

Freud também considerava que todo o material reprimido do indivíduo, ocultado no inconsciente, poderia se manifestar nos sonhos, assumindo formas estranhas e desconexas. Os métodos de análise desse material onírico, divulgados em seu livro *A Interpretação dos Sonhos*, publicado pela primeira vez em 1899, surtiu um efeito de deslumbramento em muitos artistas e escritores que viriam a se agregar ao Surrealismo, inclusive em André Breton, que desenvolveu o hábito de anotar e tentar interpretar os

28 ESSLIN, Martin. Op. cit., p. 70.

seus sonhos seguindo as premissas freudianas. Genty, assim como os surrealistas, cultiva, há várias décadas, o interesse pelo universo onírico²⁹ e tenta transpô-lo para suas criações. Logo, a estruturação das ideias e da estética surrealistas e gentynianas mantém estreitas relações com os postulados de Freud, embora estes tenham sido livremente ressignificados tanto pelos surrealistas quanto por Genty.

De acordo com Nadeau³⁰, os integrantes do Surrealismo não consideravam esse movimento como uma “escola artística, mas como um meio de conhecimento, particularmente de conteúdos que até então não haviam sido explorados: o inconsciente, o maravilhoso, o sonho, a loucura, os estados de alucinação”. Kayser³¹, por sua vez, destaca que os surrealistas viam no “inconsciente o manancial de sua nova arte e da nova cultura em geral” e que para eles, o universo onírico era uma “fonte jorrando incessantemente”.

O *Primeiro manifesto do surrealismo* foi publicado por André Breton (1896-1966), em 1924. Antes disso, ele estudou psicanálise e trabalhou em um hospital psiquiátrico durante a guerra com soldados em estado de choque, experiência que aguçou o seu interesse pelo inconsciente e pela loucura. Breton também participou do Dadaísmo, movimento anárquico lançado em 1916 e nascido em meio ao horror da Primeira Guerra Mundial. Os dadaístas se opunham à sociedade, à religião e, principalmente, ao *establishment* da arte. Para combater todas as convenções instauradas, propunham posturas irracionais, ilógicas e desordenadas, assim como um novo sistema de criação baseado no acaso.

29 A fortaleza vazia (1967), de Bruno Bettelheim e A interpretação dos sonhos (1899) de Sigmund Freud são citadas pelo encenador como sendo marcantes em sua descoberta do inconsciente e na familiarização da interpretação analítica dos seus próprios sonhos.

30 NADEAU, Maurice. História do Surrealismo. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 46.

31 KAYSER, Wolfgang. O grotesco. São Paulo: Perspectiva, 2009. p. 140.

Particularmente interessado nas pesquisas e publicações de Freud, André Breton, embora compactuasse com as premissas do Dadaísmo, sentia-se inclinado a buscar uma forma de expressão que lhe possibilitasse articulá-las juntamente com conceitos da psicanálise. Assim, no final da década de 1910, ele começou a investigar o automatismo junto a outros escritores e artistas vinculados ao Dadaísmo. Os escritos e as reflexões acerca dessas experimentações foram divulgados no jornal *Littérature* e em um livro da autoria de André Breton e Philippe Soupault³², publicado em 1919, intitulado *Les Champs Magnétiques*, composto por vários textos sem qualquer ligação entre eles. No começo da década de 1920 aumentava o número de escritores e artistas interessados nas ideias e métodos que Breton vinha desenvolvendo e, em meio a essa efervescência, ele lançou o *Primeiro manifesto do surrealismo*. O manifesto rejeitava a racionalidade e os valores sociais como religião, família, trabalho, que condicionam o indivíduo a vivenciar uma realidade mezinha e propunha, por sua vez, o sonho, a subversão, o humor e o ilógico como meios alternativos para se acessar uma realidade superior e de se alcançar a liberdade.

Já mencionamos que o caráter subversivo, absurdo e irreverente da obra de Alfred Jarry serviu de inspiração para que Breton formulasse as bases do Surrealismo. Outra fonte de diálogo, frequentemente mencionada por Breton e pelos surrealistas, foi o poema *Os cantos de Maldoror*, do Conde de Lautréamont, e embora seja vinculada ao Simbolismo, tal obra divide opiniões quanto à sua classificação. O poema tem sessenta estrofes e traz imagens com fortes acentos absurdos, como, por exemplo, o trecho em que o autor descreve as características de um rapaz chamado Mervyn:

É belo como a retratibilidade das garras das aves de rapina; ou ainda, como a incerteza dos movimentos musculares nas feridas das partes moles da região cervical posterior; ou melhor, como essa ratoeira perpétua, que sempre é armada de novo pelo animal capturado, que pode pegar sozinha roedores, infinitamente,

³² Philippe Soupault (1897-1990), poeta francês que participou com Breton do movimento Dadá, além de ser cofundador do Surrealismo.

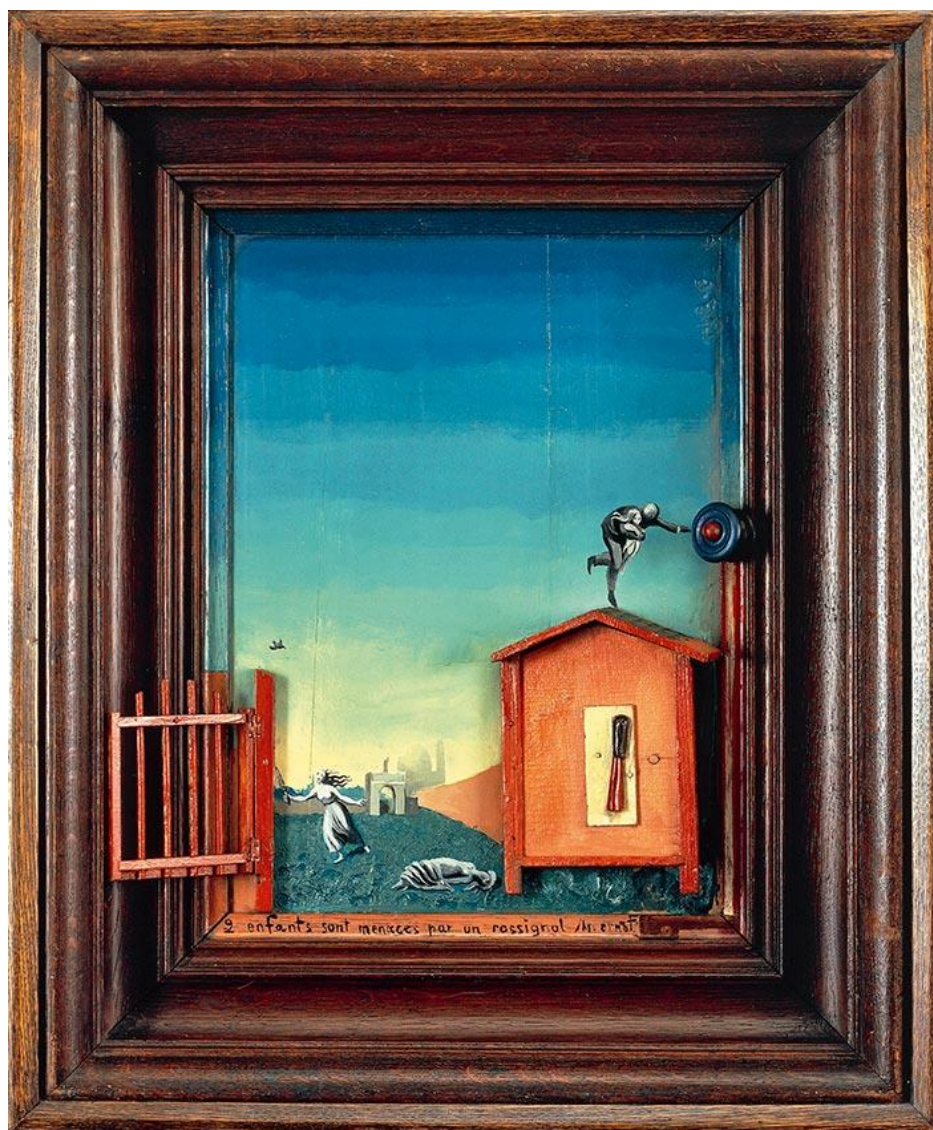
e funcionar até mesmo escondida sob a palha; e, principalmente, como o encontro fortuito sobre uma mesa de dissecação de uma máquina de costura e um guarda-chuva! Mervyn, esse filho da loira Inglaterra...³³

Essa última frase, que sugere o encontro improvável de uma máquina de escrever com um guarda-chuva sobre uma mesa de dissecação, tornou-se bastante singular para Breton, pois ela capta um dos princípios mais expressivos da estética surrealista: a justaposições de realidades completamente antagônicas como mecanismo para desestruturar a percepção pré-condicionada da realidade.

As colagens surrealistas, por exemplo, reuniam imagens e até mesmo objetos incompatíveis para criar associações visuais insólitas. Max Ernst foi o precursor desta técnica, desenvolvendo-a já no início da década de 1920. Muitas de suas colagens foram reunidas em três romances-colagens: *La Femme sans Tête*, de 1929, *Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel*, de 1930 e *Une Semaine de Bonté*, publicada em 1934, trazendo a marca do fantástico, do estranho e do inesperado, características recorrentes no movimento surrealista.

Uma das composições plásticas mais expressivas de Ernst é um quadro-colagem que agrega objetos em madeira à técnica da pintura a óleo sobre tela, denominado *Duas crianças ameaçadas por um rouxinol* e criado no mesmo ano do *Primeiro manifesto surrealista*. O título do quadro e o conteúdo apresentado não condizem um com o outro, visto que o pássaro que sobrevoa a cena não parece representar ameaça alguma, e há apenas uma criança presente, sendo carregada por um personagem masculino que tenta tocar em um puxador de madeira. Há ainda outras duas pessoas representadas no quadro, uma mulher que corre com uma faca na mão e outra que está caída no chão.

33 LAUTRÉAMONT, Conde de. Os cantos de Maldoror: poesias: cartas: obra completa. São Paulo: Iluminuras, 2005. p. 252.



1 Max Ernst, *Duas crianças ameaçadas por um rouxinol*, 1924, Museu de Arte Moderna de Nova Iorque.

Nessa obra há um contraste entre os elementos pintados, bidimensionais, e os objetos em madeira, tridimensionais, pregados sobre o quadro, projetando-se para fora dele, como um portão de madeira aberto afixado por dobradiças, uma pequena casa com teto e uma maçaneta redonda cujo centro assemelha-se a um botão vermelho, afixada na moldura. Esses objetos causam ruídos à bidimensionalidade da pintura e geram confusões de sentidos – o homem com a criança tenta tocar a maçaneta, talvez em uma tentativa de sair da pintura, mas esta não se encontra na pintura e sim na moldura. O portão aberto também atua como um convite-portal para o que está fora adentrar ou para quem está

dentro fugir do espaço bidimensional. Essa justaposição de materiais e planos cria contrastes que desestruturam a percepção do observador, além de colocar em questão os limites da pintura e das categorias da arte.

As obras surrealistas são lugares de encontros de fragmentos e de choques dos seus significados, tendo como propósito fazer imergir sentidos e realidades impossíveis. Essas observações também se aplicam aos objetos surrealistas, cujas formas e funções cotidianas são perturbadas, evidenciando-se neles, conseqüentemente, o absurdo e o insólito. No campo das artes, o Surrealismo foi bem mais expressivo nas artes plásticas e no cinema do que no teatro. Sua principal influência para as artes da cena encontra-se nas propostas do teatro da crueldade de Artaud, mesmo que esse tenha sido banido do grupo uma década antes do lançamento do seu livro *O teatro e seu duplo*.

Ainda que o movimento surrealista tenha se dissipado por volta do final da Segunda Guerra Mundial, Gompertz chama a atenção para o fato de que elementos da sua estética perseveraram, estendendo-se às produções artísticas e literárias até os dias atuais:

Gerações de artistas, escritores, diretores de cinema e comediantes retomaram as coisas do ponto em que Dalí e Man Ray as deixaram. Não descrevemos um diretor de cinema atual como construtivista, ou um autor como impressionista. Não dizemos nem mesmo que um pintor é cubista ou fauvista hoje em dia. Mas os rotularemos – se for o caso – de surrealistas. Dizemos que Tim Burton, David Lynch e David Cronenberg, com seus bonecos cantores, vívidas seqüências de sonhos e metamorfoses homem/mosca, são diretores surrealistas. Que a ficção afluente de Thomas Pynchon, o humor de Monty Python (...), até a música dos Beatles, (...) têm todos toques surrealistas.³⁴

34 GOMPERTZ, Will. Op. cit., p. 252.

Nas artes cênicas é possível ver traços estéticos que remetem ou dialogam com o Surrealismo em muitas produções contemporâneas, como em *Needles and Opium* e 887 de Robert Lepage, *Eistein on The Beach* e *Shakespeare's Sonnets* de Bob Wilson, nas marionetes gigantes do grupo francês Royal de Luxe ou em espetáculos de pequenas formas como em *Vingt minutes sous les mers*, de Katy Deville, artista precursora do Teatro de Objetos. Esses trabalhos, embora tenham abordagens e formatos muito diferentes uns dos outros, são todos marcadamente inquietantes em suas soluções visuais, extrapolando a normalidade do cotidiano, brincando com as fronteiras do possível, desafiando e criando novas relações com o espaço.



2 Bolilloc, 2007. Foto do acervo da Companhia.

Mesmo que Genty não referencie o seu trabalho com o Surrealismo – mas também não negue uma relação ou identificação com o mesmo – algumas características desse movimento tornaram-se muito expressivas em sua poética, sobretudo a partir do momento em que o artista passou a enfatizar a imbricação entre o humano e o inerte, revelando justaposições de realidades e sentidos nesses encontros metafórico-visuais.

Assim como os surrealistas, Genty cria imagens repletas de dicotomias oriundas das perturbações das presenças dos atuantes e do inumano, joga com as noções de volumes e espaços; segue princípios criativos inspirados na psicanálise; explora o universo e a estrutura dos sonhos, transformando a cena teatral em um lugar de encontro do espectador com experiências estranhas e singulares.

É fato que a psicologia do indivíduo chame bastante atenção de Genty, que seus escritos biográficos sejam permeados por autoanálises e que até mesmo os títulos³⁵ dos quadros e das cenas de seus espetáculos tenham uma carga psychologizante. Mas, se analisamos apenas o que ele dá a ver ao espectador, que é marcadamente não discursivo, evitando criar significados inclusive em alguns dos seus títulos³⁶, sem atrelar essas visualidades às suas inquietações e às suas buscas pessoais, é possível deduzir que ele não tem como motivação disseminar uma verdade ou um discurso psicológico com os seus espetáculos. Genty dá autonomia para as suas imagens metafóricas e majoritariamente desrealizadas, comunicarem-se de modo autônomo com o espectador, sem o intuito de controlar os meandros desse encontro ou de preparar o seu público para que este faça as suas leituras de modo guiado. A única pretensão que o artista parece nutrir dessa relação entre espectadores e a sua obra, e que tem perdurado ao longo das décadas, é a de que cada acontecimento teatral lhes proporcione uma experiência como a que vivenciada em um sonho, e que ela possa ser intensa e transformadora. Essa postura é bastante próxima do pensamento surrealista, que encarava o onirismo como uma fresta para se acessar experiências mais profundas, desvinculadas de um pensamento lógico e das convenções habituais.

35 Que Genty usa em seus processos criativos, não os divulgando para o público.

36 Bolilloc, por exemplo, segundo os relatos do artista, é “uma palavra inventada para não ter uma tradução no exterior onde se produz a Companhia” GENTY, Philippe. Op. Cit., 2013. p. 223.

2.4 INTERAÇÕES ENTRE A PEDAGOGIA DE JACQUES LECOQ E OS MÉTODOS DE TRABALHO DE PHILIPPE GENTY

Jacques Lecoq (1921-1999) foi ator, mímico e professor de arte dramática. Tendo como base a experiência corporal adquirida como esportista e professor de educação física, atividades que desempenhou no início de sua carreira, passou a investigar o corpo e suas possibilidades de movimento e expressão aplicadas às artes cênicas. Em 1956 fundou a Escola Internacional de Teatro Jacques Lecoq³⁷, onde sistematizou suas pesquisas, criando métodos inovadores para o treinamento de atores. Ao refletir acerca da pedagogia desenvolvida em sua escola, Lecoq chama a atenção para a autonomia que seus alunos adquiriram a posteriori, trilhando caminhos criativos em que se tornaram precursores de novas formas expressivas:

Uma das originalidades da Escola é fornecer uma base, tão ampla e permanente quanto possível, sabendo que, em seguida, cada um fará desses elementos o seu próprio caminho. Os alunos que seguem o nosso percurso adquirem uma inteligência de interpretação e desenvolvem seu imaginário. Isso lhes permitirá inventar o seu próprio teatro ou interpretar textos, se assim o desejarem, mas de uma maneira nova.³⁸

A diversidade dos trabalhos desenvolvidos pelos ex-alunos de Lecoq, como Ariane Mnouchkine, fundadora do *Théâtre du Soleil*, Bernie Schürch, Floriana Frassetto e Andrés Bossard, fundadores do grupo suíço *Mummenschanz*, Babette Masson et Jean-Louis Heckel, que atuam no *Nada Théâtre*³⁹, dentre muitos outros artistas que passaram

37 A Escola Internacional de Teatro Jacques Lecoq continua contribuindo para a formação de artistas de todo o mundo, dando continuidade aos métodos preconizados por Lecoq até os dias atuais e, desde 2012, encontra-se sob a direção de Pascale Lecoq, filha de Jacques.

38 LECOQ, Jacques. O corpo poético, uma pedagogia da criação teatral. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2010. p. 44.

39 Esses dois artistas se encontraram na Companhia Philippe Genty e, em 1985, montaram, em parceria, o espetáculo *Grandir*, que os motivou a criar a sua própria companhia. Segundo informações disponíveis no site o grupo *Nada Théâtre*, eles optaram por desenvolver espetáculos com estruturas simples, de fácil locomoção e com objetos comuns e ordinários, como frutas e vegetais, como uma “reação à obsessão da perfeição plástica de Philippe Genty”. Disponível em: <https://www.artsdelamarionnette.eu/identite/nada-theatre/>. Acesso em: 20 de outubro de 2017.

pela Escola, corrobora com os preceitos de Lecoq e da sua pedagogia. Uma das preocupações de Lecoq era a de não seguir fórmulas fechadas em sua escola, buscando suscitar em seus alunos a interpretação criativa e o movimento constante:

Uma escola de teatro não pode ficar na esteira dos teatros já consagrados. É preciso, ao contrário, ser, em parte, visionária e, por meio da invenção de novas linguagens, ajudar na renovação do próprio teatro.⁴⁰

Os treinamentos na escola duram dois anos e incluem técnicas de improviso, preparação física, análise e técnicas do movimento, máscaras neutras, expressivas, larvárias, utilitárias, etc., linguagem dos gestos e o estudo dos territórios dramáticos como o melodrama, a tragédia, o clown, a *Commedia dell'arte* e a bufonaria. E, em paralelo ao curso de formação de atores, em 1976 Lecoq criou, em colaboração com o arquiteto Krikor Belekian, o Laboratório de Estudo do Movimento (LEM), dedicado a pesquisas com a cenografia experimental. Alunos da Escola e profissionais de outras áreas, como cenógrafos e artistas visuais, podem participar do LEM que, segundo definições de Lecoq, desenvolve duas atividades em sintonia com a pedagogia da Escola: “uma atividade de movimento, que põe em jogo o *corpo mímico*; e uma atividade de criação, para realização de construções cenográficas”⁴¹.

Philippe Genty conheceu Lecoq em Paris, no início da década de 1960, antes de partir para a Expedição Alexandre. Naquela época, Lecoq já desenvolvia suas pesquisas explorando as máscaras, o movimento e o corpo na cena. Segundo relatos do artista, aquele encontro foi o início de uma grande amizade e também de uma parceria que contribuiu para que ele desenvolvesse a sua poética visual, explorando as possibilidades expressivas que nasciam entre o inanimado, as artes associadas à marionete, o humano e o movimento. Essa parceria estendeu-se à família de Lecoq, sendo que Patrick Lecoq, filho mais velho de Jacques, tem colaborado com a Companhia

40 LECOQ, Jacques. Op. cit., p. 234.

41 Ibidem, p. 227.

Philippe Genty desde a década de 1970, atuando como diretor de cena nos espetáculos *Facéties*, 1974, *Rond comme un cube*, 1980, *Sigmund Follies*, 1983, e auxiliando na montagem de *Boliloc*, 2007, por exemplo. Ao longo dos anos, diversos artistas que passaram pela Escola Internacional de Teatro Jacques Lecoq têm atuado nos espetáculos da Companhia Philippe Genty. Mais recentemente, alguns desses artistas tornaram-se parceiros do grupo no processo de recriação de *Ne m'oubliez pas*, iniciado em 2011, confirmando a duradoura cumplicidade que se manteve entre o teatro de Genty e os métodos de formação de Lecoq. Estes podem ser aplicados a diferentes propostas cênicas e incutem nos alunos da Escola Internacional a disposição e a flexibilidade imprescindível nos processos de criação demandados por Genty, como veremos adiante.

2.5 EXPEDIÇÃO ALEXANDRE: UMA IMERSÃO NO UNIVERSO DO TEATRO DE ANIMAÇÃO

A Expedição Alexandre foi um projeto pioneiro, através do qual Genty e seus parceiros de viagem⁴² realizaram uma coleta de materiais vinculados ao universo do teatro

42 De acordo com relatos de Genty presentes em seu livro autobiográfico, como parceiros de viagem ele contou com o seu amigo Serge George e, mais tarde, em 1963, Michiko Tagawa se propôs a substituí-lo, pois Serge enfrentava graves problemas de saúde. Michiko era uma das integrantes da trupe de Sennosuke Takeda, que, segundo Jurkowski (2009, p. 680) foi um mestre de marionetes tradicionais japonesas de fio, dirigindo o Takeda Ningyou-za (Teatro de Marionetes Takeda) desde os anos cinquenta. Sennosuke foi quem abrigou Genty durante a sua estadia no Japão e, graças ao contato com esse mestre e com integrantes de sua trupe que o artista foi iniciado na arte da confecção dos bonecos japoneses. Michiko acompanhou Genty até 1966, nos Estados Unidos, mas ela lidava com sérios problemas de saúde em decorrência de um acidente de carro sofrido na Cordilheira dos Andes. Na ocasião do acidente, ela estava grávida de 2 meses e seu filho, Roy Genty, nasceu em Honduras. Sem condições de continuar dirigindo e precisando submeter-se a cirurgias complexas para a recuperação de um braço fraturado durante o acidente, a partir de então, Michiko passou a residir em Los Angeles e trabalhou como escultora e manipuladora nos primeiros filmes de Steven Spielberg, George Lucas, Joe Dante e James Cameron. A partir de 1964, Genty contou ainda com a companhia do jovem Yves Brunier na Expedição Alexandre. Este voluntariou-se para participar do projeto como um meio de iniciar-se na arte das marionetes e, encerrada a Expedição, ao longo da década de 1970, participou das primeiras montagens da Companhia Philippe Genty.

de animação sem precedentes, em uma época em que os sistemas de comunicação eram precários e quase inexistentes em alguns dos lugares por onde ela passou. Graças a um projeto intitulado Oriente-Occidente, que tinha como objetivo a apreciação mútua dos valores culturais do Oriente e do Ocidente, a UNESCO forneceu rolos de filmes e câmeras para registros audiovisuais da Expedição. O projeto também recebeu o apoio de instituições francesas presentes nos países visitados, que ofereceram alojamento, alimentação e auxílio na organização de espetáculos para arrecadação de fundos. No entanto, esses apoios eram esporádicos e Genty e seus companheiros, para financiarem as diversas despesas da viagem, necessitavam organizar e realizar apresentações, oficinas e palestras de modo autônomo. Em alguns momentos, a Expedição correu o risco de ser interrompida pelas dificuldades de subsistência que o grupo enfrentava. Usando, principalmente, um Citroën 2CV como meio de locomoção, Genty percorreu aproximadamente cento e trinta mil quilômetros, por trinta e quatro países do Leste Europeu, Oriente Médio, Ásia, Austrália, América do Sul, América Central e América do Norte, entre os anos de 1961 e 1966. Dos materiais coletados durante a viagem, a UNESCO criou, em 1967, o documentário *Rites et Jeux* e a série televisiva *Le Tour du monde des marionnettes*, realizada e exibida pelo canal FR3 e composta de 32 episódios de 5 minutos.

Construir algumas marionetes e propor o projeto de volta ao mundo para a UNESCO foi, respectivamente, um meio de sobrevivência durante a viagem e um pretexto para que Genty pudesse vivenciar um impulso de fuga, que o acompanhou durante toda a sua infância, juventude e início da vida adulta. Todavia, as descobertas feitas ao longo daqueles anos de viagem, as parcerias estabelecidas e o conhecimento adquirido, graças ao contato com práticas das mais tradicionais às mais experimentais envolvendo o teatro de animação, exerceram profundas transformações na relação do



3 Genty e a Expedição Alexandre. Great Salt Lake Desert, Utah, 1965. Foto do acervo da Companhia.

artista com o inanimado. Graças à Expedição, Genty teve contato com novas técnicas, formas de pensar e motivações para a concepção das encenações. Em síntese, aquela viagem representou uma escola prática para Genty, trazendo muitas contribuições no desenvolvimento do seu teatro:

O instinto de fuga de Alex encontra-se nos falsos pretextos persuasivos: o gosto frenético por grandes espaços, a paixão pela aventura, a vertigem do risco. Eles irão progressivamente dar lugar, durante essa viagem, à descoberta de personalidades encontradas através de suas criações, teatro de marionetes, teatro de atores, dança tradicional ou práticas contemporâneas da cena: um mergulho na alma humana tão diversa quanto as paisagens atravessadas.⁴³

Privilegiar a imagem à palavra falada foi uma necessidade que se impôs à Expedição, visto que o projeto passou por diversos países com idiomas desconhecidos e, conseqüentemente, a imagem era capaz de comunicar-se de modo mais eficaz do que a fala. A dificuldade de subsistência, o desafio de lidar com diferentes idiomas e a limitação dos meios de comunicação somou-se ao testemunho de um momento bastante delicado

43 GENTY, Philippe. Op. cit., 2013. p. 27.

da política europeia. Durante a Expedição Alexandre, a Europa estava dividida pela Guerra Fria e, em várias ocasiões, o grupo encontrou impedimentos em atravessar países comunistas por ser oriundo de um país capitalista. Entretanto, apesar desses percalços, de acordo com relatos do artista, naqueles anos de viagem, ele e seus parceiros tiveram contato com aproximadamente três mil marionetistas sendo que alguns deles viriam a se tornar inspirações criadoras e parceiros da Companhia Philippe Genty nos anos posteriores.

Um desses encontros aconteceu na Romênia, quando Philippe conheceu Margareta Niculescu, que atuava como encenadora de teatros de marionetes em Bucareste. De acordo com Jurkowski⁴⁴, Niculescu fez parte de um grupo de artistas localizados em diferentes países que contribuíram para o desenvolvimento de uma colaboração internacional, criando encontros que alimentaram reflexões, pesquisas e mudanças no teatro de animação, colocando em questão as suas relações com as outras artes e os seus aspectos estéticos. Ela inaugurou, em 1958, um grande festival internacional de teatro de animação em Bucareste, apresentando um amplo panorama de diferentes correntes artísticas vinculadas a essa forma de expressão. Na década de 1980, Niculescu juntou-se ao Instituto Internacional da Marionete em Charleville-Mézières e foi uma grande incentivadora e provocadora da Companhia Philippe Genty, contribuindo para que o artista formalizasse os seus métodos de trabalho em um curso que prefiguraria o surgimento da Escola Nacional Superior da Marionete de Charleville-Mézières.

Segundo o artista, o ponto mais marcante de toda a Expedição e que mais o influenciou ao longo dos anos foi o contato com o *Bunraku*. De acordo com Jurkowski⁴⁵, este é um gênero dramático japonês constituído por três elementos: o texto, que é

44 JURKOWSKI, Henryk. Op. cit., 2008. p. 53.

45 JURKOWSKI, Henryk. Encyclopédie mondiale des arts de la marionnette. Montpellier: Éditions l'Entretemps, 2009. p. 127.

interpretado-narrado-cantado por um recitante chamado de *tayû*, a música, que é tocada no *shamisen*, instrumento de três cordas, e por grandes marionetes manipuladas à vista do espectador e que imitam as ações dos personagens. Ainda segundo o pesquisador, o *Bunraku* desenvolveu-se no começo da segunda metade do século XVI em Osaka, graças ao encontro de contadores de histórias e marionetistas, que antes trabalhavam separadamente, e da participação de músicos especializados:

Essa divisão de tarefas representa uma grande virada na evolução do teatro de bonecos, pois, antes, os próprios narradores faziam os acompanhamentos, contentando-se em pontuar sua declamação com alguns acordes de *biwa*⁴⁶, ou de ritmar seu canto batendo as nervuras de seu leque. Além disso, os artistas iriam se especializar e aperfeiçoar ainda mais a sua arte.⁴⁷

Os movimentos do boneco são executados por três manipuladores vestidos de preto e que ficam atrás dele. Cada um desses manipuladores tem funções específicas. O mestre é o mais experiente, em geral é o único cuja cabeça fica visível durante as apresentações, usa tamancos altos enquanto manipula e é ele quem controla a cabeça e o braço direito do boneco. O manipulador da esquerda controla o braço esquerdo, fica o mais próximo possível do corpo do mestre e ajuda a suportar o peso do boneco – alguns desses bonecos podem ter até vinte quilos e geralmente medem de 90 a 140 centímetros de altura. O outro auxiliar é o manipulador das pernas que, com suas mãos e braços, faz o movimento das pernas do boneco. Esse sistema aplica-se aos personagens principais, sendo que bonecos figurantes e animais são manipulados por apenas uma pessoa.

Genty permaneceu no Japão por seis meses e teve a oportunidade de conhecer mestres do *Bunraku* e apreender suas minuciosas técnicas de confecção e manipulação. Esse conhecimento adquirido foi uma das bases que nortearam o seu trabalho ao longo de sua carreira artística. A identificação com a arte e a cultura japonesa foi tamanha que

46 Instrumento de cordas japonês que representa uma variação do alaúde chinês chamado Pipa.

47 Ibidem, p. 680.

o artista chegou a considerar a possibilidade de encerrar a Expedição Alexandre e residir, em definitivo, naquele país.

Essa longa etapa de seis meses no Japão constitui um ensinamento inestimável e sem dúvida a experiência mais marcante dessa turnê do mundo dos teatros de marionetes. Sem ter realmente premeditado, eu me lancei em uma busca que é uma reminiscência do *Tour de France*, os companheiros aprendizes antigamente se formando perto dos mestres artesãos.⁴⁸

Embora o *Bunraku* seja uma técnica com estrutura bastante tradicional, pelas histórias apresentadas, pelo vestimentário, pela constituição do espetáculo e por sua hierarquia – segundo a tradição, exige-se que cada manipulador tenha experiência de pelo menos dez anos para evoluir de uma função para outra, logo, são necessários pelo menos vinte anos de prática para um manipulador tornar-se um mestre–, o *Bunraku* tem inspirado artistas de diferentes culturas, influenciando a evolução do teatro de formas animadas, mas igualmente o teatro de atores, uma vez que a estrutura dos espetáculos tem uma relação muito atual de distanciamento entre a ação e a narrativa. Genty foi um desses artistas que viu no *Bunraku* algo mais que uma técnica encerrada em códigos tradicionais. Ele nunca se preocupou em reproduzir os princípios dessa linguagem, mas até hoje ela funciona como base de treinamento para os integrantes do grupo e como princípio norteador em seus processos criativos. E podemos perceber, principalmente nas criações dos anos oitenta, influências estéticas e técnicas do *Bunraku*, como a cabeça do boneco proporcionalmente menor do que o tamanho do seu corpo:

Nós contamos uma proporção de sete cabeças no corpo humano. Geralmente os marionetistas tem a tendência de exagerar nos volumes das cabeças de seus bonecos. Aquelas do *Bunraku* são o inverso, proporcionalmente menores, elas se situam entre oito e nove, o que acentua a impressão de amplitude dos corpos. A convergência das linhas dos figurinos para as cabeças aumenta a sua potência expressiva.⁴⁹

A transmissão dos princípios do *Bunraku* também se disseminou ao longo dos anos graças às oficinas ministradas pela Companhia Philippe Genty. Ainda hoje, os

48 GENTY, Philippe. Op. cit., 2013. p. 49-50.

49 Ibidem, p. 45.

integrantes do grupo utilizam bonecos inspirados em suas técnicas para apreenderem métodos de manipulação e para explorar a relação de proximidade e distanciamento entre manipulador e boneco.

No ano de 1966, já quase findada a Expedição Alexandre, Genty vivenciou o efervescimento cultural nova-iorquino e lá também aconteceram encontros que reverberaram em suas produções, sobretudo entre o final da década de 1960 e meados da década de 1980. Naquela ocasião, o artista teve contato com articuladores da vanguarda nova-iorquina e conheceu personalidades como Jim Henson, criador e manipulador dos bonecos *Muppets* e Peter Schumann, fundador e diretor do *Bread & Puppet Theater*. Embora sigam caminhos criativos bastantes divergentes, Henson e Shumann impressionam Philippe por serem artistas inovadores, que exploravam novos campos de expressão.

Jim Henson foi precursor na utilização de espuma de poliéster na confecção de seus bonecos e tornou-se mundialmente reconhecido com seus personagens coloridos da série televisiva Vila Sésamo, voltados à infância e confeccionados com técnicas elementares e funcionais. Para Genty, “a mobilidade das cabeças e das bocas de seus bonecos se mostrará particularmente eficaz para tornar críveis diálogos e jogos de palavras que transmitem noções simples com humor”⁵⁰. Podemos notar as influências estéticas dos *Muppets* nos personagens criados por Genty para a série televisiva *Les Onyx*, de 1972.

50 Ibidem, p. 67.



4 Personagens da série Les Onyx, criada por Philippe Genty.



5 Cookie Monster, personagens da Vila Sésamo, 1969.

Enquanto Jim Henson se ocupava com os *Muppets*, Peter Schumann, sob a ótica de Genty, representava “a vanguarda do teatro de protesto”⁵¹, organizando no *Bread*

& *Puppet Theater* desfiles e espetáculos com bonecos gigantes contra a guerra no Vietnã. Graças a Schumann, Genty também teve um primeiro contato com recursos amplamente utilizados em futuros espetáculos da Companhia: a simplicidade e a potência expressiva dos materiais brutos.

Peter Schumann atrai com sua equipe, pedestres, caminhantes e transeuntes nas ruas de Nova Iorque, com esculturas gigantes em papel machê, de uma simplicidade poderosa. Peter é um escultor magnífico. Seus materiais brutos, vindos em grande parte da recuperação de dejetos, extraem, de sua simplicidade, uma evidência orgânica.⁵²

No caso de Schumann, essas marionetes de grandes proporções ainda hoje são utilizadas em espetáculos públicos, voltados para muitos espectadores. Os espetáculos de Genty geralmente são realizados em espaços fechados⁵³ e, em algumas situações, ele joga com as proporções de tamanho, ora apresentando formas e bonecos muito grandes, ora muito pequenos, para perturbar o espaço da cena, fazendo-o comprimir-se ou alargar-se à medida que o objeto se expande ou é apresentado em proporções muito reduzidas, em concordância com a dramaturgia do espaço preconizada por Cintra⁵⁴ e apresentada em detalhes no capítulo 5.

A Expedição Alexandre se encerrou nos Estados Unidos e Genty retornou para Paris, onde decidiu continuar se dedicando ao teatro de animação. O contato e o mergulho em práticas teatrais muito diversas umas das outras, o desafio de compreendê-las para apreendê-las em fotos e vídeos, a necessidade de adaptar-se a todos os tipos de públicos e realidades, as paisagens percorridas, os encontros e todas as experiências

51 Idem.

52 Ibidem, p. 68.

53 As únicas exceções foram os espetáculos *Dédale*, apresentado na Corte de Honra Festival d'Avignon, em 1997, e o espetáculo *Oceanos e Utopias*, apresentado na Exposição Mundial de Lisboa de 1998, ambos em espaços muito amplos e com grande número de espectadores.

54 CINTRA, Wagner. Considerações acerca do Teatro Visual e da Dramaturgia da Visualidade. In Móin-Móin: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas. Jaraguá do Sul: SCAR/UDESC, v. 12, 2014. p. 101-109.

vivenciadas continuaram presentes e reverberando em seus trabalhos ao longo de toda a sua vida.

Foi especialmente na Ásia que eu me encantei com a marionete. Do teatro de silhuetas gigantes em Andra Pradesh ao *Bunraku* de Osaka, passando pelas marionetes de fio do *Rajasthan* a muitas imagens fortes que eu tive a sorte de poder digerir durante longas viagens no 2 CV. Nós atravessamos desertos e pistas intermináveis através da selva. Foi necessário estar encharcado pela monção na Malásia durante dias para mergulhar totalmente no clima de uma representação do *Wayang Kulit*, apresentado no meio de uma floresta tropical. Essa mesma floresta onde ocorreu o *Ramayana* – epopeia de deuses, demônios e homens, recontada por silhuetas do teatro de sombras.⁵⁵

55 GENTY, Philippe. Entrevista concedida a Jean-Loup Temporal. Centro de Documentação do Instituto Internacional da Marionete - Charleville-Mézières, pasta Philippe Genty – Divers, p. 3. S/D.

3 PHILIPPE GENTY: O ARTISTA, A COMPANHIA

Depois que a Expedição Alexandre se encerrou, Genty instalou-se em Paris e passou a apresentar-se em casas de shows como meio de subsistência, vivenciando um período de grande efervescência cultural, marcado pela existência de inúmeros cabarés, cafés-teatros e *music halls* espalhados pela França e por toda a Europa. Os registros dos materiais produzidos nesse período são escassos, mas em termos de desenvolvimento e aperfeiçoamento de técnicas, essa parece ter sido uma fase propícia para o treinamento de ritmo, para a experimentação de efeitos de ilusão ótica e iluminação, conforme testemunho do artista, segundo o qual, a experiência nos cabarés configurou-se como “uma escola jubilosa, que não perdoa a falta de ritmo. Que se constrói dia a dia sob o olhar intratável e excitante do público”⁵⁶.

3.1 MARY UNDERWOOD E O SURGIMENTO DA COMPANHIA PHILIPPE GENTY

Nesse ínterim, mais precisamente em 1967, Genty conheceu, em Barcelona, a dançarina Mary Underwood, que apresentava o seu espetáculo na mesma casa de shows em que ele se apresentava. Underwood estudou dança clássica e contemporânea e chegou a ministrar aulas de dança, mas decidiu seguir carreira como dançarina e investigar as possibilidades do corpo em movimento. Segundo Genty⁵⁷, algumas semanas depois do

⁵⁶ GENTY, Philippe. Op. Cit., 2013. p. 73.

⁵⁷ Ibidem, p. 74.

encontro em Barcelona, Mary estava de passagem por Paris e ele conseguiu convencê-la a juntar-se a ele no término de sua temporada de apresentações.

Quando Mary retornou para Paris, Genty trabalhava na confecção de dois avestruzes que caricaturavam dançarinas clássicas, tomando emprestado as técnicas de escultura de Jim Henson, associando-as às pesquisas do teatro negro⁵⁸. Eram os primeiros experimentos do que logo se tornaria o seu mundialmente conhecido balé de avestruzes⁵⁹. Tomemos emprestadas algumas palavras de Genty que falam desse reencontro e do início de uma relação de cumplicidade firmada há mais de 50 anos.

Mary junta-se a nós e se pergunta sobre esse bando de lunáticos, quebrados, autodidatas que fazem planos ousados, bricolando, dia e noite, mecanismos engraçados, sem saber muito bem para onde estão indo. Enquanto espera para encontrar um emprego, ela adota essa vida de boemia e também começa a trabalhar com a costura.⁶⁰

Com os bonecos confeccionados, Genty e Yves Brunier iniciaram o processo de ensaios e Mary se propôs a ajudá-los na coordenação do tempo do movimento dos avestruzes em relação à música, pois ambos encontravam dificuldades para se adequarem ao ritmo. Como forma de ajudá-los, ela decidiu manipular um terceiro avestruz, que é quem passou a determinar o tempo dos movimentos na cena. As dificuldades rítmicas e de coordenação encontradas por Genty, segundo ele, foram aproveitadas para compor o personagem cômico do grupo de avestruzes, que sempre se atrapalhava para acompanhar o grupo de avestruzes dançarinos:

Coordenar o braço direito e o braço esquerdo, respeitando os pontos fixos, os pontos de fixação, aplicando-se tudo isso a não entrar com o seu corpo no corredor de luz, é um desafio infernal. Um avestruz está frequentemente fora do tempo, o meu, o do Yves se sai um pouco melhor. Irritado, eu ironizo, acuso meu avestruz de ser o verdadeiro responsável: ele se torna o criador da desordem e seu personagem se inspira em minhas falhas. Eu o faço perder sua cueca de renda, colocar um ovo em pleno arabesco e submeter-se a outras misérias, o que me dá um pouco de trégua para me reajustar ao tempo e me permite de não me submeter a uma humilhação. Será necessária toda a paciência e dedicação de

58 Cf. tópico 5.3.2, onde discurremos acerca dessa técnica de iluminação.

59 *Les Atruches*, número cômico protagonizado por avestruzes cor de rosa, construídos com poás e que contribuiu para a projeção internacional de Genty como marionetista.

60 *Ibidem*, p. 75.

Mary, que rapidamente se mostra uma manipuladora de talento, para conseguir me fazer contar quatro tempos e coordenar meus movimentos.⁶¹

A comicidade de *Les Autruches* rapidamente agradou ao grande público e ele foi reapresentado ao longo da década de 1970 até meados da década 1980 em diversos espetáculos que reuniam números curtos. Com o sucesso desse esquete cômico e com a criação de outros quadros igualmente bem aceitos pelo público, em 1968, Genty, Underwood e outros parceiros de trabalho decidiram veicular suas produções sob a égide de um grupo denominado por eles como Companhia Philippe Genty. E, de acordo com o relato de Genty exposto acima, ainda que quando chegou em Paris, Mary tivesse a intenção de encontrar um emprego como dançarina, cada vez mais ela foi se integrando à Companhia, assumindo a responsabilidade compartilhada com Genty de confeccionar figurinos, marionetes e acessórios de cena, além de atuar como manipuladora nas primeiras criações do grupo.

Ao analisarmos escritos do artista⁶² e observarmos a evolução da poética gentyniana, notamos que Underwood desempenhou papéis fundamentais nesse processo, pois ela trouxe para Genty uma compreensão mais ampliada das artes cênicas, fornecendo-lhe um aporte de tempo, ritmo, movimento e organização da cena, possibilitando-lhe o desvencilhamento de uma estética estritamente vinculada ao teatro de marionetes, auxiliando-o a compreender a importância e as possibilidades dramáticas da presença do humano em cena.

Verificamos que a parceria que se desenvolveu entre eles gerou o crescimento artístico de ambos: ela buscava outras possibilidades para o movimento, para a ocupação do corpo no espaço, ele inquietava-se com a percepção física do movimento, mas jamais o explorara. E, ainda que Genty tenha encontrado muitos artistas ao longo de sua trajetória

61 Ibidem. p. 75.

62 Ibidem, p. 113-114.

que o influenciaram e inculcaram-lhe marcas criativas, foi graças ao encontro profissional e afetivo dele com Mary Underwood e da fusão das suas experiências e inquietações que a Companhia Philippe Genty floresceu, desenvolveu-se e perdura há tanto tempo.



6 Foto da esquerda: Mary e Philippe com o boneco Pierrot, 1974-1979. Foto da direita: Mary e Philippe no Festival de Sydney 2016. Foto do acervo da Companhia e de Eva Vermandel, respectivamente.

3.2 A MARIONETE COMO MARCA IDENTITÁRIA DAS PRIMEIRAS CRIAÇÕES DO GRUPO

Por mais de uma década a Companhia Philippe Genty trabalhou com o formato de espetáculos compostos por quadros curtos, ora dramáticos ora cômicos, concebidos a partir do teatro de animação, reunindo diferentes modalidades de bonecos, como ventríloquos, marionetes articuláveis por fios ou de manipulação direta. Encontramos registros audiovisuais produzidos naquele período dos quadros *Les*

*Autruches*⁶³, *Le Pierrot*⁶⁴ e *Blop*⁶⁵, além de matérias de jornais e revistas e de relatos feitos por Genty acerca das criações do período, publicados em seu livro autobiográfico. Não pretendemos fazer um levantamento de toda a produção dessa fase inicial da Companhia, visto que o foco desse estudo é a análise dos fatores que contribuíram para que o grupo se abrisse para outros suportes expressivos e linguagens artísticas, acarretando no desenvolvimento da poética gentyniana em direção a um teatro de metamorfoses visuais que se estrutura em torno das potencialidades expressivas do humano e da matéria inerte. Todavia, pretendemos neste tópico apresentar alguns dos números mais marcantes dessa primeira fase, responsáveis por tornar o grupo mundialmente conhecido, e identificar elementos constitutivos da poética da Companhia que já se faziam presentes, mesmo que como germes, nesses trabalhos iniciais.

Um dos quadros que merece a nossa atenção é o esquete *Blop*, cujo boneco foi construído para a Expedição Alexandre e, ao término da mesma, passou a integrar espetáculos veiculados pela Companhia. Na versão que tivemos acesso, Genty porta uma capa e uma cartola pretas e está sentado, segurando com a mão direita um guarda-chuva preto. Em seu colo, do seu lado esquerdo, está Blop, também portando uma cartola e uma capa, mas com cores creme e cinza, respectivamente. Genty está inerte e é Blop quem sempre o anima ao perceber que o primeiro ficou imóvel. No desenrolar do quadro, o espectador vê três mãos se movimentando na cena: duas mãos de Genty e uma de Blop – isso é possível pois há um manipulador escondido sob a capa que simula a mão esquerda de Genty e, nesta versão, Mary Underwood é quem desempenha tal função. As situações que se desenvolvem nesse esquete são bastante simples: Genty está parado, sem nada

63 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sbcYSh8TK88&t=26s>. Acesso em: 15 de fevereiro de 2016.

64 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SphHaiW7fzg&list=PL5YrwS-6TrRHnISukcKiNBY1OrZ3aHcWO>. Acesso em: 06 de agosto de 2015.

65 Disponível em: https://vk.com/video-23198475_159359025?og=1. Acesso em: 23 de novembro de 2016.

expressar a não ser o seu estado inerte. Diante das incursões do boneco para animá-lo, aos poucos ele revela a razão da sua espera: primeiro ele acende um cigarro que é tomado pelo boneco e Genty repete gestos mecânicos de bater a cinza do cigarro com a mão direita, enquanto Blop segura o cigarro e o fuma. Num dado momento, os dois repetem o mesmo gesto mecanizado de bater a cinza do cigarro. Blop reanima Genty, que tira um relógio de bolso, olha para um lado, para o outro e volta a ficar estático, com o relógio na mão direita. Blop pega o relógio e o guarda no bolso da sua capa cinza. Genty se reanima, procura pelo relógio e não o encontra. Pergunta se Blop está com ele e este sinaliza que não, embora o cordão do relógio esteja visível e vai até o bolso da sua capa. Forçado pela situação, Blop devolve o relógio para Genty, este, em seguida, retira uma carta do bolso. Ele a olha brevemente, mas Blop a pega e a lê. Enquanto isso, a mão direita que segurava a carta se esconde sob a capa e reaparece com um revólver, aproxima-se da têmpora direita de Genty e depois vai se afastando cada vez mais. Blop larga a carta, chora e aproxima-se de Genty para consolá-lo no exato momento em que acontece o disparo do revólver. Assim, acidentalmente, Blop é atingido pelo tiro e se desvanece. Logo em seguida, estabelecendo uma quebra do momento dramático criado com a morte acidental do boneco, a identidade do manipulador escondido é revelada.

Esse esquete ainda é bastante simples, tanto esteticamente quanto dramaturgicamente, mas podemos destacar dois pontos embrionários que serão importantes dentro da trajetória da Companhia e intensamente explorados com o passar dos anos: mesmo diante dos relatos do artista, afirmando que ele sentia dificuldades em aceitar o seu corpo na cena, Genty se coloca em ação ao lado do inanimado, fazendo com que esse quadro traga consigo uma carga de estranheza resultante da confusão visual instaurada pelo jogo entre animado e inanimado e pela aparente autonomia do boneco diante do seu manipulador, manipulando-o e invertendo a relação lógica de quem

manipula e de quem é manipulado. O outro ponto que gostaríamos de destacar é a surpresa e a confusão que se instauram para o espectador ao perceber que três mãos se movimentam na cena, sendo que no palco estava apenas um ator e um boneco. Esse aspecto revela uma predileção, desde os primórdios das criações gentynianas, em criar situações dramatúrgicas insólitas. Nos futuros espetáculos da Companhia, Genty utilizou derivações desse princípio de um ausente que exerce ações e influências sobre o visível, influenciando, significativamente, na aparente autonomia da matéria e das formas que parecem, constantemente, metamorfosear-se sobre o palco.

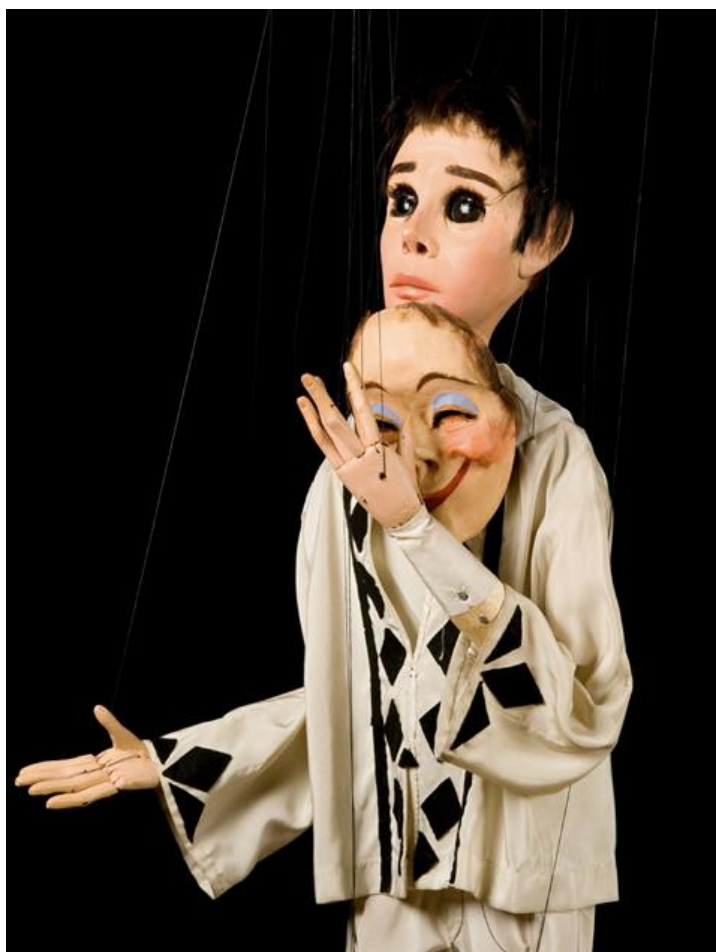


7 Genty e Blop. Imagem capturada de vídeo do espetáculo.

Dentro do repertório dessa primeira fase de criações da Companhia, outro esquete que contribuiu para consagrar mundialmente o trabalho do grupo foi *Le Pierrot*. Assim como no balé dos avestruzes em que Genty apropriou-se da sua real dificuldade de coordenação para dar uma tônica risível ao boneco que ele manipulava, *Le Pierrot* comporta fragmentos de realidade, transpostos para a cena de modo ressignificado.

Na década de 60, antes de partir para a Expedição Alexandre, o artista trabalhava na elaboração do boneco Alexandre, que possuía vinte e oito fios e

mecanismos de manipulação bastantes complexos. Genty o apresentou a Louis Valdès, um marionetista que experimentava a manipulação à vista do expectador. Na época, Valdès apresentava-se no cabaré *Crazy Horse Saloon* e criara um número chamado *Pierrot*: uma marionete de fios que representava o personagem Pierrot da *Commedia dell'arte*. *Pierrot* aparecia na cena usando uma máscara sorridente, escondendo a sua expressão de tristeza, revelada enquanto ele tentava escapar do seu manipulador.



8 Pierrot – Marionete de Louis Valdès, exposta no Museu Gadagne, Lyon, França.

Após apresentar Alexandre para Valdès, Genty surpreendeu-se com a reação do mesmo: “Louis tira de uma gaveta sua tesoura. Estupefato e consternado, eu o vejo cortar todos os fios enquanto que Alexandre desmorona. Ele conclui laconicamente: “Volte para me ver quando ele tiver o mínimo de fios! ””⁶⁶

⁶⁶ Ibidem, p. 19.

Valdès faleceu em 1965, com 42 anos de idade e, em 1976, tomado pela lembrança do artista cortando os fios de Alexandre e do *Pierrot* que removia sua máscara de alegria enquanto tentava libertar-se do seu manipulador, Genty concebeu *Le Pierrot*. O esquete apresentava uma marionete descobrindo o seu manipulador e os fios que a controlavam. Não aceitando aquela condição, ela desvencilhava-se, um a um, dos fios que a controlavam, até os seus movimentos se extinguirem e ela cair inerte no chão. *Le Pierrot* foi apresentado em diferentes espetáculos do grupo, mas, inicialmente, ele integrou *Facéties*, espetáculo composto por uma sucessão de números que também incluía *Les Autruches*.

A aparente autonomia do *Pierrot*, que ao descobrir-se manipulado, prefere renunciar à vida a continuar tendo seus movimentos controlados, é portadora, assim como em *Blop*, de uma dualidade que gera ruídos e estranhezas. Em nenhum momento o boneco tem a liberdade para romper com os seus fios. O seu manipulador não tenta disfarçá-los, assim como não busca omitir a sua presença como aquele que controla o destino da marionete. Mas a dramaturgia permite que o espectador veja realidades sobrepostas: uma lógica ou tangível – em que o boneco é um objeto inerte que reage à vontade de seu manipulador e outra realidade sensível ou imaterial, em que lhe é sugerido que o boneco tem a liberdade de escolhas. Este, por sua vez, assim como *Blop*, torna-se um receptáculo de vida e de morte, posto que, ao extinguirem-se seus fios, extingue-se a sua vida, acentuando ainda mais a perturbadora dualidade da cena.

Os números que mencionamos acima foram apresentados em casas de shows, teatros e em estúdios de televisão de diversos países da Europa, América, Ásia e na Austrália. O sucesso alcançado com criações como essas fez com que, do final da década de 1960 até o início dos anos 1980, a Companhia experimentasse um período de intensa produção. Assim, para atender às demandas de apresentações vindas de diversos países,

Mary e Philippe tiveram que estabelecer novas parcerias artísticas e criar múltiplas equipes de atuação. Ao mesmo tempo que se ocupava em coordenar suas equipes artísticas e a realizar apresentações, Genty também escrevia roteiros para personagens da série televisiva *Les Onyx*⁶⁷, apresentada durante o ano de 1970, e para a série *Gertrude e Barnabé*⁶⁸, apresentada entre 1971 e 1972.

Anne-Marie Paquotte⁶⁹ encara como uma vitória o fato de Genty conquistar o grande público como marionetista, uma vez que a crítica teatral daquele período – décadas de 1970 e 1980 – estava habituada a associar os espetáculos de marionetes à



9 Equipe de trabalho da Companhia: Philippe Genty, Monique Scheigam, Mary Underwood e Patrice Lupovici. Las Vegas, 1971. Foto do acervo da Companhia.

67 Os protagonistas da série *Les Onyx* viviam em um planeta rochoso, em forma de pera, e que girava no espaço em torno dele mesmo, ao som de uma música psicodélica. Nas apresentações, os personagens se comunicavam apenas por sons incomprensíveis, excluindo-se diálogos entre eles. Como forma de situar o espectador, um narrador, com voz grave e séria, apresentava os elementos do episódio a ser exibido, cujos temas se baseavam nas pesquisas, descobertas e lutas pela sobrevivência no planeta hostil onde viviam os *Onyx*.

68 Tivemos poucas informações acerca da série *Gertrude e Barnabé*. Curiosamente, no entanto, encontramos o roteiro de um episódio dessa série, publicado pelo *Tablado*, na revista *Cadernos de teatro*, em 1974. A publicação desse roteiro, em um caderno de teatro brasileiro nos dá indícios do reconhecimento mundial do trabalho de Philippe Genty já na década de 1970.

