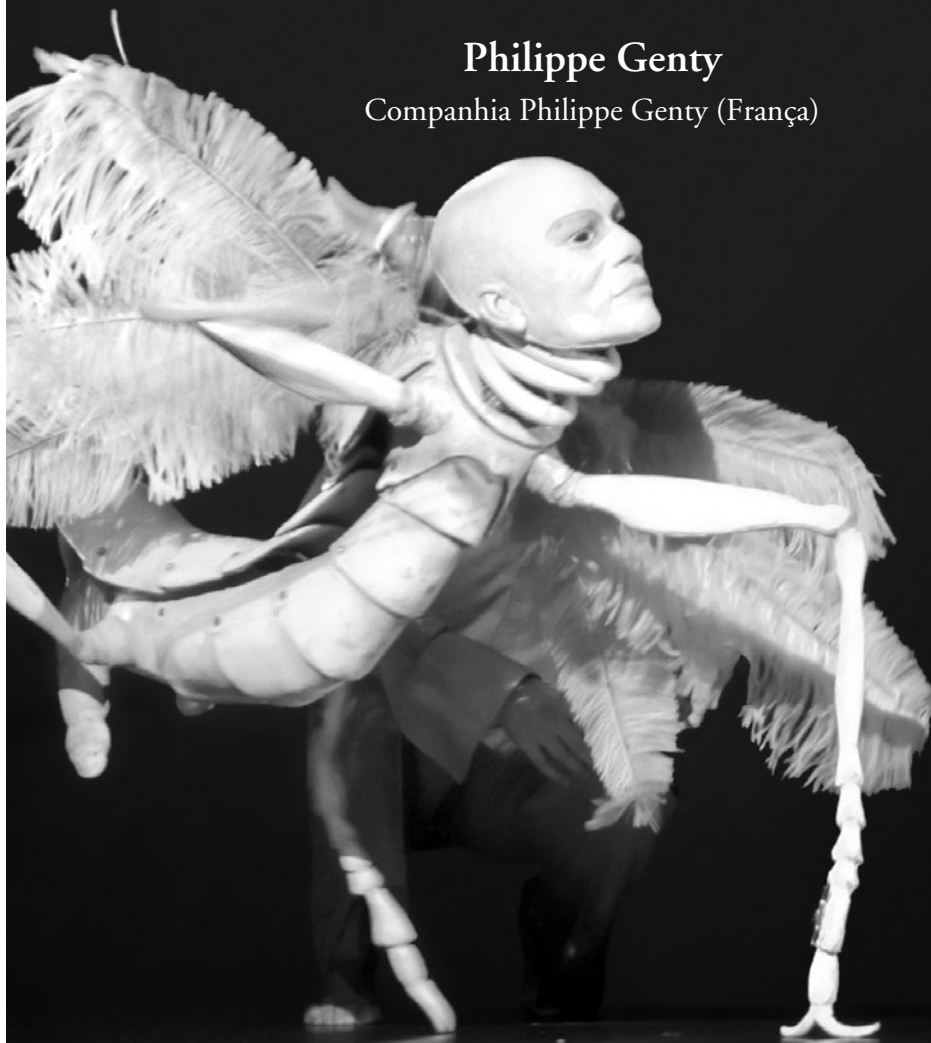




Uma Viagem Entre Percepção, Forte Impressão¹ e Interpretação

Philippe Genty

Companhia Philippe Genty (França)





² Tradução e notas de Margarida Baird, atriz, dramaturga e diretora teatral; e José Ronaldo Faleiro, Doutor em Teatro pela Université de Paris IX – Nanterre e Professor de Teatro na UDESC.

Páginas 128 e 129: *Fin de Terres* – Cia. Genty. Foto: Pascal François

Página 130: *Ligne de fuite* – Cia. Genty. Foto: Jojo e Petit Poulpe - *Boliloc* – Cia. Genty. Foto: Pascal François



Os obstáculos encontrados nos primeiros anos da nossa infância vão desempenhar um papel importante durante toda a nossa vida. Descrita por psicólogos e psicanalistas, essa constatação revelou ser particularmente válida, no que me diz respeito.

A expressão artística possibilitou que eu desvendasse um traumatismo da minha infância, que o compreendesse, que o aceitasse e o positivasse, transformando-o num instrumento de expressão. Pude exercê-la com uma autonomia muito grande. Daí a pensar que quanto mais o espectador se encontrar numa situação de autonomia para interpretar e prolongar com o seu sentir² os acontecimentos que lhe são propostos em cena, tanto mais ficará numa situação de liberdade que é característica de uma integração.

Muitas obras sobre a psicanálise me ajudarão a revelar o que eu havia recalcado na minha infância, e paralelamente me levar a desenvolver uma abordagem pessoal de certo teatro — e mais

¹ N. do T.: O autor utiliza a palavra «*ressenti*», por ele explicada como «*perceber de dentro, sem, porém, ser possível, no momento, analisar ou desejar analisar*». Parece tratar-se, num primeiro momento, menos de um ato consciente e mais de uma «*sensação forte e vívida*», um «*impacto*», um «*impacto perceptivo*» causado pela relação do sujeito com o objeto apreendido.

² «*Ressenti*»: v. nota 1.

particularmente o pensamento de Bruno BETTELHEIM³:

«Dar testemunho acerca das dificuldades de uma integração e acerca do seu sucesso é um modo de dar novamente coragem àqueles que perdem as esperanças, de lutar contra as tendências destrutivas da sociedade e dos indivíduos, inclusive dele mesmo, e de encontrar um sentido para a vida».