69 PAQUOTTE, Anne-Marie. Centro de Documentação do Instituto Internacional da Marionete - Charleville-Mézières, pasta Philippe Genty - Divers. S/D, p. 01.

infância, o que representava um espaço bastante limitador. Genty foi um dos artistas que rompeu com esse paradigma, desenvolvendo espetáculos que cativavam públicos de todas as idades. Paquotte também destaca a importância dos números de cabarés para o desenvolvimento do ritmo, da densidade e das imagens dos seus espetáculos⁷⁰ e sinaliza ainda alguns aspectos de *Les Atruches* e que se tornaram mais significativos nas criações futuras de Genty:

Mas nós jamais desconfiamos completamente dos avestruzes: (...) eles desordenaram o balé, manipularam o manipulador, romperam com os fios da lógica e do encanto, para voltarem-se para o estranho, o fantástico, a derrisão.⁷¹

Com o passar dos anos, Genty passou a explorar de modo incisivo as características apontadas acima por Paquotte, à medida em que as suas dramaturgias se desenvolviam na direção de um teatro alicerçado na visualidade. Gostaríamos de chamar a atenção para o apontamento feito por Paquotte acerca do rompimento da lógica e do encanto, além do caráter estranho presente no balé de avestruzes. No esquete, tudo começa bastante ordenado: três avestruzes dançam um balé clássico, com o rigor necessário para executar o número com perfeição. Todavia, a ordem e o rigor rapidamente desmoronam com as inversões feitas por um dos avestruzes – como vimos acima, este é o avestruz manipulado por Genty – que se atrapalha na cena, perde o tempo dos movimentos e a própria calçola enquanto tenta acompanhar o passo dos outros dançarinos. O caos risível vai se instaurando na cena. O avestruz se confunde ainda mais, põe um ovo quadrado e, em um crescente de desmantelamentos, as pernas dos dançarinos se confundem, seus corpos separam-se das mesmas e se unem às pernas dos outros avestruzes, dando vazão ao estranho e ao fantástico.

Trabalhamos com a perspectiva de que foi mediante a investigação da presença do humano na cena, colocada em relação de proximidade com o inerte, a ponto

70 Idem.

71 Idem.

de confundir-se com ele, que a estranheza se acentuou nas dramaturgias gentynianas. Constatamos, no entanto, que já havia traços marcantes dessa poética estranha nessas primeiras criações do artista.

3.3 A GÊNESE DE UM NOVO TEATRO

A partir da década de 1980, as produções da Companhia Philippe Genty modificaram-se significativamente, mas não de modo abrupto ou linear. Notamos que, desde então, elas passaram a focalizar-se mais no indivíduo e na sua relação com a matéria inerte, ambos em constantes processos de metamorfoses visuais, diferentemente dos trabalhos anteriores, que se centravam mais nas relações de dualidade entre manipulador e manipulado, utilizando a marionete como principal suporte para provocar o riso, a comoção e a surpresa. Tal dualidade não deixa de existir nesse “novo teatro”, mas temos a impressão de que, desde então, ocorreram mudanças no foco do olhar do artista, que passou a adotar, com mais evidência, outros tipos de materiais para compor a plástica dos seus trabalhos, como papel kraft, tecido e plástico, além da presença cada vez mais marcante de artistas na cena – atores, marionetistas, circenses e dançarinos. Assim, ao passo que explorava as possibilidades dramatúrgicas da presença humana com o inanimado, o artista se distanciava do modo com que costumeiramente utilizava as marionetes em suas primeiras criações, que compreendem as décadas de 1960 e 1970. Por conseguinte, a metamorfose criativa em Genty também ocorreu graças à ampliação da utilização do inanimado, somada a uma crescente abertura para outras linguagens artísticas, como a dança e a música.

Outro fator que é bastante significativo relaciona-se à mudança no modo de produção da Companhia. Quando decide parar de trabalhar em cabarés, Genty e Underwood alteram a forma de financiamento de seus trabalhos. Antes, a subsistência do grupo atrelava-se basicamente às apresentações. Assim, a produção de quadros curtos justificava-se pelo pouco tempo que os membros da Companhia tinham para montar os esquetes e apresentá-los para seus espectadores. Em seu livro autobiográfico, Genty relata que alguns esquetes foram concebidos em períodos bastante curtos, alguns chegando a ser elaborados a menos de um dia da estreia. A partir do momento em que o grupo se organiza, estabelece parcerias com produtores e consegue recursos financeiros e de infraestrutura para a realização de espetáculos mais longos, ganha-se tempo de produção e de experimentações, refletindo-se diretamente no formato, conteúdo e qualidade do que será levado para a cena. Não pretendemos, com esse apontamento, entrar em um mérito qualitativo, classificando as produções dos cabarés como inferiores às produções que se seguiram. Entretanto, é inegável que, embora as produções desse período anterior tenham contribuído para o reconhecimento mundial da Companhia e que ali já se encontravam traços do que viria a se tornar a poética gentyniana, o teatro desenvolvido pelo grupo, a posteriori, tem estruturas mais complexas e refinadas, em função de um maior tempo dedicado às criações que passaram a colocar o humano e o inanimado em foco, explorando as porosidades que nascem desse encontro.

O espetáculo *Rond comme un cube*, de 1980, marcou definitivamente a passagem dos espaços de atuação da Companhia dos cabarés para o teatro, embora, vale salientar, os trabalhos destinados aos cabarés também eram susceptíveis de serem apresentados em salas tradicionais de espetáculos. *Rond comme un cube* continuou sendo estruturado por esquetes, algumas delas, inclusive, apresentadas anteriormente, como *Le Pierrot*, *Les Autruches* e *Le Clown*. Mas, apesar dessa estruturação, neste trabalho é

possível identificarmos movimentos na direção de algumas transformações importantes nos procedimentos de trabalho do grupo e nas motivações criativas de Philippe Genty.

Habitados a firmarem parcerias com artistas provenientes das artes visuais, músicos e marionetistas e, embora tivessem trabalhado, experimentalmente, com atores na Associação Conhecimento da Máscara⁷², em *Rond comme un cube* foi a primeira vez que se integrou ao grupo um artista com formação específica em artes cênicas, proveniente da escola Jacques Lecoq. Segundo Genty⁷³, aquele momento representou o começo de uma longa história que os fez passar “do mundo da marionete a um Teatro Visual em que ela [a marionete] não será nada mais que uma de suas facetas”. Contudo, como pontuado acima, o inanimado continuou bastante presente nas dramaturgias do grupo e o seu uso foi ampliado para outros materiais.

Desde então, o humano deixou de estar na cena essencialmente como manipulador, tornando-se um elemento autônomo da dramaturgia, que se somou aos outros elementos visuais. Em algumas ocasiões, ele continuou se relacionando diretamente com o inanimado, manipulando-o, inclusive, com vestimentas pretas para não se fazer presente na cena. Contudo, a sua presença deixou de estar atrelada a essa função e, cada vez mais, ele passou a vivenciar embates e tensões com a matéria, potencializando as contradições advindas da relação entre o vivo e o inerte, presença e ausência.

72 A Associação Conhecimento da Máscara foi um grupo de estudos criado por Genty e Mary, em Paris, na década de 1970, voltado para experimentações cênicas e integrando marionetistas, dançarinos, atores, encenadores, escultores, músicos e contadores de histórias. Embora incluísse membros da Companhia Philippe Genty, a Associação não tinha o objetivo de montar um espetáculo ou de produzir uma mostra de resultados ou de criar algo concreto e palpável. De acordo com relatos de Philippe Genty, o que mais os motivava era o processo de intercâmbio de saberes e descobertas das possibilidades de utilização da máscara e do corpo na cena.

73 GENTY, Philippe. Op. cit., 2013. p. 110.

O boneco, o manequim, o figurino ou máscara funcionando como um duplo do ator é outro elemento que foi ampliado a partir do início da década de 1980. Este tema é recorrente desde os primeiros esquetes criados por Genty, como em *Blop*, em que já existia a procura de um corpo que se confunde com o inanimado, gerador do paradoxo de quem manipula e de quem é manipulado. Em *Rond comme un cube*, Genty construiu um duplo do ator Jean-Louis Heckel para o quadro *Le dormeur* e a dramaturgia embasou-se nos jogos de tensões entre eles. No quadro, após instaurada uma situação de embate, o ator perde o controle do seu duplo, que se torna cada vez maior, ocupando, em um dado momento, a maior parte da cena. O quadro se encerra com Heckel sendo engolido pelo seu duplo que, em seguida, transforma-se em um pássaro de grandes proporções. Os jogos de tensões, neste caso, surgem a partir do momento que a matéria se impõe ao seu manipulador, deixando de seguir os seus comandos e tornando-se autossuficiente. À medida que o duplo se torna maior do que o atuante, a tensão entre as formas de seus corpos é ampliada, assim como a relação desses corpos com o espaço, que reduz ao passo que o duplo de Heckel ocupa praticamente toda a cena.



10 *Rond comme un cube*: Jean-Louis Heckel e seu duplo, 1980. Foto do acervo da Companhia.

Analisando fotos de Heckel com o seu duplo e Genty com *Blop*, reforça-se a nossa percepção de que o elemento humano se emancipou na cena a partir das criações de 1980. No entanto, no esquete *Le dormeur*, o inanimado aparece, semelhantemente, de modo mais autônomo. Por conseguinte, dentro desse panorama de metamorfoses da

Companhia Philippe Genty, não é apenas o humano que se emancipa, mas o inanimado também adquire outros status nesses novos trabalhos, passando a ter cada vez mais uma aparente autonomia no palco.



11 Genty com Alexandre, Zizi e Blop, bonecos da Expedição Alexandre. Paris, 1960. Foto do acervo da Companhia.

Para Didier Plassard⁷⁴, o espaço teatral constitui o único lugar em que o peso da presença viva atua sobre a sensibilidade do espectador. Assim, quando ator e seu duplo artificial encontram-se sobre o mesmo palco, instauram-se atritos entre corpo e imagem, presença e ausência. A estranheza desses encontros foi bastante explorada por Genty em sua trajetória artística e especialmente a partir do momento em que ele coloca o humano em relação com o inanimado, criam-se novas dualidades na cena por meio de duplicações, mascaramentos e transfigurações⁷⁵. Esses jogos de ilusões fazem com que o espectador,

74 PLASSARD, Didier. Frágeis territórios do humano. In *Móin-Móin: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*. Jaraguá do Sul: SCAR/UDESC, 2014. v. 12. p. 14.

75 Abordaremos essas questões no tópico 7.2.

em algumas situações, não consiga identificar de imediato quem está vivo e quem é o simulacro.

Após criar *Rond comme un cube* e tocado por reflexões e criações de alguns artistas franceses que investigavam o Teatro de Objetos e que se propunham a criar dramaturgias exclusivamente para adultos, utilizando objetos arrancados da realidade e sem passarem por um processo de marionetização, Philippe criou e atuou no espetáculo *Sigmund Follies*, em parceria com Mary Underwood, no ano de 1983. Esse espetáculo foi recriado em 2001, sendo atualmente apresentado pelos atores Philippe Richard e Eric de Sarria. Este último ator é parceiro da Companhia desde 1989, quando se integrou ao espetáculo *Dérives*. Embora Sarria tenha a sua própria companhia teatral, *Mots de tête*, ele é um divulgador das ideias e dos métodos de trabalho de Genty, sendo ele quem mais tem ministrado ateliês de formação vinculados à preparação dos atores e ao pensamento visual da Companhia Philippe Genty, além de atuar como auxiliar de direção em alguns dos trabalhos mais recentes do grupo.

As dramaturgias da Companhia, desde o tempo dos cabarés, constroem-se, predominantemente, por imagens em movimento, em constantes transformações, associadas a músicas incidentais e outros efeitos sonoros. *Sigmund Follies* – contração de Sigmund Freud e Ziegfeld Follies⁷⁶ –, representa uma exceção, visto que neste trabalho as palavras e a narratividade adquirem, pela primeira vez nas criações da Companhia, a mesma importância que as imagens⁷⁷. Este espetáculo segue os princípios do Teatro de Objetos, que se caracteriza por criações bastante narrativas. Em *Sigmund Follies*

⁷⁶ O *Ziegfeld Follies* foi um cabaré nova-iorquino que se inspirou no *Folies Bergères*, um dos mais famosos cabarés parisienses do final do século XIX e início do século XX. Este cabaré transformou e dominou a cena dos musicais *da Broadway* e a sua história foi adaptada duas vezes para o cinema, uma em 1936, com o filme *The Great Ziegfeld*, e em 1946, com o filme *Ziegfeld Follies*. MORDDEN, Ethan. *Anything Goes: A History of American Musical Theatre*. Nova Iorque: Oxford University Press, 2013.

⁷⁷ O espetáculo *La pelle du large*, criado em 2012 e inspirado na Odisseia de Homero, representa uma retomada do Teatro de Objetos e, nele, as palavras e a narratividade voltam a se afirmar como meios expressivos.

manifestam-se as odisseias analíticas do artista, como as suas tentativas de compreender os seus traumas, a sua dificuldade de viver em sociedade e de sujeitar-se às regras, assim como também transparece o seu mergulho nas leituras de Freud, seja pela análise dos seus sonhos, seja pela revisitação da sua memória, fazendo emergir imagens e temas que aparecerão reiteradamente em outras criações, como a casa em chamas e a alusão indireta à morte do pai.

A última criação da Companhia que segue uma estrutura mais claramente baseada em números de cabarés, com sucessões de sequências curtas, cada uma com início, meio e fim e acentuadamente cômicas foi *Désirs parade*, de 1985. Durante a concepção deste espetáculo, Genty e Underwood decidiram não mais desempenhar a função de atores na cena e, com isso, eles puderam dedicar-se, em tempo integral, à escrita e à organização dos espetáculos. Esse é um marco no desenvolvimento das dramaturgias do grupo, uma vez que, com o abandono da representação, o casal passou a reger os intérpretes e todos os componentes da criação de modo mais distanciado. Segundo o artista⁷⁸, antes disso os processos de criação eram mais lentos, condicionando-os a criar quadros curtos, uma vez que o tempo de desenvolvimento das cenas era mais fragmentado.

78 GENTY, Philippe. Op. cit., 2013. p. 125.



12 *Désirs parade*, 1985. Foto do acervo da Companhia.

Désirs parade é composto por três quadros principais e três interlúdios. O primeiro quadro explora intensamente as metamorfoses visuais, tendo como base materiais como o plástico e o kraft e as relações do humano com o inanimado. Nele, as marionetes têm bastante importância e Genty retoma princípios técnicos do *Bunraku* para esculpir as suas cabeças proporcionalmente menores do que os seus corpos. Em síntese, uma atriz nua desaparece no meio de uma folha de kraft, como se tivesse sido aspirada pela mesma e, na sequência, no meio de muitas tiras de plástico que fazem um movimento

como o de um chafariz, aparece uma boneca com uma saia de plástico e seios visíveis. Experimentando metamorfoses e situações diversas, a boneca termina a cena com grandes asas de plástico, em uma coreografia que remete à *dança serpentina*⁷⁹, criada pela atriz e dançarina estadunidense Loïe Fuller (1862–1928). Em diversos trabalhos futuros Genty se inspirará nessa dança de Fuller, mas retomaremos essa questão mais adiante.

O segundo quadro foi retomado de *Rond comme un cube*, cujo protagonista é um boneco com braços e pernas longilíneos. Esse boneco parece ter autonomia e flutuar no palco, visto que os seus manipuladores estão totalmente ocultos graças às suas vestimentas negras e aos recursos de iluminação utilizados por Genty. No decorrer da cena, seu corpo sofre mutações, tornando-se disforme e a sua cabeça se multiplica em outras cabeças similares. Nessas cenas ainda há predominância da presença do boneco que ora é manipulado por atores totalmente ocultos e ora interage com os mesmos, que se tornam visíveis e ativos⁸⁰ na cena.

Não apenas neste quadro, mas em todo o espetáculo, há um acentuado caráter fantástico proveniente das transformações impostas sobre o inerte e também sobre o humano. As metamorfoses, neste espetáculo, aparecem já como uma marca registrada de Philippe Genty, assim como também de revela a busca por reinventar o espaço da cena. A partir de *Désirs parade*, o artista aplicará a ilusão ótica que mencionamos acima, do boneco que flutua na cena, também aos seus atores, que parecerão ter a leveza necessária para levitarem no espaço da representação, graças a uma estrutura imperceptível pelos espectadores que sustenta os seus corpos. Notamos situações semelhantes em *Oceanos e utopias*, 1998, *Ligne de fuite*, 2002 e *Boliloc*, 2007.

⁷⁹ Cf. tópico 4.2.

⁸⁰ No sentido de não estarem no palco como manipuladores, mas como parceiros de jogo do boneco.



13 Boliloc, 2007. Foto do acervo da Companhia.

No último quadro, a presença dos atuentes é bem mais marcante do que a presença do inanimado. Ainda que os bonecos estejam presentes em algumas situações, eles não aparecem como protagonistas, mas como duplos dos atores: uma sereia que depois é substituída por uma atriz vestida de sereia, um boneco acrobata que faz manobras em uma cadeira espreguiçadeira e um boneco astronauta que finca uma bandeira dos Estados Unidos na lua.

Depois de uma série de ações introdutórias, onde um ator vestido de aviador interage com a água borrifada de um pulverizador manual que ele carrega em suas costas, uma sereia-marionete aparece flutuando no espaço, remetendo esse quadro ao fundo do mar, pelos seus movimentos e por causa da sonoridade de água que acompanha a cena. Ela envolve o ator vestido de aviador e este é substituído por um boneco idêntico a ele. Este, flutua no espaço e experimenta uma série de acrobacias a partir de uma cadeira espreguiçadeira que se torna visualmente autônoma, movimentando-se pela cena e interagindo com o corpo do boneco aviador.

Em um dado momento, o boneco fica inerte no chão e a sereia-marionete reaparece, envolvendo-o com seus movimentos, reanimando-o e colocando em sua cabeça uma espécie de casulo. O boneco volta a flutuar, com a cabeça encasulada. O casulo aumenta de proporções e engole o boneco, que reaparece na pele de um ator, vestido de aviador, assim como a sereia reaparece na pele de uma atriz, sendo que ambos estão envoltos por uma boia. Os seus corpos giram entrelaçados pelo chão, em uma coreografia ritmada por uma valsa, mas repentinamente interrompida por sons que remetem às ondas do mar. A luz diminui, o casulo reaparece como algo ameaçador e os corpos desaparecem debaixo dele. O casulo torna-se menor e desaparece, ao mesmo tempo que o barulho das ondas do mar cessam e a valsa volta a tocar. A coreografia dos corpos emaranhados se reestabelece, mas há um segundo ator, vestido como o primeiro, dentro da boia junto com o casal, dificultando os movimentos harmônicos realizados anteriormente.

Em meio à confusão desses corpos que tentam se entender, a atriz desaparece da cena e, na sequência, os dois atores criam uma série de acrobacias com uma cadeira espreguiçadeira gigante, que muda de forma o tempo todo, possibilitando uma sucessão de situações cômicas e precisamente coreografadas. Um terceiro ator, vestido como os outros dois, entra marchando na cena com o pulverizador e um chapéu, acompanhado por uma música solene. Um dos atores presentes na cena pega o seu chapéu e imita os seus passos, o outro ator presente na cena também se interessa pelo chapéu e os dois realizam jogos cômicos tentando possuir o chapéu, mesclando técnicas de malabarismo com jogos infantis. Enquanto isso, o ator com o pulverizador desaparece da cena com a cadeira e, em uma nova metamorfose, aparece uma grande bola no centro do palco, assemelhando-se à lua; um dos atores a escala, pulando sobre a mesma como uma criança em uma cama elástica.

Depois dessas ações, um outro ator observa a bola quicando no centro do palco e imita os seus movimentos. Tenta repeti-los algumas vezes, até que, em um crescente da música, ele salta e consegue flutuar na cena. Uma grande explosão acontece, aparecendo fumaça sobre o palco e mudando novamente a cena. Inicia-se a música do filme *2001: Uma odisseia no espaço*. O ator que flutua vai em direção à bola e gira no ar, enquanto que outro ator se desloca pelo palco em meio à fumaça criada com gelo seco, dentro de um mecanismo móvel com uma antena e uma luminária acesa.

Os atores acenam um para o outro e o que está no dispositivo móvel vai na direção daquele que flutua. Eles encostam os dedos indicadores em uma clara alusão ao afresco A Criação de Adão, obra de Michelangelo Buonarroti que se encontra no teto da Capela Sistina. Depois de “tocar no dedo de Deus”, o ator que está no dispositivo ergue uma bandeira dos Estados Unidos e a entrega para aquele que flutua. Este, dirige-se com a bandeira para detrás da bola, reaparecendo como um boneco que segura uma bandeira, ambos em menor proporção. Nesse ínterim, o ator com o dispositivo móvel também desaparece da cena. O boneco gira no espaço com a bandeira e movimenta-se em direção à bola. Por fim, ele senta-se sobre ela e finca a bandeira em sua superfície. O boneco desaparece da cena enquanto que a bola começa a desinflar rapidamente, adquirindo rugosidades que lembram o aspecto de um cérebro. A luz diminui, pontuando a finalização do espetáculo.

Os interlúdios aparecem na abertura *Désirs parade* e entre os quadros acima mencionados. Cada uma dessas três cenas curtas é protagonizada por homens que têm dificuldade para se locomover, pois eles estão presos a fios que limitam os seus movimentos. O primeiro, em uma relação de tensão com os fios, se esforça para alcançar uma tesoura pendurada no centro do palco, colocando-a, em seguida, em uma maleta junto com outras tesouras ao invés de cortar os fios que limitam os seus movimentos. Na

segunda cena, um indivíduo também se debate contra os fios, tentando subir em uma escada e alcançar símbolos que o convertem em uma paródia da estátua de liberdade.

Os desfechos improváveis desses dois interlúdios garantem-lhes uma tônica cômica, diferentemente da terceira cena, em que sapatos femininos aparecem no palco como um objeto de desejo. Em seguida, estes são calçados por uma mulher enquanto outro homem se movimenta com dificuldades em sua direção, por causa dos fios que o controlam. Depois que consegue alcançá-la, se estabelece uma coreografia onde o casal desempenha jogos de conquistas e a mulher retira as amarras do parceiro, que desmonta na cena como fazia o *Pierrot* no consagrado esquete criado por Genty. Vendo o parceiro de jogo sem vida, a atriz coloca-lhe novamente as amarras e essas o puxam para fora da cena. Esses interlúdios, assim como as cenas mais longas, são carregados de metáforas visuais, presentes no trabalho de Genty desde as suas primeiras criações e que serão conscientemente buscadas nas futuras criações do grupo. Retomaremos essa questão nos próximos capítulos.



14 *Désirs parade*, 1985. Foto do acervo da Companhia.

Embora Genty considere *Dérives* como a concretização de um teatro mais orientado pela visualidade e com estruturas mais complexas, distanciando-se do *savoir faire* do tempo dos cabarés, identificamos em *Désirs parade* uma grande mudança em seus processos criativos, que caminharam na direção de um teatro mais autoral, evitando-se a repetição de números já consagrados, como aconteceu até o espetáculo *Rond comme*

un cube. A esse aspecto soma-se, ainda, um aporte mais depurado dos recursos de iluminação, sonoros⁸¹ e coreográficos, um aprofundamento no trabalho com materiais simples e expressivamente potentes como o plástico e o kraft, que passam a ocupar cada vez mais o espaço da cena, contribuindo para a concretização do que anteriormente chamamos de um teatro de palco inteiro e, conseqüentemente, das relações mais autônomas que vão se afirmando entre atores e o inanimado.

Em nenhum dos quadros e interlúdios apresentados nesse espetáculo os atores estiveram presentes essencialmente em função do trabalho como manipuladores. Assim, diante das cenas que apresentamos resumidamente acima e das reflexões acerca desse movimento do espetáculo na direção de um “novo teatro”, consideramos que em *Désirs parade* a arte da marionete integrou-se às outras artes e suportes expressivos, consolidando uma poética visual permeada por estranhezas que nascem das relações estabelecidas entre matéria inerte, atores e do espaço da cena. Este, se contrai, se alarga e parece desconhecer as leis da gravidade e do estado sólido dos materiais, porque o espaço da cena gentyniano parece diluir momentaneamente esse conceito, permitindo que os materiais sofram constantes metamorfoses visuais, como se os sólidos, em suas mãos, fossem susceptíveis a desmancharem-se diante dos olhos dos espectadores. Estas características fazem parte do universo dos sonhos almejado por Genty para a cena teatral, em que tudo, sem parar, se transforma e adquire proporções não habituais, possibilitando o jogar com muitos paradoxos.

81 Durante a criação de *Désirs Parade* inicia-se uma longa colaboração com o compositor e multi-instrumentista francês René Aubry, que também criou trilhas sonoras para espetáculos de Carolyn Carlson e Pina Bausch. Aubry atua até os dias atuais nas criações das trilhas sonoras dos espetáculos da Companhia Philippe Genty.

3.4 SISTEMATIZAÇÃO DOS PROCESSOS CRIATIVOS E DOS MÉTODOS DE TRANSMISSÃO

Dos anos 1960 aos dias atuais, as metodologias de criação da Companhia Philippe Genty foram se depurando e tornando-se mais ordenadas. E, desde os primórdios do grupo, Underwood e Genty tornam-se colaboradores inseparáveis, com as concepções e direções dos espetáculos sendo feitas em conjunto, embora cada um sempre tenha desempenhado funções diferentes dentro desse processo. Philippe encarrega-se de criar os esboços das dramaturgias, com desenhos e textos de escrita espontânea, assim como o faziam os surrealistas. Esses materiais funcionam como disparadores de seus processos criativos. Ele também se encarrega da escritura das linhas gerais de possíveis ações cênicas, tentando inserir os mínimos detalhes das múltiplas possibilidades para cada cena. Passada essa fase inicial, Mary acompanha os processos de improvisos e de ensaios, trabalhando como arquiteta do movimento, trazendo concretude para as ideias esboçadas por Genty e organicidade para a cena. Nas criações mais recentes do grupo, ela também tem se dedicado à codireção e à cocriação dos trabalhos da Companhia e a simbiose entre o casal é tamanha que não seria possível pensar a poética gentyniana atual sem levarmos em consideração aportes artísticos e afetivos de Mary Underwood. Vale salientarmos ainda que, desde o AVC sofrido por Genty em 2011, Mary tomou a frente da Companhia, além de assumir os cuidados que Genty passou a demandar desde então.

Em entrevista concedida à Pablo Longo, o ator Amador Artiga, integrante do espetáculo *Voyageurs immobiles*, 2009, fala acerca da relação de Genty com o universo dos sonhos, do caráter fantástico presente nas imagens que ele traz à tona em suas criações e da importância de Mary Underwood para auxiliá-lo na organização dos seus materiais criativos:

Ela [Mary] se encarrega de toda a parte coreográfica e da organização do trabalho. De colocar ordem no caos dos sonhos de Philippe, ainda que seja minimamente. Digamos que ela é o seu nexos com a terra para não se perder no mundo dos sonhos. Philippe é a mente de onde surgem coisas fantásticas e inimagináveis. Quando dizemos que uma imagem vale mais do que mil palavras, eu penso em Philippe, penso que ele pode tocar o espectador muito mais profundamente com uma imagem do que com todas as palavras.⁸²

De acordo com Eric de Sarria⁸³, os procedimentos que Philippe e Mary atualmente empregam na criação de novos espetáculos não sofrem uma variação significativa e, embora possa existir um ou outro ponto que varie, de modo geral, eles trabalham respeitando métodos bastante sistematizados. Estes métodos foram registrados textualmente por Genty e encontram-se disponíveis no site da Companhia⁸⁴. Segundo os quais, em linhas gerais, as criações do grupo seguem as estruturas de *dispersão*, *cruzamento*, *reescritura* e *avaliação*. Na *dispersão*, os atuentes têm total liberdade para realizar improvisações, partindo sempre de um tema definido por Philippe Genty e Mary Underwood e envolvendo (ou não) objetos, materiais ou marionetes. O *cruzamento*, por sua vez, nasce do confronto entre as propostas que surgem nas improvisações com a escritura prévia feita por Genty. Situações propostas pelos atores podem ser incluídas à escrita inicial, levando o processo à próxima fase, ou seja, a *reescritura*: a partir dos jogos de improvisos, da relação dos materiais com os atuentes, com o espaço, com a música, etc., o artista atualiza o projeto inicial, incluindo novos quadros e transformando ou excluindo quadros que ele havia esboçado anteriormente, seguindo esse movimento de idas e voltas, marcado por constantes transformações, cruzamentos e interferências. E, por fim, vem a fase da *avaliação* que, segundo Genty, é “um espaço que não se apoia

82 ARTIGA, Amador. Entrevista concedida à Pablo Longo, divulgada em 1 de maio de 2011, com o título “Amador Artiga habla sobre la creación de Philippe Genty”. Disponível em: <http://sombrasyescena.blogspot.com.br/p/artes-escenicas-amador-artiga-actor-de.html>. Acesso em: 23 de novembro de 2017.

83 SARRIA, Eric. Entrevista concedida à Flávia R. D’ávila no dia 19 de outubro de 2015. Ver transcrição em ANEXO A.

84 GENTY, Philippe. Demarche artistique. Disponível em: <http://www.philippegenty.com/compagnie/demarche-artistique.html>. Acesso em: 20 de agosto de 2016.

sobre o racional, nem sobre o realismo, nem sobre uma fábula”⁸⁵ e que não tem por objetivo agradar ao espectador. A avaliação deve servir para a equipe analisar se a dramaturgia está no caminho certo. É um momento em que eles confrontam os materiais produzidos com um público e esse compartilhamento de processo pode acontecer em mais de um momento da criação, muitas vezes desencadeando novos movimentos de reelaborações.

Para descrever essas constantes construções e desconstruções, idas e vindas nos procedimentos criativos do grupo, Sarria emprega o termo *aller-retour* – que se traduz como ida e volta ou ir e vir – enfatizando que a interação com outros profissionais, além dos atores, pode gerar interferências e reelaborações:

O *aller-retour* está antes na abordagem, na pedagogia, na metodologia de trabalho. Philippe parte de uma intuição, ele parte de uma recordação, de uma experiência, de uma viagem e, em seguida, ele escreve o que ele tem em mente, essa experiência, essa imagem, analisando qual material, qual ferramenta ele vai usar para passar essa experiência... se ele vai passar por um material, pelo plástico, pela marionete, ver qual tipo de marionete, ele vê isso muito rapidamente, muito facilmente, então depois disso ele lança a improvisação, ele lança isso para os atores, que improvisam, e isso pode influenciar a sua escritura, ele reescreve a cena, então já há um *aller-retour* entre o ator e a sua escritura, e há um pequeno *aller-retour* entre ele e Mary Underwood, sua mulher, coreógrafa. E ele vai modificando um pouco as escrituras, as improvisações modificam também. Depois vem o artista plástico com seus objetos, as marionetes e também há um *aller-retour*. É como uma partida de pingue pongue.⁸⁶

Entendemos que esses métodos de reelaborações sejam recorrentes ao processo criativo de muitos artistas. E, especialmente para quem trabalha com a matéria e a visualidade nas artes cênicas, eles são até mesmo impositivos, visto que, embora o criador possa partir de uma ideia preestabelecida, é através de experimentos marcadamente artesanais que a encenação vai se estruturando. E, mesmo depois que o trabalho tenha estreado, muitas vezes as mudanças tornam-se imperativas por uma série

85 Ibidem.

86 SARRIA, Eric. Entrevista concedida à Flávia R. D’ávila no dia 19 de outubro de 2015. Ver transcrição em ANEXO A.

de fatores, como a reação negativa do público, o ritmo da peça, a necessidade de melhor alinhar uma sequência de cenas ou a própria inquietação criadora do artista, para quem a obra pode continuar em constantes processos de reestruturação. Este é o caso, por exemplo, de Robert Lepage que, inquieto com o seu trabalho, continua atualizando-o ao longo dos anos:

Tenho uma ideia original, que desenvolvo durante os ensaios. Depois de um certo tempo, chamo algumas pessoas para um ensaio aberto. Baseado na reação desse público, altero aquilo que considero necessário e continuo elaborando o projeto. Depois de quase dez anos com "Needles and Opium", ainda faço mudanças quando vejo a montagem.⁸⁷

Nesse relato de Lepage é possível constatar semelhanças entre o seu processo de trabalho e o de Genty, especialmente na fase inicial, que ambos compartilham as suas pesquisas com o público, alterando-as, a seguir, caso considerem necessário. Mas, diferentemente de Lepage, desde que passou a trabalhar com espetáculos de formatos longos – do final da década de 1980 aos dias atuais – Genty não tem o hábito de fazer grandes alterações em seus trabalhos depois da estreia. Uma das suas exceções foi o último espetáculo que dirigiu, *Paysages intérieurs*, 2016, que, segundo a crítica de Philippe du Vignal⁸⁸, na estreia sofria de muitas imperfeições técnicas e por não ter agradado ao público, a abertura foi substituída por um número apresentado em outro momento do espetáculo na ocasião da sua estreia, em que um atuante desaparece dentro de uma mala.

87 LEPAGE, Robert. Entrevista concedida por telefone à Folha de São Paulo, divulgada no dia 20 de março de 1998, com o título “Lepage quer fusão entre cinema e teatro”. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq20039864.htm>. Acesso em: 11 de dezembro de 2017.

88 VIGNAL, Philippe du. *Paysages intérieurs*, mise en scène de Philippe Genty. Crítica divulgada no dia 15 de dezembro de 2016. Disponível em: <http://theatredublog.unblog.fr/2016/12/15/paysages-interieurs-mise-en-scene-de-philippe-genty/> e *Paysages Intérieurs* conception et mise en scène de Philippe Genty. Crítica divulgada no dia 23 de janeiro de 2018. Disponível em: <http://theatredublog.unblog.fr/2018/01/23/paysages-interieurs-conception-et-mise-en-scene-de-philippe-genty/>. Acesso em: 02 de fevereiro de 2018.

3.4.1 Oficinas-laboratórios

A Companhia Philippe Genty tem realizado, nessas últimas três décadas, oficinas-laboratórios que proporcionam aos seus participantes uma imersão em suas rotinas de treinamento bastante semelhante ao que o grupo desenvolve durante os seus processos de criação. A primeira versão dessa oficina-laboratório foi formulada no ano de 1985 a convite de Margareta Niculescu, que na época estava à frente do Instituto Internacional da Marionete, em Charleville-Mézières. Genty resistia à ideia de criar um método de ensino pois, baseando-se em seu histórico de fugas de escolas e internatos por onde passou em sua infância e juventude, ele sentia-se averso em assumir a função de docente. Mas, diante da insistência de Margareta, o artista aceitou ordenar seus métodos de trabalho e transmiti-los em uma oficina denominada de *Master Class* e que teve dois meses de duração. Acerca da elaboração do material para essa oficina, o artista revela as dificuldades e a importância que esse processo representou para a Companhia:

Ao longo dos nossos anos de criação, eu desenvolvi, com Mary, uma relação mais instintiva que racional com o objeto, os materiais, a marionete, o movimento. Chegou a hora de formular essas intuições de trabalho, essas habilidades práticas de uma maneira mais rigorosa. Diante do desafio do curso, nós dedicamos vários meses procurando um método, desenvolvendo exercícios aplicáveis aos estagiários. Tentar compreender essas habilidades nos permite também descobrir aquilo que nos guiou sem que nós jamais tivéssemos formulado. Explicitar uma prática equivale a revelar as técnicas e a maneira em que elas são elaboradas. As marionetes, sua manipulação, a utilização da ilusão, as recentes explorações dos materiais como parceiros dos atores, sua integração à coreografia, requerem um conjunto de técnicas complexas, que devem constantemente assegurar que elas não reprimam a criatividade. Uma técnica não integrada, não excedida por aquilo que a inspirou, uma técnica prisioneira da sua própria virtuosidade leva à secura.⁸⁹

As oficinas-laboratórios, além de auxiliarem Genty e Underwood a organizarem seus métodos de trabalho, acabaram influenciando os processos criativos do grupo, pois, desde então, o casal passou a ministrar treinamentos com grupos de artistas

89 GENTY, Philippe. Op. cit., 2013. p. 135-137.

antes de selecioná-los para um novo processo criativo. Isso contribuiu, inclusive, com o desenvolvimento de uma linguagem teatral própria dentro da Companhia.

Em suas primeiras criações, Genty e Underwood contavam com parceiros criativos e com amigos para compor os seus elencos. Em algumas ocasiões, também fizeram audições para selecionar os atuantes, mas tal procedimento revelou-se impessoal e gerou dificuldades de integração no grupo. Com o passar do tempo, o casal percebeu que o modo mais eficaz de compor o elenco para seus espetáculos era a partir de um contato prévio com esses artistas e revelou-se fundamental que esses artistas também tivessem um conhecimento precedente da Companhia e de seus procedimentos de trabalho. Assim, salvando-se algumas exceções, os atuantes passaram a ser selecionados a partir de suas participações em oficinas-laboratórios que o casal ministrava, sempre com pelo menos quinze dias de duração:

Paramos de fazer audições. Às vezes, há um bailarino brilhante – na sua audição de duas horas, que, quando começa a trabalhar na criação, não consideramos ser suficientemente generoso com o que o rodeia, ou suficientemente inventivo.... Fazemos um mês de treinamento e, nesse mês, vemos imediatamente quem tem talento, mas que também é generoso o suficiente para ajudar os outros, que tem sentido de humor, e também imaginação. Depois, escolhemos as pessoas que achamos interessantes.⁹⁰

Esses treinamentos também contribuíram com a disseminação dos métodos de trabalho da Companhia em todo o mundo. O grupo brasileiro Seres de Luz Teatro⁹¹, por exemplo, foi um dos muitos grupos que receberam influências da poética gentyniana e de técnicas de confecção e manipulação do *Bunraku*, através da participação em um treinamento ministrado pelo casal que ocorreu em 1999, em Sevilha, com um mês de duração, deixando marcas em sua trajetória. No ano de 2000, de volta ao Brasil, o grupo

90 UNDERWOOD, Mary. Em entrevista concedida para o documentário *L'Attrape Rêves*, de Patrick Savey, 2006.

91 O Seres de Luz Teatro foi criado por Lily Curcio e Abel Saavedra, em 1994. Atualmente, o grupo tem sede em Barão Geraldo – Campinas/SP e é coordenado por Lily Curcio, que trabalha com atores e atrizes convidados em suas montagens, mesclando pesquisas vinculadas ao teatro de bonecos com o universo do clown.

criou o espetáculo de animação *Cuando tú no estás*, voltado para adultos e com evidentes influências estéticas e técnicas da Companhia Philippe Genty, como podemos observar a seguir:



15 Seres de Luz Teatro, *Quando tú no estás*, 2000. Foto de divulgação do grupo.



16 Seres de Luz Teatro, *Quando tú no estás*, 2000. Foto de divulgação do grupo.



17 Philippe Genty em uma das oficinas-laboratórios ministradas pelo grupo. Foto do acervo da Companhia.

No cenário nacional, Sandra Vargas e Luiz André Cherubini, membros fundadores do Grupo Sobrevento⁹², participaram de um laboratório ministrado por Philippe Genty e Mary Underwood realizado em 1988, na cidade de Trujillo, Peru. Vargas e Cherubini relataram-nos⁹³ que aquela experiência foi definidora para os rumos que seus trabalhos artísticos tomariam. Na época, ambos cursavam o primeiro ano de faculdade em artes cênicas e, segundo eles, o contato com os métodos e as ideias de Genty e Underwood foi determinante para que eles enveredassem profissionalmente no universo do teatro de animação. Sandra ressaltava ainda que foi Genty quem apresentou-lhes, pela primeira vez, os princípios do Teatro de Objetos, linguagem que o Sobrevento vem pesquisando nesses últimos anos e estimulando pesquisas na área, como a dissertação que

⁹² Grupo paulista que há mais de trinta anos dedica-se ao teatro de animação, investigando diversas modalidades dessa vertente artística. Nos últimos anos, o Sobrevento tem se dedicado à pesquisas e elaboração de espetáculos para bebês e, ainda, trabalhando com o potencial expressivo e simbólico que nasce da relação entre atores e objetos, criando espetáculos intimistas e mais voltados para o público adulto. O espetáculo “Só” faz parte dessa última linha de atuação do grupo.

⁹³ Em entrevista feita virtualmente no dia 01 de março de 2018.

desenvolvemos entre os anos de 2011 e 2013⁹⁴, tendo como base de estudo o surgimento desse movimento na Europa, entre o final da década de 1970 e os anos 1980.

O ator e mímico paulista Gabriel Guimard, atualmente diretor da Cia. Megamini, também participou daquela oficina-laboratório em Trujillo, sendo convidado por Genty, no ano seguinte, para integrar o espetáculo *Dérives*, no qual atuou entre os anos 1989 e 1992. Esse exemplo corrobora com o que foi exposto acima, acerca da mudança nos procedimentos de seleção de artistas para compor a Companhia, sendo a maioria deles provenientes desses treinamentos desenvolvidos pelo grupo.

Nos últimos anos, especialmente a partir de 2011, ano em que Philippe Genty sofreu um acidente vascular – AVC – e ficou com a fala comprometida e a saúde bastante debilitada, os atores que estão há mais tempo na Companhia, como Nancy Rusek e Eric de Sarria, é quem ministram as oficinas-laboratórios. Para além desses treinamentos de maior duração que, em geral, acontecem uma vez por ano, o grupo também oferece formatos de oficinas mais curtos e que, igualmente, são ministradas por artistas que colaboram com a Companhia Philippe Genty. Um exemplo desse formato de treinamento mais curto foi a oficina que Eric de Sarria ministrou em São Paulo, em ocasião da 2ª Semana Internacional de Teatro de Animação do Grupo Sobrevento – do Boneco ao Objeto. A oficina Coro de Memórias: Uma Introdução ao Universo de Philippe Genty⁹⁵ foi ministrada na SP Escola de Teatro, entre os dias 25 a 28 de junho de 2011.

94 D'ÁVILA, Flávia Ruchdeschel. Teatro de objetos: um olhar singular sobre o cotidiano. 2013. 148 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Instituto de Artes, 2013. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/86855>. Acesso em: 04 de março de 2018.

95 Disponível em: <http://www.spescoladeteatro.org.br/noticias/ver.php?id=1044>. Acesso em: 16 de novembro de 2016.



18 Oficina Coro de Memórias: Uma Introdução ao Universo de Philippe Genty. SP Escola de Teatro.

Foto Agnaldo Souza.

As pesquisas e descobertas proporcionadas por essas oficinas-laboratórios fizeram com que elas se integrassem ao repertório de ações da Companhia, tonando-se uma prática metodológica do grupo. Elas têm contribuído para acelerar a preparação dos atores que se integram a novas montagens, além de servir como um laboratório capaz de enriquecer as próprias criações de Philippe Genty, pelos materiais sensíveis que surgem desses encontros. A preparação dos atores para a recriação do espetáculo *Ne m'oubliez pas*, por exemplo, deu-se a partir de um laboratório dirigido por Underwood e Genty, em 2011, na Escola Nacional de Teatro da Universidade North-Trondelag, localizada em Verdal, Noruega. O treinamento deveria acontecer durante quinze dias, para dez alunos da Escola Nacional. Todavia, na segunda semana do laboratório, Genty foi acometido pelo acidente vascular e foi necessário fazer uma pausa para a sua recuperação. Ao longo de 2011, o casal retornou à Noruega outras duas vezes⁹⁶, uma delas para mais uma semana de treinamento e, na outra vez, para iniciar o processo de produção

⁹⁶ GENTY, Philippe. Op. cit., 2013. p. 252.

de figurinos, cenários e manequins-duplos dos atuentes. A produção e recriação do espetáculo aconteceu a partir de fevereiro de 2012, com o deslocamento dos atores noruegueses para a Casa de Cultura de Nevers e Nièvre – MCNN⁹⁷. Excepcionalmente, os ensaios duraram apenas dois meses, envolveram aproximadamente quarenta pessoas entre os atores, encenadores, assistentes de direção, técnicos, músicos, cenógrafos, costureiros, artistas plásticos, sendo que Mary, Eric de Sarria – que atuou como assistente de direção – e os atuentes trabalhavam praticamente em tempo integral para dar conta de um processo de montagem tão acelerado. Genty, por sua condição de saúde debilitada, não participou ativamente dessa recriação, sendo que Mary Underwood conduziu esse processo com maestria. O elenco, vindo da Noruega, também recebeu treinamentos de outros artistas associados à Companhia, especialmente de integrantes do espetáculo *Voyageurs immobiles*, recriação que antecedeu *Ne m'oublie pas*.

97 A convite de Olivier Peyronnaud, administrador da Casa de Cultura, Philippe Genty tornou-se artista associado desse espaço. Desde 2002, a Companhia tem feito suas montagens e recriações na MCNN e lá também funciona a sede administrativa da Companhia Philippe Genty.

4 O ATOR EM CENA

No teatro desenvolvido pela Companhia Philippe Genty, ao passo que o elemento humano deixa de estar na cena essencialmente como manipulador do inanimado, ele é imbuído de um outro tipo de presença, mas não no sentido de representar um papel. A sua condição na cena aproxima-se do trabalho de um *performer*, pois ele torna-se um atuante, no sentido de alguém que desempenha ações. Estas, são sincronizadas com os outros componentes da cena, instituindo ambiguidades, deslocamentos e sobreposições de sentidos naquilo que é dado a ver ao espectador.

Existem aproximações entre a condição da presença do atuante gentyiano com o teatro performativo preconizado pela pesquisadora Josette Féral. Esta, considera⁹⁸ que o teatro contemporâneo se beneficiou da performance, pois ele adotou alguns dos seus procedimentos fundamentais, como, por exemplo, o fato de muitos espetáculos desenvolvidos na atualidade centrarem-se não mais sobre um texto, mas na ação e na imagem. Outro procedimento apontado por Féral é a transformação do ator em alguém que se engaja na cena, desempenhando uma ação e mostrando-a para o público. A pesquisadora observa que “é evidente que esse fazer está presente em toda forma teatral que se dá em cena. A diferença aqui – no teatro performativo – vem do fato de que esse ‘fazer’ se torna primordial”⁹⁹.

Em um diálogo com o conceito de performatividade desenvolvido por Josette Féral, Cintra¹⁰⁰ denomina de *estado performativo* o estado de presença vivenciado pelo ator em espetáculos pautados na visualidade e nas relações poéticas que nascem entre o

98 FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. In: Revista Sala Preta, São Paulo, nº 8, 2008. p. 198-201.

99 Ibidem, p. 201.

100 Termo utilizado durante a regência de aulas pelo professor e pesquisador Wagner Cintra.

humano e o inanimado. Para o pesquisador, no palco, o ator experimenta situações reais e não alicerçadas em ações de uma representação dramática imitativa.

No caso de Genty, o atuante coabita a cena com a matéria inerte e, dentro desses estados performativos, o seu corpo fica sujeito a sofrer modificações em sua aparência, estatuto e presença. Assim, há uma via de mão dupla entre o atuante e os materiais inertes, pois, as ações de um refletem na presença do outro. Eles se influenciam diretamente, em relações de reciprocidade que fazem as suas realidades autônomas ora se confundirem ora se complementarem.

4.1 O ATOR E O PROCESSO CRIATIVO

O lugar do ator na encenação teatral sofreu diversas metamorfoses ao longo do último século. De “monstro sagrado” que, segundo Roubine, correspondia a uma espécie de ator que atuava como um oficiante, um grande sacerdote, e cuja relação de comunhão entre ele e o público, ou seus fiéis, “se apoiava numa espécie de bruxaria, que provocava uma representação hipnótica, gestos esporádicos e lentos, hieratismo, vocalização “mágica” (eficiente e poderosa)”¹⁰¹, ele tornou-se um “executante”, ou seja, alguém que se faz presente na cena e desempenha ações nem sempre com caráter representativo:

O oficiante se torna um executante. Ele se integra à rede de relações de que se constitui uma representação teatral. Ele se submete a uma concepção de conjunto cuja responsabilidade cabe ao diretor. Concretamente, ele é levado a utilizar sua voz de maneira mais “natural”; a renunciar à maior parte dos efeitos de vocalização; a exprimir-se com o seu corpo; a diversificar e a singularizar seu gestual em função do seu personagem, da estética da representação e de mil outros fatores.¹⁰²

101 ROUBINE, Jean-Jacques. A arte do ator. Rio de Janeiro: Zahar, 2011. p. 103.

102 Ibidem, p. 104.

Há uma estreita relação desse conceito de ator executante preconizado por Roubine com os conceitos de teatro e estado performativos apontados acima. Roubine assinala ainda que entre ator e diretor instituiu-se uma relação de manipulação, e que isso não significa que o diretor seja um opressor do ator, ao menos na maioria dos casos. Tal relação deve-se ao fato de ter se constituído uma separação de tarefas nos processos de criação de um espetáculo, cabendo ao diretor a responsabilidade de reger todos os elementos constitutivos da criação, sendo que o ator faz parte desse conjunto. Dentro desse processo, e entre muitos diretores, incluindo Stanislavski e Peter Brook, Roubine¹⁰³ observa que “o diretor deve agir como um revelador do ator”, impelindo-o a não “se fechar na comodidade do estereótipo representativo”. Tomando essas análises de Roubine como ponto de partida, nos questionamos sobre quais são os limites e os espaços criativos dos artistas que participam dos espetáculos da Companhia Philippe Genty?

O tratamento expressivo da matéria humana desencadeou uma profunda investigação do homem e dos seus abismos na trajetória criativa do grupo, assim como também gerou significativas mudanças referentes à importância dos atuantes na cena. Os materiais inertes, especialmente as marionetes, de protagonistas das primeiras encenações do grupo, tornaram-se parceiros de jogo do ator. Eles passaram a revelar mais, desde então, questões pertinentes ao indivíduo e aos seus processos de existir – nascer, desenvolver-se como sujeito, sonhar, perder-se em seus caminhos, morrer, renascer.

A cada novo trabalho, Philippe e Mary, assim como faziam na Associação Conhecimento da Máscara, estabelecem parcerias com artistas de diferentes formações e provenientes de diversos lugares do mundo. Essa característica é natural para o casal, inerente às suas próprias trajetórias pessoais e às suas áreas de atuação, que interliga diferentes linguagens artísticas como a dança, as artes visuais e as artes da cena. Em seus

103 Ibidem, p. 105.

procedimentos de criação, eles excluíram, inclusive, uma separação rígida entre atuantes e a equipe técnica, acontecendo o entrelaçamento dessas funções nos momentos de produção dos materiais para a cena. Assim, os atuantes trabalham de modo conjunto na Companhia, em uma prática que agrega as suas experiências e que exige deles que se contagiem e que sejam contagiados pelas experiências dos seus parceiros e pelos procedimentos criativos do grupo. Desses artistas, espera-se uma prontidão e um desprendimento que os permita estarem abertos para a construção de um novo vocabulário cênico. Por conseguinte, eles desempenham funções múltiplas e suas práticas estendem-se, assim, para além das competências adquiridas antes de chegarem à Companhia, tornando-se difícil distinguir o trabalho de ator, da dança e da manipulação de objetos, materiais ou marionetes. O ator Amador Artiga explicita essa demanda de Genty e Underwood:

Genty busca atores que sejam, como dizer... capazes de se desenvolverem em várias disciplinas. Em seus espetáculos se reúne a dança; a mímica; a interpretação; o clown; a manipulação de marionetes; o trabalho com os materiais (papel, papelão, plástico) e o canto.

Alguns vêm da dança, outros do mundo das marionetes e outros como é o meu caso, do teatro físico e da mímica corporal. Mas todos temos feito, em algum momento, um pouco de tudo, e para a manipulação de marionetes ele desenvolveu uma técnica para que seus atores possam aprender a manipular em cena, técnica que você aprende nos seus cursos.

Como ator você deve estar muito disponível e muito aberto para o que ele propõe, acredito que seja muito importante estar disposto a entrar em seu mundo. Philippe constrói suas obras a partir de seus sonhos. Para mim, Philippe é uma espécie de Dom Quixote em constante luta com seus moinhos, que são seus fantasmas, seus medos e suas obsessões. Temas que ele expõe em suas obras, e nós somos uma espécie de Sancho Pança que o acompanha e que às vezes entra em suas fantasias e, em outras, lhe diz: "Não, senhor, são moinhos e não gigantes."¹⁰⁴

Para chegar a um grupo de artistas com tal disponibilidade e prontidão, o casal os observa e os seleciona a partir de oficinas-laboratórios, como mencionamos no capítulo anterior. O ator Amador Artiga, por exemplo, depois de participar, em 2009, de um desses

104 ARTIGA, Amador. Entrevista concedida à Pablo Longo, divulgada em 1 de maio de 2011, com o título "Amador Artiga habla sobre la creación de Philippe Genty". Disponível em: <http://sombrasyescena.blogspot.com.br/p/artes-escenicas-amador-artiga-actor-de.html>. Acesso em: 23 de novembro de 2017.

laboratórios, recebeu o convite de Genty para integrar-se a um grupo composto por outras treze pessoas provenientes de diferentes cursos de formação realizados pela Companhia. Depois de uma semana de treinamentos e vivências, daquele grupo foram selecionadas oito pessoas para atuarem no processo de remontagem do espetáculo *Voyageurs immobiles*, que estreou em 2009. Acerca dos critérios observados nesses processos de seleção, Artiga acrescenta:

Para ele [Genty], claro que a qualidade profissional é importante, mas a qualidade humana é tão importante quanto ou até mesmo mais importante. Devemos ter em mente que passamos quase 3 anos juntos, convivemos quase que diariamente. Portanto, é importante que a equipe tenha um bom relacionamento além da cena. É por isso que Philippe não faz audições, ele só trabalha com pessoas que conheceu e conviveu por pelo menos um mês.¹⁰⁵

O modo com que Genty trabalha com os atuantes que integram os projetos da Companhia assemelha-se à abordagem feita pelo encenador polonês Tadeusz Kantor. Em um diálogo indireto com os *ready-mades* de Marcel Duchamp, Kantor elevou objetos que já não mais possuíam função de uso à condição de objetos de arte, trazendo-os para a cena e conferindo-lhes a mesma importância dada aos atores. De acordo com Cintra¹⁰⁶, os próprios atores eram considerados pelo encenador como *ready-man*, no sentido de permanecerem eles mesmos em cena. Kantor os orientava a encararem os objetos não como acessórios ou suportes para o jogo e sim como parceiros. Aldona Skiba-Lickel complementa:

Na definição tradicional, o ator é a pessoa que interpreta um papel, enquanto que Kantor recusa a interpretação e os papéis. Ele os substitui por pessoas “tout prêts”, que permanecem elas mesmas. Elas não são atores profissionais. Nos espetáculos de Kantor, nós não podemos mais dizer que o ator é um protagonista, porque não há papel principal. Em seu teatro, todos os elementos têm o mesmo valor. E o ator é frequentemente colocado no mesmo nível dos outros elementos do espetáculo.¹⁰⁷

105 Ibidem.

106 CINTRA, Wagner. No limiar do desconhecido – Reflexões acerca do objeto no teatro de Tadeusz Kantor. São Paulo: Editora UNESP, 2012. p. 16.

107 SKIBA-LICKEL, Aldona. L’acteur dans le Théâtre de Tadeusz Kantor. Bouffonneries, Paris, n. 26-27, 1991. p. 6.

Embora Genty trabalhe com artistas profissionais, a sua prática se aproxima desse conceito de pessoas *tout prêts*. O artista usa o termo *escuta* para lidar com os materiais das suas dramaturgias. Para ele, não há um material ruim no sentido dele ter pouco potencial expressivo, mas o que existe, muitas vezes, é a dificuldade em compreender as características intrínsecas das coisas e de deixar que as mesmas se expressem, assumindo-se que a matéria é portadora de certa autonomia. Assim, o criador não deveria impor a sua vontade para os materiais com que ele trabalha, mas relacionar-se com os mesmos através de uma *escuta* atenta. Esse termo pode ser estendido para os atuentes que integram os espetáculos da Companhia, pelo modo com que Genty atribui as suas funções¹⁰⁸, algumas vezes levando mais em consideração as suas origens culturais e as suas características físicas, apreendidas nas dramaturgias do grupo, do que as suas áreas de formação (música, dança, artes cênicas, circo, teatro de marionetes, etc.).

Assim, a multiplicidade de experiências dos artistas que atuam na Companhia é relevante não apenas por causa das suas formações, mas também devido ao conjunto de elementos culturais que eles carregam consigo. O elenco de *Voyageurs immobiles*, por exemplo, é formado por atuentes de diferentes nacionalidades e idiomas, trazendo para o palco uma diversidade de traços étnicos e uma polifonia de vozes que se expressam em diferentes idiomas. A voz é aqui um elemento importante da dramaturgia, não como fala dramática, mas como condensadora de paisagens sonoro-culturais diversas.

Contudo, a exteriorização dessa multiplicidade de traços relaciona-se menos com a autonomia da expressão individual dos artistas e mais com o processo de escuta que Genty desenvolve diante dos materiais integrantes das suas dramaturgias. Com o intuito de compreender melhor os espaços e limites que cabem aos atuentes envolvidos

¹⁰⁸ Preferimos pensar em funções no lugar de papéis, visto que este último termo tende a aproximar-se mais da ideia de papéis desempenhados por personagens dramáticos, e este não é o caso da atuação dos artistas envolvidos das criações do grupo.

nas montagens do grupo, outra característica que merece a nossa atenção diz respeito a um dos métodos usados durante os processos criativos da Companhia, também desenvolvido nas oficinas-laboratórios. Esse método tem como foco o trabalho com as memórias afetivas dos artistas, que são externalizadas a partir de improvisos com alguma matéria inerte, especialmente com o papel kraft, por sua flexibilidade, maleabilidade e capacidade de guardar as marcas que lhe são impressas. Analisando o registro audiovisual¹⁰⁹ do treinamento desenvolvido por Eric de Sarria, em 2011, durante a 2ª Semana Internacional de Teatro de Animação do Grupo Sobrevento, verificamos que Eric propôs que os alunos entrassem no campo das suas recordações, usando uma dinâmica com folhas de papel kraft. Cada participante recebeu uma folha e a orientação de que ele deveria relacionar-se com a materialidade do papel, percebendo as sensações causadas pelo toque, pelo odor, pelo barulho, etc., e, através delas, deixar vir à tona uma pequena lembrança ou um fragmento de uma lembrança. Os opinantes deveriam agarrar essa memória, interrogá-la, compreender-lá, torná-la singular e imprimir-lá no papel. Após colocar suas lembranças pessoais na folha de kraft, eles foram orientados a criar uma relação de distanciamento com o papel manipulado, que os representaria e que seria parte deles, mas como produtores da ação, eles deveriam agir de fora daquele material.

Manter distância do objeto manipulado corresponde ao princípio da dissociação no teatro de bonecos e que Genty amplia para o que ele chama de distanciamento¹¹⁰ – diferentemente do conceito brechtiniano, o distanciamento gentyiano é um prolongamento mais técnico da dissociação, que visa carregar o inanimado de atributos pessoais como memórias e sentimentos, mas sempre respeitando o rigoroso aprendizado técnico de manter a distância necessária daquela materialização

109 O registro foi feito por Agnaldo Souza, integrante do Grupo Sobrevento.

110 GENTY, Philippe. Op. cit., 2013. p. 279.

do duplo do atuante, para assim sustentar a ilusão sobre a cena. O atuante é atravessado por uma relação dupla de ser ele mesmo e de projetar-se naquilo que ele manipula, sendo que o inanimado se torna, assim, uma faceta da sua personalidade. Mas de qual personalidade que estamos falando? E qual a função e a importância dos materiais pessoais dos artistas na composição da cena gentyniana?

Mesmo que o pano de fundo da criação dos espetáculos da Companhia esteja vinculado ao imaginário e às experiências de Genty e Underwood, Sarria destaca que, ao passar pelo processo de ensaios, os atuentes têm a liberdade de moldar as suas presenças na cena para que as mesmas não fiquem tão distantes das suas essências.

Ele [Genty] tenta sempre que possível dar-lhes o máximo de liberdade criativa no interior do quadro que ele afixou e ele também autoriza a quebra e reformulação desse quadro. É mesmo um trabalho de construção, de cocriação, de improviso, de liberdade, de proposição, mas, no entanto, em algum momento é Philippe quem decide, é ele quem vai unificar as cenas, quem vai finalizar as coisas.¹¹¹

Por meio dos improvisos, os atuentes têm liberdade de fazer proposições de cenas durante determinados momentos da criação. No entanto, essa liberdade é controlada, pois Genty e Underwood aproveitam as partes que lhes interessam das situações improvisadas, utilizando-as para chegar a um lugar idealizado por eles e, mesmo que esse lugar mude durante os ensaios pelo encontro com ideias e proposições cênicas dos atuentes, é sempre o casal quem faz as escolhas finais dos caminhos tomados pelas dramaturgias do grupo. Há aí também um ato de *escuta*: diante de improvisos gravados e minuciosamente analisados, o casal seleciona o que será empregado na composição, em um processo de recolhimento e escolha de materiais cênicos que resulta em uma espécie de *assemblagem* dramatúrgica.

111 SARRIA, Eric. Entrevista concedida à Flávia R. D'ávila no dia 19 de outubro de 2015. Ver transcrição em ANEXO A.

Ao longo das novas montagens Genty relata que evita apresentar a ideia geral do espetáculo para os atores, pois, segundo ele, os mesmos tentam antecipar os processos de criação quando têm a noção do conjunto do espetáculo ou, ainda, do lugar em que ele e Underwood pretendem chegar com determinada cena:

Escrevo cada cena com certo número de possibilidades, e ao mesmo tempo faço um *storyboard*, onde eu tenho as imagens. De fato, o pensamento, a escrita através de imagens, é interessante porque isso me permite evitar o grande supermercado de clichés. Neste sentido, a imagem me obriga a pensar de outro modo.

Eu dou um tema para os atores e dançarinos e nós trabalhamos durante três ensaios, desenhando. Dou uma liberdade total. Esses atores vão, com seus próprios recursos, assumir o controle do tema ou resistir a ele, mas algumas vezes eles vão me propor pistas que são embriagantes e isso me obriga a reescrever. Isso é doloroso, pois escrevemos algo e temos que jogá-lo na lixeira, mas, ao mesmo tempo, há outro território que aparece, e isso é apaixonante.¹¹²

Não há como negar que o ator tem aí um espaço de autonomia, pois as proposições cênicas que ele faz ao longo dos improvisos podem influenciar os rumos da criação, quando essas cenas, de alguma forma, tocam o olhar de Genty e Underwood, fazendo com que eles as insiram na dramaturgia do espetáculo. Vale ressaltar que durante esses improvisos, os atores são instigados a trabalhar com as suas memórias, desencadeando aí uma fusão entre o material criativo proveniente do universo pessoal de Genty e Underwood com os recursos pessoais dos atuantes. Mas, ainda acerca desse processo de fusão, é importante salientar que Genty não explica para os atores os seus motivos criadores. Tanto que, ao ser indagado sobre o a criação do espetáculo *Boliloc* e o seu significado, o artista Christian Hecq explicita:

Philippe Genty trabalha muito com as imagens. Ele cria uma imagem em seu computador e nos mostra a imagem. E nós tentamos teatralizar a imagem que ele nos propõe. Ele propõe pequenas cenas, pequenas ideias. Experimentamos cada ideia e depois tentamos conectá-las. E, quando juntamos duas ideias, às vezes surge uma terceira imagem entre as duas anteriores.

112 GENTY, Philippe. Em entrevista concedida para o documentário *L'Attrape Rêves*, de Patrick Savey, 2006.

O que nós contamos? Eu não sei. Pode ser que Philippe o saiba. Mas eu penso que cada um, cada espectador compreende uma coisa diferente. Não há uma maneira de compreender, há muitas maneiras de compreender o espetáculo.¹¹³

Para o casal, os artistas com quem eles trabalham são cocriadores de seus espetáculos e, mesmo diante de espaços de autonomia bastantes delimitados, o lugar dos artistas que atuam na Companhia parece enquadrar-se mais ao de um ator criador do que de um ator que meramente interpreta um papel ou que é controlado como uma marionete pelo diretor, no sentido opressivo que essa ideia pode carregar. Ao refletir acerca do ator criativo versus o ator interpretativo, a partir da prática lecoquiana, Murray observa que

Lecoq propõe um modelo atorial no qual o ator é (co) autor-fazedor do material, quer seja esse físico, falado, musical ou imagístico. Para Lecoq, o ator criativo é alguém que adquiriu uma disposição para atuar, de uma maneira geral, sob quaisquer circunstâncias, mas combina essa habilidade com um entendimento corporificado das demandas específicas de se fazer tragédia, melodrama, palhaço e bufão, por exemplo.¹¹⁴

Pela aproximação do trabalho de Genty com a pedagogia de Lecoq, anteriormente já pontuada e pelas características processuais aqui expostas, é possível presumirmos que o casal espera desses artistas que eles atuem como cofazedores do teatro da Companhia, corroborando para o que Roubine apresenta como uma relação de simbiose entre ator e diretor. Para o autor, esta relação é a ideal nos processos criativos centralizados na figura do diretor, onde este “se esforça por mobilizar o eu do ator, mas, simultaneamente, este último, poroso, se deixa encher e governar pelo eu do diretor”¹¹⁵. Por conseguinte, o ator gentyniano, ao apreender um vocabulário cênico em que ele atua em pé de igualdade com os outros elementos constitutivos da visualidade da Companhia,

113 HECQ, Christian. Entrevista concedida à Maite Guisado para o programa *La Mandrágora da TVE*, em ocasião da apresentação do espetáculo *Boliloc* no *Festival Temporada Alta de Girona*, no dia 15 de novembro de 2008. Vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ph3MgH-uE8c>. Acesso em: 30 de setembro de 2017.

114 MURRAY, Simon David. KEEFE, John. *Physical Theatres: a critical introduction*. Abingdon: Routledge, 2007. p. 223 apud MELO, Sérgio Nunes. A abordagem atorial de Lecoq: um vocabulário completo e universal para todos os idiomas performativos. *Mimus – Revista online de mímica e teatro físico*. Ano 2, no.4. Salvador: Padma Produções, 2012. p. 29-40. Disponível em: www.mimus.com.br. Acesso em: 16 de setembro de 2017.

115 ROUBINE, Jean-Jacques. Op. cit., 2011. p. 105.

torna a sua presença disponível para veicular as imagens e as ideias concebidas por Genty e Underwood, ao mesmo tempo em que as contagia com a sua presença, experiência e a sua capacidade de criação, propondo novas perspectivas para as provocações e motivações criativas do casal.

4.2 A DANÇA COMO PRINCÍPIO DE PARTITURIZAÇÃO DO GESTO

Diante de uma tela Philippe e Mary analisam os registros visuais de um ensaio. Apontam para algumas passagens, fazem observações, tomam notas. Posteriormente, eles veem esse mesmo material com os atuentes, apontando-lhes o que deve ser mantido, o que deve ser evitado, o que deve ser explorado e melhorado, compondo, pouco a pouco, uma complexa *assemblagem* cênica.

Há um acentuado rigor técnico na orquestração dos elementos dos espetáculos da Companhia e ele estende-se aos atuentes, que têm seus gestos e movimentos marcadamente partiturizados. Cada ação é minimamente pensada, pontuada, coreografada, colaborando para desenhar o espaço e as imagens das dramaturgias do grupo. Embora Genty tenha convivido com algumas pessoas vinculadas ao mundo da dança em sua juventude¹¹⁶, foi a partir do encontro com Mary Underwood que se desencadeou uma simbiose mais profunda entre a sua prática com o inanimado e o corpo partiturizado ou em situação de dança, auxiliando-o a expressar o indizível:

Com Mary, eu descubro o corpo dançado – fusão, vertigem, repetição – a dança pode exprimir o indizível, a dança interroga. Por instantes, o corpo transcende o

¹¹⁶ Como Paulette Dynalix, dançarina clássica na Ópera de Paris, que se tornou incentivadora das primeiras criações de Genty, além de apresentá-lo para o meio artístico parisiense antes deste partir para a Expedição Alexandre. Foi Paulette quem apresentou Jacques Lecoq para Genty, sendo que ela também se tornou a mãe de criação de Roy Genty, filho de Michiko Tagawa com Philippe Genty.

espaço, o faz explodir quando ele se confronta com a matéria em situações nos limites do inconcebível.¹¹⁷

Esse processo acentuou-se na década de 1970, quando, com o intuito de conhecerem novas formas de dança, o casal viajou para Bali e lá foi iniciado em um tipo de dança mascarada conhecida como *topeng*¹¹⁸. Genty fala acerca dessa experiência e como que a mesma, posteriormente, repercutiu em sua abordagem da cena, aproximando-o da dança, do movimento e do corpo como material expressivo:

O dançarino de *topeng* parece se automanipular como uma marionete, um corpo-objeto, dissociando seus movimentos. Ele dirige as partes de seu corpo como elementos independentes. Esse aprendizado lança uma ponte entre a marionete e a dança, que permanecia desconhecida para mim, me intrigando bastante. (...) Nossa sensibilização pelo *topeng*, sua fragmentação extraordinária do corpo, terá repercussões muito mais tarde na minha aproximação do movimento e na pesquisa de uma certa tensão corporal para a qual Mary saberá trazer respostas técnicas e coreográficas.¹¹⁹

Após essa incursão pelo *topeng* por dois anos consecutivos, Philippe e Mary coordenaram um grupo que eles denominam Associação Conhecimento da Máscara, em Paris, formado por artistas de diferentes áreas de atuação. Na Associação, eles reuniam-se duas vezes por semana e trabalhavam de modo colaborativo. Cada integrante propunha e dirigia encontros, explorando questões práticas e teóricas vinculadas à dança, à manipulação, à técnica do ator, ao corpo em movimento, utilizando a máscara como fio condutor. Para Genty¹²⁰, aquele grupo de estudos foi um laboratório de pesquisas que não tinha por objetivo criar um espetáculo ou uma apresentação pública, mas cuja riqueza e liberdade alimentaria o trabalho futuro de muitos entre eles.

117 GENTY, Philippe. Op. cit., 2013. p. 156.

118 A palavra *topeng* significa máscara e refere-se a um dos estilos de atuação com máscaras existente em Bali, geralmente acompanhado por uma orquestra de percussão. A origem dessa dança mascarada remonta ao século X e existem variantes do *topeng* em Bali e em outras ilhas da Indonésia. No *topeng padjegan* – forma mais antiga dessa dança – o mesmo dançarino representa todos os personagens, usando máscaras que cobrem completamente o rosto para a dança, e meias máscaras, que o permitem contar histórias e fazer comentários ao longo da apresentação. Essas máscaras são trocadas à vista do público, ao mesmo tempo em que o dançarino modifica a sua partitura corporal para dar um novo corpo a uma nova máscara. O mestre Kakol, que iniciou Genty e Mary nessa linguagem, era um dançarino especializado no *topeng padjegan*.

119 Ibidem, p. 91-92.

120 Idem.

A sensibilização pelo *topeng* e a experiência com a Associação Conhecimento da Máscara, contribuíram muito para que o artista mudasse o foco do seu olhar, que naquela época ainda se encontrava bastante centrado em criações com as marionetes. Foi nessa fase que o status do corpo na cena começou a sofrer alterações: de corpo passivo, no sentido de quase sempre ocultar-se dos olhos do espectador, fazendo-se presente, essencialmente como corpo que manipula um boneco, para um corpo atuante, que passa a interagir de modo ativo com o espaço, com a luz, com a música e com o inanimado, tornando-se parte constituinte das novas escrituras dramatúrgicas. As transformações desencadeadas nos procedimentos de trabalho da Companhia, naquele período, estenderam-se, também, à utilização do inanimado para além das marionetes. É nesse espaço temporal, que engloba meados da década de 1970 até o início dos anos 1980, que outros materiais, como o plástico e o kraft, adquirem mais presença e autonomia expressiva. Em *Désirs parade*, 1985, esses materiais já se afirmavam na estética da Companhia, que, colocados em relação com corpos ativos na cena, contribuíram para potencializar um teatro de constantes metamorfoses visuais. A mudança que se instaurou no olhar de Genty e a consequente abertura para outras linguagens artísticas foi crucial para as transformações criativas e processuais na Companhia Philippe Genty.

Desde o início dos anos 1980, a dança e o movimento instituíram-se nos processos de formação e criação do grupo. Assim, o estado de um corpo dançado e/ou partiturrizado se tornou recorrente em espetáculos como *Dérives*, 1989, *Ne m'oublie pas*, 1992, *Voyageur immobile*, 1995, *Ligne de fuite*, 2003, etc., e tornou-se predominante no espetáculo *La fin des terres*, cuja estreia ocorreu em 2005. Esse é um dos trabalhos da Companhia em que as marionetes quase não se fazem presentes, sendo substituídas por outros materiais, como placas com setas indicando o sentido presas nas faces dos atuantes, cartas que voam pelo cenário, papéis que se tornam máscaras, uma mão gigante que

interage com o corpo de uma atriz, tubos dentro dos quais os atuentes se movimentam, casulos e bolhas gigantes de plástico que envolvem os seus corpos, casas de uma pequena vila com as quais os artistas também criam movimentos partiturizados. Os únicos momentos em que as marionetes têm maior destaque são em duas cenas cujos disparadores criativos foram reminiscências de experiências e sonhos do artista e da sua família, que serão abordadas no próximo capítulo.



19 La fin des terres, 2005. Foto do acervo da Companhia.

Como o casal trabalha com artistas de diferentes áreas de formação, que nem sempre trazem consigo o vocabulário da dança, eles desenvolveram um método que possibilita aos atuentes partirem das suas experiências pessoais para chegarem à coreografia de um movimento coletivo. Genty e Underwood denominam tal método de *memograma*; nele, eles pedem que os atores reproduzam, corporalmente, a lembrança de alguma ação registrada em suas memórias afetivas. Depois de dar corpo àquela memória, eles desenvolvem improvisações coletivas, mesclando os seus *memogramas* individuais, transformando-os, ordenando-os de modo cíclico para que o grupo possa reproduzi-los.

Nesta etapa do trabalho, Mary seleciona algumas sequências de ações, integrando-as à dramaturgia em processo de criação.

O ponto de partida deste método é a memória individual, mas, em sua evolução, as ações corporais oriundas dessa memória são transformadas quando integradas a outros *memogramas*. Desse modo, diante do espetáculo, o espectador não consegue reconhecer que determinada microestrutura de uma cena partiu de um trabalho baseado nas memórias individuais dos atuentes. Neste caso, as memórias funcionam como um motor disparador das ações e, após serem corporalmente exteriorizadas, o seu caráter de individualidade dilui-se ao passo que elas se mesclam com as ações dos outros atuentes. Os *memogramas* passam por uma segunda etapa de dissolução quando Mary e Genty agregam microestruturas resultantes desse trabalho de improviso à dramaturgia em processo de elaboração.

Assim como Genty, há uma gama de artistas que enveredaram no campo de um teatro que explora o inanimado e a sua relação com o corpo, a dança e o movimento, como os personagens dos espetáculos de Ilka Schönbein, que surgem a partir do seu corpo, em um impressionante trabalho de dissociação do movimento; ou ainda nas recentes montagens de Duda Paiva, que percorre um caminho semelhante, investigando a integração da dança e do corpo com o inanimado. Já no campo mais específico da dança, embora seja possível encontrar recorrências entre o trabalho desenvolvido na Companhia Philippe Genty e diversos coreógrafos contemporâneos, gostaríamos de pontuar um diálogo bastante próximo entre pesquisas e práticas de Genty com o trabalho da atriz e dançarina americana Loïe Fuller (1862-1928), no que diz respeito a experimentações entre corpo, materiais, espaço e iluminação.

GINOT e Michel¹²¹ pontuam que Fuller trouxe para a dança a teatralização do movimento, transformando o corpo com a utilização de acessórios como tecidos e bastões, somados a complexos efeitos de iluminação. As pesquisadoras chamam atenção ainda para o fato da dançarina utilizar o movimento como um meio de visualização do espaço, criando formas e desenhos com a luz projetada sobre os tecidos.

Com o desenvolvimento da eletricidade, Fuller elaborou técnicas de ilusão cênica, possibilitando-lhe mostrar no palco apenas os elementos que lhe interessassem ou dar a impressão de que o seu corpo flutuava no espaço. Ela é considerada pioneira da dança moderna, graças a suas pesquisas envolvendo o corpo em movimento sob o efeito da iluminação, como por exemplo com a *dança serpentina*, técnica que a tornou mundialmente conhecida pela utilização de tecidos leves e bastões – que funcionavam como extensores para os seus braços – criando formas em movimentos fluidos, que mudavam de cor de acordo com a paleta utilizada na iluminação. Em 1895, Fuller criou a *dança do fogo* que também fez muito sucesso pelo seu caráter inovador e onírico. De acordo com Monteiro¹²², ela dançava sobre uma estrutura com espelhos, invisível para os espectadores, coberta por uma placa de vidro, permitindo a passagem da luz de baixo para cima e gerando a mudança das tonalidades do seu figurino, fazendo com que o seu corpo se assemelhasse a um corpo em chamas.

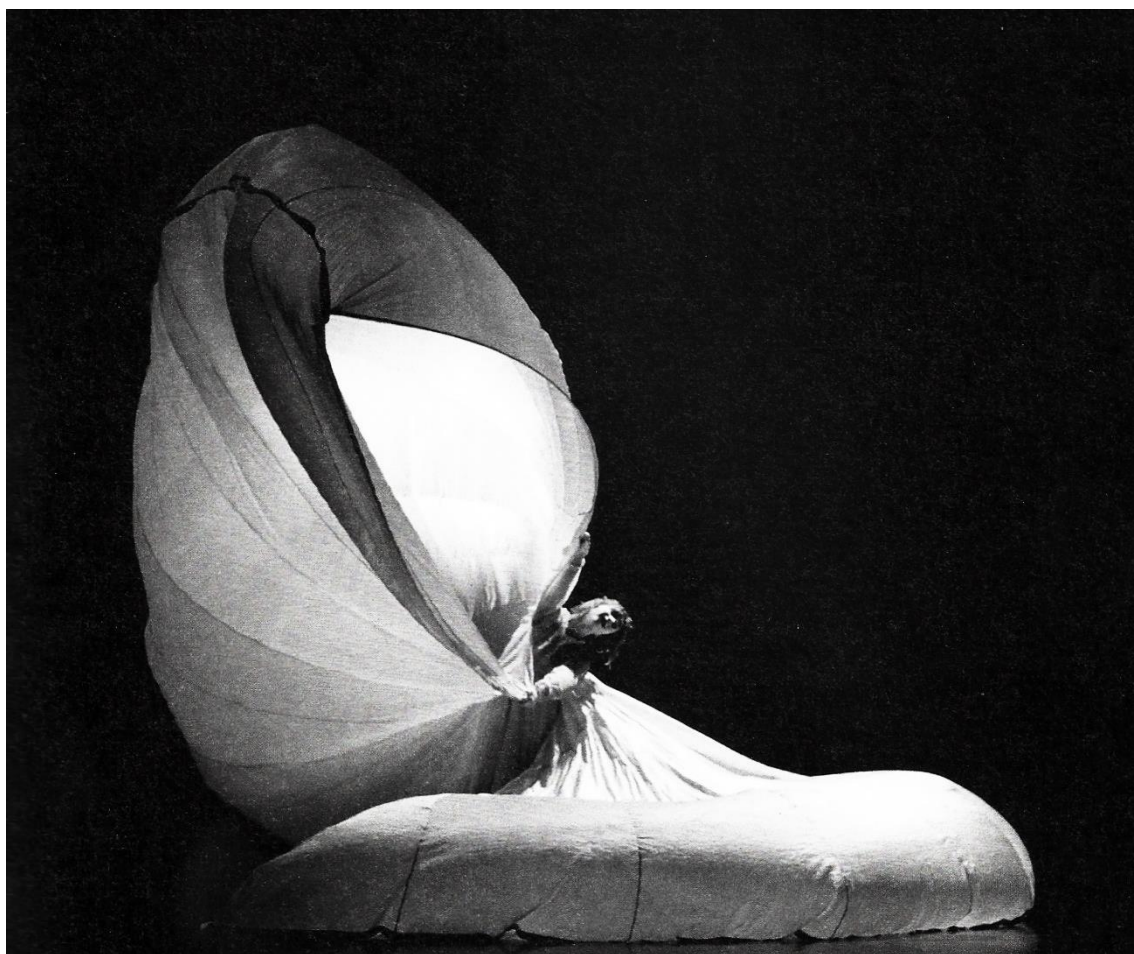
Assim como Fuller, Genty utiliza largamente os efeitos da iluminação para criar ilusões óticas. Um deles, desenvolvido por ambos, foi o teatro negro, que quando empregado no teatro de animação, por exemplo, possibilita ao boneco, se colocado em primeiro plano, parecer que está flutuando na cena, pois quem o manipula, encontra-se em um segundo plano, não tocado pela luz, logo, invisível para os espectadores. A *dança*

121 GINOT, Isabelle. MICHEL, Marcelle. La Danse au XXe siècle, Montréal: Larousse, 2002. p. 246.

122 MONTEIRO, Gabriela Lírio Gurgel. Loïe Fuller – artista precursora da cena expandida. Salvador: Repertório, nº 27, 2016. p. 140.

serpentina inspirou Genty a conceber mascaramentos corporais com tecidos ou ainda os seus escargots, derivação direta da dança de Fuller, na qual o atuante em coreografia usa um grande tecido leve, com uma estrutura que se abre para criar uma forma semelhante à de um escargot. Essa imagem é recorrente em espetáculos da Companhia e, nas anotações do processo de criação da remontagem *Ne m'oublie pas*, encontramos o nome de Loïe Fuller como uma referência para a sua composição. Há também uma aproximação entre Genty e Fuller no que diz respeito à economia de seus cenários, no sentido de dispensarem itens decorativos, desvinculando, assim, o acontecimento espetacular de um tempo e um lugar específico ou de uma leitura redutora do que é dado a ver. Ao analisar a obra de Fuller, Monteiro observa que a sua arte

também contribuiu para a reflexão sobre a importância do cenário teatral ao rejeitar toda materialidade supérflua presente, por exemplo, em objetos meramente decorativos na cena. A criação de uma atmosfera que



20 *Ne m'oublie pas*, 1992. Foto do acervo da Companhia.

verdadeiramente pudesse sensibilizar o espectador era um de seus objetivos que se contrapunha a qualquer tipo de fórmula espacial decorativa e redutora.¹²³

Além de valerm-se da iluminação para criar novos lugares e metamorfoses na cena, outro ponto de contato entre esses criadores é o uso de materiais para preencher o palco. Loïe Fuller explorou a transformação da cena a partir da utilização de tecidos. Em 1925, no espetáculo *La Mer*, ela foi assistida por um grupo de 75 dançarinos que atuavam sob uma imensidão de tecido disposto sobre o palco, auxiliando-a a suscitar o mar e os movimentos das suas ondas.



21 *La Mer*, Loïe Fuller, 1925. Brancroft Library, Universidade da Califórnia, Berkeley.

Garelick considera essa produção de Fuller como uma antecipação do trabalho com embrulhos realizado por Christo e a sua esposa Jeanne-Claude¹²⁴, visto que

¹²³ Ibidem, p. 144.

¹²⁴ Christo e Jeanne-Claude tornaram-se mundialmente conhecidos por suas intervenções, na natureza ou em lugares públicos, a partir de embrulhos ou da inclusão de objetos incomuns a determinados lugares. Uma das obras mais emblemáticas do casal foi a intervenção *Wrapped Reichstag*, responsável por embrulhar todo o edifício do parlamento alemão em 1995.

os corpos dos dançarinos, ocultos sob o tecido, eram percebidos pelos espectadores como volumes em movimento.

Enquanto a música de Debussy era tocada, os dançarinos sob a seda simulavam as ondulações do oceano, criando ondas através de uma combinação de seu próprio movimento corporal e as correntes de ar que eram injetadas para circular sob o tecido (...). As "ondas" do tecido eram tão grandes que às vezes quase tocavam os espectadores sentados na primeira fila.¹²⁵

Genty, por sua vez, comumente utiliza grandes estruturas de plástico, que às vezes são infladas previamente, aparecendo com formas e volumes já determinados. Em algumas situações, esses volumes infláveis são usados na passagem de uma cena para outra, auxiliando no desenvolvimento das metamorfoses visuais dos seus espetáculos. Isso pode ser percebido em *La fin des terres*, 2005, mais especificamente na passagem de uma cena bastante agitada, conduzida pela música *Are You Gonna Be My Girl*, da banda de rock australiana Jet, em que um casal de bonecos gigantes interage entre eles e com os atores. De repente, os volumes de plástico vão ocupando o fundo do palco, enquanto que, simultaneamente altera-se a iluminação, que deixa o espaço predominantemente azul e preto, e a trilha sonora passa a ser regida por uma música incidental. Os corpos dos atores e dos bonecos desaparecem sob os volumes inflados, como se tivessem sido consumidos pelo plástico. Apenas uma atriz permanece no palco, dando início a um novo quadro dentro do espetáculo.

Em outras situações, essas estruturas são infladas no próprio espaço da representação, como na cena que Genty chama de *Le paradis artificiel*, presente em *Voyageurs immobiles*, 2009, em que um oceano de plástico, aos poucos, toma todo o palco. Dentro desse oceano, os atores aparecem nus, corporificando situações absurdas, aparentemente ligadas a devaneios pessoais e coletivos.

125 GARELICK, Rhonda K. *Electric Salome: Loie Fuller's Performance of Modernism*. Princeton: Princeton University Press, 2007. p. 183-184.



22 Voyageurs immobiles, 2009. Foto do acervo da Companhia.

Para Roubine¹²⁶, “a dança revela que o movimento e o gesto sempre foram percebidos como meios de estabelecer com o espectador uma comunicação afetiva não verbal”. O autor observa que teóricos como Artaud idealizaram a criação de um vocabulário alternativo à palavra, em que, por meio do gesto tratado como uma frase, fosse possível “elaborar uma sintaxe ou até mesmo uma métrica do gesto”. Consideramos que Genty faz parte de um grupo de artistas que enveredou por tal caminho, desenvolvendo uma gramática do movimento e do gesto que precede a linguagem verbal. O seu teatro caracteriza-se por imagens em movimento, essencialmente sem falas e, quando o verbo se faz presente, ele majoritariamente soma ao invés de sobrepor-se aos outros componentes do espetáculo.

4.3 A VOZ E O CANTO

O uso da palavra nos espetáculos da Companhia, salvo as exceções *Zigmund Follies*, 1983 e 2001, e *La pelle du large*, 2012, não é um método recorrente, ao menos, não no sentido de palavras proferidas dentro de um contexto narrativo. Desde as suas

126 ROUBINE, Jean-Jacques. Op. cit., 1998. p. 40.

primeiras criações, Genty prioriza as imagens, por estas serem detentoras de um caráter mais universal no que diz respeito à sua fruição e por possibilitarem leituras muito mais abertas do que aquelas oriundas de um texto narrativo.

Mas isso não significa que o artista despreze o uso das palavras e da voz. O humano, ao passo que ganhou espaço na cena genty niana, tornou-se também detentor da fala, proferida em um sentido mais poético do que racional. O modo com que Genty trabalha a palavra na cena é consonante com os ideais artaudianos, que propunham a eliminação do texto, mas a conservação das palavras e, estas, deveriam ser “tomadas num sentido encantatório, verdadeiramente mágico – por sua forma, suas emanções sensíveis e já não apenas por seu sentido”¹²⁷. Roubine observa que essas emanções sensíveis, segundo Artaud, deveriam emergir durante o acontecimento teatral, “do confronto entre espectador e espetáculo. De uma sacudidela violenta, de uma comoção, de uma transformação do primeiro pelo segundo”¹²⁸.

A voz e a sua musicalidade, em Genty, é usada em diferentes circunstâncias: nas cenas iniciais dos espetáculos *Ligne de fuite*, 2003, e *Boliloc*, 2007, por exemplo, o espectador é colocado diante do verbo para, logo em seguida, mergulhar em um mundo regido pelas imagens. Em *Ligne de fuite*, a primeira cena é composta por um monólogo em francês e espanhol e a primeira frase proferida pelo ator em cena é “ser ou não ser?”. Enquanto tenta desvencilhar-se de fios que impedem os seus movimentos, ele lança algumas questões soltas para o público, como se tivessem sido elaboradas seguindo o método da escrita espontânea surrealista, relacionadas ao tempo e à existência. Já *Boliloc* apresenta o embate físico e verbal, em inglês, de uma ventriloquista com dois bonecos que tentam assumir o controle da cena. Assim que eles se tornam autônomos, a dramaturgia rompe com a fala, conduzindo o espectador para uma experiência visual de imagens em constantes

127 ARTAUD, Antonin. Op. cit., p. 146.

128 ROUBINE, Jean-Jacques. Op. cit., 1998, p. 65.

transformações, apresentando-lhe um universo estranho, cheio de figuras desconectadas da realidade e com forte acento surrealista.

Nas duas versões do espetáculo *Voyageur(s) immobile(s)*, 1995 e 2009, as vozes dos atuentes revelam a diversidade das suas procedências, pois cada um se manifesta em seu idioma de origem, evocando paisagens sonoras múltiplas. Dos espetáculos não narrativos do grupo, este é o que mais dá voz aos atuentes. A apresentação se inicia com um ator brincando com as sonoridades e com o ritmo da sua voz, ao mesmo tempo em que interage com uma lâmpada posta no chão do palco. Na segunda cena, um coro de artistas ou canta ou fala de modo fragmentado e em diferentes idiomas; em outro quadro, ao mesmo tempo estranho e cômico, quatro híbridos – cabeça humanas em corpos de bonecos – aparecem confinados dentro de uma caixa. Eles se expressam verbalmente, cantando, falando ou ainda emitindo sons irreconhecíveis. Ao longo da apresentação, há outras várias situações em que os atuentes são imbuídos de uma voz, expressando-se por palavras e pela música. Tomando como base os registros filmográficos dos espetáculos que tivemos acesso, é em *Voyageur immobile* que o canto passa a ser utilizado como material de suporte expressivo para os atuentes e para a dramaturgia. Mas, naquela época, ele era empregado de uma forma aparentemente mais despretensiosa: enquanto cantavam, os atuentes



23 *Voyageur immobile*, 1995. Foto do acervo da Companhia.

desempenhavam ações não coordenadas e, talvez por essa razão, as suas vozes eram pouco expressivas, fazendo com que o potencial da musicalidade se diluísse com a pluralidade de acontecimentos simultâneos.

Contudo, o tratamento da voz cantada mudou significativamente a partir da concepção do espetáculo *Le concert incroyable*¹²⁹, 2001, em que Genty trabalhou em parceria com o compositor francês Alexandre Desplat¹³⁰, que elaborou a trilha sonora e os cantos interpretados por um grupo de quarenta coristas. Segundo o encenador, o espetáculo transmitiu para a Companhia “o vírus do canto”¹³¹:

Alexandre Desplat tratou as vozes como uma matéria orgânica. Quando eu o ouço, eu sou atravessado, sacudido por esse coro de mulheres acentuado pelo coro de homens, que exprime as sensações intraduzíveis pelas palavras.¹³²

Nessa obra, também é interessante observarmos a partituração dos movimentos corporais dos atuentes, feita de modo simultâneo e desassociado às suas falas e aos seus cantos.¹³³ Há um intrigante equilíbrio entre a desassociação do canto/fala e do movimento partiturado, pois embora o atuante fale uma coisa e o seu corpo faça outra, nasce dessa dicotomia uma força expressiva muito potente e completamente diferente do caso que pontuamos acima, referente ao canto em *Voyageur Immobile*.

A contaminação pelo canto não será imediata nas dramaturgias da Companhia. Mas, nas montagens *La fin des terres*, 2005, *Voyageurs immobiles*, 2009, e

129 *Le concert incroyable* foi uma intervenção teatral realizada na Grande Galeria de Evolução, no Jardim das Plantas, em Paris. Para esse projeto, Genty e Underwood trabalharam com alunos da escola Jacques Lecoq, alguns atuentes que participaram de outras montagens da Companhia e um grupo de quarenta coristas. Técnicas de mapeamento de projeção 3D foram utilizadas para animar e transformar o espaço da Grande Galeria em um lugar próximo daqueles que Genty busca construir em seus espetáculos, marcadamente oníricos e estranhos.

130 Alexandre Desplat, além de conceber músicas para o teatro, consagrou-se criando trilhas sonoras para o cinema. De 2007 aos dias atuais ele foi indicado nove vezes para o Oscar, por exemplo, sendo que das indicações para premiações, ele recebeu duas estatuetas do Oscar pelas obras criadas para os filmes *O Grande Hotel Budapeste* (2015) e *A Forma da Água* (2018), dois Globos de Ouro para *O Despertar de Uma Paixão* (2007) e *A Forma da Água* (2018) e dois Grammys pelas trilhas feitas para *O Discurso do Rei* (2011) e *O Grande Hotel Budapeste* (2015).

131 GENTY, Philippe. Op. cit., 2013. p. 234.

132 Ibidem, p. 190.

133 Em algumas situações, além dos coristas, os atores também cantam.

Ne m'oubliez pas, 2012, a voz cantada reaparecerá com a potência e a poesia presentes em *Le concert incroyable*. O canto atrelado ao movimento ou à dança tornou-se, assim, um recurso cênico capaz de trazer novas camadas sensíveis para o trabalho da Companhia. Em *La fin des terres* quase não há falas, mas um mesmo canto faz-se presente em dois momentos distintos da peça. No primeiro, os sete atuentes que participam desse espetáculo desenvolvem ações lentas, simultâneas e partitizadas, como se fosse um coro de oficiantes, ao mesmo tempo em que entoam um canto melancólico, remetendo ao canto gregoriano e intercalando vozes femininas e masculinas. No outro momento, enquanto o canto é entoado, os atuentes ficam estáticos na cena e a maquete de uma cidade se move e desaparece no palco. A estaticidade dos atuentes, o movimento daquelas pequenas casas e a textura do canto cria uma atmosfera que parece deixar tudo em estado de suspensão. A Companhia consegue aí despertar em seus espectadores aquela sacudidela e a comoção preconizadas por Artaud.

Na remontagem de *Voyageurs immobiles*, Genty recorre a cantos de diferentes origens e idiomas, sendo que o sentido do que é cantado não é traduzido para o público e, em algumas situações, o canto nem é portador de uma tradução possível, como nos casos em que ele foi construído a partir de palavras desconhecidas, integradas a um idioma pouco comum para o ouvido ocidental, como o árabe. O tratamento dado para a matéria vocal e a sua relação com o corpo e o movimento é muito diferente da primeira montagem desse espetáculo.

Três oficiantes envelopam cada um dos deitados, acompanhando-se de gestos rituais, um deles entoa um canto ou clama um monólogo em sua língua, em haitiano, japonês, árabe, vietnamita, inglês, espanhol, francês. Essas matérias vocais, ritmadas, de gestos repetitivos, abrem um campo de percepções para além do sentido das palavras, perturbando nossos códigos de compreensão.¹³⁴

O que importa em *Voyageurs immobiles* não é o sentido do que é dito, mas as paisagens sonoras que esses cantos podem evocar. A voz, juntamente com os corpos em movimentos lentos, repetitivos, lembrando um ritual fúnebre, transforma o espaço da representação, criando novamente aquela atmosfera de suspensão percebida em *La fin des*

134 Ibidem, p. 234.

terres. Não tivemos acesso ao registro em vídeo da remontagem do espetáculo *Ne m'oubliez pas*. Contudo, conseguimos um pequeno extrato do mesmo, onde aparece a cena com a coreografia do escargot que mencionamos no tópico anterior. Ao compararmos as duas versões do espetáculo, pudemos constatar que a primeira foi feita apenas com uma trilha sonora gravada e, na segunda, os atuentes cantavam enquanto interagiam com a estrutura de tecido. A cena mudou expressivamente com a inserção do canto, tornando-se bem mais poética em sua remontagem. Diante dessas exposições, podemos concluir que tanto a voz cantada quanto a voz falada têm sido empregadas para dar novas nuances às ações cênicas das produções mais recentes da Companhia, contribuindo para multiplicar e amplificar espaços e paisagens, além de propiciar intensas experiências subjetivas, ao converterem-se em emanções sensíveis capazes de traduzir o indizível.

5 ASPECTOS DA VISUALIDADE GENTYNIANA

O teatro é um lugar artificial, uma artificialidade com a qual é interessante de jogar. Nesse contexto, o inerte ganha toda a sua importância e contribui para revelar a vida. A matéria e o objeto afastados de sua função primeira, o boneco ou o manequim, confrontados com os atores, vão exacerbar os paradoxos do vivo e do inanimado.¹³⁵

O professor e pesquisador William John Thomas Mitchell¹³⁶ divide as imagens em duas categorias, aquelas que são materiais e as que são imateriais. Segundo Mitchell, o primeiro grupo é composto por imagens que podem ser vistas em suportes materiais, que podem ser impressas, penduradas em uma parede, tocadas e destruídas. Ao segundo grupo, correspondem as imagens mentais, decorrentes de memórias, sonhos, fantasias, ou de um processo imaginativo, como por exemplo, as imagens que surgem da mente de um leitor enquanto ele lê um texto. Para o pesquisador, não existem imagens puramente materiais ou imateriais, elas se correlacionam: a imagem imaterial necessita de uma materialidade para existir – no caso de uma imagem mental resultante de um processo de leitura, necessita-se do texto, do corpo e da mente de quem lê – enquanto que uma imagem material tem o poder de suscitar imagens imateriais em quem a observa. Mitchell afirma que é parte da ontologia fundamental das imagens que elas sejam tanto materiais quanto imateriais. O pesquisador destaca ainda que o inglês é a única língua que há uma distinção vernacular entre a imagem material – *picture*, e a imagem imaterial – *image*. A partir dessa percepção, Mitchell traça um esquema entre *pictures* e *images*, construindo um ponto de imbricação entre elas. Esse ponto de intercessão é denominado de perceptual e ele encontra-se na fronteira entre a realidade material e mental,

¹³⁵ Ibidem, p. 131.

¹³⁶ Como caçar (e ser caçado por) imagens: Entrevista com William John Thomas Mitchell realizada por Daniel B. Portugal e Rose de Melo Rocha. Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação | E-compós, Brasília, v.12, n.1, jan. /abr., 2009. p. 1-17.

funcionando como uma interface entre mente e mundo, abrindo-se para as profundezas de ambas.

Ainda acerca das qualidades da imagem, e com conceitos complementares às ideias de Mitchell, Francis Wolff¹³⁷ chama a atenção para o fato de que os homens, em todos os lugares e civilizações, produzem imagens que, depois de prontas, exercem influências consideráveis sobre quem as produziu. Para o autor, “a imagem começa quando paramos de ver o que é materialmente dado, para ver outra coisa, para reconhecer uma forma conhecida”¹³⁸. A mesma, torna presente qualquer coisa ausente, revelando o seu poder de *re-presentar*, ou seja, de tornar o ausente presente nela e não na realidade que a circunda. Mas, ao mesmo tempo em que representa alguma coisa ausente, a imagem também é um conjunto de matéria visível, sendo perpassada por duas realidades: a de *estar* como portadora do ausente e a de *ser* ela mesma.

Ainda de acordo com Wolff, o que explica a potência e o poder da imagem sobre o imaginário não são suas qualidades, mas os seus defeitos. O autor tenta explicar o efeito das imagens sobre os homens a partir daquilo que elas não podem fazer nem dizer. Assim, posta em relação com a linguagem, a imagem possui quatro defeitos: *ela ignora o conceito de generalização*, sendo possível representar um ser vivo, mas não a ideia de humanidade, por exemplo; *a imagem comunica pela afirmação*, nunca pela negação: nenhuma imagem pode dizer: “isto não é um cachimbo”. E é justamente por ser pura afirmação que, segundo o autor, os sistemas políticos e religiosos se apoiam nas imagens para transmitir seus ideais. O terceiro defeito, apontado por Wolff, é que *a imagem desconhece a dúvida*, o possível. Por ser afirmação, ela *é*, ela jamais suscita um *se* ou um *talvez*. E, assim como a imagem só conhece um modo, o indicativo, *ela é*

137 WOLFF, Francis. Por trás do espetáculo: o poder das imagens. In: Muito além do espetáculo. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005. p. 19-27.

138 Ibidem, p. 20.

portadora de um eterno presente. Assim, o seu quarto defeito deve-se ao fato dela não poder representar o tempo, desconhecendo o passado e o futuro.

As reflexões tecidas por esses dois pesquisadores nos auxiliam a compreender um pouco melhor a razão de instaurar-se uma confusão no olhar do espectador diante de dramaturgias como as desenvolvidas pela Companhia Philippe Genty. Nelas, os atores, os objetos, as marionetes, os papeis, os plásticos, etc., são imagens detentoras de materialidade, são presenças reais, palpáveis, ao mesmo tempo que, quando colocadas em situação de jogo, elas suscitam imagens imateriais e tornam-se portadoras do poder representativo enunciado por Wolff, dando margem ao afloramento de imensuráveis dicotomias entre o que é materialmente visto e o que é dramaturgicamente sugerido.

Outro ponto que devemos assinalar aqui é que Genty utiliza largamente a música como recurso criativo e, embora ela não seja matéria visual, ela é matéria sonora que vibra pelo ambiente e que também tem o poder de suscitar imagens imateriais na assistência. Isso posto, neste capítulo analisaremos elementos constituintes da visualidade na Companhia Philippe Genty, buscando identificar como que eles se alteraram ao longo do seu percurso criativo e até que ponto os mesmos colaboraram para as transformações nas dramaturgias do grupo, especialmente a partir da década de 1980, quando outro tipo de escritura cênica se consubstancia.

5.1 PHILIPPE GENTY E O TEATRO VISUAL

Em uma análise das transformações nas dramaturgias gentynianas, Henryk Jurkowski destaca a passagem de um teatro cujo elemento principal era a marionete para um teatro que se propõe explorar a visualidade por meio da matéria:

A vida da matéria torna-se então o tema dos espetáculos de Genty. Seu teatro assume assim uma nova orientação artística que se sobressai na utilização de matérias, de atores e de dançarinos a serviço de uma mensagem visual coerente.¹³⁹

Ao passo que o elemento humano, o movimento e materiais como o kraft e o plástico se inscreviam nas dramaturgias da Companhia, a marionete deixava de ser a sua principal componente, associando-se, a partir de então, a esses novos recursos expressivos, que passaram a contribuir significativamente nas criações do grupo. Desse modo, a matéria inerte associada à não inerte, e as imagens que elas suscitam, têm constituído o cerne das dramaturgias criadas por Genty e Mary nas últimas três décadas, sempre imbuídas de variadas leituras e interpretações, inclusive no que concerne à sua classificação: elas são heterogêneas, mesclam elementos díspares, não sendo possível enquadrá-las como espetáculos de dança, teatro de atores ou teatro de marionetes, por exemplo. Genty prefere denominá-las como um tipo de Teatro Visual, descendente das teorias de Gordon Craig. Essas teorias consideram que cada elemento da representação tem importância e contribui na elaboração do sentido da dramaturgia. E, embora Genty ainda seja referenciado como marionetista, é inegável que ele tenha se distanciado da marionete como principal elemento expressivo do seu trabalho. Os seus processos de criação se desenvolveram na direção de um teatro que tem como base o jogo entre atuantes e o inanimado, e do qual afloram imagens em metamorfoses constantes.

A designação Teatro Visual tem gerado uma série de confusões e questionamentos com relação ao seu significado, tautológico para muitos, visto que todo teatro é visual, sendo esta uma característica primordial das artes da cena. Além disso, desde a década de 1980, esse termo tem sido empregado para designar práticas bastantes heterogêneas entre elas. Por isso, não procuraremos aqui uma definição pontual do que é o Teatro Visual, pois muito provavelmente esta pesquisa estaria fadada a cair em

139 JURKOWSKI, Henryk. Op. cit., 2008, p. 184-185.

generalizações e contradições. Além disso, esse tema vem sendo estudado por Wagner Cintra nos últimos anos e, segundo o pesquisador¹⁴⁰, ele também não tem a pretensão de desenvolver a compreensão de um “contexto universal a respeito da linguagem do Teatro Visual, mas, sim, pôr em perspectiva experiências que colaborem para a organização de um pensamento sobre o assunto”.

Uma vez que Genty e Mary adjetivam o seu trabalho como um tipo de Teatro Visual, faz-se necessário tentarmos entender as origens desse termo e quais seriam as suas especificidades dentro do contexto da Companhia. Essa expressão surgiu no início dos anos 1980, como uma derivação do teatro de marionetes, em um diálogo muito próximo com as artes visuais, como observa Cintra:

Essa prática, que estava além do tradicional teatro de marionetes e muito próxima das artes visuais, admitia a presença humana em cena para a manipulação ou como presença ativa do jogo que se realizava com bonecos, objetos e matérias diversas, em função da construção de uma cena totalmente imagética e performática.¹⁴¹

Henryk Jurkowski¹⁴² acrescenta que o teatro de marionetes era demasiadamente genérico para abarcar tais práticas, marcadamente experimentais que, inclusive, alteraram o status do boneco na cena, passando a explorar mais a “sua vida de material que a de significado”¹⁴³. Assim, aqueles artistas que tentavam se reinventar na cena também buscavam termos que lhes soassem mais coerentes para designar as suas experiências. Jurkowski ressalta que, naquela ocasião, poucos daqueles artistas desejavam atrelar nominalmente aquilo que vinham desenvolvendo com as artes plásticas. Uma dessas exceções apontadas pelo pesquisador foi o *The Train Theatre*¹⁴⁴, quando Hadass Ophrat, então diretor desse grupo de teatro israelense, percebeu a

140 CINTRA, Wagner. Op. cit., 2014. p. 98.

141 Idem.

142 JURKOWSKI, Henryk. Op. cit., 2008, p. 168.

143 Idem.

144 Este grupo foi fundado em 1981, em Jerusalém, com a colaboração de Michael Schuster, Alina Ashbel, Hadass Ophrat e Mario Kotliar, artistas provenientes do teatro de animação.

necessidade de encontrar um novo termo para nomear criações que mesclavam o teatro de animação com as artes plásticas e a performance. Desse modo, Ophrat passou a utilizar Teatro Visual para referir-se aos trabalhos desenvolvidos pelo *The Train Theatre* e, com o passar do tempo, outros artistas começaram a empregar o termo para referirem-se às suas próprias experiências cênicas, guiadas pela experimentação com materiais diversos e pela fusão de múltiplas linguagens e suportes expressivos.

Por conseguinte, o Teatro Visual não é e não pode ser utilizado de forma absoluta para designar práticas vinculadas à visualidade¹⁴⁵, pois o movimento de renovação do teatro de animação, o diálogo com outras linguagens artísticas, a construção de dramaturgias intimistas, etc., foram fenômenos recorrentes a diversos artistas europeus daquele mesmo período. Foi naquela época que surgiu na França, por exemplo, o movimento do Teatro de Objetos, em que um grupo de artistas se propunha a criar microdramaturgias pessoais, com objetos arrancados do real e não marionetizados, explorando as suas características plásticas, funcionais, simbólicas e culturais. Cabe ressaltarmos, assim, que não existe um único Teatro Visual, com regras que determinam o enquadramento ou não de uma prática artística dentro dessa linguagem. O que existe, na realidade, são experiências pautadas na visualidade, que muitas vezes recebem dos seus próprios criadores essa designação, e que podem ser muito diferentes umas das outras. Contudo, em busca de alguns princípios norteadores dessa linguagem, tomaremos como referência uma interessante sistematização de aspectos dramatúrgicos do Teatro

145 Encontramos, inclusive, criações muito próximas do que pode ser denominado de Teatro Visual sendo apresentadas com outras designações, como teatro de figuras ou teatro da matéria.

Visual, desenvolvida por Cintra a partir da sua experiência com o Teatro Didático da UNESP,¹⁴⁶ e por ele denominada como *Dramaturgia da Visualidade*¹⁴⁷.

Segundo o pesquisador, existem três conteúdos básicos e fundamentais na *Dramaturgia da Visualidade*: a *dramaturgia do espaço*, a *dramaturgia da matéria* e a *dramaturgia das formas*. Na *dramaturgia do espaço*, Cintra considera o espaço como algo elástico, com capacidade para comprimir-se e estender-se, e qualquer objeto posto em cena tem potencial para deformar o espaço, assim como este pode transformar o objeto. Por meio dos elementos que estão articulados no espaço e pelo próprio espaço, em conformidade com o pesquisador, o Teatro Visual “busca liberar a energia que está comprimida na matéria mediante diferentes arranjos e diferentes estados de tensão”¹⁴⁸. Assim, a relação dos tamanhos dos objetos e o modo com que estão dispostos, a iluminação e o som são elementos que contribuem para alterar as dimensões do espaço sob a ótica do espectador. No que concerne à *dramaturgia da matéria*, Cintra aponta que o jogo de tensões entre diferentes materiais postos na cena é suficiente para revelar conteúdos muito profundos:

O referido jogo de tensões pode existir unicamente como uma conjugação entre as dimensões dos objetos, entre o claro e o escuro, entre o som e o silêncio, entre o humano e o inanimado, ou somente como um jogo plástico entre diferentes materiais e texturas.¹⁴⁹

E, na *dramaturgia das formas*, o pesquisador elucida que as formas são reais, não imitativas, imagens que não tem a função de tornar presente uma realidade ausente, tendo uma existência autônoma. Os bonecos, por exemplo, “não se apresentam como

146 Desde 2008 Wagner Cintra coordena o projeto de extensão Teatro Didático da UNESP, onde desenvolve pesquisas cênicas explorando o potencial expressivo de materiais simples, como a areia e o papel kraft postos em relação com o humano, bonecos, máscaras, objetos, iluminação, etc., conjugando dramaturgicamente esses elementos de modo não hierárquico e criando uma linguagem expressiva não verbal vinculada ao universo do Teatro Visual.

147 CINTRA, Wagner. Op. cit., 2014. p. 96-109.

148 Ibidem, p. 101.

149 Ibidem, p. 104.

simulacros do humano. Eles existem na realidade da sua forma e do material de que são feitos”¹⁵⁰. Ainda de acordo com Cintra, “no espaço teatral, todo objeto traz em si uma dinâmica que a ele é própria e que o difere conforme a natureza de seu material”¹⁵¹.

Essa sistematização não se aplica *ipsis litteris* ao modo com que Philippe Genty pensa o seu processo de criação. No entanto, é possível encontrarmos vários pontos de contato entre as definições de Cintra com as práticas de Philippe: ele busca conjugar as dinâmicas dos elementos utilizados em seus espetáculos, criando jogos de tensões entre os mesmos. Em alguns momentos, por exemplo, a mesma imagem é duplicada, triplicada, quaduplicada, mas com proporções muito diferentes umas das outras. Isso faz com que as suas relações com o espaço sejam alteradas e Genty também emprega esse recurso como uma forma de absorver o espectador para as suas dramaturgias. O material bruto, por sua simplicidade e seu potencial de abstração, é considerado por ele mais propício a tocar o imaginário. As suas dramaturgias são essencialmente visuais e ele ressalta a importância de observar e explorar com atenção as características intrínsecas de cada material posto em cena. O modo com que Genty manipula as noções de espaço e os volumes da cena também está em concordância com as reflexões tecidas por Cintra. Contudo, para Genty o boneco e os outros materiais podem estar na cena como simulacros do atuante, sendo que os duplos são recorrentes em seu trabalho, seja por meio de bonecos idênticos aos atores, seja por meio de figurinos que diluem as suas individualidades e que,

150 Ibidem, p. 107.

151 Idem.

em algumas situações, aparecem “vazios” na cena, ou seja, sem a presença do atuante que antes o preenchia.

Foi a partir do espetáculo *Dérives*, 1989, que Genty e Underwood passaram a utilizar o termo Teatro Visual para designar os seus espetáculos, essencialmente como sinônimo de um teatro não narrativo, cuja dramaturgia tem na imagem o seu principal disparador criativo, e que investiga as possibilidades expressivas do humano posto em relação com a matéria. Em uma entrevista realizada em outubro de 2015, questionamos Eric de Sarria sobre o sentido do Teatro Visual para Philippe Genty – impossibilitado de receber-nos na ocasião por estar recluso em sua casa de campo na Bretanha, trabalhando na dramaturgia do espetáculo *Paysages intérieurs*, que estreou em outubro de 2016. Eric apontou alguns pontos que merecem ser compartilhados, especialmente relacionados à metamorfose dos processos criativos do grupo:



24 *Dérives*, 1989. Foto do acervo da Companhia.

O Teatro Visual tem o sentido de que é um teatro em que o motor da ação seria mais vinculado à imagem do que à dramaturgia da psicologia, do texto.

(...) No começo era realmente a marionete, mas depois, pouco a pouco, passou a ser a marionete e o manipulador à vista, depois inseriu-se mais e mais o movimento, depois mais e mais a dança, e menos e menos a marionete. Chegou-se a um Teatro Visual em que a medida é a marionete. Salvo *Sigmund Follies*, os outros espetáculos são sem palavras¹⁵² e cujo segredo da narração, o motor da narração, são as imagens. E, a partir disso, para alguns programadores dos teatros, para melhor situar a programação, nós dizemos que é antes de tudo um Teatro Visual em que utilizamos o movimento corporal, o movimento dançado, a marionete, a magia, o material. (...) ¹⁵³

Depois de realizarmos uma análise dos elementos presentes na visualidade de Philippe Genty, podemos afirmar que a marionete é um componente que sempre fez parte das suas criações, mas que o seu lugar foi inteiramente repensado a partir das produções da década de 1980. No princípio de sua carreira como marionetista, elas eram o cerne dos espetáculos, tudo girava em torno delas. E, durante esses anos iniciais – aproximadamente 20 anos, se considerarmos o planejamento da Expedição Alexandre, iniciado 1960, até a fase de transição dos trabalhos da Companhia, que se deu por volta de 1980 – o artista já explorava as características dos materiais, mas ainda de uma forma tímida e vinculada ao processo de confecção da marionete:

Eu me dei conta que *Les Autruches* já eram, de alguma forma, uma maneira de interrogar um material, o boá de plumas, suas potencialidades expressivas, suas ambiguidades significantes, da abstração à figuração, da forma pura ao personagem.¹⁵⁴

A escolha de trabalhar com dramaturgias visuais parece ter acompanhado Genty desde o princípio de sua carreira, como podemos verificar em uma entrevista que ele concedeu para o jornal *Nice Matin*, em 1978, permitindo que seus avestruzes “respondessem” às questões colocadas pelo entrevistador, e “falassem” acerca do poder da imagem e do seu caráter idiossincrático:

152 O espetáculo *La pelle du large*, 2012, também é narrativo e, como vimos no capítulo precedente, as palavras estão presentes em quase todos os espetáculos da Companhia, mas elas são utilizadas como um elemento que se soma à dramaturgia e que não a determina, funcionando para revelar paisagens, sonoridades e a própria diversidade humana.

153 SARRIA, Eric. Entrevista concedida à Flávia R. D’ávila no dia 19 de outubro de 2015. Ver transcrição em ANEXO A.

154 GENTY, Philippe. Op. cit., 2013. p. 128.

Entrevistador: O seu meio de expressão comum é a dança, nunca o verbo. Por que?

Avestruzes: Porque nós somos movimento e imagem. É através de nós que se exprimem ideias e emoções.

O velho adágio segundo o qual apenas os escritos permanecem expirou: nós entramos na era da imagem que, se ela ainda não está totalmente dominada, logo vai tornar-se uma importante fonte de compreensão e comunicação. Nós somos imagens e enquanto tais, nos é necessário sermos competitivas com as palavras, isso constitui a principal dificuldade do espetáculo.

A imagem, por outro lado, apresenta uma vantagem: ela é percebida de modo diferente, de acordo com as pessoas. A sua significação é mais subjetiva do que o discurso falado.¹⁵⁵

Por meio desse relato, é possível observarmos que já no período em que o artista compunha quadros para serem apresentados em cabarés, ele entendia os seus personagens como imagem e movimento. Naquela época, Mary trabalhava em parceria com Philippe e a compreensão da marionete como movimento, possivelmente, foi influenciada pela sua experiência com a dança, além das imersões do casal no universo do movimento, seja pelo treinamento com o *topeng*, seja pelas vivências da Associação Conhecimento da Máscara, seja pelas ideias e práticas de Lecoq, com quem Genty mantinha estreita relação. Fato é que, no final da década de 1970, pululava em Genty a possibilidade de um teatro orientado por outros códigos, de um teatro que não se limitava à marionete, em consonância com um período marcado pelo rompimento de fronteiras artísticas, como anteriormente pontuado.

Também gostaríamos de destacar o aspecto singular da imagem. Para Genty, a palavra tende a levar o indivíduo ao registro consciente enquanto que a imagem tem o poder de tocar com mais facilidade o seu inconsciente, comunicando-se de modo particular com cada espectador. Em uma entrevista concedida a Jean-Loup Temporal, ele explica a razão de ter optado por tomar o trabalho com marionetes como meio de subsistência durante a Expedição Alexandre, enfatizando que, diante da sua limitação

155 GENTY, Philippe. Nice-Matin, 14 de janeiro de 1978. Sem autor. Publicação disponível no Centro de Documentação do Instituto Internacional da Marionete - Charleville-Mézières, pasta Philippe Genty – Divers. Tradução: Flávia D'ávila. ANEXO C.

com a comunicação verbal e de seus traumas pessoais, a marionete tornou-se uma ponte entre ele o mundo externo:

(...) nós poderíamos ter feito o *tour du monde* vendendo escovas de dentes ou encontrar alguma outra coisa. Então, por que a marionete? Com um bom número de marionetistas encontrados ao curso das minhas viagens, eu pude constatar que nós frequentemente havíamos em comum as dificuldades de comunicação e uma relação problemática com a realidade. Para mim, a marionete foi uma espécie de terapia que me permitiu resolver um certo número de problemas internos.¹⁵⁶

A dificuldade de expressar-se por palavras parece ter acompanhado o artista durante toda a sua vida. E, enquanto realizava a Expedição Alexandre, ela acentuou-se ainda mais, haja vista que o artista percorreu países com idiomas completamente desconhecidos e, apesar disso, precisava realizar os seus espetáculos como meio de garantir a continuidade da viagem. Essa dificuldade contribuiu para que Philippe compreendesse melhor o poder de comunicação da imagem e para que, findada a Expedição, a marionete se tornasse um suporte expressivo com o qual ele desejasse trabalhar, uma vez que ela passou a representar para o artista um “meio de dialogar com os outros por intermédio de um objeto”.¹⁵⁷ Eric de Sarria¹⁵⁸ observa que Philippe sempre foi muito habilidoso com a mão, com o desenho, com a imagem, mas que ele sempre teve muitos problemas com a linguagem, tornando-se mais acentuados depois de um AVC sofrido em 2011. Diante do exposto, podemos considerar que os problemas enfrentados com a linguagem, somados à sua aptidão para as artes visuais, foram fatores chave que contribuíram para o artista desenvolver a sua poética visual.

Entretanto, como pontuado no capítulo anterior, Genty não tem uma postura de negação da palavra. Na Companhia, ela é encarada como mais um suporte expressivo, usado não para descrever uma ação ou imagem presentes na cena, mas para evocar

156 GENTY, Philippe. Entrevista concedida a Jean-Loup Temporal, Centro de Documentação do Instituto Internacional da Marionete - Charleville-Mézières, pasta Philippe Genty – Divers, p. 4. S/D.

157 Idem.

158 SARRIA, Eric. Entrevista concedida à Flávia R. D’ávila no dia 19 de outubro de 2015. Ver transcrição em ANEXO A.

imagens mentais, que se entremeiam àquelas visualmente dadas. Exemplo disso é o modo com que a fala é utilizada em *Voyageurs immobiles*: no começo desse espetáculo, cada ator se manifesta em seu idioma de origem, gerando uma sobreposição de sonoridades, ritmos e musicalidades marcadas pela diversidade humana desses atuantes. Em *Le concert incroyable*, há uma cena com doze pessoas sentadas em cadeiras espreguiçadeiras, como se fossem turistas, e duas atrizes de pé, apresentando-lhes detalhes de uma agência de viagem especializada em tours de caça. Essas atrizes utilizam, simultaneamente, duas formas de comunicação sobrepostas: a verbal, dando indicações acerca do tour e detalhes sobre como é uma caçada, e a linguagem corporal, desenvolvendo partituras físicas que se aproximam de movimentos da dança contemporânea, totalmente desassociadas daquilo que elas anunciam em seus microfones. Essa sobreposição dá um ar caricatural para a cena, pois não há sintonia entre o que é dito e o que é feito pela atriz portadora da voz. Vale lembrar ainda que há um acentuado caráter narrativo em *Sigmund Folliès* e em *La pelle du large*. A propósito da palavra, da imagem em movimento e da dificuldade de uma utilização não redundante da fala no teatro de formas animadas, Genty relata que:

A dificuldade reside no difícil casamento entre a palavra e a cinética, de modo que uma não seja tautológica da outra. O texto pode intervir em contraponto ou em descrições de imagens diferentes daquelas presentes. Uma vez que se trata de objetos que dialogam, é frequentemente catastrófico ver como são plagiadas as receitas válidas para o teatro de atores, mas absolutamente inadaptáveis para a marionete.¹⁵⁹

Não encontramos a data desta entrevista, contudo ela demonstra a preocupação de Genty com o emprego não redundante das palavras. Outra característica que lhe é bastante peculiar é que, em seus espetáculos, não há entradas ou saídas laterais de cena. Os atores aparecem e desaparecem no meio do palco, dentro de malas, de invólucros de plástico ou papel, ou a partir de outros materiais. Para o artista, essa é uma

159 GENTY, Philippe. Entrevista concedida a Jean-Loup Temporal, Centro de Documentação do Instituto Internacional da Marionete - Charleville-Mézières, pasta Philippe Genty – Divers, p. 5. S/D.

escolha totalmente consciente e intencional, pois ele considera o espaço teatral como um lugar de materialização dos sonhos, um “lugar do inconsciente”¹⁶⁰, e as coxias conduziriam o espectador de volta à realidade cotidiana, rompendo com uma estrutura de ilusão que Genty busca em seus trabalhos. Essa dinâmica da cena gentyniana faz com que os materiais, os atuentes e o espaço sofram constantes metamorfoses visuais, em movimentos fluidos, de construção e desconstrução, afirmando-se como aquilo que são e, ao mesmo tempo, agregando-se e transformando-se mutuamente, continuamente.

A escolha por não usar as coxias revela um acentuado ideal absortivo nas dramaturgias da Companhia, relacionado com a crença nutrida por Genty acerca da importância de mergulhar o espectador em uma experiência visual regida pela estrutura fluida dos sonhos, com o objetivo de colocá-lo em uma viagem introspectiva, que o faça conhecer-se melhor, e de alargar as percepções do que lhe é dado a ver cotidianamente, em uma estreita sintonia com o pensamento surrealista. Todavia, esse ideal não se sustenta o tempo todo, pois assim como em uma música ou em uma coreografia, a dramaturgia visual tem os seus crescentes e decrescentes, encadeamentos de movimentos e mudanças de ritmos. Nessas variações, nem sempre os seus componentes dão conta de sustentar a ilusão da cena pretendida por Genty. Essa dificuldade também se acentua por, sobre o palco, estarem materiais provenientes da realidade cotidiana. O kraft, o plástico, os manequins e os atuentes são presenças reais. Quando esses materiais são postos em situação de jogo, ocorrem sobreposições de realidades¹⁶¹ e de sentidos, produzindo cruzamentos entre a objetividade e a subjetividade, ou aquele ponto de intercessão entre

160 GENTY, Philippe. Op. cit., 2013. p. 134.

161 Ana Maria Amaral (1997, p.24) entende aquilo que se constrói durante o jogo como irrealidade. Para a pesquisadora, a irrealidade é algo que se institui, enquanto que a realidade é o que está e o que se vê em cena, ou seja, os elementos materiais. Mas preferimos pensar em sobreposições do real, visto que o tempo do acontecimento teatral – mesmo que movediço – e a experiência na qual a audiência está inserida – mesmo que surreal –, são reais para quem os vivencia, ainda que se consubstanciem em um mergulho na artificialidade e na ilusão. Por isso, ao nos referirmos às interseções das dicotomias, consideraremos realidades sobrepostas ou ainda experiências sobrepostas.

realidades material e mental, salientado por Mitchell. O espectador vê, ao mesmo tempo, a materialidade das coisas – objetividade – e essas coisas em situações de jogo – subjetividade – fazendo-o imergir em outras realidades menos palpáveis¹⁶². Há uma fragilidade em se manter a ilusão da cena diante dessa dualidade, pois o espectador, inegavelmente, convive com realidades sobrepostas e não apenas com a realidade onírica almejada pelo artista.

O descompasso entre os elementos constitutivos da dramaturgia é outro fator que dificulta a sua dimensão absorativa. Às vezes, um se impõe ao outro – o jogo do atuante em situação cômica ou coreográfica, por exemplo, pode sobressair-se aos outros elementos, passando a utilizá-los como auxiliares da ação e não como parceiros de jogo. As cenas resultantes dessas relações são tecnicamente precisas e dramaturgicamente bem estruturadas, mas elas tornam-se menos potentes. Nessas situações, o que é oferecido ao espectador é uma experiência de contemplação de corpos precisamente partiturizados, de imagens em movimento e de jogos atoriais executados com precisão. Mas, tal experiência, não vem carregada com o caráter de transcendência, contribuindo para que o espectador deixe de vivenciar situações abismais, tão caras para a poética gentyniana.

Salvo essas questões e, à guisa de uma conclusão desse tópico, atestamos que o teatro que se desenvolveu na Companhia nessas últimas décadas, considerado como um tipo de Teatro Visual por Philippe Genty e Mary Underwood, é portador de algo que entendemos como imagens essenciais, que são turvas à racionalidade e que colocam o espectador diante do desconhecido, de uma linguagem não verbal, simbólica, tocando na fragilidade humana, na primordialidade e no sagrado. Para melhor elucidar esse caráter da imagética gentyniana, tomaremos emprestadas algumas reflexões tecidas por Ana

162 Jurkowski (2008, p. 57, 195) emprega o termo opalinização ou, ainda, fenômeno de dupla visão, para designar essa permanente dualidade no teatro de animação.

Maria Amaral durante a palestra “Do objeto à figura e da imagem à forma”.¹⁶³ Na ocasião, a pesquisadora ressaltou que, nos teatros orientados pela imagem, o pacto ficcional com o espectador se dá pelo mistério, pelo não cotidiano, pela criação de um lugar em que há algo que ele procura, pois, esse teatro permite ver além do que é mostrado. Amaral destacou ainda que as criações cujas dramaturgias são pautadas na visualidade, são essencialmente ambíguas pela relação que elas estabelecem entre materialidade e não materialidade, entre o ser e não ser, o humano e o não humano, a ausência e a presença. Assim, o Teatro Visual, de acordo com Amaral, pode ser caracterizado como a “visualidade que transcende a materialidade das coisas e que toca em uma realidade extra cotidiana dos objetos” possibilitando ao espectador experiências de transcendência e de deslocamento.

5.2 MATERIAIS

As primeiras criações de Genty, por alicerçarem-se nas marionetes, não davam tanto espaço para o emprego de materiais de modo mais autônomo na cena e da investigação das suas características físicas e metamórficas, como rugosidade, brilho, aspecto fosco, transparência, capacidade de adquirir formas diversas, etc. Assim, eles eram usados, essencialmente, como base para a confecção de bonecos. Em uma cena de *Les Autruches*, identificamos uma relação um pouco mais experimental com os materiais. Nela, um boá de plumas laranja, sem ser marionetizado¹⁶⁴, depois de acordar, se arruma

163 AMARAL, Ana Maria. Do objeto à figura e da imagem à forma. Palestra proferida durante o 11º Seminário de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas. Jaraguá do Sul – SC. 01 de outubro de 2014.

164 No sentido de não sofrer interferências em sua constituição, com adições de olhos, bocas e braços, por exemplo.

diante de um espelho, movimentando-se com leveza e sensualidade. Coloca um chapéu rosa sobre uma das suas extremidades e brinca com ele, deslizando-o pelo corpo, jogando-o para cima e tornando a pegá-lo. A brincadeira é interrompida com o despertar de uma câmera fotográfica de fole, que estava fechada na cena. O fole, amarelo e bastante longo, se abre na direção do boá, e seus movimentos são acompanhados por uma voz masculina. Os dois objetos iniciam um jogo de conquista, com conotações acentuadamente sexuais pelas suas vozes, movimentos e risos. Em um dado momento, o boá introduz-se na cavidade do fólho da câmera e os dois objetos vivenciam juntos uma situação que sugere o ápice do prazer. O fole se contrai, se expande e o resultado desse encontro “amoroso” sai de dentro dele: um avestruz com corpo de plumas, que começa a dançar e a dublar a música *Shout*, da cantora escocesa Lulu, ao passo que outros avestruzes aparecem e juntam-se à coreografia.



25 Les autruches. Foto do acervo da Companhia.

Nessa cena, Genty tece uma relação entre esses objetos a partir das suas características físicas, como a maciez da pluma associada a movimentos leves e sensuais, a maleabilidade tanto da pluma quanto do fole presente nos jogos de conquista, a expansão e a contração do fole, etc., remetendo-nos ao tratamento que artistas vinculados ao Teatro de Objetos dão para os objetos das suas dramaturgias. Mas, é à medida que o humano e o movimento se inscrevem na cena que a autonomia dos materiais se evidenciará na Companhia Philippe Genty. A partir de então, as criações do grupo se organizarão em torno do embate poético entre o humano e o inerte, acentuando-se um olhar atento para os materiais, capaz de perceber e revelar as suas características

intrínsecas e as suas possibilidades de cruzamento com os outros componentes da dramaturgia. Genty denomina essa percepção atenta das coisas como um ato de *escuta* e, para ele, tal exercício criativo deve acontecer tanto na escolha, quanto no tratamento dado para a matéria posta na cena:

Cada objeto, cada material tem o seu temperamento, sua dinâmica, sua maneira intrínseca, *pessoal*, de existir, de se mover, de flutuar, de mudar, de se opor, de se deformar. À sua escuta, o imprevisível surge, explode, revela coisas enterradas profundamente em nós mesmos, as intuições... Momentos de embriaguez e de alegria! Afastados de suas funções habituais, eles criam obstáculos físicos com os quais se confrontam os dançarinos e atores, como tantas metáforas de seus conflitos interiores.¹⁶⁵

Em outra passagem do seu livro autobiográfico¹⁶⁶, o artista estende a compreensão desse termo para todos os elementos constituintes da dramaturgia, incluindo, por exemplo, a escuta dos atuentes, do espaço, e dele mesmo enquanto encenador. Em uma entrevista a respeito da remontagem do espetáculo *Ne m'oublie pas*, Mary Underwood dá alguns exemplos de como esse exercício de escuta se faz presente nas práticas de trabalho do casal, desdobrando-se para suas vidas cotidianas, que igualmente nutre os seus processos criativos.

Escrevemos o espetáculo na casa da Bretanha que nós acabávamos de comprar e nós procurávamos um título para ele. E, de repente, nossos olhos fitaram o tapete de miosótis sob nossos pés: em inglês, essa flor se chama *forget me not*¹⁶⁷ e aquele nos pareceu um bom título. Assim é a nossa forma de trabalhar: sempre lado a lado e escutando aquilo que acontece, o tempo todo. Durante o trabalho com os atores-dançarinos também era assim: estávamos atentos ao que sentiam, a quem eles eram. Foi ouvindo-os cantarem que nós integramos as canções ao espetáculo e isso levou à escritura da música por René Aubry. É um belo trabalho coletivo.¹⁶⁸

Esse procedimento de *escuta* marca a abertura de Philippe e Mary para experiências com um novo teatro que se elabora em torno de uma dramaturgia que

165 GENTY, Philippe. Op. cit., 2013. p. 127-131.

166 Ibidem, p. 296.

167 Esse termo traduzido para o francês corresponde a *ne m'oublie pas*.

168 UNDERWOOD, Mary. Entrevista concedida ao jornal Paris Normandie, publicada em 20 de novembro de 2012, com o título *Tout est partie des nos rêves*. Disponível em: <http://www.paris-normandie.fr/hemertheque/danse--tout-est-parti-de-nos-reves--864212-FQPN864212>. Acesso em: 20 de outubro de 2017.

investiga criativamente o material – inerte e humano –, tomado em si mesmo e não mais como base para a construção de um objeto ou personagem, deixando-o comunicar-se através das suas propriedades físicas e metamórficas. Quando confrontados na cena, esses materiais revelam as suas cargas expressivas, as suas fragilidades, as suas autonomias e os seus poderes de transformação, gerando imagens visuais a partir deles mesmos, das suas relações com os outros materiais e do tratamento que lhes é dado pelo trabalho dos encenadores.

Vale ressaltarmos que é em *Désirs parade* que esse novo teatro se consubstancia. Nesse espetáculo, Genty e Underwood passam a, efetivamente, animar a matéria inerte para além da marionete, dando forma ao disforme, alargando as possibilidades do teatro de animação e afirmando a sua poética visual. Não é coincidência o fato de, nesse mesmo espetáculo, o casal deixar de desempenhar a função de atuentes



26 Voyageurs immobiles, 2009. Foto do acervo da Companhia.

para se dedicar à escritura e à ordenação da criação, desenvolvendo um olhar mais apurado sobre a presença do humano e dos materiais na cena. A partir de *Désirs parade*, a Companhia Philippe Genty explorará de modo mais acentuado a cinética e a dinâmica dos materiais inertes com os atuantes. O humano torna-se então essencial para a transformação desses materiais em poesia visual. E, em uma fusão dialética, ele mesmo se contamina pelo inanimado, aflorando desses cruzamentos imagens estranhas e tocantes.

5.3 ESPAÇO

O espaço é um dos elementos essenciais nas artes da cena, e ao analisá-lo, Patrice Pavis¹⁶⁹ observa a existência de diferentes abordagens possíveis para este tema, como por exemplo, o *espaço cênico*, que corresponde à área de representação e que se prolonga para toda a estrutura física onde se dá o acontecimento teatral, ou o *espaço gestual*, criado pela presença, posição e deslocamento dos atores, ou ainda o *espaço interior*, que corresponde à

Representação de um devaneio, de um sonho, de um sonho acordado, todos suscitados pela encenação (...). A cena se torna um espaço “desrealizado” suscetível de figurar os mecanismos do sonho, nos quais o espectador poderá se projetar.¹⁷⁰

Pavis lembra-nos que existem muitos espaços dentro de um espaço, assim como diferentes modos de conceitualizá-lo e vivenciá-lo. Partindo dessas premissas e considerando que o espaço teatral é um espaço plural, interessa-nos analisar como que o mesmo se inscreve na poética gentyniana e quais foram as alterações que ele sofreu em

169 PAVIS, Patrice. A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema. São Paulo: Perspectiva, 2015. p. 139-145.

170 Ibidem. p. 145.

decorrência das transformações nas dramaturgias do grupo – de um teatro de marionetes para um teatro orientado pela visualidade. Desse modo, neste tópico retomaremos a discussão acerca do teatro de palco inteiro, analisaremos a cena cinética em Genty, como que a sonoridade, a iluminação e os contrastes cromáticos se inscrevem em seus espaços de representação. Outra referência que retomamos aqui é a reflexão de Cintra¹⁷¹, acerca da *dramaturgia do espaço*, qualificando-o como algo elástico, que possui a capacidade de estender-se e contrair-se, potencial para formar e deformar objetos e até a ele mesmo, em decorrência do jogo de tensões estabelecido entre espaço e objetos.

Ao pensarmos a questão espacial na obra de Philippe Genty, um ponto que merece ser destacado, em concordância com o exposto por Pavis, é o modo com que o *espaço interior* se inscreve em sua obra. A busca pela representação de um universo onírico, assim como os traumas e as perturbações psicológicas, são temas onipresentes na poética do artista. Assim, ao analisarmos os seus espaços imbricados, é importante levarmos em consideração a sua constante necessidade de desrealizar o espaço para permitir que as estruturas do sonho se materializem. Concomitante a isso, temos ainda que pontuar que os *espaços interiores* de Genty, aqui entendidos como paisagens da memória, percorridas, sonhadas, vivenciadas e imaginadas, funcionam para ele como um motor criativo, inscrevendo-se com muita frequência nos projetos das suas dramaturgias. Esses espaços interiores deságuam em lugares-imagens surpreendentes, construídos com recursos muito simples, como oceanos de plástico e desertos de papel kraft, integrando dramaturgias cujo ponto nodal é a imagem em constante movimento e metamorfose.

171 CINTRA, Wagner. Op. cit., 2014. p. 101-103.

5.3.1 O palco como lugar de concretização do impossível

Em muitos periódicos que encontramos no decorrer desta pesquisa, Genty é adjetivado como mágico da cena, ilusionista, poeta visual. E, na maioria dos casos, essa adjetivação está relacionada ao modo com que ele articula os elementos dos seus espetáculos, tornando visualmente concretas situações impossíveis, desafiando a lógica espacial, as proporções volumétricas e deixando perplexos os olhos dos seus espectadores.

Desde as suas primeiras criações havia uma tônica ilusionista ou irreal naquilo que era apresentado, fazendo com que seus bonecos parecessem flutuar na cena, como em *Les Autruches*, ou sugerindo-lhes autonomia diante de quem os manipulava, como em *Blop* e *Pierrot*. Contudo, o espaço cênico era demarcado pela luz e tudo o que era dado a ver enquadrava-se dentro de um ambiente totalmente escuro, sendo



27 Désirs parade, 1985. Foto do acervo da Companhia.

literalmente uma caixa preta, cabendo à iluminação o poder de revelar aquilo que se encontrava em primeiro plano no palco.

Antes de *Désirs parade*, a presença humana também se manifestava sobre o espaço cênico de modo limitado, muitas vezes omitida através de vestimentas negras e da luz. Quando visível ela ficava relegada à condição de uma presença que manipula o inanimado, logo, colocada em um segundo plano, salvo algumas exceções como os esquetes *Blop* e *Le dormeur*, em que os limites entre as presenças do humano e do inanimado começam a se contaminar.

Désirs parade é um divisor de águas para a Companhia Philippe Genty, embora o próprio Genty pareça não visualizar as proporções das mudanças estéticas e processuais que se instauraram com esse espetáculo. Ao menos essa é a nossa impressão diante da análise de materiais primários, como entrevistas, documentários, artigos e o seu livro autobiográfico. O artista explicita a investigação de diferentes materiais, e como que estes reagiram junto do trabalho dos atores, assim como a importância do afastamento dele e de Underwood da cena para se dedicarem à criação. Mas, a impressão que temos é a de que Genty considera *Désirs parade* uma obra menor, talvez por ela ser o último dos seus espetáculos a estruturar-se em esquetes, sem um elemento visual ou sonoro que amarre todas as cenas. Esses nossos pressupostos também têm como base a análise que Genty tece de *Dérives*, encarando este espetáculo como o grande marco de mudanças em seu trabalho:

Primeira peça em dezessete quadros, com uma estrutura integral. Relendo minhas notas da época, eu não encontro nada sobre o espaço cênico e, no entanto, com *Dérives* intuitivamente se desenvolvem diagramas, e a busca de um novo vínculo entre o imaginário do espectador e aquilo que damos para ele ver.

Outro fator que talvez faça Genty agarrar-se mais à recordação da criação de *Dérives* como um marco para o seu trabalho, é que foi a partir deste espetáculo que ele passou a investigar a cena como lugar do inconsciente e do sonho, influenciado por obras

psicanalíticas que desde então ele tem como referência. *Désirs parade*, no entanto, dá uma autonomia para a presença dos atuentes e dos materiais nunca antes percebida no conjunto de criações gentyniano. E conseqüentemente, é neste trabalho que o espaço cênico se expandiu, adquirindo os formatos daquele conceito de palco inteiro que mencionamos na introdução desta pesquisa.

Em termos de mudanças espaciais, a partir de *Désirs parade*, a investigação das propriedades da matéria, como leveza, brilho, rugosidade, transparência, e as suas relações com o humano, contribuíram para apreender e configurar o espaço cênico. É em *Désirs parade* que o artista também passou a usar eixos giratórios invisíveis que sustentam os corpos dos atores. Associados ao teatro negro, esse recurso cria a ilusão de que eles flutuam na cena, invertendo totalmente a lógica da gravidade e, mais uma vez, materializando visualmente o impossível.

Enquanto os materiais e os atuentes ocupam cada vez mais o palco, aparecendo e desaparecendo no meio da cena, graças a aberturas invisíveis que possibilitam este artifício, o fundo do palco permanece negro até a primeira versão de *Voyageur immobile*, criada em 1995, abrindo-se para novas possibilidades de iluminação e espaços gerados pela luz, como veremos adiante.

Ainda acerca dessas aberturas invisíveis no palco, gostaríamos de dar um exemplo da sua utilização em uma sequência que interliga atuentes e a matéria dentro da dinâmica espacial gentyniana. Trata-se da cena final do espetáculo *Passagers clandestins*, 1999: O palco está coberto por uma estrutura inflável e, esta, por um tecido transparente. Acompanhados por uma música incidental, um casal de atuentes desenvolve uma coreografia, aparecendo e desaparecendo nessa estrutura. Em um dado momento, eles desaparecem e reaparecem um de frente para o outro, sob o tecido transparente, sendo que apenas as suas cabeças estão expostas. A luz que reflete na estrutura inflada é azul e,

ao fundo, há uma tela sobre a qual projeta-se uma luz vermelha. Sons de ventos se sobrepõem à música que continua a tocar. O casal lentamente gira um de frente para outro, fitando-se, e o tecido transparente, afixado em seus corpos, acompanha seus movimentos, fazendo surgir na cena um rodaminho centralizado naqueles dois corpos que giram, com saliências que lembram a água em movimento. Aos poucos, o rodaminho absorve os atuantes, as estruturas infláveis da cena, e o próprio tecido que o originou, deixando o palco completamente vazio. O espaço permanece preenchido apenas pela luz vermelha sobre a tela e pelos sons do vento e da música incidental, evidenciando o vazio que tomou conta do espaço e do olhar do espectador.

5.3.2 Entre a luz e a sombra

Em alguns pontos dessa pesquisa mencionamos a utilização do teatro negro por Philippe Genty. Essa é uma técnica de iluminação aplicada às artes cênicas que possibilita a personagens, bonecos e objetos, por exemplo, aparecerem diante do público sem que o mesmo veja o que está no seu entorno ou quem os está manipulando. Esse tipo de iluminação, conjugado com um fundo de cena preto, anula a ideia de profundidade no



28 O teatro negro aplicado ao esquete Les Autruches. Foto do acervo da Companhia.

palco e apenas o que está em primeiro plano fica visível. Jurkowski¹⁷² destaca que o teatro negro foi experimentado em diferentes épocas e por diferentes profissionais, como a dançarina Loïe Fuller e o encenador Constantin Stanislavski, sendo que o responsável por modernizar tal técnica foi o marionetista Georges Lafaye ao experimentar inúmeras possibilidades de ilusão da cena com esse recurso de iluminação. Ainda de acordo com o pesquisador, a técnica difundiu-se para o Leste Europeu, principalmente na Tchecoslováquia, atual República Tcheca e Eslováquia, onde encontrou um terreno fértil para desenvolver-se entre os anos 50 e 60 do século passado, em meio a grupos de marionetistas.

E, foi ao passar pelo Leste Europeu, durante a Expedição Alexandre, que Genty teve contato com apresentações de teatro de marionetes que utilizavam o teatro negro. Todavia, segundo relatos do artista, os manipuladores a quem ele recorreu para apreender a técnica não quiseram compartilhá-la. Isso o condicionou, ao término da Expedição, a realizar diversos experimentos com a luz e a criar o seu próprio teatro negro, pois a ilusão na cena obtida com a tal recurso era ideal para os esquetes que ele pretendia desenvolver com suas marionetes. Isto posto, o teatro negro tornou-se primordial para as primeiras criações da Companhia Philippe Genty e os seus princípios são utilizados até os dias atuais.

De modo geral, a iluminação é muito importante no teatro praticado por Genty e a sua aplicação se amplia com a expansão do espaço cênico, em decorrência da autonomia adquirida pela matéria e pelos atuentes. Luz e sombra revelam e ocultam os componentes do espetáculo, possibilitam os jogos de ilusão e as metamorfoses visuais, que se tornaram uma marca identitária da Companhia e, aos poucos, a luz também passa

172 JURKOWSKI, Henryk. Op. cit., 2009, p. 497-498.

a suscitar espaços múltiplos por meio de suas variações cromáticas, que se somam aos materiais e à música.

5.3.3 A dimensão cromática da cena gentyniana

Em termos de iluminação, observamos nos registros em vídeo e fotográfico anteriores à década de 1980, que Genty ainda não explorava as possibilidades expressivas da cor. Tanto no teatro negro (*Les Autruches*) quanto em outras técnicas de iluminação, como a luz frontal (*Blop*) e a luz à pino (*Le Pierrot*) parece-nos que a cor predominante era o âmbar. E, embora durante a década de 1980 seja possível perceber variações cromáticas nas cenas dos seus espetáculos, é a partir da década de 1990, com a utilização de cicloramas e luz rebatida, que as cores da iluminação suscitaram, de modo mais marcante, espaços e paisagens múltiplas.



29 Le Fakir, 1968. Foto do acervo da Companhia.

Todavia, um dos desdobramentos das mudanças que ocorreram nas dramaturgias da Companhia é o modo mais sistemático com que as cores passam a ser utilizadas na cena. Os bonecos dos esquetes que antecedem a década de 1980 eram constituídos por cores fortes e vibrantes, diferindo das cores dos materiais brutos, bonecos e manequins empregados a posteriori. A presença mais intensa da cor nessa primeira fase criativa da Companhia deve-se a uma somatória de fatores, tais como a importância do uso da cor para chamar atenção do público, uma vez que os espetáculos eram apresentados em cabarés e os bonecos não tinham proporções muito grandes; a influência estética dos teatros de marionetes tradicionais, com personagens marcadamente coloridos como o *Guignol* na França, *Punch & Judy* na Inglaterra, o *Petrushka* na Rússia, o *Kasper* na Alemanha, etc., lembrando que Genty teve contato com manifestações desse tipo durante a Expedição Alexandre; o diálogo com criadores como Jim Henson e os seus bonecos *Muppets*, também em decorrência do projeto de volta ao mundo; e o próprio fato do artista fazer os seus bonecos com os materiais que tinha à mão, sem muitos critérios pré-estabelecidos. A visualidade gentyniana ainda estava sendo gestada e, a partir do momento em que o artista ordena de modo mais orgânico as sequências de cenas dos seus espetáculos, ele passa a se preocupar mais com o manejo dos materiais, dos objetos, dos figurinos e da cor, buscando encontrar na escolha desses elementos uma coerência interna nas suas dramaturgias.

No que concerne às cores que predominam nos figurinos dos atuentes, observamos que, desde as primeiras criações, as vestimentas tendem a ser mais sóbrias, predominando o branco, o bege, o preto, o cinza e o azul. Em algumas ocasiões, cores mais intensas são utilizadas, mas isso acontece em cenas pontuais, como no espetáculo *La fin des terres*, 2005, em que duas atuentes se revezam na função de dar corpo a um personagem que tenta encontrar o seu par masculino durante todo o espetáculo, em



30 La fin des terres, 2005. Imagens capturadas de vídeo do espetáculo.

sucessões de cenas com aspectos bastante surreais. Essas atuentes ora estão vestidas com roupas brancas, ora com roupas vermelhas, e em algumas ocasiões elas usam vestidos pretos, sobretudo e chapéu cinza, como todos os outros atuentes em cena, diluindo os seus caracteres individuais e movimentando-se como se todos compusessem um só corpo, ou uma só essência.

Poderíamos discorrer acerca dos possíveis significados e motivações que levaram Genty a escolher essas paletas de cores, comparar a aplicação do branco e do vermelho em *La fin des terres*, relacionando um com o aspecto de pureza e outro com a paixão, por exemplo. Mas não nos ateremos a esse tipo de análise, pois interessa-nos mais entender a estruturação dos componentes da visualidade gentyniana do que enumerar os possíveis significados implícitos em dramaturgias que são predominantemente idiossincráticas. Contudo, não podemos ignorar o poder que as imagens e as cores têm de tocar, mesmo que involuntariamente, o imaginário do espectador, pela carga metafórico-cultural que elas portam.

Ainda acerca da dimensão cromática dos espetáculos da Companhia, em *Passagers clandestins*, 1999, ocorre um processo descolorização tanto dos figurinos quanto da luz com a evolução do espetáculo. No início, há a predominância de cores vibrantes e quentes, como o amarelo e o laranja reproduzidos no ciclorama, e tonalidades de rosa, carmim, amarelo e branco nos figurinos. Essas cores estão presentes nas vestimentas de um coro de personagens fisicamente deformados, duplos do personagem central que circula por toda a peça com roupas de tonalidade neutra. Ao passo que os corpos dos atuentes ficam mais presentes na cena – sem próteses ou figurinos deformantes –, suas vestimentas adquirem cores mais neutras, com predominância do preto, aparecendo ainda o cinza, o azul e o branco, enquanto que as cores projetadas no ciclorama e sobre o palco são predominantemente azuis e vermelhas. É como se existisse, nesse tratamento dado para a cena, uma separação cromática da condição da presença dos atuentes: quando eles emprestam seus corpos para presenças completamente extrínsecas, emprega-se cores mais intensas; quando eles estão intrinsecamente presentes, recorre-se a uma paleta mais neutra. Essa variação cromática atrelada às presenças na cena, no entanto, não é uma regra que se aplica a outros trabalhos do grupo. O mais recorrente é

não haver variações muito expressivas nas cores dos figurinos dos atuentes, como no caso dos espetáculos *Ne m'oublie pas*, 1992 e 2012, em que predomina o preto e o branco e em *Ligne de fuite* e *Voyageur(s) immobile(s)*, 1995 e 2009, em que as vestimentas seguem paletas mais terrosas. Especialmente neste último trabalho, a escolha dessas tonalidades dialoga com a cor do palco, coberto por kraft, e com os outros materiais da cena, como praticáveis, caixas de papelão, bonecos e volumes feitos majoritariamente com papel kraft, além da iluminação e das sonoridades que remetem a paisagens desérticas.



31 Voyageurs immobiles, 2009. Imagem capturada de vídeo do espetáculo.

As experiências de Philippe e Mary não deixam de influenciar a escolha das cores dos seus espetáculos. Na remontagem de *Ne m'oublie pas*, 2012, por exemplo, o palco é todo branco e essa cor também predomina nas formas que ocupam o espaço. Contudo, na primeira versão desse trabalho, 1992, a cor dominante era o preto, recobrindo todo palco e colorindo alguns objetos, como um sofá e casulos negros, de onde apareciam atuentes e manequins. O que fez os encenadores optarem pelo branco, na remontagem, segundo relatos de ambos, foram as paisagens geladas que eles encontraram na Patagônia enquanto realizavam um laboratório-oficina em 2008 e, posteriormente, na Noruega, durante a primeira fase da recriação do espetáculo, interrompida em decorrência do AVC sofrido por Genty. Esse olhar embebido pelas experiências e que conduz a atualizações na cena, está em consonância com o princípio de *escuta* defendido por Genty em seus

processos de criação. E, seguindo tal princípio, outro elemento que é apreendido pela visualidade do grupo é o acaso, como podemos observar no seguinte relato do artista:

O acaso é um criador brilhante. Em uma das últimas cenas, Léa¹⁷³ encontra-se trancada dentro de uma imensa bolha de plástico semitransparente. Samuel, em vão, tenta juntar-se a ela. Eles estão condenados a morrer através desse material. A silhueta de Léa progressivamente se desvanece, desaparece, Samuel desesperadamente tenta encontrá-la, ele gira a bolha, gira em outra direção, eleva-a, ela sobe envolta em azul, flutua no ar. Enquanto que ela voa sobre Samuel, um erro de comando da mesa de luz acende no urdimento os holofotes vermelhos em contra. A bolha muda de consistência, se inflama, de um azul oceânico ela se transforma em um vermelho flamejante, provoca uma explosão de luz, acentuando a evanescência e a desapareição de Léa. Eu não mais poderei pensar a cena de forma diferente.¹⁷⁴



32 La fin des terres, 2005. Foto do acervo da Companhia.

173 Personagem feminino que tenta encontrar Samuel, o seu par masculino no espetáculo *La fin des terres*. Em alguns espetáculos, Genty nomeia personagens-chave, como em *Ne m'oubliez pas*, que um casal de chimpanzés é denominado como Clarisse e Fredo. Quando iniciamos esta pesquisa, nos questionamos se, na nomeação desses personagens, estava implícita uma carga dramática ou uma exigência para que os atuentes seguissem uma linha representacional mais psicológica. Mas, analisando os espetáculos, os escritos de Genty e entrevistas de artistas que participaram de montagens na Companhia, não identificamos esse caráter dramático ou psicológico. Constatamos que tais denominações são mais referenciais para Genty articular-se dentro da elaboração das suas dramaturgias do que para o seu corpo de atuentes e para os seus espectadores. Para esses últimos, em nenhum momento são reveladas informações que condicionem suas leituras, como nomes de personagens ou motivações criativas do artista.

174 GENTY, Philippe. Op. cit., 2013. p. 211.

Na criação mais recente da Companhia, *Paysages intérieurs*, 2016, Genty lança mão de projeções em 3D, recurso usado anteriormente em duas intervenções em grandes espaços para animá-los e transformá-los: *Oceanos e utopias*, criada em 1998, em ocasião da Exposição Universal de Lisboa, e apresentada em um estádio de futebol chamado de Pavilhão da Utopia, para 12 mil pessoas por sessão, em quatro sessões diárias durante quatro meses e meio, alcançando um público de aproximadamente três milhões e trezentos mil espectadores¹⁷⁵, e *Le concert incroyable*, criada em 2001, na Grande Galera de Evolução, no Jardim das Plantas, em Paris.

A partir do roteiro, a sociedade Skertzò, com a qual nós já havíamos concebido as projeções em Lisboa, criará as imagens fixas sobre um suporte de película de prata de um tamanho impressionante. Sobrepondo-as, deslizando-as, girando-as elas produzem um movimento diferente de um realismo de cinema ou de vídeo, um movimento de um caráter que parece se deslocar no tempo e no espaço. Animando o espaço, ele nos anima, sua percepção nos aproxima de uma sensação estranha e onírica.¹⁷⁶

Contudo, em *Paysages intérieurs*, as projeções feitas no ciclorama são muito mais figurativas do que as experiências anteriores, e a relação com o espaço torna-se diferente de outras criações do grupo, que ao invés de mostrar os lugares, sugeria-os, por meio da associação da luz, da música e dos materiais sobre a cena. As projeções figurativas em *Paysages intérieurs* remetem a imagens e lugares vinculados à infância do artista, como a neve, a casa em chamas e a morte do pai. O espetáculo também traz um apanhado de cenas carregadas de estranhezas e desenvolvidas em outros trabalhos, somadas a novos quadros em que a luz desempenha um papel muito importante, como em uma sequência em que um atuante sobe uma escada que parece flutuar no espaço, até alcançar uma porta que se abre para o nada e de onde ele pula de volta para o palco.

¹⁷⁵ Ibidem, p. 185.

¹⁷⁶ Ibidem, p. 186.

Em algumas situações, as projeções em 3D se estendem para o palco, fazendo com que o ciclorama pareça fundir-se ao chão e criando uma interessante dinâmica entre planos distintos. Genty joga, igualmente, com a aparente fusão daquilo que é projetado na tela branca com o que está materialmente posto em cena, como por exemplo, na seguinte situação: uma imagem masculina de perfil é projetada e, sobre o palco, estende-se a sua sombra, feita com um tecido preto. Um atuante caminha na direção da imagem projetada, a olha e, em seguida, puxa o tecido preto sobre o palco. Ao passo que a forma do tecido se desfaz sobre o palco, a imagem projetada se desvanece, como se uma estivesse intrinsecamente ligada à outra. Em nossas análises dos espetáculos da Companhia, essa parece-nos ser a primeira vez que Genty perturba as relações entre imagens geradas pela matéria e imagens projetadas. Uma nova porta criativa parece se abrir aí e seria interessante testemunharmos outros experimentos visuais baseados na perturbação daquilo que é materialmente dado a ver com o que é projetado pela luz.



33 Paysages intérieurs, 2016. Foto do acervo da Companhia.

Principalmente nas produções dessas últimas três décadas, o emprego da cor, tanto na iluminação quanto nos figurinos e materiais inertes, revela a busca de Genty por uma coesão das suas dramaturgias, convertendo-o em uma espécie de compositor visual da cena e materializando o diálogo entre o seu pensamento enquanto artista visual, com procedimentos específicos do seu trabalho como encenador.

5.3.4 A cena cinética

A metamorfose visual é uma das características mais marcantes no teatro que Genty desenvolveu ao longo da sua trajetória artística e que se acentuou a partir da sua “renovação” da cena, desencadeada na década de 1980, com a incorporação do humano, do movimento e de diversos materiais inertes. Averso ao uso de coxias, o encenador desenvolveu uma série de artifícios para as transformações de suas cenas de modo orgânico, como aberturas de diferentes tamanhos e em diversos lugares do palco, possibilitando que tudo aparecesse e desaparecesse à vista do espectador de modo bastante dinâmico.

Outro recurso amplamente utilizado para a composição da dinâmica visual dos espetáculos da Companhia, já explanado acima, é a iluminação. E ela adquire uma nova dimensão na cena gentyniana a partir de *Voyageur immobile*, 1995, com o uso de cicloramas, que são grandes telas brancas, instaladas no fundo do palco, e sobre as quais, graças a um preciso jogo de iluminação e composições cromáticas, é possível criar ambientações diversas, de acordo com a variação da tonalidade, intensidade e gradação da luz.

A partir de *Passagers clandestins*, 1999, identificamos um novo mecanismo diretamente atrelado aos cicloramas iluminados e que tem contribuído, desde então, com a dinâmica espacial e imagética, em constantes metamorfoses: referimo-nos a painéis negros e móveis, colocados à frente dos cicloramas, criando contrastes visuais entre o fundo da cena iluminado e o restante do palco, muitas vezes quase que na penumbra. Em *Passagers clandestins*, oito desses painéis ficam suspensos no teto, em três níveis diferentes, possibilitando deixar o fundo do palco completamente fechado e negro, ou completamente aberto e revelando o ciclorama ao fundo, ou ainda com aberturas verticais que remetem a portas, de onde surgem e desaparecem bonecos, atuentes e materiais diversos, sendo que os mesmos são dados a ver e omitidos da vista do espectador também através das aberturas invisíveis no palco. Na remontagem de *Ne m'oubliez pas*, 2012, uma estrutura semelhante foi utilizada, deixando o fundo do palco completamente iluminado ou delimitado por formas retangulares de luz e sombra.

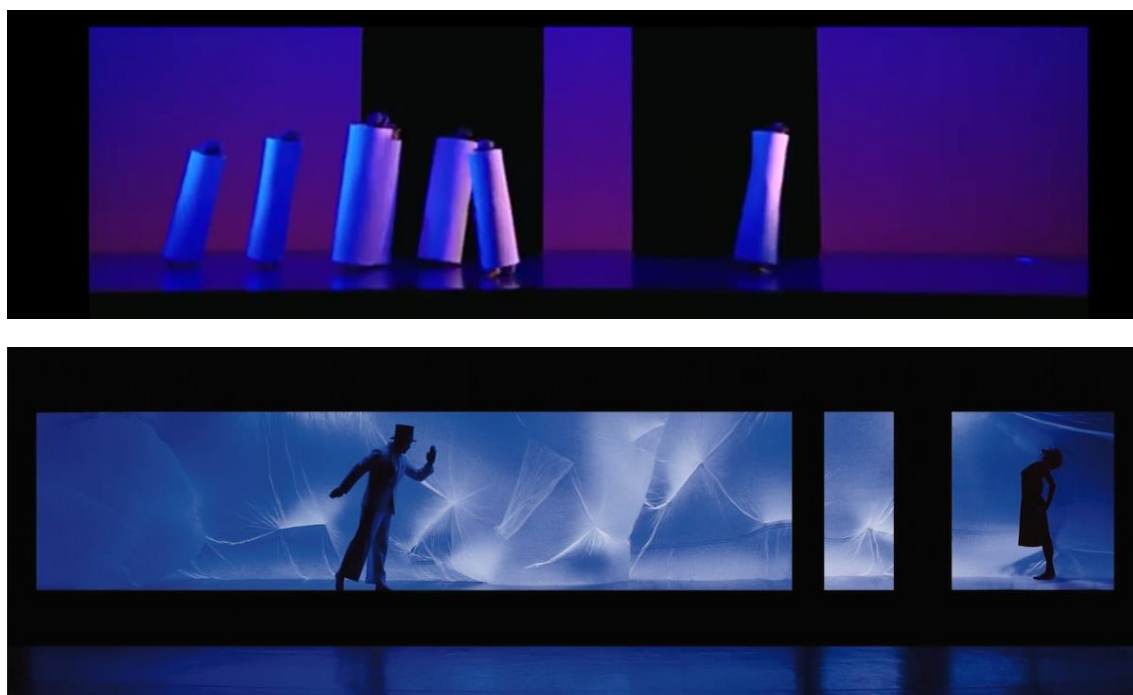


34 *Ne m'oubliez pas*, 2012. Fotos do acervo da Companhia.

Em *Ligne de fuite*, 2002, e em *La fin des terres*, 2005, os painéis negros também se fazem presentes e, ao invés de estarem suspensos no teto, eles são móveis e

cobrem a altura do prosccênio. Mas eles são usados de modo diferente nesses dois espetáculos. Em *Ligne de fuite* os painéis estão dispostos em apenas um nível e, ainda assim, eles deixam o fundo do palco completamente negro, com aberturas verticais que remetem a portas ou completamente iluminado pelo ciclorama. Já em *La fin des terres*, essas estruturas cinéticas surgem dos bastidores e estão presentes em todo o espetáculo de modo muito dinâmico, desenhando o espaço com formas, ora quadradas, ora retangulares, que se abrem se se fecham, em diferentes níveis do palco. A dinâmica obtida com esses painéis, sobretudo em *La fin des terres*, proporciona uma plasticidade que nos remete a composições das artes visuais que privilegiam a geometrização, mas aqui apropriadas e transformadas em movimento.

Esses painéis cinéticos, que às vezes parecem janelas, portas, ou projeções cinematográficas, dão uma grande maleabilidade para o espaço, contraindo-o, alargando-o, multiplicando-o em um imensurável número de lugares possíveis e evocam os projetos cênicos craiguanos, definidos pela iluminação e pelos *screens*, que também se configuravam como uma espécie de painéis móveis. Eles proporcionam novas



35 La Fin des terres, 2005. Fotos do acervo da Companhia.

possibilidades de movimento, de entradas e saídas dos atuentes, e de enquadramentos espaciais, pelo jogo de luz, sombra e formas, revelando muitos espaços dentro do espaço do acontecimento teatral. Ademais, Genty consegue efeitos de profundidade e imensidão com os cicloramas e, quando as estruturas negras são colocadas diante dos mesmos, o artista enquadra o olhar do espectador, permitindo-o ver parte de uma amplitude e sentir-se convidado a adentrar naquelas paisagens oníricas que se desenham sobre o palco.

5.3.5 O universo sonoro gentyniano e o espaço

No capítulo anterior, analisamos como que a voz e a fala se inscreveram nas dramaturgias da Companhia Philippe Genty nessas últimas décadas, especialmente após a parceria firmada com Alexandre Desplat em 2001, para a criação do espetáculo *Le concert incroyable*. Contudo, sentimos a necessidade de uma abordagem mais ampla acerca da música no trabalho da Companhia, especialmente no que concerne à sua função na dinâmica espacial da cena. Patrice Pavis¹⁷⁷ chama a atenção para o fato da música, por ele entendida como toda fonte sonora, ser assemântica, ou seja, não figurativa, não representando o mundo como o faz a palavra, e que ela influencia a nossa percepção do espetáculo, criando “uma atmosfera que nos torna particularmente receptivos à representação”.

Além da voz e do canto, identificamos outras três fontes sonoras que se inscrevem nas dramaturgias do grupo, criando territórios musicais que ampliam, contraem e multiplicam o espaço, além de criarem atmosferas estranhas, advindas da relação dessas sonoridades com paisagens e formas oníricas. A primeira dessas fontes diz

177 PAVIS, Patrice. Op. cit., p. 130.

respeito às melodias, majoritariamente incidentais e gravadas especificamente para os espetáculos. Ao longo dos anos, a Companhia tem estabelecido parcerias com diversos músicos para criação das suas trilhas sonoras, como o já citado Alexandre Desplat, François de Roubaix, René Aubry, Henry Torgue & Serge Houppin, Ian McDonald e Nuno Rebelo. Dentre esses músicos, os que mais frequentemente atuam nas criações da Companhia são Aubry, que tem criado trilhas sonoras para o grupo desde 1985, e Torgue & Houppin, desde 1995. E um ponto em comum entre eles são os movimentos repetitivos de suas criações, gerando a possibilidade de integrá-las aos movimentos e ações dos atuentes em cena. Ao tecer uma análise acerca da música criada por René Aubry, Genty evidencia essa característica, salientando como que a mesma contribui para multiplicar os espaços e criar sobreposições de sentidos naquilo que é dado a ver ao espectador:

Um dos raros compositores em que a música gera o movimento mais que o ilustra. (...) A partir de uma estrutura repetitiva simples, René consegue desenvolver progressivamente espaços paralelos criando, assim, uma sobreposição de planos. Esses planos vêm para nutrir os diferentes sentidos das imagens e, ao mesmo tempo, multiplicando o espaço.¹⁷⁸

A estrutura de repetições dessas melodias, colabora, igualmente, para a criação de atmosferas oníricas no palco, constantemente perseguidas pelas dramaturgias de Genty. A segunda fonte sonora que identificamos advém da manipulação dos materiais em cena, como o plástico e o kraft, ou da gravação dos sons desses materiais, que geralmente se sobrepõem a peças melódicas e que, frequentemente, são utilizadas quando acontecem ações cênicas que sugerem a autonomia da matéria em relação com o humano. Um exemplo é a cena do espetáculo *La fin des terres*, 2005, em que um atuante, sentado no palco, desdobra um papel branco diante dele. O papel adquire um tamanho próximo de uma folha A0 e, de repente, ele começa a se mover como se tivesse vida, sugando para dentro dele o atuante, que desaparece da cena. As proporções da folha de papel também

178 GENTY, Philippe. Op. cit., 2013. p. 127.

diminuem, até restar sobre o palco apenas um pequeno pedaço de papel amassado. Essa cena é acompanhada por uma música incidental que lembra uma locomotiva em movimento e por um intenso som do papel sendo amassado.

A terceira fonte sonora diz respeito a sons que remetem a eventos da natureza, como os sons da água, e, principalmente, os sons do vento, que aparecem como um *leitmotiv* em praticamente toda a obra de Genty. Esta sonoridade faz-se presente em circunstâncias muito diferentes umas das outras, mas sempre coloridas por uma tônica de suspense ou de algo ameaçador. Um exemplo encontra-se na abertura da primeira versão do espetáculo *Ne m'oublie pas*, 1992, em que o palco está completamente coberto por um tecido leve, animado pelo sopro de ventiladores, gerando volumes que dão a impressão de serem montanhas, acompanhados pelo som de um vento constante. Uma luz chama a atenção para o meio desse tecido e, aos poucos, a forma de uma casa delinea-se, ao mesmo tempo em que o vento e o seu som se tornam menos intensos. Uma gaita de fole começa a tocar, precedendo a entrada de um boneco que puxa um trenó, parecendo se movimentar sozinho pela cena. Assim que ele desaparece do palco, o vento no tecido volta a soprar com grande intensidade e o seu som se torna ameaçador, prenunciando uma tempestade. A luz diminui enquanto que o som ainda intenso do vento leva com ele o tecido da cena. Nessa mesma versão de *Ne m'oublie pas*, há outro momento que pode servir de exemplo da recorrência do som do vento e de como que o mesmo inscreve na cena. Nele, os atuentes se movimentam sobre o palco carregando manequins do sexo oposto – sendo que cada manequim é um duplo de um atuante –, ao som da canção *Chanson d'Adrien*, composta por René Aubry, com letra de Philippe Genty e interpretada por seu neto Adrien Genty, que na época tinha cinco anos de idade. De repente, todos os atores, um a um, desfalecem sobre o palco, restando apenas uma atuante, que caminha na direção dos corpos caídos e tenta animá-los, sem sucesso. O som do vento se sobrepõe à

música interpretada por Adrien, e os corpos caídos, tanto dos atuentes quanto dos manequins, começam a rolar lentamente sobre a cena e sobre a atuante “viva”, até desaparecerem na escuridão do fundo do palco, causando uma estranha sensação de fragilidade da vida diante de uma força da natureza.

Essa constante presença do vento deve-se ao fato de não podermos localizar a sua origem, além da sua capacidade de inscrever-se em espaços sem fronteiras, corroborando com a fluidez das dramaturgias gentynianas, sempre pautadas no universo onírico. A sua percepção como material expressivo remonta a experiências vivenciadas principalmente durante a Expedição Alexandre e ao longo de alguns anos em que Genty e Underwood se dedicaram à navegação, utilizando-a, inclusive, como meio de transporte para apresentarem seus espetáculos em diferentes países:

O som do vento, de uma criação à outra, parece não nos abandonar mais. Ele também tem essa impressionante capacidade de abolir os limites do espaço cênico.

Talvez porque ele seja o único som real que não se pode reconhecer a fonte. Ele se torna um companheiro íntimo dos nossos espetáculos, como se fosse ele que lhes originasse. Vento seco do deserto, ventos marinhos, vento glacial siberiano carregado de ecos sibilantes. Em nossos cruzeiros com o barco à vela, o vento nos havia constantemente assombrado. Obsessivo. Às vezes assustador, no entanto, indispensável.¹⁷⁹

Mais uma vez, essa fala de Genty e a recorrência dessa sonoridade em seus trabalhos, confirma que a *escuta* é um método de criação que integra a arte e a vida do artista. Não temos a pretensão de afirmar que essa é uma característica exclusiva sua, pois o mais comum é a arte contaminar-se pela vida, mas o que consideramos relevante aqui, é o fato do artista conseguir nomear esse procedimento e transformar, metaforicamente, os seus materiais pessoais em imagens ou sonoridades que se agregam na construção da sua poética visual. Por conseguinte, não consideramos o universo sonoro gentyniano um recurso auxiliar das suas dramaturgias, mas um dos seus componentes essenciais, que se inscreve e dá fluidez para a cena, traduz o indizível em imagens imateriais que às vezes

179 Ibidem, p. 162-164.

a própria materialidade não dá conta de expressar, podendo ainda alterar a dimensão e a percepção do espaço, alargando-o, comprimindo-o e multiplicando-o em vastas paisagens oníricas, criadas pela articulação de múltiplos componentes visuais e sonoros.

6 TESSITURAS DAS DRAMATURGIAS GENTYNIANAS

O conceito de dramaturgia ampliou-se muito no decorrer do século XX. Tradicionalmente, ela fundamentava-se no texto a ser encenado, logo, centrava-se na palavra. Contudo, com o afloramento de práticas teatrais não textocentristas, surgiram novos modos de elaboração da cena que alargaram o sentido da dramaturgia. Esta passou a compreender as múltiplas artes agregadas à concepção do espetáculo e o modo com que elas se articulam.

Em outros pontos deste trabalho, e especialmente no capítulo 5, nos dedicamos a analisar elementos constituintes da visualidade das dramaturgias gentynianas. Contudo, neste tópico pretendemos fazer uma abordagem mais analítica das suas escrituras e dos materiais que lhes precedem. Nos dedicaremos, assim, a analisar os disparadores criativos, os materiais pessoais ressignificados e transpostos para a cena e o arcabouço constitutivo dos espetáculos da Companhia. Como ponto de partida, faremos a análise de alguns escritos de Genty, gestados durante os seus momentos de criação, pois eles são uma faceta complementar para compreendermos a constituição do seu pensamento visual.

6.1 OS ESCRITOS GENTYNIANOS

Durante esta pesquisa, encontramos publicações de textos da autoria de Philippe Genty com um acentuado caráter fantástico. Eles são majoritariamente narrativos e, neles, o artista coloca-se como protagonista, mesclando possíveis fatos reais, vinculados a alguma viagem por ele realizada, com situações que extrapolam a lógica do

possível, colocando o leitor no limiar do real e do onírico. Assim como nos espetáculos da Companhia, esses textos são carregados por traços surrealistas, com sobreposições multidimensionais de imagens, tempos e realidades. Em um desses escritos¹⁸⁰, publicado no catálogo do Pavilhão da Utopia, presente na Exposição Mundial de Lisboa de 1998, há uma introdução baseada em fatos aparentemente verídicos e, aos poucos, a narrativa conduz o leitor a uma experiência atemporal, mesclando ficção e realidade. Em linhas gerais, Genty conta que, em 1978, ele e Underwood adquiriram um barco a vela e, ao longo de seis anos, o utilizaram como meio de locomoção para apresentarem os seus espetáculos em diferentes países. O artista admite, inclusive, que essas travessias deixaram marcas em suas criações, como os sons dos ventos marítimos, realmente recorrentes em seus futuros espetáculos. Depois dessa introdução, Genty salienta que o que se seguiu foi um encontro “que permanece particularmente estranho”. Ele ambienta a sua história como algo ocorrido no mar Egeu, em uma viagem entre Malta e Creta: em uma noite, enquanto Underwood cuidava do leme, o casal começou a sentir cheiros indicando a proximidade de terra firme, mas pelos seus cálculos, eles só deveriam chegar à Creta pela manhã. Os sinais se intensificaram, uma embarcação apareceu e eles a seguiram, até encontrarem uma ilha e, nela, um café-mercearia ainda aberto. Já naquele estabelecimento, em busca de um banheiro, Genty abriu uma porta que dava acesso a uma escada, ele a desceu e encontrou outra porta, que o levou a uma ampla sala, onde aconteceu um encontro improvável com um velho homem que se identificou como um arquiteto chamado Daidalos Cécrops¹⁸¹. Parecendo conhecer, com muita propriedade, fatos do presente, do passado e do futuro. Daidalos disse ter convivido com Pedro Álvares

180 GENTY, Philippe. Apontamentos de viagem. Catálogo Oficial - Pavilhão da Utopia, Exposição Mundial de Lisboa de 1998. Lisboa, 1998. p. 61-63.

181 Na mitologia grega, Daidalos Cécrops, habitualmente chamado Dédalo, foi um famoso arquiteto, engenheiro e inventor. Pai de Ícaro, a sua obra mais famosa foi o labirinto que aprisionava o Minotauro, construído sob a encomenda do rei Minos, de Creta, para esconder o filho gerado da traição da sua mulher com um touro.

Cabral e fez uma análise de personagens que ele viu em uma apresentação na cidade do Porto, de um espetáculo ainda não criado por Genty no tempo da narrativa, denominado *Viajante Imóvel*¹⁸². Este arquiteto segreda para Genty as errôneas buscas pela Atlântida, a cidade utópica descrita por Platão, afirmando ter reunido documentos para encontrá-la. Os diálogos que entremeiam a narrativa atemporal tocam em questões existenciais, mas o fantástico encontro é bruscamente interrompido pela urgente necessidade de Genty encontrar um banheiro. Tentando partir da grande sala, ele dirige-se para a porta por onde entrou e, imediatamente é advertido por Daidalos de que tal porta se abriria para o passado. Genty dirige-se para outra porta e Daidalos novamente chama a sua atenção, pois ela o levaria para o futuro. O velho, então, o conduz para a porta correta. Ao sair do lavabo, Genty encontra Underwood e tenta mostrar-lhe a grande sala, mas só encontra uma porta que dá acesso a uma adega. Entretanto, quando retorna para o seu veleiro, ele descobre no bolso do seu casaco um item que Daidalos havia lhe dado: uma concha marítima, que lhe serve como prova de que o que ele vivera não fora alucinação. O artista encerra a sua narrativa atestando o prenúncio de Daidalos: que quinze anos após aquele encontro ele apresentaria o espetáculo *Viajante imóvel* na cidade do Porto.

Essas idas e vindas na narrativa, em que Genty funde um personagem mitológico com a sua experiência pessoal, assemelham-se às suas dramaturgias que, constantemente, colocam o espectador diante de situações concretamente impossíveis de serem reais, mas que ainda assim, desafiam a sua lógica perceptiva, deixando-a turva, como em cenas em que o atuante flutua pelo palco, ou desaparece dentro de uma folha de papel, ou reaparece dentro de uma mala, por exemplo. Outro motivo recorrente em seus escritos e que pode ser percebido em seus espetáculos é a alusão a um indivíduo perdido em labirintos, ou atravessando portas que o conduzem ao desconhecido, referindo-se,

182 *Voyageur immobile*, espetáculo criado em 1995.

poeticamente, aos seus percursos pessoais, como as suas buscas pelo autoconhecimento e os seus processos de superação dos seus traumas adquiridos durante a sua infância. Essa é uma questão primordial para Genty, e ele faz uso dos seus materiais subjetivos, oriundos de sonhos, memórias e vivências, para criar uma mitologia em torno desse indivíduo e do mundo que o circunda. A recorrência desse personagem gera uma espécie de coesão em sua obra, pois ele pode ser notado na maioria dos seus espetáculos, quase sempre caracterizado com um sobretudo e um chapéu coco, com cores neutras ou frias, como o cinza ou o azul marinho.

Outro escrito, presente em seu livro autobiográfico, que conduz o leitor a uma experiência labiríntica é o seu relato de algo que “ocorreu” depois de dias de viagem por um deserto, criado como introdução para o processo criativo do espetáculo *Ligne de fuite*, 2002.

Por diversas vezes no curso dessa odisseia, eu encontro o olhar de um velho homem. Um olhar familiar, sem identidade, sem emoção que, no entanto, me arrepiava.

Eu percorro por vários dias um deserto negro tão plano como a superfície de um lago, eu percebo três pontos no horizonte, três silhuetas, três seres humanos.

Antes mesmo de abordá-los, eu sei... um dentre eles é este olhar. Eu hesito em voltar, mas a necessidade de continuar existe, minhas porções de água e alimentos estão acabando, eu acelero o meu movimento em sua direção.

O primeiro dos três é um cego, o segundo, um velho homem, me olha impassível, uma mancha vermelha se expande sobre o lado esquerdo de sua túnica. Ao lado, imóvel, tem-se uma criança de colo, eu não consigo ver o seu rosto. Mais tarde, muito mais tarde, eu me lembrarei que ela segurava em sua mão uma faca.

Um medo irracional impede-me de parar, eu lhes arremesso uma garrafa de água, obcecado em manter a maior distância entre eles e eu. Eu sinto seus olhos me seguir.

Duas cadeias de montanhas ao longo de cada lado do deserto negro, ao longe sua superfície escura destaca-se claramente no horizonte, em um céu azul brilhante. Esse contraste é ainda mais impressionante, geralmente no final da manhã, pois o ar saturado de calor e de poeira produz um desvanecer entre terra e céu.

Esse infinito me atrai, me absorve, para além dessa linha perfeita, em direção desse abismo vertiginoso. Mas a estrada se orienta para o sul, na direção das montanhas. Os deslizamentos de rochas mortas desaceleram a minha progressão. Do outro lado de um desfiladeiro, embaixo da encosta, aparece um mar interior e, em sua costa, uma cidade branca.

Eu passo algum tempo nessa cidade.

Um final de manhã, eu caminho por estreitas vielas luminosas, surpreso pela claridade sem sombras nas fachadas, uma luz ocre e pálida coroa as bordas dos muros. O tempo, o ar, os seres, tudo parece suspenso à espera de um acontecimento.

Eu perco todo o sentido de direção nesse labirinto. Eu acredito reconhecer uma abertura ou uma placa, eu me descubro em um beco sem saída ou uma viela desconhecida onde eu pensava encontrar o meu caminho.

Gosto de imaginar que mudam a sinalização depois da minha passagem. Quanto mais eu entro nesse jogo, mais eu fico convencido de sua realidade. Seguindo um longo muro sem abertura, observo cada detalhe, especialmente uma fissura de onde escapa um vazamento de terra vermelha.

Eu caminho ao redor do bloco de casas três vezes. Desapontado, eu encontro meu muro do mesmo jeito. A fissura ainda está lá. Diante de mim um homem me precede. Ele para e abre uma porta anteriormente inexistente. Incrédulo, eu me precipito, convencido de que essa abertura vai se dissolver.

A porta está lá. Para me certificar da sua realidade, eu giro a maçaneta, eu empurro o batente. Eu penetro no interior de um grande pátio. Lá em cima, o céu se transforma em ocre vermelho, sinal anunciador de uma tempestade de areia. O homem está do outro lado do pátio. Ele parece me esperar. Estou prestes a dar meia volta quando ele me convida a segui-lo. Ele me faz entrar em um átrio rodeado por uma passarela. No centro, uma paisagem reproduz os relevos de um deserto.

Ao me aproximar, eu percebo que se tratam de dunas formadas por um grande número de roupas cor areia. Eu sinto uma perturbação, uma repulsa, e ao mesmo tempo que uma atração, uma fascinação próxima daquela que havia me levado para esse abismo nos confins do deserto negro. O desejo de mergulhar em um oceano de memórias.¹⁸³

Podemos perceber nestes dois textos criados por Genty, elementos que se repetem, como o velho com olhar misterioso, a porta que se abre para o desconhecido e os labirintos. Neste último texto, também é descrito um bebê enigmático, imagem que tem bastante força expressiva nas duas versões de *Voyageurs immobiles*. Neste espetáculo, uma sequência de cenas explora tal figura, a partir de um bebê de plástico, que surge de dentro de um repolho. A seguir, desenvolvem-se uma sucessão de situações absurdas: uma das atuentes tenta perfurar o bebê de plástico com uma faca; muitos outros bebês aparecem no palco e os atuentes se ocupam em anunciar o sexo dos mesmos; um dos atores dá a luz a inúmeros bebês, simultaneamente; uma atuante dança e canta com bebês grudados em seu figurino; um atuante amamenta um bebê; um quadro contemplativo com os atuentes em torno de um bebê iluminado remete à sagrada família; uma fila indiana é formada por bebês e atuentes sentados, que se locomovem, cantando, na direção de uma cidade em miniatura; bebês são afixados a uma roleta numérica e

¹⁸³ GENTY, Philippe. Op. cit., 2013. p. 194-198.

depois eles são animados e arremessados na cena, instaurando-se uma situação bastante caótica; um dos atuentes usa detonadores para explodir três bebês e, por fim, a cena é inundada por bebês de paraquedas, que caem do teto.



36 Voyageurs immobiles, 2009. Foto do acervo da Companhia.

O bebê e o velho de olhar familiar, sem identidade e emoção, podem ser facetas diferentes de uma mesma ideia, como a personificação do tempo e da memória, ou as pontas extremas do fio da vida, no meio dos quais, não seria estranho encontrarmos a representação de um homem cego, que não consegue identificar a que ponto se encontra no percurso evolutivo desse fio invisível.

A visualidade do espetáculo *Ligne de fuite*, para o qual o texto apresentado acima foi criado, não se orienta por essas paisagens reveladoras do infinito e marcadas por cores como o azul brilhante, o ocre e pelo desvanecimento entre céu e terra. Tais características são bem mais perceptíveis em espetáculos posteriores, como em *La fin des terres*, 2005, *Voyageurs immobiles*, 2009, e *Ne m'oublie pas*, 2012, graças à utilização dos cicloramas e da iluminação.

A compreensão das vestimentas como envelopes vazios, que guardam a memória de corpos que os habitaram, é outra característica apontada por Genty, no final do seu texto, que também não é perceptível no espetáculo. Embora a ideia de roupas usadas como receptáculos de memórias lhe parecesse bastante potente, o artista encontrou dificuldades em traduzir, imgeticamente, a memória do passado por meio de acumulações de roupas e acabou abandonando os experimentos com as mesmas. Ele atribui tal insucesso à deficiência da *escuta*, como se ela não fora suficientemente eficaz para tal processo. Contudo, acreditamos que a dificuldade de Genty criar cenas pautadas na memória do passado, através dessas vestimentas, deve-se também, em concordância com os conceitos de Francis Wolff¹⁸⁴ acerca dos defeitos da imagem, ao fato de que a imagem sozinha, desvinculada da fala ou de uma construção visual com acento mais narrativo, é incapaz de tornar o passado presente, visto que ela não conhece outro tempo a não ser o presente, assim como ela não conhece a negação. Nesses casos, o visível se configura como um permanente presente em estado de pura afirmação. E, para nós, a dificuldade de abordar um material do presente para evocar o passado revela e confirma esse defeito da imagem preconizado por Wolff. Contudo, antes de conceber esse texto e os experimentos malsucedidos com as vestimentas, Genty explorou visualmente o figurino como lugar de materialização da ausência e do vazio no espetáculo *Dérives*, concebido em 1989.

As portas misteriosas que se abrem sobre um espaço inesperado, presentes nas duas narrativas de Genty, apresentam-se como elos de conexão entre espaços, lugares de passagens para outros lugares, levando-o a ter contatos com o desconhecido, com alguém que indica caminhos em seus processos criativos, assim como elas também confundem o caminho do artista, fazendo-o perder-se ou sentir-se perdido. Em seus

184 WOLFF, Francis. Op. cit., p. 19-27.



38 Dédale, 1997. Foto do acervo da Companhia.



37 Dédale, 1997. Imagem capturada de vídeo do espetáculo.

espetáculos ele renuncia às portas de entrada e saída do palco – coxias – utilizando entradas e saídas imperceptíveis ou menos evidentes para o espectador, fazendo com que o improvável se materialize sobre a cena. Mas, nem por isso, o artista combate a presença de portas em seus espetáculos. Ele as emprega para ir mais fundo em sua busca de revelar

o que está no *au-delà*¹⁸⁵, como por exemplo no espetáculo *Dédale*, 1997, em que os atuentes surgem através de portas de diferentes tamanhos, materializando imagens sem nexos algum com a realidade.

Com a evolução das técnicas da cena, a presença material das portas foi substituída pela utilização dos cicloramas e dos painéis móveis, como em *Ligne de fuite*, em que elas se abrem e se fecham no fundo do palco, ou em *La fin des terres*, em que elas se constroem visualmente a partir dos painéis móveis dispostos em diferentes níveis do palco, revelando espaços e permitindo que o improvável apareça e desapareça através delas. Vale salientar que, nestes casos, a iluminação tem papel preponderante nos jogos de mostrar e ocultar lugares e imagens.

Retomando a nossa reflexão acerca dos escritos gentynianos, percebemos que eles sempre estão ambientados por algum tipo de viagem misteriosa, em que o artista atravessa o limiar entre a realidade e o sonho. Ao descrever as suas experiências durante a Expedição Alexandre, por exemplo, Genty narra outro encontro improvável, no meio de um deserto:

De todas as paisagens, atravessadas nos quatro cantos do globo, os desertos me deixam uma marca indelével, reforçada por um encontro que até hoje me parece irreal. Deserto branco como neve, coberto a perder de vista de uma crosta de sal cuja intensidade queima os olhos. Deserto lunar bombardeado de crateras, cadeia de montanhas fossilizadas, rochas mortas. Nós dirigimos por longos dias nesta superfície onde a realidade parece se esmigalhar, onde o próprio tempo parece se abolir.

Como uma miragem aparecem três silhuetas brancas nos limites desse oceano de areia... Uma alucinação...? Nós nos aproximamos incrédulos. Três cegos de joelhos nos estendem as mãos. Como eles chegaram lá, inacreditáveis presenças no meio desse espaço inabitado? O que eles esperam, quem é que eles esperam? Nós deixamos para eles uma parte da nossa porção de água e comida.¹⁸⁶

Desde a Expedição Alexandre, Genty sempre viajou muito, e algumas dessas viagens, como as travessias por desertos e oceanos, lhe possibilitaram experiências

185 Termo francês empregado para referir-se ao outro lado, no sentido de outro mundo ou outro plano existencial.

186 GENTY, Philippe. Op. cit., 2013. p. 37-40.

profundas, imergindo-o em imensidões e em silêncios capazes de, para ele, “materializar a eternidade”¹⁸⁷. A Expedição, em si, representou uma viagem de iniciação para Genty, como um rito de passagem da adolescência para a vida adulta, experienciado por jovens nas sociedades primitivas ou a jornada que um herói necessita vivenciar para tornar-se mais forte e experiente. E, de modo geral, há um caráter de viagem iniciática nesses escritos. Neles, Genty sempre se apresenta como protagonista, testemunhando situações que o colocam diante do desconhecido e de onde ele extrai materiais para os seus espetáculos. Acerca da jornada do herói, Campbell faz as seguintes observações:

Tendo cruzado o limiar, o herói caminha por uma paisagem onírica povoada por formas curiosamente fluidas e ambíguas, na qual deve sobreviver a uma sucessão de provas. Essa é a fase favorita do mito-aventura. Ela produziu uma literatura mundial plena de testes e provações miraculosos.¹⁸⁸

Genty não se descreve passando por provações miraculosas, mas encarnando um tipo de herói/protagonista que observa a paisagem e cujo principal teste é a compreensão dos acontecimentos e dos personagens misteriosos, que se revelam como duplos indesejáveis do artista, ou então como a materialização de experiências pelas quais ele passou durante a sua juventude ou como incógnitas que precisam ser decifradas.

Encontramos esses textos fantásticos majoritariamente em contextos de elaboração de novos espetáculos. As suas falas enquanto artista visual e cênico, presentes em seu livro autobiográfico, assim como em artigos e entrevistas, apresentam-se bem mais fincadas no real, no sentido de não darem espaço para a névoa que se instaura nos olhos de quem lê os seus escritos criativos ou vivencia um dos seus espetáculos. Ambos entremeiam fatos e paisagens vividas com elementos oníricos e surreais, gerando ambientações estranhas, marcadas por fragmentações, fusões, sobreposições de sentidos e materialização do impossível.

¹⁸⁷ Ibidem, p. 40.

¹⁸⁸ CAMPBELL, Joseph. O herói de mil faces. São Paulo: Editora Pensamento, 2007. p. 102.

6.2 A MEMÓRIA COMO MATERIAL DE CRIAÇÃO

Nas suas três primeiras décadas de vida, Philippe Genty errou por montanhas, desertos e oceanos, em momentos de fugas dos internatos por onde passou, durante a Expedição Alexandre e no princípio de sua carreira como ator e diretor de teatro, quando cruzou oceanos em um veleiro para apresentar seus espetáculos e desenvolver um senso de direção e percepção intuitivos. Nas palavras do pesquisador Henryk Jurkowski, podemos constatar como que essa fase inicial, marcada por viagens e descobertas de novas paisagens, contribuíram com o seu processo de criação.

Genty está convencido de que para o artista o mundo material é uma fonte de inspiração tão rica quanto a natureza: seu encontro com o oceano e o choque provocado por sua descoberta do deserto modelaram sua imaginação e sopraram-lhe que um objeto, um material, um tecido, bem utilizados, podiam igualmente tornar-se uma fonte de atração e guiar suas pesquisas artísticas¹⁸⁹

Essas paisagens vividas se inscreveram em sua poética cênica, mas antes mesmo de lançar-se ao mundo para apreendê-las, há um traço característico da sua personalidade que contribuiu para definir o seu modo de fazer teatro: Genty teve muitas dificuldades em lidar com o seu passado e esse foi um dos fatores que o instigou a sempre estar em movimento, em busca de situações abismais e a não se adequar às normas e às limitações instituídas. As consequências dessa postura poderiam ser danosas, mas por meio da arte ele conseguiu positivar as suas questões pessoais e, o que mais nos interessa aqui, conseguiu transpor o seu espírito transgressor para o palco, desenvolvendo um teatro de metamorfoses, que coloca visualmente em questão as normas e as limitações do possível.

Uma das bases constitutivas desse teatro forjado por Genty é a memória, revelando espectros das suas experiências reais, traumáticas, superadas e imaginadas. As

189 JURKOWSKI, Henryk. Op. cit., 2008. p. 185-187.

situações absorvidas ao longo da sua vida foram transformadas em imagens poéticas, metáforas do ser humano, dos seus medos, perturbações, frustrações, sonhos e pesadelos. Entendemos a memória como um mecanismo dinâmico da mente humana, passível de ser alterada de acordo com a experiência histórica do indivíduo, e que se constitui pelo exercício de lembrar, esquecer, rejeitar, editar, enfatizar e reinventar experiências passadas. Logo, não lembramos, conscientemente, de tudo o que já se passou em nossas vidas, pois lembrar e esquecer são dinâmicas que se complementam, sendo que, muitas vezes, as lacunas deixadas pelo esquecimento são preenchidas pela imaginação. E, mesmo compondo-se de fatos anteriormente vivenciados, a memória se inscreve e é contagiada pelo presente daquele que a invoca. Assim, ao evocar imagens e sonoridades inspiradas em fatos do passado, Genty reinventa as suas memórias e as inscreve no presente do acontecimento teatral.

As imagens ou motivações imagéticas mais recorrentes em sua obra vinculam-se a experiências traumáticas que marcaram a sua infância e a sua juventude. Entre seis e sete anos de idade, por exemplo, Genty perdeu o pai em um acidente de esqui. Este caiu de um precipício de 300 metros de altura e, com a intenção de proteger o filho, a senhora Genty lhe omitiu a verdade, afirmando que o marido partira para a América e que nunca mais dera notícias. Um ano após o acidente, o menino foi inteirado pela mãe da real história acerca do acidente e, desde então, segundo o artista, ele passou a carregar consigo o sentimento de culpa pela morte do pai. Situações e paisagens suscitadas por esse tema aparecem em seus espetáculos, como, por exemplo, nas duas versões de *Ne m'oublie pas*, 1992 e 2012, que em diferentes ocasiões os atuentes se descolam e dançam sobre esquis, em uma referência ao acidente. Contudo, a morte do seu pai, especificamente, não é um tema abordado, visto que o mais comum é Genty captar as

imagens das suas memórias e colocá-las em situações descontextualizadas, resignificando-as.

Na mesma época da perda do pai, Genty também descobriu o aspecto de uma pessoa morta, fato que o marcou profundamente e que passou a funcionar como uma importante referência visual em seu trabalho, reaparecendo como imagens de corpos vazios em muitas ocasiões das suas dramaturgias. Certo dia, com seis anos de idade, Genty entrou na casa de uma vizinha e o seu corpo estava caído no chão, inerte. Ele a chamou e ela não respondeu. Tocou em seu corpo e ele permaneceu imóvel. Aquele foi o seu primeiro contato consciente com a morte. E o menino não conseguia entender a dualidade que se estabelecia diante de seus olhos, pois via o corpo da vizinha, podia tocá-lo, mas ele estava vazio de vida.

Eu estou na casa da Madame Michele. Eu olho sem compreender. Na véspera ela me falava, me dava de comer. Ela está deitada no chão, os olhos abertos, mas ela não dorme, ela está lá sem estar lá, eu não compreendo por que seu corpo está vazio. No chão se espalha uma grande poça escura, no papel de parede, uma linha horizontal de buracos. De repente, minha mãe entra. Ela havia me deixado diante da porta de sua amiga para voltar e procurar um cesto de alimentos esquecido, eu havia entrado por conta própria. Ela me pega, me ergue, me abraça muito forte e sai correndo. Mais tarde, eu recolho pedaços de conversa... Michele havia denunciado os guerrilheiros.¹⁹⁰

Aquele era um contexto conturbado, 1945, a guerra ainda não acabara, e os soldados alemães perseguiam guerrilheiros franceses que se escondiam nas montanhas. A vizinha de Genty deu informações para os soldados alemães e, em consequência disso, foi assassinada pela guerrilha francesa. Algumas semanas depois, o menino e a mãe tiveram que sair às pressas de casa e buscar refúgio junto à guerrilha, em um acampamento fortificado nas montanhas, pois os soldados alemães atearam fogo em 12 chalés localizados nos Alpes, incluindo a casa onde eles viviam. A casa em chamas tornou-se um dos temas mais presentes no conjunto de imagens associado às memórias do artista, aparecendo reiteradas vezes em seus espetáculos.

190 GENTY, Philippe. Op. cit., 2013. p. 7-8.



40 Passagers clandestins, 1999. Foto do acervo da Companhia.



39 Boliloc, 2007. Foto do acervo da Companhia.

Ao longo da sua juventude, Genty também desenvolveu uma pungente necessidade de fuga e, segundo ele, quem o motivava a vivenciar esses estados limites era Alex, uma espécie de alter ego que o acompanhou até os anos iniciais do seu relacionamento com Mary Underwood:

Sem realmente saber desde quando, eu tenho o sentimento confuso que um clandestino está morando em um canto dessa esponja que me serve de cérebro.

Ainda que minha atenção esteja concentrada em um assunto, eu me sinto desfigurar para outro lugar, como se esse clandestino me levasse com ele. Eu o chamo de Alex. Isso me tranquiliza, permite-me estar mais familiarizado e, às vezes, levá-lo para passear.¹⁹¹

Esse texto refere-se ao ano de 1954, quando Genty tinha quinze anos de idade.

Outros textos, desse mesmo período sugerem que Alex era quem o impulsionava a romper as normas e sujeitar-se ao risco, como em uma de suas fugas de um internato, durante um rigoroso inverno, em que ele percorreu 160 quilômetros de bicicleta, de Reims até Paris, para buscar abrigo na casa de Giles, um ex-professor de matemática que morava em Montmartre – e experiências como essa, posteriormente se inscreverão nas cenografias das suas dramaturgias, seja pelas sonoridades, seja pelas imagens e sensações registradas durante essas fugas. Genty permaneceu em Paris por dez dias e só regressou ao internato sob a condição de poder prestar, no ano seguinte, um concurso para ingressar na escola de Artes Aplicadas à Indústria. Mesmo nesta escola, ele não conseguiu adequar-se às regras instituídas e acabou sendo expulso no final do segundo ano de estudos, acusado de insubordinação.

Em razão das suas experiências traumáticas com a morte, sobretudo com a perda do pai, ele parece ter sido acometido por algum tipo de distúrbio semelhante ao transtorno dissociativo de identidade, em que se desenvolve no indivíduo duas ou mais personalidades, cada qual com capacidades distintas de pensar e agir. Ao relatar o processo criativo do espetáculo *Stowaways*¹⁹², o artista relaciona Alex com um personagem que se desdobra em outros personagens:

Eu imagino Alex, meu fugitivo explodindo em múltiplas personalidades, sob a forma de quatro passageiros clandestinos, parecendo com aberrações, imagem fracionada do meu próprio eu. Eles habitam James, o personagem central, perseguem-no de uma dimensão à outra, percorrendo essas paisagens interiores.¹⁹³

191 Ibidem, p. 10.

192 Espetáculo criado na Austrália, em 1996, e que foi recriado na França, em 1999, com o título de *Passagers clandestins* (Passageiros clandestinos).

193 Ibidem, p. 167.

O tema de um personagem central multiplicando-se em outros personagens, aparece como uma autorreferência nos argumentos criativos do artista e pode ser notado em diferentes espetáculos da Companhia como em *Dérives*, 1989, em *Voyageur immobile*, 1995, e em *Ligne de fuite*, 2002. Este personagem, já mencionado no item 6.1, geralmente usa chapéu e casaco, parecendo ter saído de um dos quadros de René Magritte¹⁹⁴. Mas ele nem sempre se multiplica em duplos idênticos, desdobrando-se, em algumas situações, como em *Passagers clandestins*, em figuras deformadas e, podendo também ser representado por pequenos bonecos vestidos de modo idêntico a ele, como em *Dérives*, *Ligne de fuite* e *Passagers clandestins*.



41 *Dérives*, 1989. Foto do acervo da Companhia.

194 Como por exemplo a obra *Golconda*, pintada por René Magritte em 1953.

A aversão a pessoas fardadas é outra marca dos anos iniciais de vida do artista e que se inscreve imagetivamente em suas dramaturgias. Segundo Genty, uma das suas primeiras lembranças são dois policiais batendo na porta da casa onde ele vivia: eles foram comunicar a queda do precipício e a morte do seu pai. Outro fato que contribuiu para fazer com que a presença de pessoas fardadas lhe parecesse uma ameaça potencial foi o incidente em que soldados alemães atearam fogo na casa em que ele e sua mãe moravam. Fatalmente ou ironicamente, em 1959, Genty foi chamado para servir às forças armadas, durante a Guerra da Argélia. O tempo no quartel se resumiu a dois meses de greve de fome, uma tentativa de suicídio com uma lâmina de barbear e a mais uma expulsão de uma instituição pela qual passara. A imagem de soldados fardados geralmente aparece no mesmo contexto da casa em chamas, como por exemplo, na montagem mais recente da Companhia, *Paysages intérieurs*, 2016: enquanto a imagem da casa em chamas é projetada no ciclorama, cinco atuentes vestidos de soldados se deslocam marchando e dançando sobre a cena.

Como pontuamos no item 5.3.4, as imagens projetadas neste último espetáculo são as mais ilustrativas que encontramos ao confrontarmos a imagética gentyniana com a sua história de vida. Em algumas situações dessa criação, Genty materializa a sua memória na cena sem a preocupação de carregá-la com metáforas ou de usar os temas que o marcaram, descontextualizados da sua história de vida, possibilitando-lhes adquirirem novos sentidos, procedimentos correntes em outros espetáculos.

Um exemplo desse caráter ilustrativo, além da projeção de imagens que configuram um cenário, é uma cena que ocorre antes da casa nas montanhas ser incendiada. No palco, há dois tempos da memória de Genty: um encarnado por um ventríloquo de um menino que tem aproximadamente seis anos de idade, sentado sobre a neve com uma figura feminina que, pela sua biografia, seria a sua mãe, e um outro personagem, adulto, que é sempre o mesmo tipo autorreferencial presente em outros espetáculos. Em *Paysages intérieurs*, no entanto, ele porta roupas brancas e está sem chapéu, como se o artista desvelasse a sua memória, mostrando-se sem tantos mascaramentos.

Essa sobreposição de tempos é muito interessante, pois Genty materializa o seu olhar adulto sobre um fato ocorrido em sua infância, colocando-os no mesmo espaço temporal. E, apesar da cena ter um caráter denotativo, colocando o menino, a mãe, a neve, a casa nas montanhas e os soldados em uma relação que parece não extrapolar o seu sentido primeiro de fato memorado, no plano do acontecimento teatral ela se apresenta igualmente aberta a múltiplas interpretações, potencializadas pela presença de um personagem que observa, em um plano distanciado, a ação que se desenvolve diante dos seus olhos.



42 *Paysages intérieurs*, 2016. Foto capturada de um extrato de vídeo do espetáculo.

A memória também foi um importante material criativo para o artista polonês Tadeusz Kantor. Cintra observa que o encenador materializava na cena a sua realidade pessoal e suas recordações mais íntimas:

A cena tornar-se-á o espaço de ação da sua memória, o espaço da sua infância com todos os seus habitantes. Esse espaço é constituído infinitamente pela memória, na qual seus habitantes – parentes, amigos, personagens públicos – vivem e morrem insistentemente a cada reconstrução. É um espaço que se transforma por ser maleável, da mesma maneira que maleável é a memória de Kantor. Os personagens que nele são depositados repetem insistentemente os mesmos gestos como se estivessem presos a uma pose em uma fotografia. Nesse espaço somente Kantor tem o domínio, e é exatamente por isso que no início do espetáculo é ele quem está em cena arrumando, posicionando os objetos de suas lembranças. A cena constituir-se-á, então, não na reprodução das coisas como eram, mas da maneira como ele julga se lembrar. Assim, as situações não precisam ser apresentadas em uma estrutura linear: elas ocorrem independentemente umas das outras, o que leva ao resultado de cada cena individualmente se resolver em si mesma e distante de qualquer possibilidade de verossimilhança com o real.¹⁹⁵

Mesmo seguindo percursos pessoais distintos, há pontos de contato no modo com que a memória se inscreve na obra desses dois criadores, pois ainda que ela se manifeste desvinculada do seu contexto original, esses encenadores a empregam como um elemento imbricado em suas dramaturgias, materializando-a e permitindo-lhe ser revisitada a cada encenação. A memória em Genty também se distancia de uma verossimilhança com o real, inscrevendo-se no plano metafórico, em um lugar em que tudo é possível de materializar-se e adquirir autonomia. Em sua obra, inclusive, em nenhum momento é explicitado que o personagem central, que passeia por diferentes espetáculos, relaciona-se com as suas memórias ou que o autorrepresenta. Mas esse personagem, que poderíamos bem chamar de viajante imóvel, visto que ele se desloca pelas dramaturgias mais como alguém que observa uma paisagem em movimento, sem alterar o seu fluxo, sem geralmente imergir na mesma, faz-se presente de duas formas distintas em sua obra: de forma abstrata – não sendo personificado por um atuante especificamente, e ainda assim aparecendo como um reflexo no grupo de atuentes,

195 CINTRA, Wagner. Op. cit., 2012. p. 213-214.

especialmente por suas caracterizações despersonalizadas em algumas cenas, constituídas por traços visuais que presentificam essa figura e já abordados anteriormente. Esses traços podem ser encontrados nos espetáculos *Ne m'oublie pas*, *Voyageur (s) immobile (s)* e *Ligne de fuite*, por exemplo. A outra forma de manifestação dessa presença é mais concreta, consubstanciada por um ou mais atuentes durante a encenação, que ora observa e ora interage com as demais presenças cênicas. Podemos notar a manifestação mais concreta desse personagem central nos espetáculos *Passagers clandestins*, *Dérives*, *La fin des terres* e *Paysages intérieurs*. Apesar de sua maior concretude visual, ele continua vulnerável a multiplicar-se no corpo dos outros atuentes e através do inanimado, que igualmente pode se tornar portador da sua essência.

Acerca da manifestação da memória na cena, um caso bastante distinto do citado em *Paysages intérieurs* ocorre no espetáculo *Boliloc*, 2007, quando Genty insere a casa em chamas em uma situação marcada por traços cômicos, surreais e grotescos: sobre uma mesa de cirurgia, uma mulher está deitada. Dois médicos, que em algumas situações comportam-se como dois clowns, e um assistente robótico, estão ao seu lado. Os médicos testam uma câmera ligada ao robô. Em frente à mesa cirúrgica, a câmera projeta as imagens das faces dos médicos e da paciente deitada. Com o auxílio de um funil, eles colocam a câmera em um dos ouvidos da mulher e, de imediato, aparece a imagem de um olho, projetada no fundo do funil. Inicia-se então uma viagem visual pelas entranhas da paciente e o olho novamente aparece. Enquanto isso, os atores manipulam o fio da câmera, sugerindo que ela está sendo introduzida mais profundamente na paciente. A luz diminui sobre os atores, ficando evidente apenas as suas silhuetas diante de um fundo azul iluminado – recurso que Genty utiliza em muitas situações deste e de outros espetáculos – enquanto que as imagens do interior da paciente continuam sendo projetadas. Batidas de coração, sons de líquidos, entranhas labirínticas construídas com

volumes de plástico por onde a câmera passeia, revelam imagens em movimento, fotos de pessoas e bonecos de plástico, até chegar em uma porta fechada, onde está escrito *Souvenirs interdits* (lembranças proibidas). Som de algo que queima, enquanto que o coração continua pulsando. Pelo buraco da fechadura da porta fechada, a câmera revela a imagem de uma casa em chamas. A porta se abre e aparece um boneco com óculos escuros, sendo que das suas lentes sai uma pequena luz, como se fossem olhos. Ele desaparece e, em seguida, aparece uma mão ameaçadoramente grande, que preenche todo o espaço da porta. A mão pega uma chave que está no chão e fecha bruscamente a porta. Passeando um pouco mais pelas entranhas, surge um peixe nadando em direção à câmera e a transmissão é interrompida, ao mesmo tempo em que dispara o som de um alarme. Reestabelecida a luz sobre os atores, estes executam uma sucessão de cenas cômicas e absurdas, iniciando um processo cirúrgico incomum, com instrumentos não convencionais. Da paciente eles retiram um peixe, dentro do qual encontram uma chave e, após uma série de ações estapafúrdias e *clownescas*, os dois médicos extraem uma casa em chamas, com o telhado parcialmente consumido pelo fogo. Sempre costurando as ações com comicidade, o ator Christian Hecq, colocando-se em situações de um clown *augusto*¹⁹⁶, tenta apagar o fogo da casa, sem sucesso, enquanto o seu parceiro de cena, Scott Koehler, assumindo a postura de um clown branco ao longo do espetáculo, dirige-se até um fio e apaga o incêndio da casa, desligando um interruptor e revelando que o fogo era simulado por uma lâmpada de led.

196 De acordo com Dario Fo (2011, p. 305), os clowns constantemente abordam questões em que há duas posturas alternativas: ser dominado ou dominar. Assim, surge a figura do patrão, do clown branco, sendo ele quem conduz o jogo, dando as ordens, insultando, mandando e desmandando. Já o clown *augusto* é um tipo submisso, a vítima, o inocente, que luta para sobreviver e que algumas vezes se rebela contra o branco.



43 Boliloc, 2007. Foto do acervo da Companhia.

Fica claro que o passeio feito pela câmera nas entranhas da personagem revela materiais provenientes da memória, principalmente pelo texto escrito que aparece no meio da cena. Contudo, a presentificação da memória de Genty, inclusive da casa em chamas, é transposta para a pele da paciente feminina, que inicia a peça como uma ventriloquista que perde o controle dos seus bonecos e, em torno da qual, se desenvolve toda a dramaturgia. Em *Boliloc* não há alusão à figura que acima chamamos de viajante imóvel e esta é uma das peças mais cômicas e grotescas criadas por Genty. As situações cênicas derivam dos referenciais da memória do artista entremeados por uma acentuada imaginação criadora e pelos materiais pessoais dos atuentes, que se somam à escritura desse trabalho. Christian Hecq, por exemplo, tem um trabalho corporal que acentua os aspectos cômicos e grotescos presentes no espetáculo. Inclusive, em uma cena inicial em que ele aparece como um híbrido, o seu corpo tem aspectos visualmente grotescos,

parecendo um intestino grosso que adquiriu pernas e braços com mãos e cabeça humanas¹⁹⁷.

Outra cena que é uma rememoração das experiências da infância de Genty ocorre em de *La fin des terres*, 2005, em que um casal de atuentes – a mulher portando um vestido vermelho e o homem, um sobretudo e um chapéu cinza – retira de dentro de uma mala uma boneca e um boneco com vestimentas similares às suas. A atriz pega a boneca, o ator, pega o boneco. Ela senta-se no chão, coloca a boneca entre as suas pernas e começa a manipulá-la. Um painel negro e móvel fecha essa cena e a atriz reaparece na condição de marionete, sendo que quem a manipula é uma boneca gigante, também vestida como ela. No outro lado do palco, a luz revela um boneco gigante, que corre em direção da boneca. O boneco é manipulado por homens e a boneca por mulheres: ela mostra para ele o que tem embaixo do seu vestido e tenta ver o que o boneco tem dentro das calças. A princípio ele se nega a se mostrar para a boneca, mas diante de sua insistência, uma serpente branca, brilhante e grossa aparece entre as suas pernas, causando o desmaio da boneca. A cena adquire uma tônica ainda mais surreal: os atuentes guardam a serpente dentro da calça do boneco e, em seguida, eles arrancam as pernas da boneca, que passa a sustentar-se sobre a estrutura de lâminas de uma tesoura, se abrindo e se fechando enquanto ela caminha. Ela dirige-se ao boneco e corta a serpente entre as suas pernas. Esse fato deveria ser terrível, mas acaba gerando o entendimento mútuo e eles se beijam. Depois do beijo, uma máscara com os contornos do rosto da boneca fica grudada na boca do boneco, sendo ocupada, em seguida, pelo corpo de uma das atuentes que manipulava a boneca. O boneco gigante também tem sua face alterada para uma máscara de um porco. Ele, a atriz com o rosto da boneca e a boneca sem face dançam juntos e os bonecos tocam e beijam o corpo da atriz.

197 Cf. foto 2.



44 *La fin des terres*, 2005. Foto do acervo da Companhia.

O disparador criativo dessa cena foi a lembrança do artista da primeira vez que ele viu as partes íntimas de uma menina. Ela também quis ver o que ele tinha dentro das calças, mas ele não a permitiu e, em consequência disso, a menina desferiu uma martelada contra a sua testa. Nas dramaturgias do grupo, há esse constante jogo de apropriações e ressignificações, colocando o grupo de atuentes a serviço de uma memória predominantemente individual, embora aproximada e ligeiramente alterada por eles, a partir das suas próprias experiências, como exposto no item 4.1.

Além de trabalhar com os seus materiais pessoais, de Underwood e de algumas pessoas próximas, Genty também se interessa pela ideia de tentar materializar a memória coletiva, ou passou a se interessar em um dado momento do seu amadurecimento criativo. No espetáculo *Ne m'oubliez pas*, 1992 e 2012, há dois macacos, um macho e uma fêmea, que aparecem em diversos momentos da encenação. Para Genty, eles representam a memória universal, a memória da humanidade e esses mesmos macacos aparecem na intervenção *Le concert incroyable*, 2001. Considerando que esta

criação aconteceu dentro de um museu de história natural, parece-nos fazer sentido tais figuras estarem atreladas à memória da humanidade, visto que as correntes evolucionistas entendem que o homem e o chimpanzé são descendentes de um ancestral em comum.



45 *Ne m'oubliez pas*, 2012. Foto do acervo da Companhia.

Além de usar a memória como um importante material de criação, sendo evocada, inclusive, através de uma figura alegórica que caminha puxando um trenó e recolhendo recordações enterradas sob a neve, *Ne m'oubliez pas* reitera a importância do sonho nos processos criativos de Genty e Underwood. Parte do material utilizado para a escritura dessa dramaturgia é proveniente das anotações de sonhos de Mary Underwood. Assim, *Ne m'oubliez pas* entrelaça experiências vivenciadas com materiais oníricos:

Nos últimos tempos Mary anota os sonhos, o que eu acho de uma riqueza assustadora, eles vão se tornar o fio de Ariadne de uma nova exploração. *Ne m'oubliez pas* é um espetáculo sobre a memória, aquela que tenta retornar apesar das nossas resistências. Essa memória que eu começo progressivamente a aceitar a importância. O espetáculo se abre com Clarisse, um chimpanzé fêmea de tamanho humano, em um vestido longo. Ela vai ter um olhar interrogativo sobre as figuras humanas que ela faz surgir como os espectros de um passado em que não se sabe se ele é individual ou coletivo.¹⁹⁸

Percebemos que a memória como material criativo se inscreve nas produções da Companhia a partir da década de 1980, acompanhando o movimento de abertura das

198 GENTY, Philippe. Op. cit., 2013. p. 148-152.

suas dramaturgias para outros suportes expressivos e para situações desenhadas em torno do indivíduo e dos seus deslocamentos. Nesse aspecto, outro agente que influenciou Genty a apropriar-se desses materiais – memória e sonho – foi o encontro com literaturas psicanalíticas, no final da década de 1970, conduzindo-o a exercícios de autoanálise para interpretar os seus sonhos, além da busca pela compreensão e superação dos seus traumas. Embora Genty não faça uma apologia à psicanálise com o seu trabalho artístico, ela exerceu e exerce influências sobre o seu olhar, logo, ela contamina, mesmo que indiretamente, as suas criações.

Eu arrasto laboriosamente um corpo, eu o jogo dentro de um lago. O corpo afunda nas águas escuras da noite. Por que tê-lo jogado lá? Eu estou certo, ele vai reaparecer, vão descobri-lo. Eu acordo suando, molhado como se eu tivesse caído nesse lago. Esse sonho me persegue. Às vezes eu enterro o corpo, às vezes eu o escondo embaixo de uma cama ou em um porão. Esse é um tempo em que Jean-Pierre Dutour me faz descobrir os grandes textos de psicanálise, com paixão eu devoro as obras de Freud, Jung, Bettelheim, Klein, Reich, Groddeck, Lacan. Eu mergulho na interpretação dos sonhos como em um thriller. Nessas leituras eu encontro os ecos dos meus medos, das minhas paranoias.¹⁹⁹

As temáticas resgatadas da memória de Genty e transformadas em imagens de suas dramaturgias corroboram com essa nossa observação, visto que, majoritariamente, elas estão atreladas a processos traumáticos da sua infância e juventude. Mas a sua obra se beneficia com esses métodos analíticos, especialmente a partir da percepção do artista de que uma imagem pode condensar muitos sentidos e transformar-se em outras coisas. E, se a metamorfose das imagens e dos materiais já se inscrevia nas suas primeiras criações, a partir desse entendimento ela adquire muito mais força. Nesse sentido, o interesse, o estudo e a compreensão dos sonhos se agrega à consolidação da poética gentyniana, visto que a estrutura dos materiais oníricos é fluida e as dramaturgias da Companhia, em seus constantes processos de metamorfoses visuais, igualmente adquiriu um arcabouço orientado pelas dinâmicas dos sonhos.

199 Ibidem, p. 103.

O interesse de Genty pelos sonhos faz com que eles também representem, para o artista, um fértil terreno criativo. Em *La fin des terres*, 2005, por exemplo, ele inspirou-se em uma imagem-pesadelo de seu neto, Adrien, para conceber uma sequência de cenas bastante perturbadora. Segundo relatos do artista,²⁰⁰ por meses a fio, Adrien sonhava com insetos que escalavam a sua cama e, mesmo quando acordado, o menino ficava horrorizado ao ver algum inseto por perto. A repetição e o efeito desse pesadelo sobre o seu neto, levou Genty a desenvolver um inseto gigante, com cabeça humana, que



46 *La fin des terres*, 2005. Foto do acervo da Companhia.

aparece no meio do palco e atrai uma atuante, com quem desenvolve uma coreografia que remete ao acasalamento, com movimentos de atração e repulsa. A atuante se deixa conduzir pelo inseto, parecendo que este tem autonomia sobre o seu corpo. No final dessa sequência, ele envolve todo o corpo da atuante com plástico, transformando-a em um casulo. É possível percebermos, mais uma vez, que a situação disparadora da cena não é

200 Ibidem, p. 211.

evocada. Genty apropriou-se da ideia de um inseto ameaçador e subverteu essa imagem, dando-lhe outras conotações, empregando-a em um outro contexto.

Mesmo que a memória se configure como um material de criação essencial para as suas dramaturgias, podemos pensar o teatro desenvolvido por Genty como atemporal, por não se orientar a partir de acontecimentos datados ou fincados no real, ou multitemporal, por presentificar diferentes tempos passados em um mesmo espaço e tempo – o presente dos atuentes e dos espectadores. Eric de Sarria considera que o teatro gentyniano se inscreve não no tempo presente, mas no tempo das suas memórias.

Como o Philippe trabalha muito com a memória, quem está sobre a cena é a sua memória, se ele está sobre a cena é ele lembrando-se de quem ele era. O espetáculo não está no tempo presente, está sempre no passado, no tempo da memória. Agora, o personagem não está longe da pessoa. O meu personagem é por exemplo Erika ou Eriko.²⁰¹

Embora Eric veja esses personagens inscritos no passado das memórias e das experiências de Underwood e Genty, reiteramos, em concordância com Stern, que “a lembrança é a história da pessoa e seu mundo, enquanto vivenciada”²⁰². Assim, em cada apresentação, a história desses encenadores é poeticamente ressignificada, metaforizada e revivenciada em novos contextos e na pele de outras pessoas.

Com exceção da peça *La pelle du large*, 2012, que se baseia na Odisseia de Homero, Genty nunca montou um espetáculo inspirado em materiais externos, como uma obra literária, um conto mitológico ou um texto dramatúrgico. Antes da década de 1980, ele compunha números menos atrelados à sua experiência de vida, mas já nessa época as suas dramaturgias eram autorais. Com as mudanças que ocorreram em seus processos de criação, ao longo da década de 1980, as suas experiências pessoais tornaram-se a sua principal fonte criativa, evocadas e materializadas na cena, trazendo para o plano real e

201 SARRIA, Eric. Entrevista concedida à Flávia R. D’ávila no dia 19 de outubro de 2015. Ver transcrição em ANEXO A.

202 STERN, William apud BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade: Lembranças de Velhos*. 3a ed. São Paulo, Companhia das Letras, 1994. p. 68.

para o presente da encenação o que até então era imaterial e estava inscrito no passado de Genty e Underwood. Essas memórias tornaram-se o amálgama da poética gentyniana, funcionando como um motor criativo para Genty e assegurando um caráter autobiográfico para o seu teatro. Transformadas em imagens movediças ao serem colocadas em outros contextos e em relação com outras imagens, essas memórias materializadas tendem a aproximar-se da estética surrealista, permeando-se de estranhezas: mesmo manifestando-se no tempo real do espectador, elas são ambíguas, por serem desrealizadas, no sentido de não possuírem uma carga de significados que as mantenha conectadas com uma inteligibilidade predeterminada ou desejada pelos seus criadores. Consequentemente, elas tornam-se opacas aos olhos de quem as vê, presentificando tempos, lugares e formas limiares entre o espaço e o tempo da cena e alhures ou nenhures.

6.2.1 Imagens-metáforas

De acordo com o dicionário português²⁰³, a metáfora é uma “figura de linguagem que estabelece uma transferência do significado de uma palavra para outra, por meio de uma comparação não explícita”. Assim, em uma expressão como “alimentar a esperança” ficam implícitos sentidos que a literalidade das palavras não consegue traduzir. Marcuschi²⁰⁴ chama a atenção para o fato da metáfora ser portadora de um elemento não previsto, gerando um efeito surpresa no leitor, evidenciando um momento de criatividade. O pesquisador também salienta que ela sugere um conhecimento novo, advindo de uma intuição ou de um pensamento que foge à explicação lógica. Assim, a

²⁰³ Disponível em: <https://www.dicio.com.br/metaphora/>. Acesso em: 20 de fevereiro de 2018.

²⁰⁴ MARCUSCHI, Luiz Antônio. A propósito da metáfora. Revista Estudos da Linguagem, Belo Horizonte, v.9, n.1, p.71-89, jan./jun., 2000. p. 85.

sua compreensão é mais sugerida do que pré-estabelecida. Ademais, as possíveis sugestões de uma elaboração metafórica são contextuais, ou seja, variam de acordo com o indivíduo e o meio cultural em que ele está inserido.

Philippe Genty trabalha com elaborações metafóricas no campo visual, sugerindo paisagens, sensações e explorando relações ambíguas nas suas criações imagéticas. Acerca da diferenciação entre as metáforas visuais e as metáforas verbais, o pesquisador Michael Parsons observa que:

metáforas visuais são encontradas em diversos níveis nas pinturas: no nível pictórico, na própria representação, em estilos de pintura e em elementos puramente visuais dessa mídia. Elas têm a possibilidade de ser diferentes das linguísticas, pois, muitas vezes, podem ser lidas de trás para frente, e várias metáforas podem coexistir na mesma obra sem gerar confusão. Por esses motivos, as metáforas visuais são mais sugestivas e ambíguas do que as linguísticas.²⁰⁵

Ainda que Parsons analise as metáforas visuais atreladas à pintura, as suas considerações podem ser aplicadas ao teatro de Genty, especialmente por este trabalhar essencialmente com a visualidade, transpondo as imagens para situações em movimento, inseridas em contextos imprevisíveis, como por exemplo a ausência sugerida nos contornos criados com papel kraft a partir do empapelamento dos corpos dos atuentes, ou a alusão à imensidão das paisagens desérticas, criada pelo uso da luz e da cor, ambas percebidas no espetáculo *Voyageurs immobiles*.

Como exposto no tópico anterior, a principal fonte de inspiração imagética de Genty reside nas suas memórias, sonhos e experiências pessoais. Contudo, essas imagens tendem a ser desarticuladas de um enredamento de significados e de uma carga simbólica pessoal, ou seja, elas geralmente são empregadas não como imagens ilustrativas ou narrativas e sim como imagens idiossincráticas, abertas, que se conectam a outras imagens, possibilitando ao espectador tecer as suas próprias redes de significações. E foi

205 PARSONS, Michael. Interpretação da arte através de metáforas. Revista Educação, Porto Alegre, v. 34, n. 3, p. 286-292, set./dez., 2011. p. 292.

justamente ao perceber que o que ele punha em cena poderia ser apreendido de formas muito diversas e profundas pelo espectador que o artista passou a dedicar-se mais a concepções com metáforas visuais:

Imagens-símbolos unicamente traduzíveis pelo sonhador. Um bastão de esqui ou um soldado alemão naturalmente não teriam o mesmo significado para outra pessoa. Essas imagens-símbolos não têm nenhuma chance de tocar um público, no entanto, seus conteúdos podem ser transpostos para imagens-metáforas, em seguida se abre o vasto campo de significados.

Saul Steinberg²⁰⁶ e Roland Topor²⁰⁷ em sua capacidade de criar desenhos sem palavras, abertos a uma multiplicidade de significados, serão mais que uma fonte de inspiração, serão um estímulo para explorar esse universo de imagens-metáforas.²⁰⁸

Imagens pouco claras ou abertas a muitos sentidos possíveis interessam particularmente a Genty, visto que o teatro desenvolvido por ele se caracteriza pela singularidade do espectador. Por singularidade entendemos que o espectador é um leitor que tem experiências únicas e autônomas diante do acontecimento teatral. Suas bagagens pessoais encharcam sua percepção e o que ele vê é uma somatória, um encontro entre o que ele traz consigo com o que lhe é dado a ver. Este caráter é extensível a todo tipo de apreciação literária e artística, seja um poema, uma música, uma pintura, uma obra cinematográfica ou uma produção teatral, independentemente dela se guiar por cânones textuais, narrativos ou não verbais. Diante do exposto, por singularidade podemos definir o modo particular com que cada indivíduo se relaciona com o mundo, como ele lê e processa as informações. Mas esse caráter singular acentua-se nas dramaturgias que privilegiam a imagem ao texto e a não narratividade, características recorrentes em Genty, uma vez que o encontro entre espectador e obra é mais aberto e livre. Mary Underwood destaca essa preocupação do casal com construções abertas:

206 Saul Steinberg (1914 – 1999), cartunista e ilustrador romeno que por mais de sessenta anos viveu e produziu nos Estados Unidos. Os seus desenhos são repletos de ambiguidades gráficas e metáforas e influenciaram artistas gráficos do mundo inteiro.

207 Roland Topor (1938 -1997) foi um artista francês que se dedicou à literatura, ao cinema e às artes plásticas, sendo que todo o seu trabalho é perpassado por traços surrealistas. Suas produções mais conhecidas são *O Inquilino*, livro publicado em 1964, e o filme *Planeta fantástico*, criado em 1973.

208 GENTY, Philippe. Op. cit., 2013. p. 107.

Nós não fabricamos histórias porque não gostamos de encerrar os espetáculos com um começo e com um final: nós achamos lamentável bloquear o espectador com apenas uma visão das coisas. Ao contrário, trata-se de entrar em um universo, como uma criança, de ser capturado pelo espetáculo como em uma viagem guiada pelo ritmo e pelas imagens que nós criamos. Mas, sobretudo, cada espectador vê o que ele quer: há milhares de leituras possíveis e o que cada um percebe não é o que é percebido pelo vizinho.²⁰⁹

Consequentemente, ao ver uma casa em chamas em algum espetáculo da Companhia, o espectador poderá fazer imensuráveis leituras – que são a somatória das suas experiências e do encadeamento dessa imagem com os outros elementos constituintes do espetáculo. Muito dificilmente, desconhecendo a biografia de Genty, ao ver um dos seus fragmentos de memórias transformado em imagem, esse espectador o lerá como um elemento proveniente da sua história de vida.

As metáforas visuais também podem atrelar o visível ao dizível. Esta é, inclusive, uma característica bastante explorada pela publicidade, pois esse tipo de imagem tem o poder de estabelecer comunicações com o seu público de modo rápido e surpreendente. Para isso, as mensagens veiculadas nas imagens publicitárias, segundo Parsons²¹⁰, devem ser, ao mesmo tempo, previsíveis e unidirecionais. Genty, no entanto, desvincula as suas imagens de uma relação do dizível com o visível, para explorar um campo sensível que alia o visível ao indizível, através de justaposições ou da combinação de elementos díspares. Os vestígios do dizível não deixam de manifestar-se na materialidade das suas visualidades transitórias. Mas a sua imagética adentra no campo imaginário, distanciando-se de qualquer verossimilhança com o real, revelando um mundo singular e intraduzível. E quanto mais opacas são as imagens, mais complexas e singulares tornam-se as suas leituras. Assim, frequentemente, muitas das composições criadas por Genty permanecem na memória de quem as vê por anos a fio, por serem

209 UNDERWOOD, Mary. Entrevista concedida ao jornal Paris Normandie, publicada em 20 de novembro de 2012, com o título *Tout est partie des nos rêves*. Disponível em: <http://www.paris-normandie.fr/hemertheque/danse--tout-est-parti-de-nos-reves--864212-FQPN864212>. Acesso em: 20 de outubro de 2017.

210 PARSONS, Michael. Op. cit., p. 288.

enigmáticas e estranhas, sem resoluções fáceis, inscrevendo-se em uma camada não racional do pensamento.

6.3 ESTRUTURAÇÃO DAS ESCRITURAS DRAMATÚRGICAS

Genty habitualmente inicia um processo de criação esboçando ideias com desenhos e que posteriormente o conduzirão às formas ou às linhas gerais do espetáculo. Há influências das artes gráficas nesse exercício, formação primeira do artista, visto que ele materializa na imagem uma sensação, uma ideia, uma paisagem, um fragmento de memória e posteriormente a transpõe para a cena. Para o artista, nesse momento inicial da criação, é necessário libertar-se das amarras do pensamento racional e deixar fluir as incertezas e o próprio caos criativo:

Eu nunca sei o que irá permanecer disso, mas essa introdução na realidade me serve de ponto de partida para alimentar o fogo de uma escritura onde vou reunir todos os materiais e estímulos propícios ao projeto.
É sempre perturbador, uma vez concluída a criação, contatar a influência desses primeiros elementos, que os caminhos tomados transformaram completamente, mas dos quais ela ainda está muitas vezes impregnada.²¹¹

Antes, os seus esboços eram feitos à mão, mas pela agilidade e diversidade de ferramentas disponíveis nos processos de criação de imagens digitais, atualmente Genty os concebe através do *Adobe Photoshop*, que o permite experimentar de modo mais dinâmico variações, situações, proporções e tonalidades das imagens que ele pretende colocar na cena.

211 GENTY, Philippe. Op. cit., 2013. p. 156.



47 Esboço feito por Genty no Adobe Photoshop e cena do espetáculo *Ne m'oubliez pas*. 2012. Imagens do acervo da Companhia.

Em uma segunda etapa da concepção, ele escreve diversas possibilidades de ações cênicas, mas sempre tomando a imagem como base de orientação, pois a associação de imagens é a linguagem expressiva com a qual o artista mais se identifica, sobretudo por sua força de comunicação e pela imagem possibilitar relações de criação e leitura mais livres do que a palavra. Observamos em fragmentos do texto que antecedeu a criação de *Boliloc*, assim como nos esboços textuais de *Ne m'oubliez pas* e *Dédale*, que Genty pré-estabelece a estrutura e as ações das cenas e também as descreve. Mas, apesar desse roteiro escrito, o princípio da *escuta* incita Genty e Underwood a conduzirem os seus

processos de criação abertos a possibilidades de interferências e alterações advindas principalmente do trabalho de improviso com os materiais e os atuantes: submetidos a dinâmicas e a técnicas que os conduzem a se fundirem e a se confundirem, eles tornam-se corpos em constantes movimentos e transformações, de onde, muitas vezes, irrompem imagens e situações muito potentes e imprevisíveis pelos criadores. Deste modo, a interação com os materiais, com os atuantes, com os outros profissionais, e até mesmo com os espectadores, tornam os esboços, desenhados e escritos, suscetíveis a alterações e atualizações ao longo do processo criativo. Entretanto, eles não deixam de funcionar como um leme que orienta os rumos do trabalho.

6.3.1 A busca pela coesão

Desde a década de 1980, Genty se dedica à concepção de dramaturgias que tenham um só corpo, ou seja, que contenham cenas encadeadas por algum elemento de coesão interna, revelado pela escolha e uso dos materiais, pela paleta cromática, pela reaparição de algum elemento visual ao longo da encenação, etc. e funcionando como uma estrutura subterrânea em seus espetáculos.

Os materiais inertes, usados para estabelecer essas ligações internas, variam de espetáculo para espetáculo. Assim, em *Désirs parade*, o plástico e os fios que prendem os corpos dos atuantes se estabelecem como elementos de coesão das cenas; em *Dérives*, os figurinos que ora estão preenchidos pelos atuantes, ora estão vazios, assim como os bonecos, duplos de um personagem central que se desdobra em outros duplos seus, desempenham tal papel; em *Ligne de fuite* são as cadeiras que reaparecem em diferentes cenas, recebendo um tratamento não apenas funcional, mas contribuindo para criar

lugares, deslocamentos e ritmos na cena; já em *Voyageurs immobiles*, os materiais de embalagem como o plástico filme e o kraft são os condutores dessa ligação interna almejada por Genty.

Todavia, apesar dessa busca por formas espetaculares não estruturadas em quadros fragmentados, até nas criações mais recentes da Companhia é possível percebermos que elas se estruturam por uma progressão de cenas constituídas por pequenas células, compostas de um início, um meio e um fim, aglutinando situações de conflitos ou tensões e a resolução das mesmas.

Analisando as criações do grupo ao longo das décadas, consideramos a possibilidade dessa estruturação celular dos espetáculos ser um resquício dos modos de produção do tempo em que Genty apresentava-se em cabarés, onde desenvolvia pequenos conflitos com números curtos e que, majoritariamente, eram resolvidos de forma cômica. Sarria faz observações que corroboram com essas colocações:

É com Dérives que começou um grande espetáculo. Foi quando eles chamaram pessoas para criar um espetáculo em um ano e alguns meses, sem saber o que resultaria daquele processo e, no fim, finalmente, as pessoas acharam o espetáculo magnífico, era Dérives, mas as pessoas puderam notar, para quem tem olho, puderam ver que Dérives era uma sucessão de cenas e cada uma delas tinha a sua resolução. E inda hoje é assim como ele [Genty] trabalha – sabendo que ele se ocupa em criar cada cena e ele mesmo quem se ocupa de criar a ligação entre cada cena, é ele quem faz isso.²¹²

Além dessa possível herança criativa, não descartamos uma outra razão para a ocorrência de microestruturas nos espetáculos da Companhia. Tal estruturação pode ser uma característica inerente ao tipo de teatro desenvolvido por Genty, organizado de modo não linear, em sequências de situações encadeadas não por um fio condutor narrativo, não pela racionalidade, mas por movimentos de constantes transformações visuais que sugerem ou revelam a suscetibilidade metamórfica das imagens e dos materiais cênicos.

212 SARRIA, Eric. Entrevista concedida à Flávia R. D'ávila no dia 19 de outubro de 2015. Ver transcrição em ANEXO A.

Genty tem consciência desse risco da fragmentação, como podemos observar na análise que ele tece acerca da dinâmica dos seus espetáculos:

As sequências dos nossos espetáculos se encadeiam por associações, deformações, metamorfoses, não há um fio condutor único e estritamente narrativo, mas histórias que se misturam em uma lógica puramente visual, sob o risco de um desenvolvimento fragmentado.²¹³

Diferentemente de dramaturgias discursivas ou orientadas por um fio narrativo que têm sequências de ações mais lineares, a progressão da cena gentyniana se estabelece pelas associações das formas e pelo encadeamento de metamorfoses visuais desvinculadas da preocupação de contar uma história ou de comunicar uma ideia precisa. Mas constantemente Genty tenta conjugar os componentes das suas dramaturgias de forma harmônica e coesa, fazendo com que os mesmos se associem à sua linguagem visual.

6.4 REMONTAGENS

Entre os anos 1994-1996, Genty recriou os espetáculos *Désirs parade* e *Dérives*; já o espetáculo *Stowaways*, cuja primeira versão foi montada em 1996, na Austrália, foi reelaborado na França, em 1999, sob a denominação de *Passagers clandestins*. Em 2000 foi a vez de *Sigmund Folliès* ser reformulado e, nos anos 2009 e 2012, os espetáculos *Voyageurs immobiles* e *Ne m'oublie pas* respectivamente foram remontados.

O primeiro questionamento que fizemos, ao constatarmos essas revisitações, foi se ocorrera um esvaziamento criativo em Genty que as justificasse. Todavia, em uma análise cronológica da sua obra, constatamos que, enquanto ocupava-se com essas

²¹³ GENTY, Philippe. Op. cit., 2013, p. 161.

remontagens ou em curtos espaços temporais após a estreia das mesmas, o artista também se dedicava a projetos de novas dramaturgias. A única exceção é o espetáculo *Ne m'oublie pas*, remontado logo após *Voyageurs immobiles*. Consequentemente, o esgotamento criativo não nos pareceu uma razão significativa para explicar esses eventos. Nesse ínterim, também identificamos alguns possíveis motivos que o levaram a essas recriações, e que destacaremos a seguir:

Entre a década de 1990 e o início dos anos 2000, a Companhia passou por uma série de dificuldades de subsistência em virtude de uma má administração financeira e da desarmonia entre as equipes de atuação dos seus espetáculos, acarretando no encurtamento de algumas de suas temporadas. Essa crise foi alargada por uma dívida expressiva, adquirida com a montagem do espetáculo *Dédale*, 1997, apresentado no Festival de Avignon. Em virtude da falta de uma coerência interna da dramaturgia, dos gastos expressivos com a montagem e de desavenças entre a equipe de atores, esse espetáculo representou um grande fracasso para o grupo, deixando Genty e Underwood completamente sem recursos para produzirem novos espetáculos. O casal teve que contar com o auxílio de instituições amigas e de parceiros criativos para dar continuidade às suas atividades, assim como aceitou propostas de produções externas à Companhia para garantir a subsistência do grupo. Isso ocorreu antes mesmo da montagem *Dédale*, pois em 1996 eles empenharam-se em criar o espetáculo *Stowaways*, na Austrália. Posteriormente à experiência malsucedida com *Dédale*, o casal também assumiu a direção dos espetáculos *Oceanos e Utopias*, 1998, e *Le concert incroyable*, 2001.

Diante do exposto, podemos presumir que Genty e Underwood decidiram trabalhar com essas remontagens com o intuito de criar peças de repertório, com diferentes equipes atuando simultaneamente, para ter mais capital de giro. Visto que, um processo de remontagem tende a ser menos oneroso do que uma criação a partir do zero,

possibilitando diminuir o tempo de experimentações e ensaios, enxugar os custos da equipe envolvida no processo e reaproveitar materiais anteriormente utilizados. Uma das remontagens elaborada nessa conjuntura de grande dificuldade financeira e que conseguiu afirmar-se como peça de repertório foi *Sigmund Follies*, sendo apresentada até os dias atuais. Por conseguinte, a necessidade de manutenção da Companhia foi uma das razões que levou Genty e Underwood a remontarem esses espetáculos, ao invés de mergulharem em um processo criativo totalmente novo.

Outro fator que consideramos pertinente dentro dessa análise é que, tanto a disponibilidade em trabalhar com múltiplas equipes, apresentando peças de repertório, quanto o movimento de revisitação das dramaturgias, configura-se como uma derivação dos procedimentos de trabalho do período em que o casal atuava em cabarés. Houve, por exemplo, um momento em que a Companhia se tornou mundialmente famosa com o balé de avestruzes e com o Pierrot, números exibidos até mesmo em programas televisivos. Para atender a grande demanda de apresentações, vindas de diferentes continentes, Genty e Underwood criaram três equipes de atuação, que entre os anos 1974 e 1979 apresentaram o espetáculo *Facéties*, ordenado por uma sucessão de números curtos e cujas atrações principais eram *Les Autruches* e *Le Pierrot*. Quanto à revisitação de dramaturgias naquela época, esquetes célebres geralmente se repetiam em novos espetáculos criados pelo grupo. O balé dos avestruzes, por exemplo, fez parte do repertório da Companhia do final da década de 1960 até 1985, época em que ele compunha *Rond comme un cube*, espetáculo que marcou a inserção do humano na cena como parceiro de jogo do inanimado, criando um espaço propício para a evolução da linguagem teatral da Companhia.

Ao colocarmos o período de atuação nos cabarés em foco, percebemos que a retomada de criações precedentes era um procedimento habitual, de manutenção e continuidade de trabalhos previamente concebidos. Não presumimos que essas repetições foram feitas sem um crivo crítico e analítico, especialmente a partir do momento em que Genty passa a conceber dramaturgias em formas longas e não estruturadas por números fragmentados. Mas, gostaríamos apenas de pontuar que há uma continuidade desse procedimento desenvolvido nessa fase inicial da sua carreira, refletindo, inclusive, na recorrência de alguns motivos e quadros de seus espetáculos, até mesmo nos mais recentes.



48 Dérives, 1989. Foto do acervo da Companhia.

Além da repetição de imagens materializadas da memória, sonhos e experiências de Genty e Underwood, observamos a retomada de temas visuais em seus espetáculos, como o de uma figura feminina dançando com um tecido, em um diálogo com a dança da serpentina de Loïe Fuller, criando formas espirais que ora se assemelham a um caracol, ora a asas ou a estruturas circulares que deformam o corpo da atuante. Esse



49 Boliloc, 2007. Foto do acervo da Companhia.

tema aparece, por exemplo, nos espetáculos *Derives*, *Ne m'oublie pas*, *Oceanos e utopias* e *Boliloc*, sugerindo situações de mistério ou perigo, como em *Ne m'oublie pas*, em que atuentes masculinos desaparecem e reaparecem de dentro do caracol, ou em *Oceanos e utopias*, em que os tripulantes de uma embarcação se lançam ao mar, atraídos por sua presença. Em *Boliloc* e em *Dérives* a figura feminina com o corpo mascarado pelo tecido se presentifica em cenas solos de dança, e tanto a trilha sonora quanto a iluminação que a acompanha sugerem um clima de mistério, que se acentua pelos movimentos desse corpo multiforme, simultaneamente sensual e estranho. O elemento feminino é tratado por Genty, também em outras situações dos seus espetáculos, como um polo de força, de mistério e de risco que atrai o masculino.

O espetáculo mais recente da Companhia reúne, além de cenas inéditas, algumas sequências e temas presentes em outras criações, como a retomada da cirurgia absurda, descrita no item 6.2, e a imagem de um corpo feminino híbrido, com cabeça humana e membros deformados e alongados pela utilização de tecidos. Essas duas revisitações são oriundas do espetáculo *Boliloc*. Acerca da remontagem da cena da



50 *Boliloc*, 2007. Foto do acervo da Companhia.

cirurgia, Vignal²¹⁴ observa que o desenvolvimento da mesma ficou bastante lento e o seu tempo cômico não foi bem estruturado. Já a cena da imagem híbrida, que era um solo em *Boliloc*, reaparece triplicada em *Paysages intérieurs*, as extremidades dos seus membros

214 VIGNAL, Philippe du. *Paysages Intérieurs* conception et mise en scène de Philippe Genty. Crítica divulgada no dia 23 de janeiro de 2018. Disponível em: <http://theatredublog.unblog.fr/2018/01/23/paysages-interieurs-conception-et-mise-en-scene-de-philippe-genty/>. Acesso em: 02 de fevereiro de 2018.



51 Paysages intérieurs, 2016. Foto do acervo da Companhia.

superiores e inferiores foram moldadas com uma estrutura pontiaguda e elas interagem com três atuentes masculinos, atraídos pelas mesmas. No esboço inicial desse espetáculo, Genty também previa a retomada das sequências com as cadeiras gigantes e a cena de flutuação em torno da uma estrutura inflada semelhante à lua, ambas de *Désirs parade*. Não sabemos por qual razão, mas elas não foram incorporadas ao espetáculo.

Dos espetáculos que passaram por remontagens, tivemos acesso na íntegra apenas às duas versões em vídeo de *Voyageur(s) immobile(s)* e, ao menos neste trabalho, não aconteceram mudanças muito expressivas com relação à reestruturação das cenas, sendo que as principais sequências da primeira versão se conservaram na remontagem. Obviamente, o fato de Genty trabalhar com outros atores, provenientes de diferentes países e que tiveram formações distintas das do primeiro grupo de atuentes, contribuiu para dar traços de diferenciação de uma versão para a outra, observação esta que se aplica a todos os processos de remontagem da Companhia, sobretudo pela importância visual do material humano em suas dramaturgias. Mas um ponto que vale destacarmos é que na

remontagem de *Voyageurs immobiles*, Genty não conduz a dramaturgia em torno de um viajante imóvel, abrindo-a para outros viajantes que representam a diversidade humana, com particularidades estampadas em seus traços físicos, linguísticos e musicais. Acerca do processo de remontagem dessa peça, o ator Salvador Artiga relata:

No nosso caso, foi uma reposição. Ou seja, Philippe sabia muito bem o que ele queria ver no palco. Ele sabia o que funcionou e o que não funcionou na primeira versão, então o processo foi muito mais curto. Nós ensaiamos por 3 meses, mas mesmo assim para Philippe é muito importante o material que o ator traz consigo. Então, em cada cena ele nos dava algumas pequenas diretrizes, os materiais com os quais devíamos trabalhar ou uma frase-chave a partir da qual trabalhávamos na improvisação, ele estava resgatando coisas, registrando as improvisações e nos mostrando depois o que havíamos feito, o que o interessava, e assim, pouco a pouco as cenas foram sendo construídas. Mas ele nunca nos deixou ver o vídeo da primeira versão, para não estarmos condicionados na hora de improvisar. Assim fomos adequando a nossa forma de ser, de sentir em cena dentro das imagens que ele tinha em mente. De acordo com Philippe, 60% do trabalho original permanece e os outros 40% são novas cenas ou cenas da primeira versão completamente reformadas.²¹⁵

Além da contribuição do material humano para dar outras tônicas às remontagens, vale salientarmos alguns pontos, já abordados no desenvolvimento dessa pesquisa e que igualmente colaboraram para o surgimento de novos processos criativos dentro dessas reconstruções. A evolução dos recursos técnicos, que se tornaram muito importantes nas dramaturgias visuais desenvolvidas pela Companhia, por exemplo, acarretaram em mudanças nesses processos de remontagens. É o caso já mencionado da utilização de cicloramas e painéis móveis, que imprimiram outra relação com o espaço, com as dinâmicas da cena e com as paisagens suscitadas. A exploração do canto, do movimento e a atualização de paisagens vivenciadas por Genty e Underwood também geraram mudanças expressivas no tratamento da cena, podendo ser observadas na comparação das suas versões do espetáculo *Ne m'oublie pas*, questão tratada no tópico 4.3 e 6.2.

215 ARTIGA, Amador. Entrevista concedida à Pablo Longo, divulgada em 1 de maio de 2011, com o título “Amador Artiga habla sobre la creación de Philippe Genty”. Disponível em: <http://sombrasysescena.blogspot.com.br/p/artes-escenicas-amador-artiga-actor-de.html>. Acesso em: 23 de novembro de 2017.

7 ENTRE O HUMANO E O INANIMADO



52 Bolilloc, 2007. Foto do acervo da Companhia.

A presença humana entendida não mais como força motriz para manipular o inanimado, mas como elemento constitutivo da própria encenação, possibilitou a Genty o alargamento das suas fronteiras poéticas e dramatúrgicas. Somando-se à abertura da cena para o humano, outro componente que se evidenciou mais e que se tornou recorrente em seus espetáculos foi a presença do boneco, manequim, figurino ou máscara funcionando como um duplo do atuante. O simulacro de alguém que está vivo em cena é um motivo que aparece de modo recorrente e de formas variadas nos espetáculos da Companhia, criando jogos de tensões entre o vivo e o inerte, cujas perturbadoras relações de proximidade e verossimilhança contribuem para dar uma peculiar tônica de estranheza às dramaturgias gentynianas. Como nos sonhos, nessas dramaturgias as matérias se dissolvem, as imagens se transformam, o humano e o inerte se associam, se dissociam, se confundem – a presença de um ressalta a presença do outro, estabelecendo-se uma via de mão dupla entre eles, com constantes aproximações, cruzamentos e distanciamentos. Genty considera que há nesse jogo uma relação de complementaridade entre ausência e presença, vida e morte, animado e inanimado:

Pouco a pouco os atores, dançarinos, objetos, materiais (tecidos extensíveis, filmes de plástico transparente, kraft, etc....) adquirem um lugar preponderante,

sempre deixando um espaço para a marionete. O inanimado e o ator se colocam em valor mutuamente, como se o inerte desse ainda mais vida ao vivente, e vice-versa.²¹⁶

Em um extrato da peça *Désirs parade*, de 1985, por exemplo, uma atuante aparece nua no palco, deitada sobre um embrulho de papel kraft. Ela ergue-se, desamarra o embrulho, abre-o e envolve o seu corpo com o mesmo, que passa a fazer movimentos abruptos no entorno do corpo, cujos contornos vão se diluindo e ele desaparece dentro do kraft. O papel torna-se um recipiente vazio, voltando à sua forma precedente: um embrulho amarrado por uma corda, agora portador da ausência de uma presença.

Há um jogo de tensões nessa relação entre o inerte e aquilo que está vivo, especialmente quando ocorre a inversão de valores dos mesmos, em que o vivo passa a ser um corpo de ausência enquanto que o inerte assume o lugar de corpo com vida, com uma suposta presença autônoma. Em diversos espetáculos do grupo, a matéria inanimada, e aqui entendemos esse termo como todo e qualquer suporte expressivo que possui materialidade e que pode ser utilizado dramaturgicamente, torna-se portadora de uma autonomia aparente quando colocada em situação de jogo com o elemento humano, aqui também compreendido como matéria expressiva.

Outro exemplo desse jogo de tensões e de transfigurações diante do espectador é uma cena presente nas duas versões do espetáculo *Voyageur(s) immobile(s)*, 1995 e 2009. Nela, há sete atuentes no palco e, em uma sequência de ações, cada um deles desfalece e os outros atuentes envolvem o seu corpo com papel kraft. Todavia, sempre há sete corpos em ação. Os corpos de papel se multiplicam e, ao final, são sete corpos empapelados e sete corpos humanos sobre o palco. Os artistas que haviam

216 GENTY, Philippe. Carnet de fuite. In Marionnettes: Carte blanche à... Charleville-Mezières: Editeur St-Lambert et Mont de Jeux: Les amis de l'Ardenne, n° 26, 2009. p. 65.

desfalecido e que tiveram o corpo empapelado, integram-se ao restante do grupo de modo sutil, enquanto a cena vai se transformando.



53 Voyageurs immobiles, 2009. Foto do acervo da Companhia.

Aqueles corpos modelados por papéis tornam-se ocos ou, parafraseando Didi-Huberman²¹⁷, tornam-se volumes portadores, mostradores de vazios. Há uma sensação de estranheza quando vemos os corpos de papel representando o corpo do artista desfalecido, ao mesmo tempo que percebemos que ele também está ali, ajudando a envolver com papel outro corpo, de outro artista. Sobre o palco, surgem corpos duplos, corpos cheios e corpos vazios. Ao se associarem a outros elementos da representação, a dualidade desses corpos e a relação entre vida e a morte faz-se metaforicamente presente na cena e nos corpos dos artistas. Como pontuado no tópico 6.2, essa cena foi inspirada em uma experiência que Genty teve quando criança, ao descobrir o aspecto do corpo de uma pessoa morta. O corpo vazio torna-se um elemento recorrente na poética gentyniana. Didier Plassard chama a atenção para o fato de que nas trocas sociais cotidianas, a diferença entre corpos e simulacros não tem muita relevância. E o teatro, segundo o pesquisador,

constitui o único lugar material em que os respectivos valores do animado e do inanimado – corpos e imagens ou simulacros – podem ser claramente dissociados e interrogados: o peso de uma presença viva é outro diante da sensibilidade que cintila de uma tela, da projeção de uma sombra, a rigidez de uma efígie.²¹⁸

217 DIDI-HUBERMAN, Georges. O que vemos, o que nos olha. São Paulo: Editora 34, 1998. p.35.

218 PLASSARD, Didier. Kantor, Gabily, Novarina: fragiles territoires de l'humain, Puck, n° 11 (Interférences), Charleville-Mézières, Institut International de la Marionnette, 1998. p. 11.

Tanto os corpos dos atuentes quanto os dos seus simulacros e dos outros elementos visuais usados para sugerir a presença humana em cena frequentemente sofrem transfigurações, alimentando o jogo de tensões entre o vivo e o inanimado. Esses corpos, ou projeções de corpos, aparecem em diversos lugares ao mesmo tempo, desaparecem, se transformam, reaparecem. O corpo do atuante, dentro desse processo, pode sofrer uma série de modificações, como a diluição do seu caráter de individualidade, a sua duplicação, a hibridização, etc., sugerindo, algumas vezes, uma aparente ausência de vida e autonomia.

No espetáculo *La fin des terres*, 2005, por exemplo, acontece o cruzamento entre corpos vivos e corpos inanimados: silhuetas imóveis dos atuentes são imperceptivelmente substituídas por imagens de silhuetas bidimensionais, causando estupefação no espectador quando tais imagens são retiradas da cena por outros atuentes, tornando-se impossível identificar quais das silhuetas presentes na cena são vivas e quais são inertes. Situações assim são recorrentes nas dramaturgias do grupo e instauram uma confusão no olhar do espectador, que se depara com um mundo estranhado, descobre-se diante de experiências dicotômicas e tem que locomover-se por uma dramaturgia que segue um movimento não linear, marcada por imagens provenientes de um lugar que foge da lógica racionalizável.

Ainda acerca da questão da presença na cena, há uma força expressiva no esvaziamento do caráter dramático e representativo dos atuentes, possibilitando uma reaproximação do acontecimento teatral com o sagrado: destituídos de personagens dramáticos, os seus corpos revelam a força simbólica do humano em cena. Vale ressaltar que nos teatros com dramaturgias estruturadas a partir da visualidade, as imagens inanimadas que remetem ao humano ou que conseguem contaminá-lo, destituindo-lhe de uma aparente presença com *anima*, também contribuem para esse fim. Parafraseando



54 Voyageurs immobiles, 2009. Foto do acervo da Companhia.

Tadeusz Kantor, a condição inerte e não humana desses materiais nos possibilita apreender, através deles, uma humanidade metafórica; nos permite perceber a vida na ausência da vida²¹⁹. O cruzamento entre vivo e inanimado é um dos fatores responsáveis por acentuar a atmosfera de estranheza e mistério perceptíveis nas dramaturgias gentynianas. Nelas, o *ser* e o *estar* fazem-se simultaneamente presentes nos corpos dos atuentes e nos outros materiais expressivos. Na poética gentyniana, o humano é presença visual e também metafórica. Uma não impede a outra de existir e, em algumas ocasiões, elas se complementam. Ao estar em relação com os outros elementos da dramaturgia, ou serem evocadas através deles, essas presenças condensam sentidos, criam fissuras na compreensão da realidade racionalizada, contribuindo para transformar o palco em um lugar onírico almejado por Genty.

219 KANTOR, Tadeusz. O teatro da morte; textos organizados e apresentados por Denis Bablet. São Paulo: Perspectiva; Edições Sesc SP, 2008. p. 200-2001.

7.1 METAMORFOSES E DICOTOMIAS NO TEATRO DE PHILIPPE GENTY

Esses reflexos me encantam pela estranheza de sua existência (a estranheza é um traço dos milagres). Siniavski diz que os versos e as rimas são instrumentos muito apropriados para dizer estranhezas, por causa de sua própria estranheza. Assim, podemos dizer coisas de que nos envergonharíamos se as disséssemos de maneira normal. A poesia, quando não se reveste da estranheza dos versos, parece presunçosa. Como certas danças que se deve dançar com máscara ou fantasia. Eu mesmo sempre achei que, para exprimir certas coisas, devia transformá-las em brincadeiras, em jogos de palavras ou em algum tipo de estranheza: o chamado humor. Vestir a realidade para que ela possa ser “perdoada”. Sei que não me explico bem, mas essa me parece ser a verdadeira essência do humor. (...)

Os reflexos na água pertencem a esse gênero de estranhezas poéticas. Para mim, é uma grande alegria observá-los, especialmente nos dias quentes, com luz perfeita, quando nascem as mais estranhas simetrias: dois cisnes que avançam, um em direção ao outro, quem sabe um emblema heráldico. Ilhas tropicais, navios duplicados, trens que passam sob uma ponte às avessas, a lua. Tudo em cores perfeitas. Se você olhar apenas para o reflexo, sem olhar para a parte de onde ele vem, verá uma realidade gratuita, que existe apenas para você.²²⁰

Em diferentes momentos desta pesquisa pontuamos que o teatro desenvolvido por Philippe Genty se caracteriza por constantes metamorfoses, seguindo dinâmicas visuais que extrapolam a lógica do possível. Diante desses trabalhos, o espectador se descobre em situações paradoxais, pois ele tem uma experiência real, de ver a matéria absorvendo a presença do atuante, por exemplo, mas ao mesmo tempo ele sabe que aquela situação é insólita, materialmente impossível de suceder-se.

Philippe Genty, persegue imagens de um universo estranhado e não regido pelas leis espaciais e volumétricas com as quais estamos habituados. Para isso, ele utiliza recursos técnicos como a iluminação, painéis móveis, aberturas em diferentes locais do palco para o surgimento e desaparecimento de elementos visuais, suportes invisíveis que sustentam e movimentam corpos e objetos, e uma equipe imperceptível, que trabalha nos bastidores do espetáculo.

220 STEINBERG, Saul. Reflexos e sombras. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2011. p. 148-151.

Marcadamente regido pela estrutura fluida dos sonhos, o seu teatro sugere a susceptibilidade metamórfica das coisas, inclusive do corpo do atuante, uma vez que a grande maioria dos componentes visuais dos seus espetáculos estão passíveis de se transformarem. Com isso, o artista desestrutura os materiais, os espaços e a presença humana, transformando o palco em um lugar onde o improvável torna-se possível. Nestes momentos, as noções de mundo do espectador falham e a estranheza ganha força dentro da sua poética.

Empregamos o termo estranheza em um diálogo com o conceito desenvolvido por Sigmund Freud do inquietante ou do estranhamente familiar, publicado em 1919, em um ensaio intitulado *Das Unheimliche*. Não há uma tradução exata para esse termo alemão, pois o mesmo se reveste de diversos significados possíveis, mas tomamos emprestadas algumas palavras de Freud, compiladas por Umberto Eco, que elucidam a aplicabilidade dessa expressão no contexto do nosso trabalho:

(O inquietante) relaciona-se, sem dúvida, com a esfera do assustador, daquilo que gera angústia e horror(...)
 (...) A palavra alemã *Unheimlich* (inquietante) é evidentemente o oposto de *heimlich* (doméstico), de *heimisch* (nativo) e, portanto, do que é familiar, e somos tentados a concluir que o “inquietante” é assustador justamente porque *não* é conhecido nem familiar.²²¹

Segundo Eco²²², esse termo já fazia parte da cultura alemã e Freud interessou-se em estudá-lo, cruzando definições feitas pelo filósofo alemão Friedrich Schelling, segundo o qual o *Unheimlich* “é tudo o que deveria permanecer secreto, escondido e, no entanto, reaflore”, com escritos do psiquiatra alemão Ernst Jentsch, publicados em 1906, para quem o termo seria “alguma coisa de inusitado, que provoca ‘incerteza intelectual’ e diante do qual ‘não se entende mais nada’”.

221 FREUD, Sigmund. *Il perturbante*, in. Opere, v. 9, Turim, 1977. Apud. ECO, Umberto. História da feiura. Rio de Janeiro: Record, 2015. p. 312.

222 ECO, Umberto. Op. cit., 2015. p. 311.

O próprio sentido da palavra estranheza carrega consigo a acepção de um incômodo e desconforto que alguém pode sentir ao deparar-se com algo fora do comum. De acordo com o dicionário da língua portuguesa,²²³ a estranheza relaciona-se com a singularidade, com o estranho, o incomum e o extraordinário, podendo, também, referir-se à “sensação de desconforto causada pelo caráter incomum de algo ou de alguém”.

Ao longo de toda a história da arte, é possível encontrarmos imagens estranhas, que subvertem as estruturas visuais entendidas como normais, por meio de hibridizações que combinam o humano com formas animais e vegetais, além de recorrentes deformações do corpo, capazes de acarretar sensações de inquietação no observador. Essas produções são comumente consideradas como uma faceta do grotesco e têm pontos de contato com o conceito desenvolvido por Freud.

Segundo Kayser,²²⁴ o termo grotesco surgiu no final do século XV para denominar um tipo de pintura ornamental antiga, encontrada em escavações na Itália e que representava, de modo irreal, a hibridização de plantas, animais e pessoas. Com o passar do tempo, o termo foi atualizado, adquirindo outras significações, principalmente associadas ao desvio de um padrão – visual, literário, social – preestabelecido.

Kayser²²⁵ entende o grotesco como um mundo alheado, ou seja, que por alguma razão se tornou estranho. Este mundo, alheio ao que conhecemos, nos faz perder o rumo, confunde nossos sentidos e nos coloca diante de abismos. Segundo Kayser, o mundo torna-se alheado quando o que antes era conhecido e familiar, repentinamente fica estranho e sinistro.

Embora existam consonâncias entre o grotesco e o conceito freudiano *Das Unheimliche*, por ambos se associarem a um mundo familiar que se torna avesso, este

223 Disponível em: <https://www.dicio.com.br/estranheza/>. Acesso em: 23 de fevereiro de 2018.

224 KAYSER, Wolfgang. Op. cit., p. 17-18.

225 Ibidem, p. 159.

último relaciona-se mais com algo conhecido, mas que foi esquecido ou mesmo reprimido e que, por alguma razão ressurgiu, causando sentimentos de terror e angústia.

O movimento de contínuo retorno aos materiais vividos, à memória e ao sonho, aproxima Genty do conceito freudiano. Em sua obra, alguns temas familiares sempre retornam de modo inquietante, seja como metáforas visuais ou como disparadores criativos para as suas dramaturgias. É em torno do reafioramento dessas imagens pessoais que mais se sobressai o caráter estranho da poética gentyniana. Assim, a memória do artista é metaforicamente materializada em sua obra, mas ela também deságua na estranheza da sua imagética.

7.1.1 A estranheza no teatro de Philippe Genty

No teatro desenvolvido por Genty tem sempre algo incomum acontecendo e em um constante processo de transformação. Ao observarmos as suas criações sob o viés da estranheza, identificamos que as coisas postas em cena estão fora da ordem e do lugar comum, ou seja, o inerte e o humano não são mostrados apenas a partir das suas funcionalidades cotidianas. Eles recebem tratamentos visuais que perturbam as suas formas e funções. Tomemos como exemplo o kraft e o plástico: usualmente esses materiais servem para embrulhar coisas, mas na cena eles convertem-se em objetos/formas/lugares de mistério, podendo aumentar ou diminuir de tamanho, materializar ausências, converter-se na parte do corpo de um atuante ou absorver a presença de um corpo humano para o seu interior, por exemplo. Na maior parte dos casos, a matéria adquire outras qualidades ao se integrar à transitoriedade das visualidades manipuladas por Genty.

Mesmo trabalhando com atores, dançarinos e outros profissionais com excelentes formações, o inanimado sempre esteve presente nas criações da Companhia. A estranheza geralmente ganha força quando Genty coloca o humano e o inanimado em relações dinâmicas e insólitas, conjugando-os para que as suas fronteiras se tornem opacas. Com isso, o artista revela a porosidade que existe entre eles e cria imagens e situações turvas, perturbadoras e surpreendentes.

Um exemplo ocorre em uma sequência do espetáculo *Voyageurs immobiles*, 2009, em que dentro de uma grande caixa aparece um atuante transfigurado, pois a sua cabeça é de papel, segurando uma caixa menor. Ele usa um chapéu e tem um grande guardanapo xadrez amarrado em seu pescoço. Ao passo que ele abre a caixa menor, aparecem duas atuantes sorrindo e se portando como se fossem suas ajudantes. De dentro da caixa, ele retira uma bandeja com tampa e a afixa na parte frontal da grande caixa, dentro da qual está o trio de atuantes. A caixa menor é guardada por uma das atuantes. Enquanto ele destampa a bandeja, as duas ajudantes, sempre sorrindo, mostram duas facas



55 *Voyageurs immobiles*, 2009. Imagem capturada de vídeo do espetáculo.

pontiagudas e uma cabeça humana é revelada dentro da bandeja, que reclama, como um bebê descontente. O atuante com cabeça de papel retira o seu chapéu, pega as duas facas e as afia uma na outra, substituindo, na sequência, uma das facas por um garfo. Ele espeta o garfo na sua cabeça, retira o seu cérebro de tiras papel e, com o garfo e a faca, o oferece como uma refeição para a cabeça do atuante que está dentro da bandeja. As atuantes continuam sorridentes.

A figura com a cabeça de papel usa o seu cérebro para alimentar o outro atuante até esvaziá-lo por completo e perder a sua força vital, adquirindo a aparência de um corpo sem vida. Uma atuante tampa a bandeja e a retira da frente da caixa, enquanto que a outra manipula o corpo do atuante com cabeça de papel como se ele fosse um boneco. O seu corpo fica largado na extremidade esquerda da caixa e de dentro do seu cérebro vazio aparece uma pequena boneca de espuma, que passa a interagir com as atuantes, dando início a outra sequência de cenas igualmente estranha: essa boneca vai aparecendo dentro de caixas manipuladas pelas atuantes e com proporções cada vez maiores. Por fim, de dentro de uma dessas caixas surge uma atriz com as mesmas características faciais da boneca. Nesse caso, é o humano quem substitui o inerte, como se fosse o seu duplo em carne e osso.

Desde as suas primeiras criações, como no esquete *Blop*, descrito no item 3.2, Genty explora visualmente a dualidade entre a vida e a sua ausência, a aparente autonomia do inanimado e a sujeição do humano a ele. Contudo, as dramaturgias gentynianas imergem de modo mais profundo nas porosidades do humano associado ao inerte, a partir das mudanças nos seus processos de trabalho na década de 1980. O ator Jean-Louis Heckel atuou de 1980 a 1985 no espetáculo *Rond comme un cube* e ele nos atestou²²⁶ que esse trabalho demarcou a inserção poética do ator na cena, pois, segundo ele, ao longo

226 Em entrevista realizada por telefone, no dia 24 de março de 2018.

desses cinco anos a relação do humano com o inanimado foi se tornando cada vez mais profunda. Essas mudanças refletiram em *Rond comme un cube*, que passou por sucessivas atualizações que conduziram o espetáculo em direção a um outro teatro, orientado pela visualidade e muito diferente daquele que Genty desenvolvera até então. A essa mudança processual soma-se o contato com a psicanálise, sobre a qual discorreremos no item 6.2, que fez Genty olhar com mais atenção para as suas próprias questões, entender a dinâmica das imagens a partir da estrutura do onirismo e materializar cenicamente, como metáforas visuais, as suas experiências recuperadas pela memória.

A cena descrita acima, do espetáculo *Voyageurs immobiles*, é um exemplo da imagética criada nesses processos singulares, desenvolvidos a partir da década de 1980, e que se tornou facilmente reconhecível como sendo de autoria da Companhia Philippe Genty. Ela tem um marcante acento onírico, que a desnaturaliza, em um estreito diálogo com a estética surrealista; ela se estabelece na cena de modo muito dinâmico, alterando o espaço e associando-se aos outros constituintes do espetáculo quase que de modo contínuo; e ela, muitas vezes, é criada a partir do entrelaçamento do humano com inanimado, que têm aí as suas fronteiras expressivas confundidas. Nesse conjunto de imagens, o fantástico e o estranho se revelam aos olhos do espectador. E quanto mais corpo do atuante nivela-se com o inanimado, quanto mais ele parece estar sujeito à aparente autonomia da matéria, mais perturbadoras são as situações apresentadas, assim como também se torna mais pungente a presença do humano nas cenas.

7.1.2 Dicotomias

É da fricção entre animado e inanimado que as dualidades despontam no teatro de Philippe Genty, como a relação entre a vida e a morte, a ausência e a presença, o ser e o estar. Nas interseções dessas dicotomias ocorrem sobreposições de sentidos e de realidades, irrompendo imagens encharcadas por uma poética estranha e reveladora de um mundo alheado. Logo, podemos afirmar que as dicotomias demarcam os territórios da estranheza em Genty. Usaremos uma cena do espetáculo *Passagers clandestins*, 1999, para exemplificar algumas dessas observações:

Uma mulher com o corpo bastante deformado e sem braços está sentada em uma cadeira de rodas, sendo alimentada por um personagem masculino que tem uma grande corcunda. Um outro personagem, o único que não tem deformações físicas, portando um sobretudo cinza e chapéu preto, senta-se diante da cadeira de rodas, coloca sua cabeça no colo da personagem e começa a acariciar as suas pernas, sendo impedido de continuar com as carícias pelo personagem corcunda. O atuante com sobretudo se levanta abruptamente, caminha com passos firmes e senta-se mais à frente, ao lado de uma casa em miniatura. O personagem corcunda coloca sobre a cabeça da mulher sem braços uma máscara no formato de um avião, que cobre toda a sua cabeça e, sobre o nariz do avião, ele põe um óculos de aviador. Em seguida ele gira as hélices do avião e o remove do corpo na cadeira de rodas, que fica “vazio”, pois a cabeça da atriz não se encontra mais lá. O avião sobrevoa a cena, passando perto do personagem de sobretudo, que tenta tocá-lo. No mesmo momento, esse personagem começa a ser absorvido pelo palco e, na parte de trás do seu casaco, na altura das suas costas, aparece a imagem de outro atuante, vestido de policial e que logo desaparece no palco. Depois dele, desaparece também o atuante e o seu sobretudo. Nesse processo de metamorfoses, naquele mesmo espaço de



56 Passagers Clandestins, 2009. Foto do acervo da Companhia.

desaparições surge um pequeno boneco, que é o duplo do atuante com sobretudo e do policial preso em suas costas. O boneco entra na casa em miniatura. Em seguida ele sai da casa sem o policial em suas costas. Mas a cabeça do policial, agora humana, reaparece preenchendo todo o espaço da porta. O boneco com casaco fecha a porta da casa, acende um fósforo e a incendeia²²⁷.

O momento em que o atuante corcunda retira o avião do corpo sentado na cadeira de rodas tem uma grande força poética, e a música incidental que se associa a essa cena ajuda a criar um estado estranhamente singular, que parece colocar o tempo em suspensão. Mesmo vendo essa cena por meio de um registro audiovisual, que é bastante diferente de uma experiência *in loco*, sentimos que, com ela, Genty consegue absorver o espectador e proporcionar-lhe uma experiência muito profunda. Enquanto se desloca pelo palco, o avião torna-se um contraponto do corpo que antes era preenchido por uma atuante em um estado de muitas limitações físicas. A cena é aberta a muitas possibilidades de

227 Na foto o boneco está com o fósforo aceso enquanto que o policial o observa pela porta da casa. No registro em vídeo que tivemos acesso, ele primeiro fecha a porta, deixando o policial dentro da casa, antes de acender o fósforo e incendiá-la.

leituras e não queremos cerceá-la com as nossas interpretações, mas, ao mesmo tempo, é tentador não pensar nesse avião como a materialização de um sonho de deslocamento daquela figura imóvel. Ou da sua essência sendo levada para outro lugar, enquanto que o seu corpo permanece inerte e vazio sobre o palco. Seria uma alusão à morte? À ausência? Aos desejos de partir para longe e abandonar uma materialidade física limitadora? Nunca iremos saber ao certo, pois o teatro de Genty não se presta a dar respostas, deixando-nos uma sensação de vazio, de dúvida ou de uma experiência profundamente tocante e inquietante.

Temos, na continuidade da cena, outras situações repletas de ruídos estranhos, como a figura que aparece nas costas do atuante com sobretudo, como se fosse o seu duplo-oposto, ou um peso que ele carrega nas costas. Simultaneamente, o próprio espaço da cena converte-se em um lugar misterioso, de desaparecimento, consumindo a presença humana do atuante com sobretudo e do seu duplo policial e devolvendo-os como miniaturas inertes, mas que ainda assim se movimentam com autonomia – ou seja, sem ninguém visualmente manipulá-los – para o interior da pequena casa que se encontra sobre o palco. E, mais uma vez, Genty trabalha com as dualidades, nesse caso manifestadas pelo jogo de forças entre a desaparecimento e a aparição, o humano e o inerte, a presença e o seu duplo, a forma em seu tamanho original e a sua miniatura, a sujeição do humano à uma força invisível que o faz desaparecer e o aparecimento de uma forma não humana que parece ter autonomia de se movimentar.

A última parte da cena não é diferente quanto às suas dualidades e estranhezas, ao colocar uma cabeça humana dentro de uma casa em miniatura, sujeita à autonomia de um boneco que incendeia a casa. Nesse caso, o artista joga principalmente com a relação dos tamanhos dos objetos para alterar a percepção do espaço, pois a cabeça preenche completamente a porta. Essa cena remete-nos à viagem pelas entranhas da

personagem do espetáculo *Boliloc*, 2007, anteriormente citada, em que uma mão ameaçadora também preenche o espaço da porta, gerando, igualmente, uma estranheza no olhar, pela insólita relação criada a partir dos tamanhos desproporcionais dos componentes da cena.

Genty trabalha muito com a dicotomia do cheio e do vazio, sendo o primeiro caso usado com frequência para perturbar a noção espacial, como nos exemplos citados acima e, no segundo caso, para sugerir a desaparecimento de alguma presença ou da própria vida. Isso frequentemente ocorre a partir de substituições do atuante pelo inerte, ou quando algum material se converte em uma presença portadora de ausências.



57 *Boliloc*, 2007. Foto do acervo da Companhia.

7.2 CORPOS ESTRANHADOS

Corpos estranhados... corpos que se duplicam, triplicam, quadriplicam à vista do espectador; corpos ora individuais, ora coletivos, corpos híbridos, fragmentados,

empapelados, encasulados, fechados em bolhas. Corpos que parecem vivos embora sejam inanimados, corpos vivos que sugerem o inanimado... corpos de ausência e de presença colocados em situação de jogo com outros elementos visuais e sonoros, gerando um vocabulário pautado não na palavra, mas na visualidade; não na inteligibilidade, mas em experiências que tocam em lugares misteriosos, oníricos e pouco claros à compreensão racional.

Por corpo estranhado entendemos que o corpo do atuante pode sofrer deslocamentos e justaposições de sentidos, acarretando em alterações na percepção da sua presença. Em algumas situações, esses deslocamentos acontecem apenas em função do modo com que o humano é colocado na cena. Isso ocorre, por exemplo, em uma sequência com cadeiras espreguiçadeiras, no espetáculo *Le concert incroyable*, 2001, em que 12 atuentes, vestidos de modo idêntico, com sapatos pretos, calças pretas, camisas brancas, suspensórios pretos e óculos escuros, estão sentados imóveis, dando a impressão de serem manequins, enquanto que duas atuentes falam e agem de modo dessincronizado. Nesse caso, o fato dessas pessoas vestidas de modo não individualizado permanecerem imóveis na cena, diante das outras duas atuentes em ação, é suficiente para as suas presenças se recobrirem de um acento estranho, adquirindo uma expressividade que sugere a ausência de vida ou uma completa passividade.

Contudo, de modo mais geral, o corpo do atuante e, em algumas situações o do seu simulacro, seguem o fluxo das metamorfoses dos materiais postos na cena, passando por diversos tipos de deslocamentos ao entrelaçarem-se com estados de presença diferentes das suas condições primeiras, seja como corpo vivo que se apresenta como inanimado ou vice-versa, em relações de dualidades como se eles estivessem em um jogo de espelhos. Consequentemente, as condições de presença desses corpos

estranhados são alteradas. Identificamos três diferentes circunstâncias em que isso ocorre e que aqui denominamos como: duplicações, mascaramentos e transfigurações.

É importante ressaltarmos que, em alguns casos, esses fenômenos podem coexistir e que essas definições não têm por objetivo categorizar uma produção tão vasta e complexa, desenvolvida por Genty ao longo dos anos. Pretendemos apenas indicar algumas possibilidades, muitas vezes tênues, desse corpo estranhado na poética gentyniana. Há ainda um outro caso, não tratado aqui, que igualmente contribui para carregar os corpos de estranhezas, fazendo-os aparecerem ou desaparecerem na cena sob a força determinante do invisível. Mas, sobre esse aspecto discorreremos um pouco adiante.

7.2.1 Duplicações

As duplicações ocorrem quando a figura do atuante se multiplica e/ou é substituída por outros atuantes vestidos de modo idêntico a ele ou por formas inanimadas que remetem à sua presença. É possível notarmos esses eventos em praticamente toda a obra de Genty, mas é, no entanto, a partir de *Dérives* que eles se tornam mais expressivos. *Dérives* foi concebido em 1989, sendo considerado por Genty como o primeiro espetáculo com uma estrutura dramatúrgica mais complexa, ainda formado por quadros, mas que já se intercalavam para compor um todo. O que para nós é mais importante destacar aqui é que, no contexto da concepção desse espetáculo, o artista já havia se aproximado dos seus materiais pessoais – memória e sonho – explorando-os como recursos poéticos para suas dramaturgias, além de já estabelecer diálogos com ideias provenientes da psicanálise. Com isso, o mote criativo dessa dramaturgia foi o indivíduo perdido, procurando a sua

identidade e o desdobramento dessas buscas de Genty fez com que os duplos se manifestassem com muita potência nesse trabalho. Nele, um homem usando um casaco cinza e um chapéu coco girava sobre ele mesmo e dividia-se, multiplicando-se em outros atuentes vestidos de forma idêntica a ele. No decorrer da apresentação, bonecos duplos desse atuante, com diferentes tamanhos, também apareciam e desapareciam pelo palco. Todavia, as duplicações por bonecos, em *Dérives*, não se limitavam a cópias do personagem central. Havia outras ocorrências, como em uma cena em que um casal de atuentes, um de costas para o outro, interagiu com bonecos do sexo oposto – a atriz interagiu com a cópia do ator que estava em cena e ele com a cópia da sua parceira de jogo; ou em outra cena em que essa mesma atriz desempenhava algumas ações com o seu próprio duplo, vestido de modo idêntico a ela. Neste trabalho, o inanimado misturava-se com o elemento humano, ou confundia-se com o mesmo. Para isso, Genty utilizava vários artifícios, como o de converter os figurinos dos atuentes em duplos vazios da figura central a partir da qual se iniciara o processo de duplicação. Ele conseguiu tal feito afixando sobretudos e chapéus em estruturas rígidas e circulares, por onde os atores se



58 *Dérives*, 1989. Foto do acervo da Companhia.

revelavam e se ocultavam, transformando esses figurinos em lugares de aparição e desapareção, presença e ausência.

Outro modo de duplicação que faz o inanimado confundir-se com o humano, ou vice-versa, se dá nas duas versões de *Ne m'oubliez pas*, 1992 e 2012. Nesse espetáculo a marionete quase não era percebida, sendo substituída por manequins, construídos com o mesmo tamanho, características físicas e vestidos do mesmo modo dos atuantes. Assim, sobre a cena, havia a simultaneidade das presenças dos atuantes e dos duplos inertes,



59 *Ne m'oubliez pas*. 2012. Fotos do acervo da Companhia.

praticamente idênticos aos primeiros. Essa proximidade dos aspectos físicos dos atuentes e dos seus duplos, presenças sem vida, cópias quase que fiéis do humano, gerava bastante confusão no olhar do espectador. Atores e seus duplos conviviam e interagiam no mesmo espaço cênico durante quase todo o acontecimento teatral. Em alguns momentos, no meio dessas interações, aflorava um movimento de agressividade contra esses corpos inertes, contribuindo para gerar mais estranhezas e perturbações: esses corpos passavam por desmembramentos e eram arremessados no espaço cênico ou para fora dele. Por mais que estejamos conscientes de que essas figuras são inanimadas, não deixa de ser incômodo vê-las submetidas a essas condições. Retomaremos essa questão mais adiante.

As multiplicações faciais de um mesmo atuante, reveladas em situações inusitadas, é outra faceta das duplicações, presente nos espetáculos *Voyageur(s) immobile(s)*, 1995 e 2009, e *Paysages intérieurs*, 2016. No caso do espetáculo *Voyageurs immobiles*, essas cabeças aparecem dentro de caixas afixadas sobre as cabeças dos atuentes. A cabeça humana geradora dessas imagens também está presente na cena e suas cópias seguem os seus movimentos corporais, em um jogo que desvela a sua identidade ao colocá-la em oposição à aparência inerte das outras cabeças.



60 Voyageurs immobiles, 2009. Foto do acervo da Companhia.

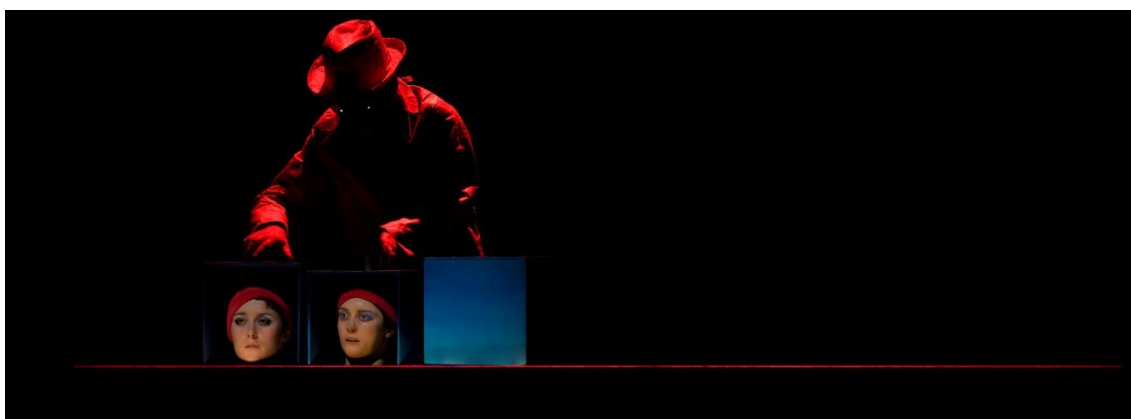


61 *Paysages intérieurs*, 2016. Imagens capturadas de um extrato de vídeo do espetáculo.

Em *Paysages intérieurs*, o quadro ganha acentos ainda mais estranhos e surreais, pois as cabeças têm expressões de terror, chegando a ser desfiguradas, e elas brotam de estruturas que lembram corais marinhos. Na cena em questão, dois atores têm cópias deformadas das suas aparências, reveladas nessa estrutura híbrida que dá a impressão de ser proveniente de um universo macabro e onírico.

Em *Boliloc*, 2007, os duplos se manifestam de duas formas distintas. Na primeira, logo na abertura do espetáculo, aparecem dois ventríloquos que são cópias dos

dois atuentes que integram o espetáculo. Em outra cena, ocorre uma sequência bastante perturbadora, desenvolvida a partir de um jogo de cabeças dentro de caixas. Em diferentes momentos desse espetáculo aparece uma figura misteriosa, com o rosto de papel, chapéu, casaco e óculos escuros de onde saem dois pontos de luz. Na cena em questão, tal figura, como um prestidigitador, manipula três caixas com três tamanhos diferentes e que se encaixam umas nas outras. Em alguns momentos, dentro dessas caixas aparecem as cabeças dos atuentes, em outros momentos as suas cópias, gerando uma inquietante confusão no olhar.



62 Boliloc, 2007. Foto do acervo da Companhia.

Esse tipo de duplo presente em *Boliloc* lembra os exemplos citados acima, nos espetáculos *Voyageurs immobiles* e *Paysages intérieurs*. Contudo, no presente caso, não ocorre a multiplicação de várias cabeças similares e as cópias aparecem e desaparecem em um jogo de verdadeiro ou falso entre elas e as cabeças dos atuentes. Essa dinâmica ressalta a dualidade da condição dessas figuras, que são presenças reais, pela sua materialidade, mas que também suscitam outros sentidos através daquilo que elas presentificam.

Identificamos mais um caso de duplos dos atuentes, presente nos espetáculos *La fin des terres*, 2005, e *Passagers clandestins*, 1999, mencionado no início desse capítulo. Referimo-nos ao jogo com silhuetas, em que os corpos dos atuentes, graças aos efeitos de iluminação que os fazem parecer silhuetas, são imperceptivelmente

substituídos por figuras bidimensionais, que ficam imóveis na cena e são retiradas por outros atuentes. Desse jogo de substituições novamente afloram as questões dicotômicas e metafóricas, uma vez que a condição da presença humana, viva, repentinamente se transfigura em um corpo bidimensional, objeto facilmente manipulável e inanimado.

Os duplos na cena perturbam a presença do humano e, em alguns casos, como nos figurinos de *Dérives*, 1989, ocorre um processo de diluição das individualidades dos atuentes, quando esses duplos se manifestam em seus corpos ou em suas vestimentas. Mas o processo mais comum é a manifestação e a repetição do duplo acentuarem a presença humana, pois o foco do olhar do espectador recai sobre o conflito gerado na cena e ele tem a necessidade de reencontrar a referência familiar daquilo que se tornou estranhado.

O sentimento de repetição vai principalmente se encarnar com os manequins, sócias dos intérpretes. A fixidez de seus rostos tão próximos aos dos atores lhes dá um aspecto mórbido, a relação entre os dois faz surgir uma desordem temporal, os manequins fixos na eternidade, diante dos humanos efêmeros. Esses humanos que tentam pateticamente transmitir-lhes uma vida como se ela dependesse deles. Curiosamente, essa confrontação nos faz redescobrir a vida humana como se ela repentinamente nos fosse desconhecida, sua fragilidade, a complexidade de seus movimentos.²²⁸

A partir dessa fala de Genty, é possível constatar que ele manifestamente emprega os duplos como disparadores de dicotomias e como veículos que evidenciam a fragilidade e a complexidade da presença humana na cena, em um diálogo com o conceito freudiano de estranheza, ao confrontar o inanimado e o humano e gerar a impressão de que a presença desse último, repentinamente, se tornou desconhecida. Ao tecer as suas reflexões acerca do conceito *Das Unheimliche*, Umberto Eco afirma que o tipo mais perturbador de manifestação desse fenômeno é a aparição de um duplo, que se apresenta como uma cópia do humano.²²⁹ Essa sua fala nos leva ao seguinte questionamento: por

228 GENTY, Philippe. Op. cit., 2013. p. 152-156.

229 ECO, Umberto. Op. cit., p. 322.

qual razão essas figuras inertes, que aparecem como duplos do humano, causam tamanha estranheza e desconforto? Para nos aproximarmos desse tema, recorreremos ao filósofo Clément Rosset²³⁰, para quem o duplo tem uma estrutura paradoxal, pois o seu fenômeno implica em si mesmo em uma contradição: ser ao mesmo tempo ele próprio e um outro. Para Rosset, essa característica do duplo o atrela ao espaço de toda construção ilusória.

Pelo que anteriormente discurremos acerca das propriedades das imagens, acreditamos ser possível estendermos essa estrutura paradoxal apontada pelo filósofo à confusão no olhar que as imagens surtem em seus observadores, pois as mesmas se apresentam como duplos de algo existente. Mitchell entende ainda que as imagens são imbuídas de uma espécie de pessoalidade, pois “a vida dos objetos é produzida na experiência humana”²³¹. Segundo Mitchell, a ideia de uma personalidade das imagens ou de um animismo está tão viva no mundo moderno quanto estivera em sociedades tradicionais:

Todos sabem que uma foto de sua mãe não é algo vivo, mas relutariam em destruí-la. Nenhum indivíduo moderno, racional e secular considera que imagens devem ser tratadas como pessoas, mas sempre estamos dispostos a fazer algumas exceções para casos especiais.²³²

Acreditamos que há uma estreita relação entre casos de estranhezas aqui citados, como o incômodo ao percebermos o corpo de um manequim ser esquartejado ou repentinamente tornar-se portador de um vazio, e esse animismo mencionado pelo pesquisador, passível de aflorar nos olhos do espectador posto diante de metáforas visuais muito potentes e que o conduzem a lugares pouco conhecidos ou turvos à compreensão lógica que ele tem da realidade.

230 ROSSET, Clément. O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008. p. 24.

231 MITCHELL, William John Thomas. O que as imagens realmente querem? In: Pensar a imagem. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015. p. 167.

232 Ibidem, p. 168-169.

7.2.2 Mascaramentos

Outro caso de estranhamento da presença dos atuentes ocorre quando os seus corpos são dissimulados dentro de algum material ou objeto, submetidos a empapelamentos ou encasulamentos. Situações como estas, que ocultam o corpo, fazem com que ele adquira mais força expressiva, tornando-se uma presença singular como se, sob aquela perspectiva, ele fosse visto pela primeira vez. Assim, o que era comum e conhecido torna-se algo estranho e totalmente novo. Essa percepção do corpo como algo novo, diferente daquilo que é familiar, é válida para todos os casos de estranhamentos, contudo, há uma relação metafórica entre esses processos de mascaramentos e a ideia de um nascimento ou renascimento do corpo, em decorrência do ocultamento/revelação a que ele é submetido na cena.

Um exemplo de mascaramentos são os embrulhos feitos com papel kraft, que podem revelar tanto a presença quanto a ausência dos corpos dos atuentes. A partir da utilização desse material, gostaríamos de refletir acerca da noção de cheio e vazio tomando como base duas cenas do espetáculo *Voyageurs immobiles*, 2009. A primeira já foi aqui mencionada: referimo-nos à sequência em que os corpos dos atuentes são empapelados e o kraft torna-se um envoltório oco desses corpos. A outra cena ocorre em um momento em que sobre o palco há volumes inertes de papel, que posteriormente se revelam preenchidos por corpos humanos. A composição dessas duas cenas passa por processos inversos, uma revela a ausência, o vazio, a outra a presença, o cheio. E em ambos os casos o kraft converte-se em um receptáculo desses dois estados dicotomicamente complementares.



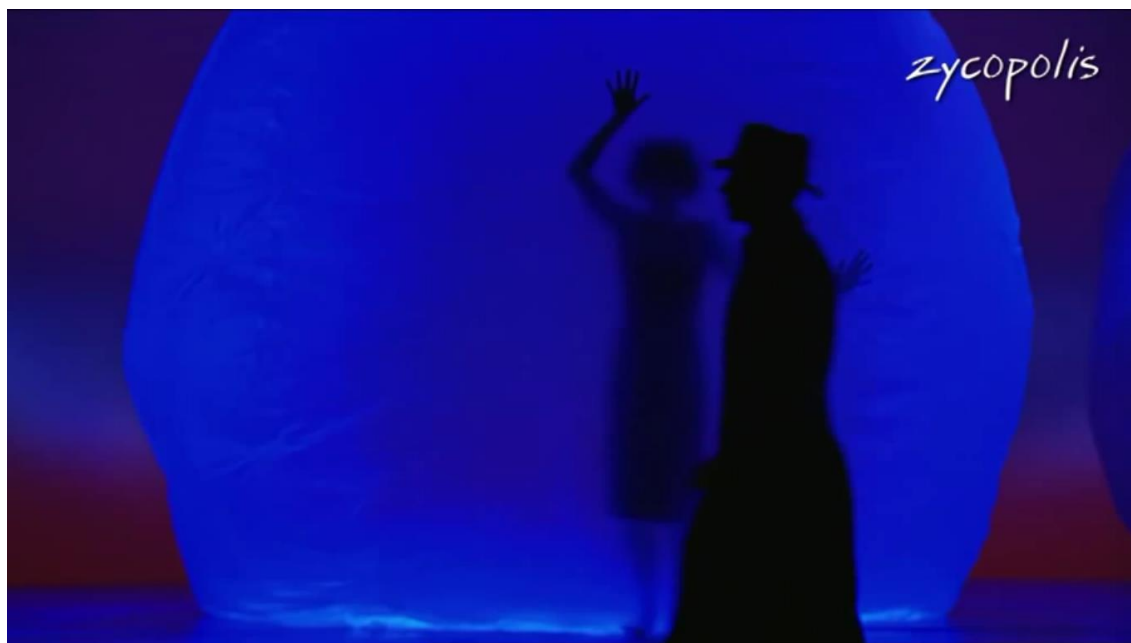
63 *Voyageurs immobiles*, 2009. Imagens capturadas de vídeo do espetáculo.

Em outros espetáculos ocorrem situações próximas, como em *Désirs parade*, 1985, e *La fin des terres*, 2005, em que uma folha de kraft é o veículo de desaparecimento do corpo de uma atuante e de um atuante, respectivamente, e em *Passagers clandestins*, 1999, em que os duplos deformados do personagem central surgem embaixo de uma folha de papel kraft. Via de regra, Genty mascara os corpos para revelar as suas presenças ou as suas ausências sob uma perspectiva estranhada. Assim, esses envoltórios possibilitam aos corpos desaparecerem ou reaparecerem como se tivessem acabado de nascer sobre a cena. Isso ocorre, igualmente, na primeira versão do espetáculo *Ne m'oublie pas*, 1992, em que aparece sobre o palco uma estrutura como se fosse uma crisálida²³³ gigantesca,

²³³ Denomina-se pupa a fase que o corpo de alguns insetos se confina para sofrer metamorfoses, passando de um estado larvário para a um corpo adulto. Essa fase, para as borboletas, pode também ser denominada de crisálida.

criada a partir de uma forma inflada e revestida de um tecido elástico e transparente. Entre a estrutura inflada e esse tecido, há corpos de atuentes, como se estivessem sendo gestados. Um após o outro, os corpos se movimentam, tentam se libertar daquele invólucro e conseguem “nascer”, saindo da estrutura que os mantinha encerrados.

Assim como o tecido e o kraft, o plástico é usado para envolver os corpos dos atuentes, que ora mostra, ora oculta as suas presenças. No começo do espetáculo *La fin des terres*, um casal de atuentes liberta uma figura feminina de dentro de um envoltório plástico; em outra ocasião, em uma dança com um inseto com cabeça humana, ela tem o seu corpo coberto por plástico e é transformada em um casulo; já no final do espetáculo, essa mesma figura feminina aparece presa dentro de uma bolha e, logo em seguida, ela desaparece de lá, sendo que a bolha passa a flutuar na cena, sob os movimentos de um atuinte que antes tentava comunicar-se com o corpo da figura feminina dentro da bolha.



64 *La fin des terres*, 2005. Imagem capturada de vídeo do espetáculo.

Situações semelhantes, de corpos fechados dentro de estruturas plásticas, ocorrem em outros espetáculos, como em *Dérives*, em que uma atuinte também aparece em uma bolha, e nas duas versões do espetáculo *Voyageur(s) immobile(s)*. Em uma cena deste espetáculo, que ocorre em um lugar semelhante a um mar de plástico, alguns atuintes são

desnudados por parceiros de jogo e, em seguida, de dentro de suas bocas são retiradas tiras de plástico. Com isso, os seus corpos desfalecem, eles são fechados dentro de sacos plásticos e desaparecem no meio da estrutura inflada.



65 Voyageur immobile, 1995. Foto do acervo da Companhia.

Genty também oculta os corpos dos atuentes de outras maneiras. No espetáculo *La fin des terres*, por exemplo, ele os coloca dentro de estruturas circulares que lembram tubos e os faz se deslocarem pelo palco como formas animadas, ora revelando pés e cabeças, ora visíveis apenas como objetos cilíndricos. E, como salientado acima, as qualidades de duplicação, mascaramento e transfiguração podem coexistir. Por conseguinte, os figurinos de *Dérives*, anteriormente mencionados, não deixam de ser uma forma de mascaramento, visto que os atuentes surgem e desaparecem através dessas estruturas.

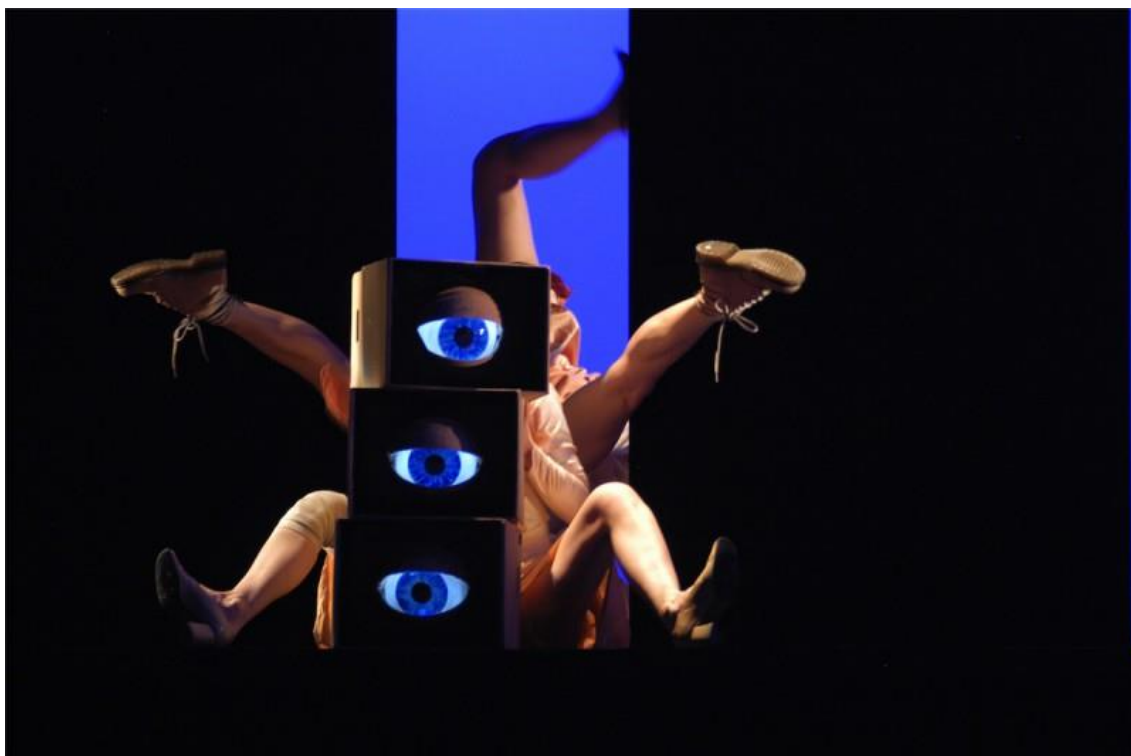
7.2.3 Transfigurações

Usamos esse termo para nos referirmos a alterações dos aspectos físicos dos atuentes em cena, dando origem a imagens híbridas. Isso ocorre por meio de fragmentações e substituições-integrações.

No caso das fragmentações, partes do corpo do atuante são colocadas em cena em relação com partes do corpo de outros atuentes ou com a matéria inanimada, ou com os dois ao mesmo tempo. Podemos observar esse caso, por exemplo, na imagem do espetáculo *Dérives*, 1989, em que o corpo de um atuante aparece “fragmentado”, como se os seus membros estivessem à deriva em um oceano feito de tecido, e na imagem do espetáculo *Ligne de fuite*, 2003, em que pernas dos corpos de três atuentes se associam a três caixas com três olhos, para criar um corpo impossível.

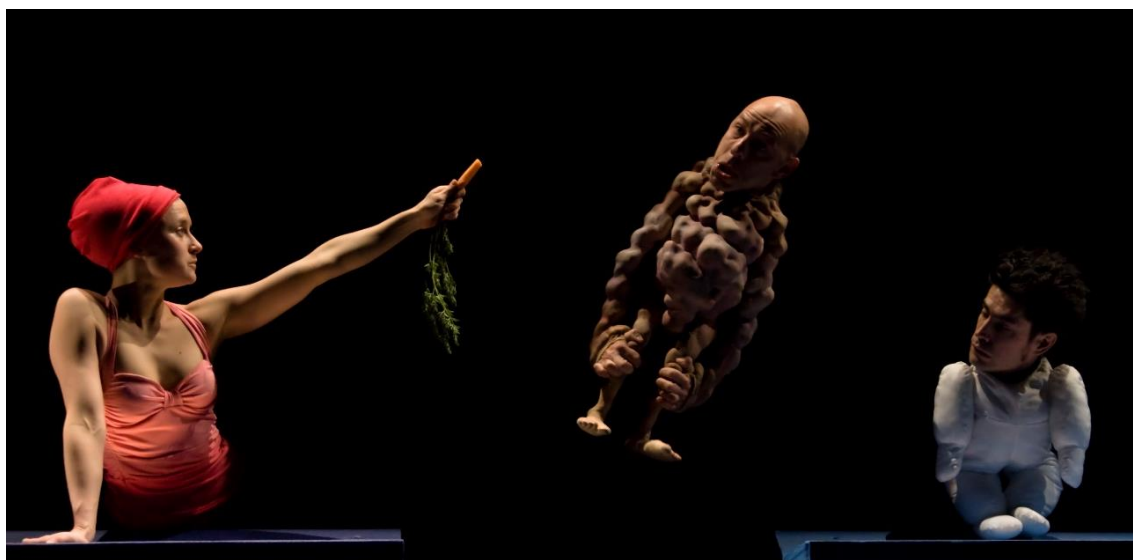


66 *Dérives*, 1989. Foto do acervo da Companhia.



67 Ligne de fuite. 2003. Foto do acervo da Companhia.

As substituições-integrações acontecem quando materiais inertes, como uma máscara, uma prótese ou um corpo inanimado, substituem membros ou integram-se ao corpo do atuante. Isso ocorre, por exemplo, nos corpos híbridos do espetáculo *Boliloc*, 2007, e *Voyageur(s) immobile(s)*, 1995 e 2009, com cabeças humanas integrando-se a corpos inanimados ou no espetáculo *Ne m'oublie pas*, 2012, em que uma atuante veste o corpo de um macaco, causando a impressão de que ele a carrega em suas costas, pois um par de pernas foi anexado a este corpo símio. Já no espetáculo *La fin des terres*, 2005, há uma cena em que dois atuentes têm as suas cabeças substituídas por máscaras de papel e na abertura de *Voyageur(s) immobile(s)* há vários casos de substituições, seja através de uma mão, de um pé ou de uma cabeça de papel aparecendo no lugar dos membros dos atuentes. Nos casos de substituições, como nos dois últimos exemplos aqui citados, geralmente acontecem embates entre o humano e o inanimado, como se houvesse uma rejeição por incompatibilidade entre um e outro, sendo que o inerte, via de regra, tenta fazer prevalecer as suas aparentes vontade e autonomia sobre o humano.



68 Boliloc, 2007. Foto do acervo da Companhia.



69 Ne m'oubliez pas, 2012. Foto do acervo da Companhia.



70 La fin des terres, 2005. Imagem capturada de vídeo do espetáculo.



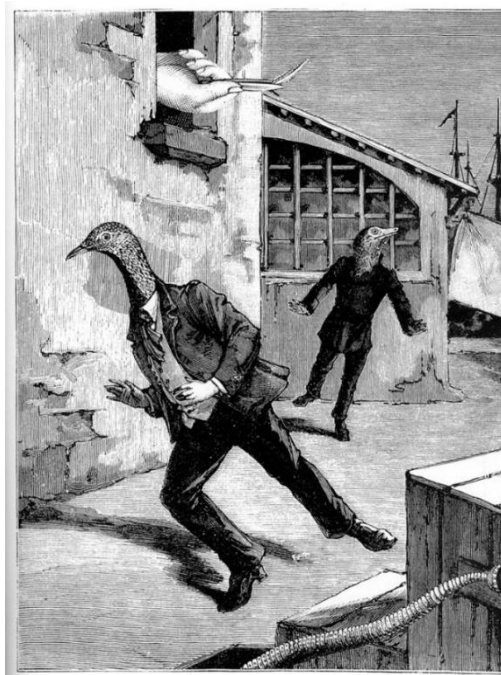
71 Voyageurs immobiles, 2009. Imagem capturada de vídeo do espetáculo.

Em *Voyageur(s) immobile(s)* há um caso de transfiguração do corpo de uma atuante que tem os seus membros perturbados de um modo ainda mais acentuado. O seu corpo, acéfalo, aparece na cena com quatro pernas e quatro pés e, em algumas situações, esse corpo segura uma cabeça de papel entre as suas pernas. Com o desenvolvimento da cena, o corpo da atuante é revelado nesse corpo que também é um mascaramento, por inicialmente ocultar completamente a presença da atuante. Essa estrutura de um corpo sem cabeça e quadrúpede lembra a série de esculturas intitulada *Les jeux de la poupée*, criada entre os anos de 1938-1949, pelo artista alemão Hans Bellmer, que na década de 1940 filiou-se ao movimento surrealista. Essas bonecas nunca foram expostas como obras de arte, mas Bellmer as colocava em diferentes contextos, fotografava-as e expunha tais

registros. Moraes²³⁴ observa que o “princípio de substituição anatômica” é recorrente nas composições do grupo surrealista e que dele resulta a “familiaridade dos monstros surreais com as figuras mitológicas mais conhecidas, nas quais uma parte do corpo humano é mantida e outra alterada, ganhando formas vegetais ou animais”. Um outro artista vinculado ao Surrealismo que se dedicou intensamente a compor corpos estranhados foi Max Ernst. Principalmente em suas colagens o artista criava corpos híbridos, substituindo as cabeças humanas por cabeças de leões, aves, máscaras primitivas, transformando os corpos humanos em corpos alados ou ainda os fragmentando. Um exemplo, bastante recorrente em sua obra, é um personagem que Ernst nomeou de *Loplop*, e que geralmente aparece com um corpo humano e uma cabeça de um pássaro.



72 Hans Bellmer, *Les jeux de la poupée*, 1938-1949.
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne. Paris.



73 Max Ernst, *Wednesday, element of blood*.
Une semaine de Bonté. p.123.

Os tratamentos que Genty dá para o corpo na cena estão em sintonia com a estética surrealista, mas também condizem com a sua própria formação no campo das

234 MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível: A decomposição da figura humana: de Lautréamont a Bataille*. São Paulo: Iluminuras, 2002. p. 175.

artes plásticas e com o seu trabalho enquanto escultor, haja vista que até o final da década de 1980 era ele quem esculpia os personagens dos seus espetáculos, manipulando suas formas, suas funções, anexando ou retirando partes dos seus corpos. E, embora atualmente a Companhia conte com artistas plásticos que desempenhem tal função, Genty sempre os acompanha de perto, elaborando com eles as características visuais e os aspectos mecânicos e funcionais das formas inanimadas que compõem as suas criações.

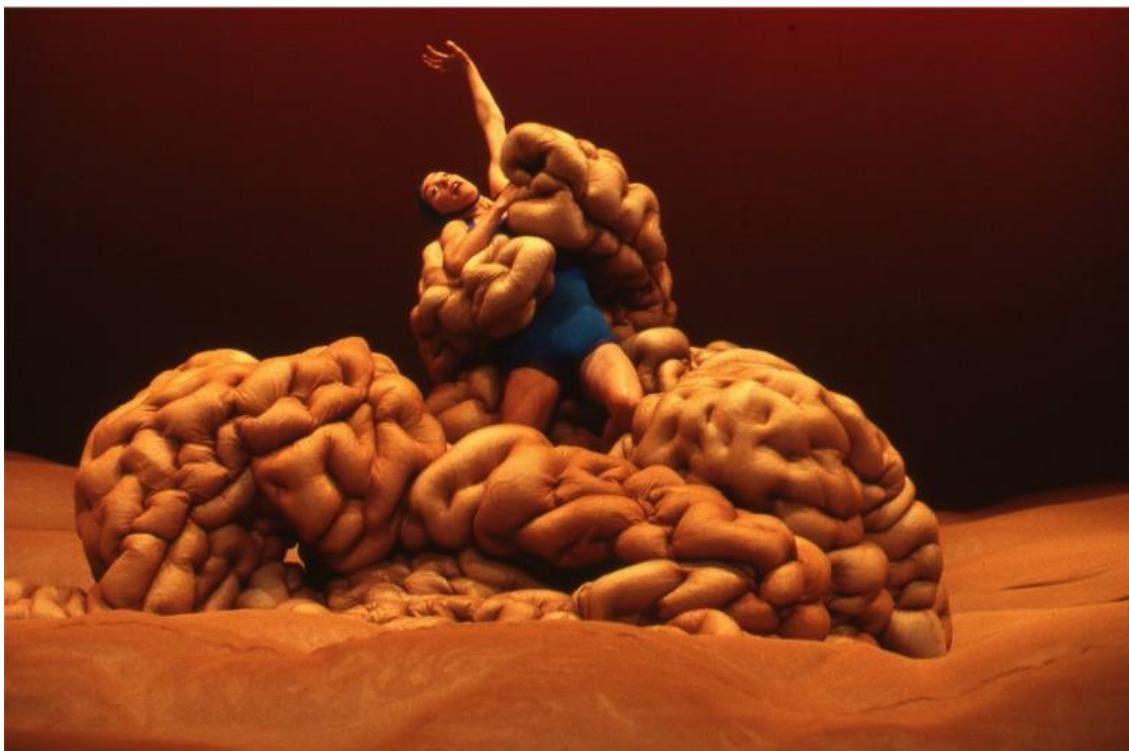
Outro aspecto que pode se somar às transfigurações corporais sofridas pelos atuentes é uma possível herança que Genty tem do teatro de animação, onde muito frequentemente o boneco é submetido a transformações físicas, desmembramentos e associações insólitas, como observa da Costa:

A desconstrução, despedaçamento, desmembramento, esquartejamento ou esfacelamento do corpo são outros procedimentos usuais que se aproximam no que diz respeito à mutilação corporal. Trata-se de um recurso disseminado em toda a poética da animação, nos seus mais diversificados matizes. Em muitos casos, associa-se ao desenho animado. Por exemplo, quando um boneco toma um susto e se apavora, seus membros corporais desconectam-se, rearranjando-se em seguida, ou seu corpo pode esticar-se como se fosse elástico.²³⁵

As dualidades presentes na visualidade gentyniana são extensíveis ao modo com que o artista trabalha como a presença do humano: em algumas situações, como no espetáculo *Voyageur(s) immobile(s)*, as características individuais dos atuentes têm grande expressividade e, em outras situações, principalmente por conta desses fenômenos de estranhamento do corpo, elas são diluídas e privadas de qualidades pessoais ou de individualidade. Isso posto, podemos afirmar que Genty propõe diferentes caminhos para o corpo cênico e o questiona com a presença do inanimado, sujeitando-o a mecanismos de aparição e desaparecimento, desafiando a sua integridade e a sua funcionalidade. Logo, as pesquisas da Companhia, a partir da década de 1980, passaram a se orientar pelo trabalho em torno da aparência e da presença do humano na cena e dos meios de perturbá-la,

235 DA COSTA, Felisberto Sabino. Op. cit., p. 40.

acentuando-a ainda mais por meio do inanimado e de corpos estranhados, que se apresentam como formas de aparição compostas, entrelaçando o corpo vivo com materiais inertes.



74 Passagers clandestins, 1999. Foto do acervo da Companhia.

Há ainda algumas situações em que Genty perturba não diretamente o corpo do atuante, mas uma ideia mais geral que temos do corpo, veiculada através de formas inanimadas que remetem à suas partes e que aparentam autonomia na cena. A estranheza opera nessas imagens pela fragmentação, revelando partes que prescindem de uma totalidade e que se tornam detentoras de uma “vida” própria. Os artifícios usados para estranhar o corpo na cena frequentemente instauram espaços ilusórios, abertos para materializações do impossível e do insólito. Ao colocar a matéria sugerindo partes humanas e o atuante em relação com as mesmas, Genty também consolida esses espaços e oferece um mergulho ainda mais vertiginoso para o seu espectador, pois tais estruturas representam não apenas um cérebro ou uma mão humana com a qual alguém interage na cena, mas toda uma textura de estranheza, mistério e inquietação, que nos conduzem,

mais uma vez, a possíveis traços de um animismo perdido e que procura o seu lugar nos olhos do espectador.



75 La fin des terres, 2005. Foto do acervo da Companhia.

7.3 LUGARES TRANSITÓRIOS E ESPAÇOS ABISMAIS

Como pontuamos no tópico 7.2, um outro caso ainda atrelado ao estranhamento do corpo do atuante é quando ele aparece ou desaparece na cena de modo misterioso, algumas vezes podendo ser substituído pelo seu duplo inanimado. A base para esses efeitos visuais são aberturas no palco, invisíveis para os espectadores, de onde aparecerem e desaparecerem as formas e os atuantes. Genty associa o artifício dessas aberturas no palco a outros materiais e estruturas, como folhas de papel, malas ou casacos que parecem ter o poder de absorver a presença humana e transformá-la. Isso ocorre, por exemplo, com os figurinos de *Dérives*, 1989, com o corpo inumano da mulher sem braços de *Passagers Clandestins*, 1999, com os empapelamentos de *Voyageur(s) immobile(s)*,

1995 e 2009, com uma mala de onde surge um atuante em *La fin des terres*, 2005, ou ainda com os caracóis manipulados por atuantes femininas e que atraem figuras masculinas para o seu interior, presentes, por exemplo, nas duas versões do espetáculo *Ne m'oublie pas*, 1992 e 2012. Esses são apenas alguns exemplos de materiais que se convertem em lugares transitórios na poética gentyniana, através dos quais também se



76 *La fin des terres*, 2005. Imagens capturadas de vídeo do espetáculo.

estruturam as constantes metamorfoses sofridas tanto por eles quanto pelos outros componentes visuais postos em relação com os primeiros.

Além desses materiais diretamente associados às aberturas no palco, outros objetos que frequentemente se convertem em lugares de aparição, desaparecimento, locomoção e transformação nos espetáculos da Companhia são as caixas. Elas aparecem em diferentes contextos e com tamanhos diversos. Nas duas montagens de *Voyageur(s) immobile(s)* um coro de viajantes imóveis se desloca dentro de uma caixa de papelão, no meio de um espaço preenchido com estruturas infladas de plástico. Neste mesmo espetáculo, dentro dessa mesma caixa-lugar, esse coro tem suas cabeças substituídas por caixas menores, dentro das quais se revelam faces idênticas à de um atuante que também está presente na cena, como mencionado no tópico 7.2.1. Em outro momento da apresentação, em quatro caixas desenrolam-se situações absurdas e protagonizadas por híbridos compostos por cabeças humanas e por corpos inanimados.



77 Philippe Genty e atuentes do espetáculo *Voyageurs immobiles*, 2009. Foto do acervo da Companhia.

Em *Ligne de fuite*, 2003 os atuentes executam uma coreografia em que eles mostram e ocultam os seus rostos atrás de caixas e, quando abertas, elas se convertem em receptáculos de situações estapafúrdias, revelando conteúdos assustadores como uma mão que tem autonomia e ataca os atuentes, uma cabeça presa dentro de uma gaiola e que fuma um cigarro, um manual sobre o suicídio, olhos enormes, um cérebro a partir do qual surge um boneco gigante sobre o palco, etc. Já em *Boliloc*, 2007, as caixas delimitam o espaço da ação na primeira metade do espetáculo. Delas saem ventríloquos duplos de dois atuentes que fazem parte do espetáculo. Posteriormente, eles ressurgem nas caixas como híbridos que se movimentam de modo autônomo, com cabeças humanas e corpos inertes. Em outro momento da apresentação, mencionado no tópico 7.2.1, uma figura enigmática manipula três caixas azuis sobre uma mesa, girando-as e mostrando cabeças, ora humanas ora inanimadas, acentuando as semelhanças e as diferenças entre elas.

Em circunstâncias em que o humano está entregue a esses lugares transitórios e se estabelecem embates entre ele e o inanimado, percebemos que reiteradamente se instauram situações de risco para ele. A matéria e os objetos transformados em lugares, nessas ocasiões, se revelam como uma entidade autônoma e ameaçadora, capaz de consumir a presença humana, transformá-la e devolvê-la como um duplo inanimado. Esses espaços transitórios, encharcados de mistérios, tornam-se abismais e reveladores do vazio, da ausência, do *au-delà*.

Os precipícios sempre fascinaram Genty e ele constantemente sujeita os componentes dos seus espetáculos a experiências vertiginosas, seja por eles estarem constantemente sujeitos às metamorfoses e à desapareição, seja por eles serem submetidos ao vazio, como o personagem central do espetáculo *Dédale*, 1997, que ao ser apresentado no Festival de Avignon, mergulhou no espaço vazio a partir do topo da fachada do Palácio



78 Ligne de fuite, 2002. Imagem capturada de vídeo do espetáculo.

dos Papas, ou então em diversas circunstâncias em que atuantes e formas inanimadas parecem flutuar na cena. Para alcançar esses lugares insólitos, o artista usa diferente recursos técnicos e jogos de proporções, colocando em uma perspectiva ampliada o que antes apresentava-se minúsculo e vice-versa:

Nossas criações se baseiam na alteração de escalas. Isso acentua o sentimento de abismos. Ligne de fuite atingiu o seu ápice, personagens de poucos centímetros, termina com um gigante obeso de vários metros de altura, ocupando grande parte do palco.²³⁶

Em seu livro autobiográfico, frequentemente o artista faz alusão aos abismos reais ou imaginários. Mas eles parecem mais ser o lugar do desconhecido, de suas inquietações criativas e buscas pessoais do que um abismo como o que tomou a vida do seu pai. Durante a Expedição Alexandre, ao atravessar a cordilheira dos Andes²³⁷, Genty

²³⁶ GENTY, Philippe. Op. cit., 2013. p. 205.

²³⁷ Ibidem, p. 57.

quase que caiu com o seu carro em um despenhadeiro e tal experiência, longe de suscitar excitação, causou-lhe horror e medo.

Notamos que essa ideia, do indivíduo à beira de abismos, é recorrente a outros artistas e pesquisadores, vinculando-se aos seus processos criativos e a situações em que eles lidam com o desconhecido, sujeitando-se a riscos diversos. Pudemos acompanhar, por exemplo, parte do processo criativo do espetáculo *Só*, do Grupo Sobrevento, e em diversas ocasiões os abismos foram mencionados como uma referência para aquele estado do processo criativo que coloca o indivíduo no limiar do desconhecido.

7.4 SOBRE METAMORFOSES, HUMANO, INANIMADO E AUSÊNCIAS

Neste capítulo demos uma maior ênfase para questões inerentes à presença e à ausência dos atuentes na cena. Contudo, isso não significa que o teatro sobre o qual nos dedicamos em analisar ao longo dessa pesquisa centre-se nos atuentes e subjugue os outros recursos visuais e dramáticos. A cena gentyniana se constrói por muitas camadas e os atores, dançarinos e outros profissionais presentes no palco configuram-se apenas como mais uma dessas camadas. As dramaturgias do grupo não giram em torno deles e sim em torno das imagens, das quais eles fazem parte.

Contudo, é importante salientar que, a partir da década de 1980, os motes criativos de Genty tornaram-se mais autobiográficos, e isso fez o seu olhar fixar-se mais em questões relacionadas à condição do indivíduo no mundo. Tais questões tornaram-se implícitas em suas dramaturgias e não ficaram centralizadas apenas nas figuras dos atuentes. Ou seja, elas foram estendidas aos outros componentes da cena, que se associaram para a construção de um teatro que toca poeticamente e por meio de metáforas

em questões inerentes à existência humana e que convida o espectador a adentrar-se em um universo singular e estranhamente perturbador, estruturado por imagens e situações fluidas, ou seja, em constantes transformações.



79 Paysages intérieurs, 2016. Foto do acervo da Companhia.

O teatro de animação, em sua essência, se pauta nas dicotomias vida/morte, ausência/presença, mas Genty as explora com muita agudeza e em muitas situações das suas dramaturgias. O seu teatro é, de certo modo, um teatro de presentificação do ausente, manifestado pela matéria, mas também pelo corpo do atuante, como na cena dos corpos empapelados, do espetáculo *Voyageurs immobiles*, 2009, descrita no início deste capítulo. Logo após essa cena, desenvolvem-se outras ações bastante interessantes, que poderíamos chamar de materializações da ausência: os mesmos papéis usados para empapelar os corpos dos atuentes permanecem sobre o palco. Os atores interagem com esses papéis e os colocam em contato com corpos vivos sobre a cena, ora usando-os como intermediários entre dois corpos que se abraçam, ora imprimindo no papel a marca do rosto de um atuante e, em seguida, abraçando aquele papel com aquela impressão, ora

deixando-se abraçar por um atuante, com o papel entre os corpos, para em seguida carregar e observar as marcas registradas no papel por aquele gesto. Embora os corpos vivos interajam uns com os outros, a força expressiva e o foco da atenção e das ações dos atuantes recai sobre o inerte e sobre as marcas nele registradas pela ação humana. Lemos nessas ações e nessas impressões do gesto uma referência poética à solidão, à finitude, ao tempo que corrói e que traz com ele o inevitável estado do deixar de ser. Essas referências também se irrompem nas ações que se seguem e que conduzem à finalização do espetáculo.

No meio das folhas de papel kraft amassado, que serviram de receptáculo para os corpos dos atuantes e para a impressão dos seus gestos, surge um boneco de papel. Os atuantes o desnudam, puxando tiras de papel que envolvem o seu corpo, revelando seus seios e a forma arredondada do seu corpo feminino. Os atuantes insultam esse boneco nu, atirando-lhe bolas de papel. A tensão aumenta na cena pela agressividade dos seus gestos e das suas ações. Eles lhe impõem uma máscara de metal, o seu corpo volta a ser ocultado pelo kraft e, quando reaparece, ele está com uma armadura de metal. Uma corrida estática e em câmera lenta é realizada pelos atuantes e pelo boneco. As peças da sua armadura começam a despencar, revelando um novo corpo vestido com terno preto, camisa social, gravata e sapatos pretos. A máscara é a última parte a ser retirada, mostrando um rosto masculino, com cabelos e com expressões bem definidas, diferente daquele primeiro boneco que surgiu em meio ao kraft, de expressões rústicas e com a cor do papel que foi produzido. A estranheza é perceptível nesses processos ininterruptos de transformação que o boneco sofre enquanto ele e o coro de atuantes continuam com a corrida imóvel e em câmera lenta. O aspecto estranho se acentua ainda mais: sob as folhas de kraft surge um outro boneco, nu, parecendo ser um duplo do boneco vestido com trajes sociais. Eles se olham, se aproximam um do outro e o primeiro ataca o seu duplo nu, matando-o. O

boneco com roupas sociais e os atuentes retomam a corrida estática e ele pede para ser alimentado com pedaços de papel. Ao passo que come o papel, a sua barriga vai inflando, até ficar redonda. Então ele perde um dos seus braços e os atuentes o substituem por um braço disforme de kraft, o mesmo acontece com a sua perna. No meio da corrida o boneco cai e os atuentes o cobrem com folhas kraft. Quando ele reaparece, apenas a sua cabeça foi conservada, pois o seu corpo converteu-se em uma folha amassada de papel.



80 Voyageurs immobiles, 2009. Foto do acervo da Companhia.

Quatro atuentes brincam com as possibilidades do novo corpo desse boneco. Por fim, a matéria inanimada se revolta e adquire autonomia na cena. O boneco com corpo de kraft ataca um dos atuentes, envolvendo o seu corpo com papel. Logo, os outros atuentes têm os seus corpos cobertos pelas folhas de kraft que estão na cena. Eles lentamente rolam sobre o palco, com grandes pedaços de kraft amassado envolvendo os seus corpos. A música e as ações corporais se intensificam, acentuando um embate entre papeis e corpos. Acuados, os atuentes se juntam em um coro, um pássaro de papel voa para o alto e o embate se restabelece. Envolto pelo kraft, os corpos dos atuentes

movimentam-se lentamente para fora da cena, como que levados pelo vento. Sobre o palco, o último movimento é executado por pedaços de papéis que se deslocam lentamente ao vento.

Essa cena tem uma força poética muito grande, visto que os corpos se vão e a matéria inerte permanece. Assim termina o espetáculo. E novamente a estranheza ganha força, pela materialização da ausência nesses últimos movimentos: o humano não está mais presente, mas deixa rastros de suas ações, impressas nos papéis amassados, que também serviram de envoltório para os seus corpos. O papel torna-se um lugar de ausências, como a pele de uma cobra ou um búzio abandonado, que são detentores de vazios, cheios de uma presença ausente.

8 CONCLUSÃO

Ao longo do desenvolvimento desse trabalho, tentamos articular a dupla significação das metamorfoses no teatro gentyniano, abordando tanto o processo evolutivo da sua poética, que sofreu uma série de mudanças com a inserção do elemento humano, do movimento, de novos recursos técnicos, com a ampliação do uso do inanimado e com a apropriação artística de ideias extraídas do universo da psicanálise, quanto as dinâmicas de transformações que Genty imprime às cenas dos seus espetáculos, mostrando a susceptibilidade metamórfico-visual dos componentes das suas dramaturgias e de onde irrompe, com mais força, a sua poética visual, marcadamente estranha e onírica.

Quando iniciamos esta pesquisa não tínhamos uma total clareza de todos os elementos que contribuíram para as metamorfoses criativas desencadeadas na Companhia a partir de 1980, como a ressignificação feita por Genty de ideias oriundas da psicanálise, especialmente vinculadas à análise dos sonhos, que proporcionaram organizações mais fluidas das suas dramaturgias e uma compreensão mais ampliada das possibilidades visuais daquilo que ele dava para o espectador ver.

No entanto, no decorrer dessa pesquisa, pudemos confirmar como a ocupação do espaço cênico pelo atuante, enquanto parceiro de jogo do inanimado, contribuiu significativamente para o desenvolvimento da poética visual da Companhia. Em algumas criações iniciais de Philippe Genty, o humano já se fazia presente na cena, mas as grandes mudanças no status da sua presença ocorreram, efetivamente, a partir da década de 1980.

Dentre as metamorfoses criativas do grupo, a marionete deixou de ser a protagonista e passou a compartilhar a cena com outros materiais inertes e com o humano. Contudo, apesar do seu espaço ter diminuído nas criações do grupo, as técnicas de manipulação continuaram sendo muito importantes para Genty, visto que para criar a

ilusão de autonomia da matéria colocada em um embate com o humano, o atuante recebe treinamentos para dominar procedimentos técnicos próprios do teatro de animação, como a dissociação, o distanciamento e os pontos fixos, empregados, entre outras situações, para dissimular origem do movimento sustentando a “credibilidade em uma força atuante sobre ele [o inanimado] ou uma materialidade inexistente”.²³⁸

Philippe Genty faz parte de um movimento de artistas que rompeu com a empanada, colocando o manipulador no centro da cena desde suas primeiras criações. Mas ele não apenas transgrediu essa estrutura espacial tradicional do teatro de animação, que omite o manipulador e que delimita o espaço onde ocorrem as ações. Graças às tecnologias e a diferentes técnicas da cena, e ao seu modo inventivo de tecer as relações entre os atuantes e a matéria inerte, o artista ampliou e reinventou o espaço em seu teatro: nele, as coisas surgem e desaparecem do chão ou de outros objetos convertidos em lugares transitórios, flutuam, adquirem pequenas e grandes proporções, às vezes preenchendo praticamente toda a cena. Nesse espaço desenvolvido por Genty, quase tudo está passível de se transformar, concretizando-se, visualmente, o impossível.

Em sua juventude, Genty enfrentou muitas dificuldades de adaptação e de interação com o seu entorno. Em meio ao contexto de transformações em sua obra, ele tentava compreender os traumas da sua infância e as suas limitações pessoais. Assim, o artista passou a trabalhar mais a partir da memória, do sonho e das experiências apreendidas em sua trajetória de vida. Ao analisarmos o seu discurso e os argumentos criativos dos seus espetáculos, fica claro que a arte funcionou para ele como um mecanismo de positivar os seus traumas, de entender e dominar os seus medos e as suas dificuldades de comunicação:

Um último sonho como conclusão: em um trem eu atravesso uma sucessão de países e de paisagens, pelo vidro eu vejo soldados alemães regularmente

238 BALARDIM, Paulo. O fio transversal da animação. In *Móin-Móin: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, v. 6, 2009. p. 161.

espalhados ao longo de todo o caminho, eles têm, cada um, uma metralhadora diante do seu peito, eles me olham fixamente. O trem chega em um túnel e ele para em uma estação de metrô, na plataforma eu abro uma pequena porta, eu me encontro nos bastidores de um teatro.²³⁹

O tema do indivíduo perdido, duplicado, fragmentado, vivenciando paisagens e situações abissais tornou-se recorrente em seus espetáculos. Isso também foi possível graças às perspectivas criativas de Mary Underwood, que contribuíram para que Genty se abrisse para outras linguagens artísticas e para a investigação das possibilidades expressivas do corpo na cena. Com isso, ele desenvolveu um vocabulário imagético com códigos específicos, pautados no movimento, nas constantes metamorfoses visuais e nas imbricações de um corpo poético, que sofre inflexões e deslocamentos ao aproximar-se, confundir-se e afastar-se da matéria inerte, ora contaminando-a ora sendo contaminado pela mesma.

Em razão das suas dramaturgias colocarem o humano em relação tão próxima com o inanimado, as dualidades constantemente se inscrevem no teatro gentyiano e elas se acentuam ainda mais pela sobreposição de realidades feita pela artista, ao trazer as suas memórias, os seus sonhos e as suas experiências para o plano do visível, colocando-as no mesmo espaço temporal dos atuentes, materiais e espectadores.

Em diversas cenas que analisamos, percebemos que se estabelecem tensões entre o olhar e a realidade do espectador. Isso ocorre porque Genty também trabalha intensamente com os efeitos de ilusão, baseados nos mecanismos da visão, para perturbar a percepção da realidade, intrigando e embaraçando o olhar do seu público diante de situações abissais, surgidas, por exemplo, de duplicações, mascaramentos, transfigurações e materializações da ausência.

O artista não pretende enganar o espectador quando desenvolve esses jogos de ilusão, mas ele se refastela quando consegue causar-lhe um frisson, fazendo-o

²³⁹ GENTY, Philippe. Op. cit., 2013. p. 105.

perceber-se diante de uma experiência desconhecida. Genty acredita que, com isso, a sua assistência possa sair da condição de passividade e automatismo diante daquilo que vê, sendo tocada por algo que a leve a experimentar uma realidade mais singular e a desenvolver uma consciência mais profunda da sua condição de indivíduos no mundo.

O tratamento que Genty dá para as imagens e o modo com que estas se estruturam, garante-lhes uma persistência na memória de quem as vivencia, fazendo com que muito tempo depois de terem sido apreendidas, elas continuem reverberando no imaginário do espectador. Isso deve-se ao fato dessas imagens serem idiossincráticas, turvas e revelarem-se por meio de uma linguagem não verbal, orientada pela fluidez e incongruência dos sonhos e por uma poética visual que capta e expressa o indizível. Diante dos olhos vigilantes do público, vertem imagens carregadas de situações enigmáticas, metafóricas, estranhas, surpreendentes, que alheiam a sua noção de mundo, colocando-lhe diante de abismos e de lugares da percepção que a racionalidade não consegue alcançar.

Difícilmente alguém sai ileso depois de entrar no universo visual que Philippe Genty desenvolveu em parceria com Mary Underwood e com tantos outros colaboradores presentes em sua trajetória artística, pois ele é um mergulho em experiências singulares, desconhecidas e transcendentais. O teatro gentyniano é um teatro da memória, do sonho, das metáforas, das metamorfoses, do humano e do inumano, da estranheza, da ilusão, da surpresa, do mistério, do impossível, da transitoriedade. Esse teatro tem o poder de nos deixar perplexos ao revelar a fragilidade da vida em face do inerte e do tempo que a tudo consome. O teatro de Genty desrealiza o mundo, o tempo, os lugares, as coisas e as pessoas para revelar a poesia do mundo, do tempo, dos lugares, das coisas e das pessoas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ajame, Pierre. *As duas vidas de Salvador Dali*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.
- Amaral, Ana Maria. “Do objeto à figura e da imagem à forma.” *11º Seminário de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*. Jaraguá do Sul, SC, 01 de outubro de 2014.
- Amaral, Ana Maria. “Linguagens contemporâneas.” *Continente Sul Sur - Revista do Instituto Estadual do Livro* (Companhia Rio-Grandense de Artes Gráficas) 5 (1997): 69-73.
- . *O ator e seus duplos - máscaras, bonecos, objetos*. São Paulo: Editora SENAC: EDUSP, 2002.
- . *Teatro de Animação: Da Teoria à Prática*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1997.
- . *Teatro de formas animadas: Máscaras, Bonecos e Objetos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2011.
- Argan, Giulio Carlo. *Arte Moderna, do Ilusionismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- Arnheim, Rudolf. *Arte e percepção visual: Uma psicologia da visão criadora*. São Paulo: Pioneira: Editora da Universidade de São Paulo, 1980.
- Artaud, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- Artiga, Amador, entrevista feita por Pablo Longo. *Amador Artiga habla sobre la creación de Philippe Genty* (1 de maio de 2011).
- Bachelard, Gaston. “A poética do espaço.” Em *Os pensadores*, por Gaston Bachelard. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- Bakhtin, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. 7. São Paulo: Editora Hucitec, 2010.
- Balardim, Paulo. “O fio transversal da animação.” *Móin-Móin: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas* (SCAR/UDESC) 6 (2009): 151-163.
- . *Relações de vida e morte no teatro de animação*. Porto Alegre: Edição do Autor, 2004.
- Barbry, François-Régis. “Leurs vies tiennent plus qu’a un fil.” *La vie*, Novembro 1982.
- Battcock, Gregory. *A Nova Arte*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- Baudrillard, Jean. *O sistema dos objetos*. 5ª. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- Bellanza, Martine, Pierre Blaise, Véronique Ejnès, Jean-Pierre Lacoste, e et AL. *Partages n° 3 - Des théâtres par objets interposés*. Normandia: Editora Mont-Saint-Aignan, 2006.

- Berthold, Margot. *História Mundial do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- Bosi, Ecléa. *Memória e Sociedade: Lembranças de Velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- Breton, André. *Les pas perdus*. Saint-Amand: Gallimard, 1969.
- Campbell, Joseph. *O herói de mil faces*. São Paulo: Editora Pensamento, 2007.
- Carrignon, Christian, e Jean-Luc Mattéoli. *Le théâtre d'objet: mode d'emploi*. Dijon: Ed.Scèren, CRDP de Bourgogne, 2006.
- . *Le théâtre d'objet, a la recherche du théâtre d'objet*. Paris: Thémata, 2009.
- Chavot, Pierre. *l'ABCdaire du Surréalisme*. Paris: Flammarion, 2001.
- Chklovski, Viktor. "A arte como procedimento." Em *Teoria da Literatura: Formalistas Russos*. Porto Alegre: Globo, 1973.
- Cintra, Wagner. "A marionete no espírito das vanguardas históricas (uma desculpa para falar de Tadeusz Kantor)." *Móin-Móin: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas* (SCAR/UDESC) 2 (2006): 201-216.
- Cintra, Wagner. "Considerações acerca do Teatro Visual e da Dramaturgia da Visualidade." *Móin-Móin: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas* (SCAR/UDESC) 12 (2014): 95-109.
- . *No limiar do desconhecido: reflexões sobre o objeto no teatro de Tadeusz Kantor*. São Paulo: Editora Unesp, 2012.
- Costa, Felisberto Sabino da. *A poética do ser e não ser: Procedimentos dramáticos do teatro de animação*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016.
- Costa, Felisberto Sabino da. "O Objeto e o Teatro Contemporâneo." *Móin-Móin: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas* (SCAR/UDESC) 4 (2007): 109-124.
- Craig, Edward Gordon. "O ator e a supermarionete (versão integral), tradução de Almir Ribeiro." *Sala Preta* 12., nº 1 (Jun 2012): 101-124.
- Didi-Huberman, Georges. *Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte*. São Paulo: Editora 34, 2013.
- . *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- Eco, Umberto. *História da feiura*. Rio de Janeiro: Record, 2015.
- Eliade, Mircea. *Imagens e Símbolos. Ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso*. Lisboa: Arcádia, 1979.
- Ernst, Max. *Une semaine de bonté: a surrealistic novel in collage*. New York: Dover Publications, Inc., 1976.
- Esslin, Martin. *Artaud*. São Paulo: Cultrix: Ed. Da Universidade de São Paulo, 1978.

- Féral, Josette. “Por uma poética da performatividade: o teatro performativo.” *Revista Sala Preta*, nº 8 (2008): 197-210.
- Fernandes, Sílvia. “Alfred Jarry.” Em *Ubu Rei*, por Alfred Jarry, 11-27. São Paulo: Peixoto Neto, 2007.
- . *Teatralidades contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- Fo, Dario. *Manual mínimo do ator*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2011.
- Foucault, Michel. *Isto não é um cachimbo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008.
- Galizia, Luiz Roberto. *Os processos criativos de Robert Wilson*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- Garelick, Rhonda K. *Electric Salome: Loie Fuller's Performance of Modernism*. Princeton: Princeton University Press, 2007.
- Genty, Philippe, entrevista feita por Jornal Nice-Matin. Tradução: Flávia Ruchdeschel D`ávila. Charleville-Mézières: Centro de Documentação do Instituto Internacional da Marionete, (14 de Janeiro de 1978).
- Genty, Philippe. “Apontamentos de viagem. .” Em *Catálogo Oficial - Pavilhão da Utopia, Exposição Mundial de Lisboa de 1998*, 61-63. Lisboa: Printer Portuguesa, 1998. .
- Genty, Philippe. “Carnet de fuite.” Edição: Editeur St-Lambert et Mont de Jeux. *Marionnettes: Carte blanche à...* (Les amis de l'Ardenne), nº nº 26. (2009): 58-69.
- Genty, Philippe, entrevista feita por Jean-Loup Temporal. *Entrevista concedida a Jean-Loup Temporal* Charleville-Mézières: Centro de Documentação do Instituto Internacional da Marionete, (s.d.).
- . *Paysages intérieurs*. Verona: Actes Sud, 2013.
- Ginot, Isabelle, e Marcelle. Michel. *La Danse au XXe siècle*. Montréal: Larousse, 2002.
- Giroux, Sakae M., e Tae Suzuki. *Bunraku: um teatro de bonecos*. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- Gompertz, Will. *Isso é arte?: 150 anos de arte moderna do impressionismo até hoje*. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.
- Guinsburg, J., e Sheila Leirner (org). *O Surrealismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- Guinsburg, J., João Roberto Faria, e Mariangela Alves de Lima. *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP, 2009.
- Gullar, Ferreira. *Etapas da arte contemporânea. Do cubismo à arte neoconcreta*. 3ª. Rio de Janeiro: Revan, 1999.
- Gumbrecht, Hans Ulrich. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2010.

- Howard, Pamela. *O que é cenografia?* São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2015.
- Jurkowski, Henryk. *Encyclopédie mondiale des arts de la marionnette*. Montpellier: Éditions l'Entretemps, 2009.
- . *Métamorphoses: La Marionnette au XX Siècle*. Charleville-Mezières: Éditions L'Entretemps, 2008.
- Jusselle, Jacques. *Ilka Schönbein: Le corps: du masque à la marionnette*. Paris: Thémaa, 2015.
- Kantor, Tadeusz. *Leçons de Milan*. Tradução: Wagner Cintra. Paris: ACTES SUD – PAPIERS, 1990.
- . *O teatro da morte; textos organizados e apresentados por Denis Bablet*. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP, 2008.
- Kayser, Wolfgang. *O grotesco*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- Klett, Renate. *Robert Lepage: conversas sobre arte e método*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2016.
- Lautréamont, Conde de. *Os cantos de Maldoror: poesias: cartas: obra completa*. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- Lecoq, Jacques. *O corpo poético, uma pedagogia da criação teatral*. Sesc São Paulo. São Paulo: Senac São Paulo, 2010.
- Lehmann, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- Lepage, Robert, entrevista feita por Folha de São Paulo. *Lepage quer fusão entre cinema e teatro* (20 de março de 1998).
- Lima, Evelyn Furquim Werneck. *Concepções espaciais: o teatro e a Bauhaus*. 15 de 09 de 2017. <https://pt.scribd.com/document/53535990/evelyn-lima-concepcoes-espaciais-o-teatro-e-a-Bauhaus>.
- Maeterlinck, Maurice. “Um teatro de Androides.” *Pitágoras* 500 4 (Abr 2013): 88-92.
- Marcuschi, Luiz Antônio. “A propósito da metáfora.” *Revista Estudos da Linguagem* 9 (jan./jun. 2000): 71-89.
- Mattéoli, Jean-Luc. *L'objet pauvre, mémoire et quotidien sur les scènes contemporaines françaises*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2011.
- Melo, Sérgio Nunes. “A abordagem atorial de Lecoq: um vocabulário completo e universal para todos os idiomas performativos.” *Mimus – Revista online de mímica e teatro físico* (Padma Produções) 4 (2012): 29-40.
- Mitchell., William John Thomas. “O que as imagens realmente querem?” Em *Pensar a imagem*, por Emmanuel Alloa (Org.), 165-189. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- Monteiro, Gabriela Lírio Gurgel. “Loïe Fuller: artista precursora da cena expandida.” *Repertório*, 2016: 137-145.

- Moraes, Eliane Robert. *O corpo impossível: A decomposição da figura humana: de Lautréamont a Bataille*. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- Mordden, Ethan. *Anything Goes: A History of American Musical Theatre*. Nova Iorque: Oxford University Press, 2013.
- Moretti, Maria de Fátima de Souza. “O Ator no teatro de Tadeusz Kantor.” *Móin-Móin: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas* 1, nº 1 (2005): 148-166.
- Nadeau, Maurice. *História do Surrealismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- Nero, Cyro del. *Cenografia: uma breve visita*. São Paulo: Editora Claridade, 2010.
- Nunes, Benedito. *Introdução à filosofia da arte*. São Paulo: Editora Ática, 2003.
- Paquette, Anne-Marie. “Pasta Philippe Genty - Divers.” Charleville-Mézières: Centro de Documentação do Instituto Internacional da Marionete, 2015.
- Parsons, Michael. “Interpretação da arte através de metáforas.” *Educação* 34 (set./dez. 2011): 286-292.
- Pavis, Patrice. *A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- Paz, Octavio. *Marcel Duchamp, ou, O castelo da pureza*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- Pedrosa, Mário. *Mundo, homem, arte em crise*. 2ª. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- Plassard, Didier. “Frágeis territórios do humano.” *Móin-Móin: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas* (SCAR/UDESC) 12 (2014): 12-27.
- Plassard, Didier. “Kantor, Gabily, Novarina: fragiles territoires de l’humain.” *Puck, la marionnette et les autres arts (Interférences)* (Éditions Institut International de la Marionnette) 11 (1998): 10-16.
- Plassard, Didier. “La fabrique de l’avenir: metamorphoses du théâtre de figure dans les avant-gardes historiques.” Edição: Editeur St-Lambert et Mont de Jeux. *Marionnettes: Carte blanche à...* (Les amis de l’Ardenne), nº 26 (2009): 23-35.
- Propp, Vladímir. *As raízes históricas do conto maravilhoso*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- Ramos, Luiz Fernando. “Gordon Craig: inventor da cena moderna.” Em *Rumo a um novo teatro e cena*, por Edward Gordon Craig, 11-33. São Paulo: Perspectiva, 2017. p. 29. .
- Restany, Pierre. *Os novos realistas*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- Ribeiro, Almir. *Gordon Craig e a pedagogia do Über-marionette*. São Paulo: Giostri Editora, 2016.
- Rodrigues, Selma Calasans. *O fantástico*. São Paulo: Ática, 1988.
- Rosset., Clément. *O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

- Roubine, Jean-Jacques. *A arte do ator*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.
- . *A Linguagem da Encenação Teatral*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- Ryngaert, Jean-Pierre. *Ler o teatro contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- Ryngaert, Jean-Pierre, e Julie Sermon. *Le personnage théâtral contemporain: décomposition, recomposition*. Montreuil: Éditions Théâtrales, 2006.
- Santos, Ana Carolina Alves dos. *A Expansão do Possível: Ne m'oublie pas, pela Cie. Philippe Genty. Dissertação*. Évora: Universidade de Évora, 2013.
- Sarria, Eric, entrevista feita por Flávia Ruchdeschel D'ávila. *Entrevista concedida à Flávia R. D'ávila* (19 de Outubro de 2015).
- Schafer, R. Murray. *A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- . *O ouvido pensante*. São Paulo: Editora UNESP, 2011.
- Ségura, Philip. *La marionnette-matériel*. Paris: L'Harmattan, 2005.
- Skiba-Lickel, Aldona. "L'acteur dans le Théâtre de Tadeusz Kantor." *Bouffonneries*, 1991.
- Sodré, Muniz, e Raquel Paiva. *O império do grotesco*. Rio de Janeiro: MAUAD, 2014.
- Steinberg, Saul. *Reflexos e sombras*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2011.
- Underwood, Mary, entrevista feita por Patrick Savey. *Em entrevista concedida para o documentário L'Attrape Rêves, de Patrick Savey* (2006).
- Underwood, Mary, entrevista feita por Jornal Paris Normandie. *Tout est partie des nos rêves* (20 de novembro de 2012).
- Vargas, Sandra. "O Teatro de Objetos: história, ideias, visões e reflexões a partir de espetáculos apresentados no Brasil." *Móin-Móin: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas* (SCAR/UDESC) 7 (2010): 27-43.
- Vignal, Philippe du. *Théâtre du blog*. 15 de dezembro de 2016. <http://theatredublog.unblog.fr/2016/12/15/paysages-interieurs-mise-en-scene-de-philippe-genty/> (acesso em 02 de fevereiro de 2018).
- . "Paysages Intérieurs conception et mise en scène de Philippe Genty. ." *Théâtre du blog*. 23 de janeiro de 2018. <http://theatredublog.unblog.fr/2018/01/23/paysages-interieurs-conception-et-mise-en-scene-de-philippe-genty/> (acesso em 02 de fevereiro de 2018).
- Wolff, Francis. *Por trás do espetáculo: o poder das imagens*. In *Muito além do espetáculo*. São Paulo: Senac, 2005.
- Zumthor, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

SITES CONSULTADOS

Site da Companhia Philippe Genty:

<http://www.philippegenty.com/compagnie/demarche-artistique.html>. Acesso em: 04 de maio de 2018.

Site do Instituto Internacional da Marionete:

<http://www.marionnette.com/>. Acesso em: 14 de julho de 2015.

Site da Escola Internacional de Teatro Jacques Lecoq:

http://www.ecole-jacqueslecoq.com/fr/l-ecole_fr-000001.html. Acesso: em 13 de julho de 2016.

Rencontres Nationales de la Marionnette:

<http://themaa-marionnettes.com/rencontresnationales/rencontres/intervenants>. Acesso em: 13 de dezembro de 2016.

Grupo Seres de Luz Teatro:

<http://www.seresdeluzteatro.com.br/grupo/>. Acesso em: 20 de maio de 2016.

SP Escola de Teatro:

<http://www.spescoladeteatro.org.br/noticias/ver.php?id=1044>. Acesso em: 16 de novembro de 2016.

MATERIAL AUDIOVISUAL

GENTY, P. *Blop*. TV Melody, S/D. (4 min), MP4. Disponível em: https://vk.com/video-23198475_159359025?og=1. Acesso em: 23 de novembro de 2016.

GENTY, P. *Expédition Alexandre*. Tour du monde en 2 CV de 1962 à 1966, S/D. (30 min), DVD. Disponível no Centro de Documentação do Instituto Internacional da Marionete, Charleville-Mézières, França.

GENTY, P. *Le Pierrot*. Paris, S/D. (6 min), DVD. Disponível no Centro de Documentação do Instituto Internacional da Marionete, Charleville-Mézières, França.

GENTY, P. *Les Autruches*. 1987. (2 min), MP4. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sbcYSh8TK88&t=26s>. Acesso em: 15 de fevereiro de 2016.

GENTY, P. *Les Autruches*. S/D. (6 min), MP4. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=68YvzYdAFAC>. Acesso em: 19 de março de 2018.

GENTY, P. *Rites et jeux, un film documentaire sur l'art des marionnettes d'Orient et d'Occident*. Paris, 1965. (25 min), DVD. Disponível no Centro de Documentação do Instituto Internacional da Marionete, Charleville-Mézières, França.

GENTY, P. *Rond comme un cube*. S/D. (16 min), DVD. Disponível no Centro de Documentação do Instituto Internacional da Marionete, Charleville-Mézières, França.

- GENTY, P.; UNDERWOOD, M. *Boliloc*. Moscou, 2009. (94 min), DVD. Disponível no Centro de Documentação do Instituto Internacional da Marionete, Charleville-Mézières, França.
- GENTY, P.; UNDERWOOD, M. *Dérives*. Akros Image, 1989. (14 min), trechos do espetáculo, DVD. Disponível no Centro de Documentação do Instituto Internacional da Marionete, Charleville-Mézières, França.
- GENTY, P.; UNDERWOOD, M. *Désirs parade*. Paris, 2005. (90 min), DVD. Disponível no Centro de Documentação do Instituto Internacional da Marionete, Charleville-Mézières, França.
- GENTY, P.; UNDERWOOD, M. *La fin des terres*. Zycopolis Productions, Mezzo e TLM Paris, 2006. (81 min), AVI. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LqUc5Skf-ho>. Acesso em: 23 de março de 2015.
- GENTY, P.; UNDERWOOD, M. *Le concert incroyable*. Paris, 2001. (41 min), DVD. Disponível no Centro de Documentação do Instituto Internacional da Marionete, Charleville-Mézières, França.
- GENTY, P.; UNDERWOOD, M. *Ligne de fuite*. INAEM, Madri, 2003. (84 min), DVD. Disponível no Centro de Documentação do Instituto Internacional da Marionete, Charleville-Mézières, França.
- GENTY, P.; UNDERWOOD, M. *Ne m'oublie pas* (1992), S/D. (94 min), DVD. Disponível no Centro de recursos e de relações com o público, Le Mouffetard - Théâtre des arts de la marionnette, Paris, França.
- GENTY, P.; UNDERWOOD, M. *Ne m'oublie pas* (2012), 2015. (4 min), trechos do espetáculo, MP4. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uAgg2KAuBKo>. Acesso em: 13 de março de 2018.
- GENTY, P.; UNDERWOOD, M. *Océans et utopies*. Exposition universelle de Lisbonne, 1998. (30 min), VHS. Disponível no Centro de Documentação do Instituto Internacional da Marionete, Charleville-Mézières, França.
- GENTY, P.; UNDERWOOD, M. *Paysages Intérieurs*. Teaser, 2016. (3 min), MP4. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JaI3H2tE5eQ>. Acesso em: 28 de maio de 2017.
- GENTY, P.; UNDERWOOD, M. *Philippe Genty présente son spectacle Dédale au festival d'Avignon*. Images d'archive INA Institut National de l'Audiovisuel (2 min), MP4. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=plvhhyyp_61Q. Acesso em: 19 de abril de 2018.
- GENTY, P.; UNDERWOOD, M. *Voyageur immobile* (1995), S/D. (93 min), DVD. Disponível no Centro de recursos e de relações com o público, Le Mouffetard - Théâtre des arts de la marionnette, Paris, França.

- GENTY, P.; UNDERWOOD, M. *Voyageurs immobiles* (2009), Zycopolis Productions, Mezzo e TLM, Paris, 2010. (92 min), MP4. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=z4Iwo-oYdAg>. Acesso em: 10 de julho de 2014.
- GENTY, P.; UNDERWOOD, M. *Zigmond follies*. Registro feito por Agnaldo Souza, Espaço Sobrevento, São Paulo, 2011. (73 min), MPG. Propriedade particular.
- SARRIA, E. *Oficina Coro de Memórias: Uma Introdução ao Universo de Philippe Genty*. Registro feito por Agnaldo Souza, SP Escola de Teatro, São Paulo, 2011. (120 min), MPG. Propriedade particular.
- SAVEY, P. *Philippe Genty, L'attrape Rêves*. Zycopolis Productions, Mezzo e TLM, Paris, 2006. (26 min), MP4. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=I7Vthu79NyM>. Acesso em: 31 de março de 2014.
- SOLERIEU, M. C. *Interview Philippe Genty au Festival Vaison Danses - Ne M'oubliez pas*. Projecteur.tv WEB TV, Vaison-la-Romaine, França, 2014. (20 min), AVI. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=z-TWyAx3fcY>. Acesso em: 23 de março de 2015.
- TOURNÉ, J. L. *Création vidéo pour Paysages intérieurs*. Saint Cézaire sur Siagne, 2016. (2 min). Disponível em: http://jeanluctourne.fr/?page_id=133. Acesso em: 9 de março de 2018.
- WHITEHEAD, A. *Three knocks on the door: The Magic of Philippe Genty*. Australian Film Finance Corporation Limited, Adelaide Festival Centre Trust, 1996. (55 min), DVD. Disponível no Centro de Documentação do Instituto Internacional da Marionete, Charleville-Mézières, França.

ANEXOS

**ANEXO A Tradução e transcrição da entrevista realizada por Flávia D'ávila,
com o ator Eric Lambla de Sarria**

* Entrevista realizada na Compagnie Philippe Genty – 40, rue Sedaine - Paris, França, no dia 19 de outubro de 2015. Tradução: Flávia D'ávila.

**Eric Lambla de Sarria integra a Companhia Philippe Genty desde 1989, e atualmente é um dos principais colaboradores de Philippe Genty e Mary Underwood.

Flávia D'ávila (FD) – O que mudou em você depois de vivenciar a experiência com a Cie?

Eric de Sarria (ES) – Talvez a concepção entre dramaturgia e visual seja semelhante, e essa concepção permite colocar essa questão.

Mas se tentamos realmente refletir sobre essa questão, depois da minha experiência, e eu que vinha do texto e como passei da imagem ao desenho, o corpo no espaço, mas ao fundo, essa visão de dois aspectos diferentes, finalmente, não é verdadeira. Essa diferença talvez seja mais um tipo de... não de reciprocidade, mas um tipo de ir e vir (*aller-retour*) entre o visual e o dramático. A narração, o conflito que deve estar na narração, na parte, eu quero dizer, dramática, mas que talvez possa também estar na parte visual. Mas esse conflito, essa narração, finalmente ela não toma todo o seu sentido, ela não toma toda a sua grandeza, através do visual e por consequência, o fundo se exprime tão melhor que forma, é justo, e a forma é influenciada pelo fundo e influencia o fundo. O que quer dizer que essa concepção, de fato, é uma circularidade, uma *aller-retour*, um vai e vem entre a dramaturgia e o grafismo, o desenho. Eu penso que, no começo, efetivamente, nós podemos pensar que Genty não gosta por exemplo de Stanislavski.

E, de fato, não, no trabalho de Philippe há um trabalho sobre a memória sensorial. Então, é antes uma questão de linguagem, antes que história de fundo e do que é essencial. Como dizer... certamente a narração pode provavelmente mudar entre uma história dramática ou psicológica e uma história onírica, como é o caso de Philippe Genty, isso pode mudar, claro. Mas a dramaturgia não é formal, não é uma expressão formal em uma forma, em um desenho. Ela corre o risco de ser masturbatória, de ser somente para os atores, somente sobre a cena, misturar, queimar, porque ela não é dada ao nível de certa forma, de um certo desenho corporal e espacial.

E, por outro lado, o desenho espacial, o do espaço, desenho do corpo, não é nada, para Philippe, em todo caso, não é muito interessante se não há o fundo, a dramaturgia. Isso quer dizer que essa separação entre essa concepção de dramaturgia e visual que pode parecer justa em uma primeira abordagem, de fato não se realiza, é um falso debate.

Porque, por exemplo, o trabalho com as ações para Stanislavski, o trabalho da memória sensorial, Philippe o faz, e tudo deve, para Philippe, estar baseado na memória. A memória de um sonho, a memória de uma emoção, de uma sensação, e então é muito nutrida por sua própria experiência como ela está ao serviço do personagem, da ação, eu tomo um exemplo besta, mas a crueldade que sentimos quando uma criança matou um inseto, talvez possa servir de base para querer matar um outro caractere, um outro personagem, talvez. Então há transferências, há analogias, e para Philippe não há forma.

Mesmo que ele venha do visual, do grafismo, é um grafismo, é um visual, que em todo caso ele desenvolve sobre a cena, pode se apoiar sobre... eu não falo exatamente do nível do cabaré, porque ao nível do cabaré é um pouco diferente, possa se apoiar sobre a dramaturgia totalmente. Então, finalmente, é a questão do copo meio vazio ou meio cheio. Diz-se: ah, quando ele começou, o copo estava metade vazio, Philippe Genty, ou metade cheio... é a mesma coisa. A metade cheia ou vazia é a maneira de considerar. Então, o investimento, e talvez um pouco, a aproximação possa ser um pouco diferente. Nós dizemos, nós destacamos que um ator tem necessidade de encontrar, por exemplo, um sentimento para poder provocar o gesto. Eu sinto, eu sinto...

FD – Sentir da própria experiência, como em Stanislavski?

ES – Sim, claro! Isso parte da experiência, da memória, de um sentimento pessoal e isso se revela em um gesto, por exemplo. Nós temos o movimento que depois pode ser utilizado por Philippe ou por Mary, sua mulher, que é coreógrafa, Mary Underwood, que depois o transforma em gesto coreográfico. Ou seja, partimos de uma subjetividade para ir em direção a um movimento objetivo que os outros poderão retomar e mudar a velocidade, a intensidade, mudar os impulsos, etc.

Para os dançarinos, ao contrário, percebe-se que, talvez por sua formação, eles têm mais facilidade de criar o movimento e depois tentar vivê-lo, de alguma coisa que se convida.

Então, na Companhia Philippe Genty, nós temos efetivamente dançarinos e atores, pessoas que vem do visual ou do... nós não temos muitas pessoas provenientes das artes gráficas, nós temos mais mímicos, marionetistas, dançarinos, atores, às vezes artistas circenses, nós temos poucos artistas plásticos que se colocam na cena. Mas, todas essas pessoas tem uma prática diferente. Mas, finalmente, é dele que parte o movimento, Philippe vai lhe dar um conteúdo, uma emoção, uma recordação, alguma coisa assim a ele, e ele vai encontrar isso em sua memória, em seu próprio corpo e, ao contrário, o ator que talvez tenha algo a sentir e vai tentar lhe dar uma forma. Então, os dois estão, na verdade, ligados, íntimos, e os dois se entrelaçam, estão entrelaçados. Há um *aller-retour* e, na minha própria experiência, de fato, muito rapidamente, eu me dei conta que se efetivamente há algum termo de linguagem, ele não é utilizado porque nós estamos no universo de Philippe Genty, porque... há palavras que ele não gosta, porque isso faz pensar demais em Stanislavski...

FD – Ele não gosta dessa relação com Stanislavski?

ES – Não, eu não sei se ele não gosta, mas esse não é o seu vocabulário

FD – Entendi, seria tomar Stanislavski como referência, certo?

ES – Sim... ele já ouviu falar de Stanislavski, ele o conhece, ele o leu, é claro, mas ele está em outro lugar. Mesmo se eu, que venho de um teatro stanislavskiano, eu o reconheço em seu trabalho, no trabalho de Philippe eu reconheço traços do trabalho de Stanislavski, ele faz Stanislavski de outra forma, ele faz Stanislavski sem sabê-lo. A diferença é que em Philippe, o trabalho do dançarino/ator adquire uma forma, ele pode adquirir uma forma que depois Philippe esculpe, enquanto que em Stanislavski, talvez por ser mais realista, naturalista, é mais psicológico, enquanto que em Philippe ele pode adquirir um movimento, uma forma mais expansiva.

Mas por terminar com essa história de dramaturgia e do visual e do gráfico, antes de trabalhar com marionetes, antes de trabalhar com Philippe, eu não gostaria de atuar com marionetes, para mim a marionete não era interessante, para mim era o teatro. Mas, em trabalhos que nós fazíamos em escolas, havia a parte do texto, que nós nos divertíamos, havia o trabalho de cena que nos deixava contentes, compor os personagens, Cyrano de Bergerac, Tchekhov, etc., etc. Havia também os autores contemporâneos, mas, bom... haviam pequenos períodos antes, haviam pequenas partes anteriores de aquecimento corporal, que nós fazíamos nas escolas algumas vezes, e esse trabalho eu não gostava muito no começo, mas pouco a pouco eu passei a gostar muito. E eu me dei conta, finalmente, que sem esse trabalho não seria possível haver um trabalho com o texto. Então, finalmente, o dramático, para retomar isso de alguma forma, o dramático não funciona sem o visual junto. Ou seja, se não nos apoiamos, se não confiamos no trabalho do corpo. Sobre a minha experiência, Philippe me fazia trabalhar sobre o fundamental, antes de vir o texto, sobre o pré-texto, o que quer dizer antes do texto, ou seja, em uma possibilidade orgânica do corpo. Depois, o texto não seria nada além que a cereja sobre o bolo, mas a gente pouco se importava com o texto, pois o importante mesmo era o bolo, logo, o trabalho corporal de antes. E esse trabalho é um tipo de trabalho gráfico. É por isso que ao mesmo tempo isso é um pouco surpreendente e um pouco diferente, pois isso não é efetivamente um trabalho de cena, de características do personagem, mas eu encontrei elementos em Stanislavski, no trabalho corporal anterior, que era um trabalho básico, anterior ao nascimento do verbo.

FD – Você mencionou essa relação do *aller-retour*. Diante de um espetáculo do Philippe Genty, onde podemos encontrar esse *aller-retour*?

ES – O *aller-retour* está antes na abordagem, na pedagogia, na metodologia de trabalho. Philippe parte de uma intuição, ele parte de uma recordação, de uma experiência, de uma viagem e, em seguida, ele escreve o que ele tem em mente, essa experiência, essa imagem, analisando qual material, qual ferramenta ele vai usar para passar essa experiência... se ele vai passar por um material, pelo plástico, pela marionete, qual tipo de marionete, ele vê isso muito rapidamente, muito facilmente, então depois disso ele lança a improvisação, ele lança isso para os comediantes, que improvisam, e isso pode influenciar a sua escritura, ele reescreve a cena, então já há um *aller-retour* entre o ator e a sua escritura, e há um pequeno *aller-retour* entre ele e Mary Underwood, sua mulher, coreógrafa. E ele vai modificando um pouco as escrituras, as improvisações modificam também. Depois vem o artista plástico com seus objetos, as marionetes e também há um *aller-retour*. É como uma partida de pingue pongue.

FD – A princípio, era Philippe Genty quem trabalhava como artista plástico, certo?

ES – Sim, ele trabalhava e, a partir de *Dérives*... bom, em *Dérives* ele ainda fazia as esculturas, e a partir disso ele passou a trabalhar com artistas plásticos.

FD – E por que ele decidiu não mais trabalhar com a criação plástica e ter uma pessoa especializada?

ES – Isso parou de acontecer próximo dos anos 86... bom, desde 1960 já haviam uns 25 anos que ele fabricava as coisas e por causa da sua idade e do desejo em dedicar-se mais à escritura, ao desenho, à encenação. Ele vai se dedicar mais especialmente ao desenho e à encenação. E como havia a possibilidade de trabalhar com artistas plásticos, ele o fez. Mas é sempre ele quem faz os desenhos.

FD – Ainda hoje é ele quem faz os desenhos?

ES – Sim, é ele.

FD – E Mary também desenha?

ES – A Mary cuida mais da parte coreográfica, da parte do movimento. Ela pode escrever, claro...

FD – Nesse último espetáculo ela escreveu, certo?

ES – Sim... *Ne m'oubliez pas / Forget me not*... bom, esse espetáculo é um caso à parte, pois mesmo na época em que ele foi criado ele era baseado nos sonhos de Mary. Então, efetivamente, Philippe pediu que ela escrevesse os seus sonhos, contasse os seus sonhos e, bom, é dessa maneira de contar, de criar imagens que depois eles vão dar formas, que eles vão adaptar para o teatro, por associação de imagens.

FD – Quando li o livro de Philippe eu tive a impressão de que Mary é fundamental para o trabalho de Genty, para o trabalho da Companhia, pela organização do pensamento... quais são as contribuições que Mary traz para a Companhia?

ES – Como o Philippe diz em seu livro, no começo, quando Mary chegou à Companhia, Philippe vivia aqui. Em todo o caso, quando eles vieram para cá, eles viviam aqui. O ateliê de costura ficava embaixo e no entorno, e Philippe ensaiava nesse espaço que estamos. E ele ensaiava *Les Atruches* e Mary dedicava-se à costura. Mas ela tinha um passado como dançarina e coreógrafa e ela escutava a música e às vezes ela dizia, mesmo não ensaiando: “é necessário contar o tempo da música”, porque ele fazia a cena, mas ele sempre errava. E Mary contava: 1, 2, 3, 4 / 1, 2, 3, 4... então Mary trouxe a musicalidade, ela trouxe a música, ela trouxe o movimento, ela trouxe toda a parte coreográfica e, por outro lado, ela também trouxe o seu ponto de vista, a sua opinião, o seu olhar, e ela também trouxe a parte da estruturação do tempo, e um pouco do planejamento.

E em 2011, por causa do AVC que Philippe teve, Mary ocupou-se de Philippe, dela e da Companhia, e ela saiu-se muito bem. Bom, é isso... e hoje Philippe retomou os seus escritos e até hoje para Mary é muito trabalho, pois ela tem que se ocupar da Companhia e de Philippe, cuidar dele depois do AVC.

Bom, Mary trouxe a musicalidade e o movimento. Philippe já tinha o movimento, mas era um movimento muito ligado à marionete. Mary trouxe o movimento no espaço.

FD – Ela trouxe a organização espacial, não?

ES – Sim... a organização espacial, temporal... a espacial Philippe já tinha um pouco por causa do grafismo, ele já tinha isso. Talvez mais efetivamente dentro da temporalidade, Mary trouxe mais a temporalidade, ainda hoje em dia. Então o lugar da Mary é muito importante, é fundamental dentro da Companhia.

FD – Você poderia falar um pouco mais acerca dos processos de criação e das dinâmicas que são utilizadas para criar as cenas? Cada espetáculo tem um procedimento diferente ou sempre eles seguem procedimentos de criação parecidos?

ES – Podemos dizer que é um pouco sempre o mesmo processo. Grosso modo, Philippe escreve a partir de uma intuição, de uma viagem, de uma imagem. Ele escreve, ele tem uma escritura que ao mesmo tempo que coloca, desenvolve e resolve o problema que ele colocou. E há a visão seguida da resolução, de como as coisas vão se resolver, nas cenas, mas principalmente na peça. A peça tem a resolução final, mas cada parte tem a sua própria resolução.

FD – Cada parte da peça segue uma estrutura de início, meio e fim?

ES – Sim, é isso.

FD – E podemos dizer que há pequenas narrativas nessas partes?

ES – Sim, sim, pode ter porque isso vem da sua experiência com o cabaré. Na época ele tinha que criar formas curtas que tinham início, meio e fim, com um começo surpreendente, um desenvolvimento curioso e uma finalização também surpreendente. Em todo caso, que resolvesse o que havia sido colocado antes, com uma eficácia que deveria ser muito grande. Então ele já havia isso. É com *Dérives* que começou um grande espetáculo. Foi quando eles chamaram pessoas para criar um espetáculo em um ano e alguns meses, sem saber o que resultaria daquele processo e, no fim, finalmente, as pessoas acharam o espetáculo magnífico, era *Dérives*, mas as pessoas puderam notar, para quem tem olho, puderam ver que *Dérives* era uma sucessão de cenas e cada uma delas tinha a sua resolução. E ainda hoje é assim como ele trabalha – sabendo que ele se ocupa em criar cada cena e ele mesmo quem se ocupa de criar a ligação entre cada cena, é ele quem faz isso.

Então, se a estrutura narrativa da partida é suficientemente forte, ele vai englobar, fazer uma ligação com todas as outras cenas. Se ela não é muito forte, ela não está boa.

FD – E não há exceções? Em todos os espetáculos é a mesma coisa?

ES – Sim, é sempre a mesma coisa, às vezes os atores são mais ou menos inventivos, às vezes Philippe é mais ou menos inventivo, mas geralmente é a mesma coisa.

FD – Isso é muito interessante, eu pensava sobre isso, mas nunca encontrei nenhum material escrito sobre.

ES – E depois há técnicas, há a intuição, a proposição e depois há improvisações livres.

FD – Mas ele faz proposições para as improvisações?

ES – Não, ele dá um tema, às vezes o tema e o materiais, depois ele deixa livre, eles podem partir para onde quiserem, depois ele filma, ele mostra o vídeo, aponta os pontos

mais interessantes, e depois ele reduz os quadros, diz não, isso vai contra o tema, isso não combina com o tema. Depois ele chama alguns espectadores.

FD – Espectadores?

ES – Sim, espectadores. Porque é sempre essa questão da circularidade, sempre essa questão do *aller-retour*, então, em um momento no processo de trabalho, primeiro vem o músico, depois tem a escritura, os atores, o material, a marionete, o material que evolui, que faz modificações no jogo, depois vem o artista plástico, etc., etc. depois vem o movimento coreográfico, depois vem o músico que vai perturbar um pouco tudo isso. E depois mostra-se um pouco desse processo para o público e a escritura continua ou recomeça, a partir desse contato com o público.

FD – E há um espaço para o público compartilhar suas impressões? É um público selecionado? São pessoas que Philippe conhece?

ES – É um público um pouco selecionado sim, é um público que conhece o trabalho de Philippe, é um público culto, que vai ao teatro, não é um grupo desconhecido. E depois é necessário saber quem faz, quando se participa desse *aller-retour*. É um tipo também desse *aller-retour* entre a escritura, os atores, os atores e a escritura, a escritura e o material, o material e a escritura, o material e os atores, os atores e o material, a música, a música e o material, os atores e a música, a música e a luz... e isso começa com um processo escrito por Philippe, em que ele tem uma visão global, mas ele deixa livre, como um meio de se chegar a essa visão global. E depois tem essa parte do feedback, do retorno, de acordo com o um pequeno grupo, 30 ou 40 pessoas que vão ver o espetáculo, para saber se o trabalho está em uma boa direção, e a partir disso, Philippe reescreve. É sempre esse *aller-retour*, com a possibilidade de uma grande abertura de criatividade, depois ele vai fechando um pouco, mais um pouco, tenta encontrar analogias, trabalha-se com um cavalo na cena, por exemplo, vai se fazer uma marionete que representa um cavalo? Vai se buscar outros materiais que representam o cavalo?

FD – Você já falou um pouco da relação dos atores com o espetáculo, mas gostaria que você falasse um pouco mais sobre esse assunto. Eu gostaria de saber se há um processo de construção de personagem, por exemplo. Os artistas partem da experiência de Genty, de suas imagens, mas quem está sobre a cena? É um ator? É o Eric que está sobre a cena? É um mímico? É um personagem? É um indivíduo? No Teatro de Objetos, que estudei em meu mestrado, quando eu vi o Christian Carrignon fazendo o seu espetáculo ele se apresentava como Christian Carrignon: “eu sou Christian Carrignon, eu estou aqui”. A Katy Deville, em seu espetáculo, parecia ter um processo de construção de personagem, mas ele estava muito próximo dela. E como se dá essa relação no trabalho de Philippe Genty?

ES – Como o Philippe trabalha muito com a memória, quem está sobre a cena é a sua memória, se ele está sobre a cena é ele lembrando-se de quem ele era. O espetáculo não está no tempo presente, está sempre no passado, no tempo da memória. Agora, o personagem não está longe da pessoa. O meu personagem é por exemplo Erika ou Eriko.

FD – É você quem está lá, mesmo dando corpo para uma memória do Genty?

ES – Sim, sou eu e uma memória, mas sou eu. O meu personagem não fala de mim, mas não é uma composição exterior a mim.

FD – Então não se criam um personagem exterior ao intérprete?

ES – Sim, isso aconteceu em *Ligne de Fuite* e em *Passagers Clandestins*. Philippe pediu aos atores para encontrarem personagens diferentes e, no começo haviam oito atores e dezesseis personagens. Cada um representava dois personagens muito diferentes.

FD – E no processo de trabalho isso mudou?

ES – Sim, depois acho que isso mudou, mas no começo os atores atuavam com dois personagens e era mais diferente. Então pode até acontecer que ele se apoie sobre a criação de personagens, mas isso é muito raro.

FD – É mais comum então que o artista traga a sua própria experiência? Me interessa muito saber até que ponto o artista traz suas contribuições para os espetáculos do grupo.

ES – Sobre essa questão, Genty diz que o intérprete é muito importante.

FD – E você está de acordo?

ES – A tal ponto que ele diz que o artista é cocriador do espetáculo. Como Philippe Decouflé, ele é um coreógrafo muito talentoso e ele diz algo parecido. Ele imagina a sua coreografia, mas ele pede aos dançarinos para criarem.

FD – Ele é um artista contemporâneo?

ES – Sim, é um artista contemporâneo, e Philippe Decouflé diz: os meus dançarinos são cocriadores do espetáculo. E Philippe Genty diz sobre atores da Companhia, que em seu trabalho ele modifica até mesmo a escritura em função do que cada um traz. Mas se alguém diz: “Philippe, se nós somos cocriadores, nós somos coautores, então é necessário dividirmos os pagamentos para o autor”. E Philippe diz “não, não, isso não! ”.

FD – E qual é a argumentação de Genty?

ES – Quando você vê um espetáculo da Companhia, você sabe que aquele é um espetáculo da Companhia Philippe Genty.

FD – Sim, há uma marca.

ES – Sim. E isso não quer dizer que os atores sejam manipulados por Philippe Genty. Eu não acredito nessa versão de que Philippe seja manipulador de seres humanos. Manipulador de marionetes, sim. Algumas pessoas dizem: “ah, ele manipula os seres, os intérpretes, os dançarinos...”, mas não, ao contrário, ele tenta sempre que possível dar-lhes o máximo de liberdade criativa no interior do quadro que ele afixou e ele também autoriza a quebra e reformulação desse quadro. É mesmo um trabalho de construção, de cocriação, de improviso, de liberdade, de proposição, mas, no entanto, em algum momento é Philippe quem decide, é ele quem vai unificar as cenas, quem vai finalizar as coisas.

FD – Para Philippe Genty o sonho é um material muito importante, mas eu gostaria de lhe perguntar de onde vem a força dos espetáculos e das imagens criadas por Philippe Genty? Dessa coisa que quando a gente olha, a gente sabe que é Philippe Genty. De onde

vem isso? Pois os seus espetáculos são muito tocantes. A primeira vez que vi um espetáculo dele eu disse: há alguma coisa ali, preciso compreender melhor isso, estudar isso... e de onde vem a força, a potência dos espetáculos de Philippe.

ES – Nós devemos retomar um pouco a questão do começo. Quero dizer sobre a dramaturgia da forma, da dramaturgia do objeto. Nós falamos da relação com o visual, da facilidade que Philippe teve muito jovem, ainda durante a sua infância, de ser dotado com suas mãos, de esculpir... em seu livro tem uma foto de Genty em um concurso de escultura na praia. E desde o começo ele é dotado, ele já tem um senso, um talento para a forma, o desenho e a escultura. Isso é fundamental, isso é essencial, isso é a sua ferramenta, é sua coisa, isso se inscreve em seu trabalho. Tem pessoas que tem ouvido absoluto. Ele tem, ele vê, ele vê você, se ele deseja, ele lhe pinta, ele faz uma escultura de como você é ou ele estiliza. Ele fazia muitas caricaturas.

FD – Genty tem um pensamento visual então?

ES – Sim, é um pensamento visual... bom, não sei se é um pensamento visual, mas o que ele vê, mesmo se ele fosse cego, ele poderia tocar em você e depois desenhar. Talvez seja mais a percepção do que a restituição.

FD – Restituição?

ES – Sim, eu absorvo e eu restituo. Eu recebo e faço. Você faz, por exemplo, lálálá e eu repito lálálá. Eu restituo o que você me deu. Mas se você diz sim e eu digo não, a minha restituição não é boa. Eu desenho mal, eu não consigo restituir você, mas ele consegue, mesmo se ele fosse cego ele poderia desenhar você. E mesmo hoje, com o acidente vascular cerebral, ele manteve o seu lado visual e o desenho, através do Photoshop.

FD – Ele não desenha com lápis e papel.

ES – Não... ele até pode produzir assim, mas ele trabalha mais com o Photoshop. Então há essa forma, e depois há, por outro lado, o seu trabalho sobre ele mesmo, no qual ele descobre – é o que ele conta em seu livro – o traumatismo a partir da morte de seu pai, quando ele era jovem, ele se acusava por isso e, finalmente, ele consegue resolver o problema dele, entender por que ele se sentia culpado, e essa parte que nós dizemos que é dramática. E como que, finalmente através da marionete, através do seu trabalho, daquilo que ele transmite em seus espetáculos, ele fala desse fundo, dessa dramaturgia. Então nós temos um visual que é forte, uma dramaturgia que é forte e os dois se juntam, gerando um tipo de estrutura que é muito forte, que é baseada em alguma coisa de vital para ele e que para os outros pode não ser, mas que para muitas pessoas pode ser vital também, porque se isso é vital para ele, nós podemos pensar que isso pode também ser vital para outras pessoas.

FD – Porque são coisas um pouco universais, não?

ES – Sim, são universais. Mas o que ele faz não é uma linguagem simbólica, é uma linguagem pré-verbal, pré-língua, pré-francês, japonês, espanhol, português, inglês. Pré, antes... é uma linguagem mais forte, é uma linguagem em que se ele pega e desenha você ou lhe esculpe, um japonês pode reconhecer que é você, um americano pode reconhecer que é você, é uma linguagem da forma. Mas se eu escrevesse uma poesia sobre você em francês, um japonês não poderia ler, ele teria que traduzir o texto, e isso já limitaria a

linguagem, então de onde vem? Eu penso que isso vem de uma capacidade plástica que passa pelo desenho, pela escultura, que poderia passar pelo verbo, mas que não passa, passa pela mão e, por um outro lado, um fundo, que é potente, que é forte, que é vital e que fala efetivamente aos outros. E através disso ele conta a sua própria história, a sua própria superação, o seu próprio deslocamento para superar o autismo, e é por isso que isso se torna universal. Por outro lado, também, o que eu gostaria de dizer é que... ah isso me escapou, isso me escapou, bom, daqui a pouco eu me lembro, eu esqueci o que eu ia dizer...

FD – Tudo bem, depois você lembra e fala. Eu também gostaria de saber uma outra coisa: no site da Companhia há uma diferenciação para os espetáculos, alguns são classificados como marionetes, outros como artes visuais. Por que isso, você saberia me dizer? E as artes visuais, para Genty, representam um sinônimo de Teatro Visual? E como que Philippe Genty compreende esse termo, Teatro Visual?

ES – Essa história de classificação é um pouco complicada.

FD – Me desculpa, eu não gosto dessa ideia de classificações, mas é necessário compreender isso.

ES – Sim, claro.... E essa história de classificações é sempre problemática, pois as pessoas querem classifica-lo. Essa é a primeira coisa. A segunda coisa é que as noções de artes visuais diferem de acordo com a concepção de cada um. Algumas pessoas consideram as artes visuais diferentes do Teatro Visual. As artes visuais podem englobar fotografia, o vídeo, o grafismo, a performance sem palavras... e o Teatro Visual é.... tem o sentido de que é um teatro em que o motor da ação seria mais vinculado à imagem do que da dramaturgia, da psicologia, do texto. Ah, era isso o que eu queria dizer antes, é que... Philippe é muito habilidoso com a mão, o desenho, a imagem e que ele teve muitos problemas com a linguagem. Bom, hoje em dia ele também tem dificuldades, por causa do AVC, com a fala. Mas, na época que eu o conheci, ele era um excelente narrador e ele escrevia muito. Os seus espetáculos são muito escritos, ele descreve muito todas as possibilidades. Ele as imagina... é uma escritura que sempre tem muitas possibilidades. Por exemplo: o personagem abre a porta e descobre... uma outra porta, um buraco, uma escada. Ou então, o personagem não abre a porta. Ou então, ele abre a porta e encontra outra porta... atrás dessa porta tem um buraco, uma escada e uma outra porta. E ele escreve todas as possibilidades, então quando os atores improvisam, ele acaba reencontrando essa escritura. Tem escritores que fazem assim em seus livros. No final do livro eles dizem: se você prefere que o herói sobreviva, vá até a página 37. Se prefere que o herói seja ferido, volte para tal capítulo. É um pouco assim que Philippe faz.

Bom para retornar essa questão de classificação, os seus espetáculos são realmente difíceis de serem classificados. No começo era realmente a marionete, mas depois, pouco a pouco, passou a ser a marionete e o manipulador à vista, depois inseriu-se mais e mais o movimento, depois mais e mais a dança, e menos e menos a marionete. Chegou-se a um Teatro Visual em que a medida é a marionete, salvo *Sigmund Follies*, os outros espetáculos são sem palavras e cujo segredo da narração, o motor da narração, são as imagens. E, a partir disso, para alguns programadores dos teatros, para melhorar situar a programação, nós dizemos que é antes de tudo um Teatro Visual em que utilizamos o movimento corporal, o movimento dançado, a marionete, a magia, o material. É mais um

espetáculo de Teatro de Objetos porque há muitos objetos na cena, e claro, há os atores sobre a cena, mas há muitos objetos, nós falamos... ou se é mais a marionete e a palavra para *Sigmund Follies*. Mas é mais para os programadores dos teatros que nós fizemos isso.

Depois, paralelamente a isso, na França aconteceu essa evolução do teatro de marionetes para o teatro de marionetes e de artes associadas, o que quer dizer que mesmo que se permaneça a marionete, houve uma evolução da manipulação da imagem, do personagem, e de qualquer modo o personagem concreto, figurativo, e depois provavelmente o personagem abstrato nas formas animadas, isso é um pouco do que compreendemos por Teatro Visual. Além disso, tem um grupo, o *Théâtre du Radeau*, que utiliza bastante texto e que se autodenomina como Teatro Visual, porque suas dramaturgias são muito baseadas na imagem, a parte da imagem é fundamental.

Nós poderíamos dizer que a diferença entre o teatro e o Teatro de Objetos é que no teatro o objeto é acessório e no Teatro de Objetos ele torna-se o personagem e é o ator que quase se torna periférico. A diferença entre o teatro e o Teatro Visual é que no teatro também tem o visual, o teatro não acontece sem o visual, mas no Teatro Visual a imagem está no centro e o teatro gira em torno. Assim, no teatro teatral, o teatro é forte.

FD – Mas o que é esse teatro que está no entorno? É a dramaturgia? Do que exatamente você fala?

ES – Bom... o que eu quero dizer é que o que está no centro, o que é o ponto central é a imagem. O que gira em torno? Tudo gira em torno: os atores, o som, a música, tudo está ao serviço da imagem e dessa associação de imagens, é isso que gira em torno. O que quer dizer que os atores não são mais importantes do que a música.

FD – Então podemos dizer que a imagem é mais importante? Podemos dizer que a música é imagem sonora?

ES – Não podemos dizer mais importante, mas tão importante quanto o ator. Não mais importante, não menos e não mais. E o ator, ele é um personagem como em Kantor ou Bob Wilson. Ele é um signo. A cenografia é um signo, a luz é um signo, e isso vem de Gordon Craig, Antoine, mas principalmente de Gordon Craig e um pouco de Artaud. Artaud mais pela dramaturgia sem palavras e, enfim...

Na verdade, não há separação entre dramaturgia e visual. O que há é um ato teatral, um ato essencial, e esse ato, em todo caso, para Artaud, ele é essencial e tudo gira em torno desse sentido que pode ter uma conexão com o divã, com a terra. Para Artaud é diferente que para Genty, mas para a gente, o ponto de força é que a dramaturgia é uma força que se exprime por uma forma e, essa forma ela, não que ela se destaque sobre o fundo, mas ela pode modifica-lo profundamente. Ela é tão forte quanto o fundo... mas não tem diferença, não tem diferença, a forma e o fundo são a mesma coisa. Isso que é difícil, isso que efetivamente nós podemos pensar a profundidade e a superficialidade. Mas não tem superficialidade e profundidade, é a mesma coisa.

FD – É o *aller-retour*?

ES – Sim, é algo como isso mesmo, a circularidade, o *aller-retour*, sim. Mas a forma é tão importante quanto o fundo e ela nutre o fundo, e pode mesmo influenciá-lo. Mas ela

não está sozinha. Neste momento nós passamos para questões estéticas e sobre isso algumas pessoas dizem que Philippe é muito estético, que ele é muito estetizado e que seus espetáculos são frios, como com Bob Wilson. Algumas vezes, o Philippe parece mesmo prisioneiro de suas formas, isso parece mesmo.

FD – E quando Philippe está em processo de criar novos espetáculos, ele sabe antes o tipo de artista com quem ele quer trabalhar? Ele já tem em mente qual é o tipo físico e as características desses indivíduos?

ES – Sim... atualmente sim, nos últimos anos. Antes não. No começo ele escrevia para ele, para os seus amigos. Depois, ele passou a escrever sem saber para quem viria e, seis meses antes da estreia do espetáculo, eles faziam audições e ele sabia com quem ele iria trabalhar e restavam alguns meses para ele reescrever em função da pessoa com quem ele iria trabalhar. Então, é uma escritura que é efetivamente associada a tal e tal pessoa.

ANEXO B

Os avestruzes de Philippe Genty

*Jornal Nice-Matin, 14 de janeiro de 1978. Sem autor. Publicação disponível no Centro de Documentação do Instituto Internacional da Marionete - Charleville-Mézières, pasta Philippe Genty – Divers. Tradução: Flávia D’ávila.

Os avestruzes de Philippe Genty: imagens e imaginação

Os avestruzes de Philippe Genty aceitaram dar, em exclusividade, uma entrevista ao “Nice-Matin”: a primeira vez que eles abrem seus bicos para se entregar às confidências. Sofisticadas, turbulentas, as plumas despenteadas de satisfação e de orgulho sob os flashes da notoriedade. Avestruzes *superstars*, coloridas, em movimento e preciosas.

O seu meio de expressão comum é a dança, nunca o verbo. Por que?

- Porque nós somos movimento e imagem. É através de nós que se exprimem ideias e emoções.

O velho adágio segundo o qual apenas os escritos permanecem expirou: nos entramos na era da imagem que, se ela ainda não está totalmente dominada, logo vai tornar-se uma importante fonte de compreensão e comunicação. Nós somos imagens e enquanto tais, nos é necessário sermos competitivas com as palavras, isso constitui a principal dificuldade do espetáculo.

A imagem, por outro lado, apresenta uma vantagem: ela é percebida de modo diferente, de acordo com as pessoas. A sua significação é mais subjetiva do que no discurso falado.

Então vocês são imagens e constantemente colocam em questão a ordem estabelecida. Nos esquetes, os objetos frequentemente perdem sua vocação fundamental. Qual é a significação profunda desse fenômeno e das numerosas metamorfoses sobre as quais se constitui o espetáculo?

- O que é perigoso para o ser humano é que ele se fecha em um apriorismo e preconceitos que são uma negação da imaginação e do imaginário. É essencial não colocar limites às coisas. O fato de uma câmera fotográfica dar à luz a um personagem que é um cubo, símbolo do cartesianismo, transforma-se em outra coisa que um cubo, é uma maneira de dar poder à imaginação.

Dizem que vocês são pretensiosas e invasivas: o que pensar disso?

- Pretensiosas? Talvez como certas dançarinas às quais Philippe Genty nos comparou. De fato, nós somos a imagem do espetáculo e nós nos impomos de uma maneira um pouco barulhenta, isso é verdade: os marionetistas dizem que nós os conduzimos a um ponto que não lhes resta alternativa a não ser nos seguir...

Vocês seriam mais inteligentes que os humanos?

- A maior parte do tempo nós somos o reflexo dos humanos. Como eles, no espetáculo, nós nascemos, nós vivemos e nós morremos. Observe Blop: ele progressivamente torna-se mais vivo do que o ator, muito presente pelo seu jogo, pelo seu movimento, que ele deve ser abatido. Veja Pierrot: tomado de liberdade como todo mundo, ele quer cortar os seus fios para tornar-se autônomo e ele perde a vida. Portanto, Philippe Genty continua nos controlando: mas algumas vezes, ele se deixa conduzir com uma certa sensibilidade em nossa silagem visionária.

Nice Matin
14 Janv. 1978.



(Photo Gilbert Castiès)

Les autruches de Philippe Genty : images et imagination

Les autruches de Philippe Genty ont accepté de donner en exclusivité une interview à « Nice-Matin » : la première fois qu'elles ouvrent leur bec pour se livrer aux confidences. Sophistiquées, turbulentes, les plumes ébouriffées de satisfaction et de fierté sous les flashes de la notoriété. Autruches supers-tars colorées, mouvantes et précieuses.

« Votre moyen d'expression ordinaire c'est la danse, jamais le verbe. Pourquoi ? »

« Parce que nous sommes mouvement et image. C'est à travers nous que s'expriment idées et émotions. Le vieil adage selon lequel il n'y a que les écrits qui restent est périmé : nous sommes entrés dans l'ère de l'image qui, si elle n'est pas encore totalement dominée, va bientôt devenir une source importante de compréhension et de communication. Nous sommes images et en tant que telles, il nous faut être compétitives avec les mots ce qui constitue la principale difficulté du spectacle.

« L'image, par ailleurs, présente un avantage : elle est perçue différemment selon les gens. Sa signification est plus subjective que dans le discours parlé.

« Vous êtes donc images et remettez constamment en question l'ordre établi. Dans les sketches, les objets perdent souvent leur vocation fondamentale. Quelle est la signification profonde du phénomène et des nombreuses métamorphoses sur lesquelles est bâti le spectacle ? »

« Ce qui est dangereux chez l'être humain, c'est qu'il s'enferme dans un a-priorisme et des préjugés qui sont une négation de l'imagination et de l'imaginaire. Il est essentiel de ne pas mettre des limites aux choses. Le fait qu'un appareil photo donne naissance à un personnage ou qu'un cube, symbole du cartésianisme, se transforme en autre chose qu'un cube, c'est une façon de placer l'imagination au pouvoir.

— On vous dir prétentieuses et envahissantes : que faut-il en penser ?

— Prétentieuses ? Peut-être comme certaines danseuses auxquelles Philippe Genty nous a comparées. En fait, nous sommes l'image de marque du spectacle où nous nous imposons de façon, il est vrai, un peu tapageuse : les marionnettistes disent que nous les entraînons au point qu'il ne leur reste plus qu'à nous suivre.

— Seriez-vous plus intelligentes que les humains ?

— Nous sommes la plupart du temps le reflet des humains. Comme eux, dans le spectacle nous naissons, nous vivons et nous mourons. Regardez Blop : il devient progressivement plus vivant que le comédien, tellement présent par son jeu, par son mouvement qu'il faut l'abattre. Voyez Pierrot : épris de liberté comme tout un chacun, il veut couper ses fils pour devenir autonome et il perd la vie. Philippe Genty continue donc à nous contrôler ; mais quelquefois, il se laisse entraîner avec une certaine volupté dans notre sillage fantaisiste.

Les autruches, l'interview terminée, vont rejoindre le support qui les attend derrière le rideau noir du Théâtre de Nice où elles ont donné hier soir leur premier spectacle (1). Jambes d'un côté, tête de l'autre. Démantelées quand les lumières s'éteignent.

Le spectacle est terminé. Il aura fallu quatre heures pour monter le décor. Autant pour le démonter.

Quatre heures, qu'est-ce que c'est lorsque la préparation d'un sketch de cinq minutes peut prendre huit mois de travail ?

(1) Nouvelle représentation au Théâtre de Nice ce soir, à 19 h 30, et demain, à 17 h.



Philippe Genty et Blop : des frères jumeaux.
(Photo Gilbert Castiès)

ANEXO C

O espetáculo na ponta dos dedos

- SURGERS, Anne. Les marionnettes de Philippe Genty au Théâtre de la Ville. Jornal Le Quotidien de Paris, 13 de dezembro de 1977. Publicação disponível no Centro de Documentação do Instituto Internacional da Marionete - Charleville-Mézières, pasta Philippe Genty – Divers. Tradução: Flávia D'ávila.

Le Quotidien de Paris

13 de dezembro de 1977

As marionetes de Philippe Genty no Théâtre de la Ville

O espetáculo na ponta dos dedos

Antes de partir novamente para Hong Kong, onde ele abrirá o Festival de Artes, Philippe Genty retorna ao Théâtre de la Ville com suas melancólicas ou impertinentes marionetes, com o seu Pierrot triste, com seus avestruzes barulhentos e com novas surpresas em sua caixa de maravilhas. (De 13 a 31 de dezembro, 18h30).

Há dez anos, Philippe Genty fundava a sua companhia. Seus espetáculos eram então apresentados em aberturas ou na primeira parte de apresentações de canto. Há dez anos, Philippe Genty aprofundou a sua “caça pela imagem”, sempre cercado por uma equipe fiel. Mary Underwood que produz os figurinos; Alain Duverne, eletrotécnico, que esculpe os personagens e monta os cenários; Patrice Lupovici, músico que cria o universo sonoro; Dominique Perrier, compositor. Philippe Genty explorou todas as possibilidades oferecidas pelas marionetes: de vara, de fios, de luvas, teatro negro, *marrotes*... Atualmente, suas “criações” seduzem públicos do mundo inteiro por seu encantamento, sua comicidade e seu poder imaginativo.

A aventura começou há mais de dez anos. Philippe Genty era ainda um jovem formado em artes gráficas e, segundo seus próprios termos, “completamente antissocial”. De qualquer modo, resta-lhe alguma coisa, e para exprimir-se, ele sempre prefere o silêncio da imagem ao diálogo. Antes de estabelecer-se nos sistemas considerados “civilizados”, Philippe Genty decide então partir, fazer o *tour du monde* em um 2CV. O financiamento dessa viagem já estava assegurado por uma marionete! Partiu com um amigo, uma marionete, apresentando espetáculos onde ele podia (em vilas, escolas, hotéis). Philippe Genty retornou quatro anos mais tarde com suas recordações e uma importante documentação sobre marionetes e máscaras do mundo inteiro (teatro de sombras na Índia, máscaras de Bali...)

A mesquita das marionetes

Hoje, Philippe Genty elabora o seu espetáculo de A à Z com sua equipe. Tudo é criado em seu ateliê, da criação das formas à iluminação e a trilha sonora. Escondido ao fundo de um pátio, esse ateliê parece com uma mesquita para marionetes. Abrimos a porta e somos apreendidos por um forte odor de cola. Em seguida, gentilmente pedem para tirarmos os sapatos: é necessário evitar danificar o piso do espaço de ensaio. Antes de

encontrar um canto mais calmo para conversar, nós realizamos um pequeno slalom entre diversas formas: um aspirador, que é um dos membros da equipe, se esforça para permanecer silencioso e diversos cabos, tudo ao ritmo dos cacarejos de um sintetizador. Todos trabalham com a maior atenção.

Escutar as formas

“Nesse espetáculo, explica Philippe Genty, o público encontrará esquetes já vistos, como *Pierrot*, *Les Autruches*, *Les pancartes*, *Le fakir*; e nós lhe preparamos outros novos, em particular “*Le souffle*” (15 minutos). Dessa vez nós tentamos não nos deixar guiar pelas formas. Nós partimos de um esquete escrito. Em seguida, eu desenho as formas e nos lançamos à fabricação. Trata-se de criar imagens a partir do zero: esse trabalho com a imagem é muito diferente de um trabalho baseado no diálogo, em que se controla perfeitamente a expressão. Pode acontecer que uma forma não diga aquilo que queremos fazê-la dizer. Nesse caso, dessa vez nós a descartamos. Mas algumas vezes, nós nos deixamos guiar pelas formas: os avestruzes, por exemplo, que no momento são os personagens de um número completo eram, no começo, personagens secundários de uma história obscura. Eles se impuseram para nós.

Em “*le Souffle*”, nós partimos de um enredo muito preciso. Todo o trabalho foi uma pesquisa para criar as formas que traduzissem nossas ideias: o nascimento, a troca, a razão argumentativa, a morte”.

As marionetes de Philippe Genty são, sem dúvida, o mais belo presente que o *Théâtre de la Ville* poderia oferecer para o seu público no Natal. Mas atenção às marionetes: elas são engraçadas, elas fazem rir, ou sonhar, chorar às vezes. Mas a sua inocência é apenas aparente e esconde uma força formidável: não é por acaso que recentemente elas foram amordaçadas na Tchecoslováquia, onde os espetáculos de marionetes foram praticamente todos proibidos. Censuradores, evitem o Pierrot!

Anne SURGERS

Le Quotidien de Paris
13 Décembre 1977

spectacles

Les marionnettes de Philippe Genty au Théâtre de la Ville

Le spectacle au bout des doigts

Avant de repartir pour Hong-kong où il ouvrira le Festival des Arts, Philippe Genty revient au Théâtre de la Ville avec ses mélancoliques ou impertinentes marionnettes, avec son Pierrot triste, avec ses autruches piailleuses et avec de nouvelles surprises dans sa boîte à merveilles. (Du 13 au 31 décembre, 18 h 30).

Il y a dix ans, Philippe Genty fondait sa compagnie. Ses spectacles étaient alors présentés en lever de rideau ou en première partie de tours de chant. Depuis dix ans, Philippe Genty approfondit sa « chasse à l'image », toujours entouré d'une équipe fidèle : Mary Underwood qui réalise les costumes ; Alain Duverne, électronicien, qui sculpte les personnages et monte les décors ; Patricia Lupovici, musicien qui crée l'univers sonore ; Dominique Perrier, compositeur. Philippe Genty a exploré tous les domaines offerts par les marionnettes : à tige, à fils, à gains, théâtre noir, marottes... Aujourd'hui, ses « créations » séduisent les publics du monde entier, par leur charme rêveur, leur drôlerie, leur pouvoir imaginaire.

L'aventure a commencé il y a plus de dix ans. Philippe Genty était alors jeune diplômé d'art graphique et, selon ses propres termes, « complètement associal ». Il lui en reste d'ailleurs quelque chose, et pour s'exprimer, il préfère toujours le silence et l'image au dialogue. Avant de s'installer dans les systèmes des « civilisés », Philippe Genty décide donc de parler, faire le tour du monde en 257. Le financement de sa



Les autruches piailleuses de Philippe Genty.

voyage était assuré par une marionnette, déjà ! Parti avec un ami, une marionnette, donnant des spectacles où il pouvait (dans les villages, dans les écoles, dans les hôtels), Philippe Genty est revenu quatre ans plus tard avec ses souvenirs et une importante documentation sur les marionnettes et les masques du monde entier (théâtre d'Ombre en Inde, masques de Bali...).

La mosquée des marionnettes

Aujourd'hui, Philippe Genty élabore son spectacle de A à Z, avec son équipe. Tout est créé dans son atelier, de la création des formes aux éclairages et à la bande son. Caché au fond d'une cour, cet atelier ressemble à une mosquée pour

marionnettes. On ouvre la porte et on est saisi par une forte odeur de colle. On est ensuite gentiment prié de se déchausser : il faut éviter d'abîmer le plancher de la scène d'essai. Avant de trouver un coin plus calme pour bavarder, on effectue un petit slalom entre des formes variées, un aspirateur que l'un des membres de l'équipe s'ingénie à rendre silencieux et divers câbles, le tout au rythme des gloussements d'un synthétiseur. Tous travaillent avec la plus grande attention.

Ecouter les formes

« Dans ce spectacle, explique Philippe Genty, le public retrouvera des sketches déjà vus, comme le Pierrot, les autruches, les pancartes, le fakir ;

nous en avons préparés d'autres, nouveaux, en particulier « le Souffle » (15 minutes). Nous avons, cette fois-ci, essayé de ne pas nous laisser guider par les formes. Nous partons d'un sketch écrit. Je dessine ensuite les formes et on lance la fabrication. Il s'agit de créer des images de toutes pièces : ce travail sur l'image est très différent d'un travail sur le dialogue où on contrôle parfaitement l'expression. Il peut arriver qu'une forme ne dise pas ce qu'on veut lui faire dire. Dans ce cas, nous l'avons cette fois-ci mise au panier. Mais quelquefois, nous nous sommes laissés guider par les formes : les autruches par exemple, qui sont maintenant des personnages à part entière, étaient au départ des personnages secondaires d'une histoire fumeuse. Elles se sont imposées à nous.

Dans « le Souffle », nous sommes partis d'un scénario très précis. Tout le travail a été une recherche pour inventer des formes traduisant nos idées : la naissance, l'échange, la raison raisonnante, la mort. Les marionnettes de Philippe Genty, c'est sans doute le plus beau cadeau que le Théâtre de la Ville pouvait offrir à son public pour Noël. Mais attention aux marionnettes : elles sont drôles, elles font rire, ou rêver, pleurer parfois. Mais leur naïveté n'est qu'apparente, et cache une force redoutable : ce n'est pas un hasard si on les a, depuis peu, muselées en Tchécoslovaquie où les spectacles de marionnettes ont pratiquement tous été interdits. Censeurs, gare au Pierrot !

Anne SURGERS