«**A Interpretação dos Sonhos**», de Sigmund Freud, vai possibilitar que eu descubra o imenso território do inconsciente e me familiarize com a leitura dos meus próprios sonhos.

Uma das minhas primeiras marionetes, «**Le Pierrot**» [Pierrô, Pedrinho], assinala uma virada decisiva nessa abordagem. Num esquete, Pierrô descobre o seu manipulador, depois os fios (brancos) que o controlam; então os parte um por um e desmorona, desarticulado, no chão. No decorrer de uma representação para crianças autistas de uma instituição psiquiátrica, uma delas, que há vários anos não havia manifestado nenhuma emoção, para grande espanto dos atendentes começa a chorar. Em algum lugar, ele se identificara ao Pierrô que corta as amarras com o seu meio ambiente.

A partir daí, a minha visão teve como foco o homem diante de si mesmo. Um homem que afastou os limites do universo, mas que deve enfrentar o seu universo interior. Um homem diante da sua loucura, das suas culpas, dos seus monstros interiores, que vão se materializar em cena por meio dos intérpretes, dos materiais, de objetos e de formas animadas através das paisagens interiores, numa seqüência de imagens que se encadeiam por associação, à maneira de um sonho, salientando, porém, que se trata de outro espaço além do sonho.

Não se trata de refugiar-se no sonho como para buscar se isolar

³ Bruno BETTELHEIM (28.08.1903, Áustria — 13.03.1990, EUA), psicanalista e pedagogo. Dois livros de sua autoria obtiveram muito sucesso de público: **A Fortaleza Vazia**, que aborda os problemas do autismo, e **A Psicanálise dos Contos de Fadas**, em que explica a função terapêutica exercida na criança por esse tipo de literatura. Essas obras provavelmente terão influenciado, entre outros, Robert Wilson e Philippe Genty por essa problemática. — (N. Ts.).

da realidade trivial e sórdida. O real não deve ser um inframundo de que não teríamos o poder de nos abstrair com desdém. Esse mundo interior faz parte da nossa subjetividade quotidiana. Não é um teatro do irreal, mas dá testemunho acerca dos conflitos interiores do homem diante dos próprios conflitos com o seu meio ambiente. Deve levar em consideração os seus espaços interiores para negociar com eles de fora, o que explica aquelas paisagens que surgem, se metamorfoseiam, desaparecem — paisagens interiores que mostram os nossos abismos e as nossas vertigens.

Tais imagens, tais jogos, tais confrontos comportam os ingredientes dessa dualidade. Dar a palavra às vozes do inconsciente, depor sobre as nossas angústias, sobre os nossos desejos mais profundamente enterrados, para confrontá-los com a nossa realidade quotidiana; colidir o passado com o presente, os nossos recalques com as nossas ações e com as nossas interrogações presentes.

A minha pesquisa se orientou, portanto, para imagens que condensam vários sentidos, dirigindo-se mais ao subconsciente do espectador do que ao seu consciente.

Uma forma de teatro bastante próxima do que Gordon Craig havia pressentido, no início do século 20, um teatro em que todos os signos possuem importância: a luz, a matéria sonora, os objetos, o corpo, o canto, o espaço, o jogo do ator. Contrariamente a uma corrente de teatro stanislavskiano mais geralmente difundida, em que o ator é o ponto central.

Mas um teatro que rediscute a linguagem na sua capacidade de traduzir a complexidade da vida.

O pensamento moderno denunciou as faculdades da linguagem para traduzir a vida psíquica do homem.

Segundo Freud, a linguagem só aparece tardiamente em relação à vida psíquica do indivíduo.

O estudo das patologias mentais situou a constituição do inconsciente durante os seis primeiros anos de vida. No momento em que a palavra não pode ser utilizada para elaborar as produções psíquicas.

No entanto, é durante esse período que, muitas vezes, se produzirão as nossas angústias, os nossos desejos mais fortes. Esses elementos recalcados vão constituir o nosso inconsciente arcaico, comum a todos os seres humanos.

Existe aí toda uma parte da nossa atividade mental que, portanto, escapa ao homem na sua tentativa de se reapossar dela, de comunicá-la e de compartilhá-la com outrem através das palavras. Estamos num campo que é da ordem do indizível.

É aí que o trabalho do corpo, a relação com os objetos, a dança, podem condensar uma pluralidade de sentidos, tornando-se o intérprete desse indizível, e, concomitantemente, levando o espectador a tornar-se ativo. Cada um deles se desloca no seu percurso pessoal, apropriando-se de alguns desses sentidos, viajando através de enigmas que o remetem aos seus próprios espelhos e interpretações.

Nesse universo, assiste-se ao confronto físico dos atores e dos dançarinos com os materiais, com os objetos e com as marionetes, metáforas dos conflitos psicológicos sem possuir a sua farta linguagem “psi”, freqüentemente hermética ou rebarbativa. É um teatro feito para ser visto e percebido com os sentidos, ao mesmo tempo em que permanece um divertimento.

Um teatro em que a magia e a ilusão estão presentes para fissurar o racional e se insinuar no universo do subconsciente. Desdobro tesouros de invenção e de energias para fazer os atores surgirem da cena ou para fazer com que desapareçam, para metamorfoseá-los, escondê-los, substituí-los, ali, diante dos olhos dos espectadores, como se o que vissem surgisse do próprio imaginário deles. Para mim, o palco do teatro é o lugar do nosso inconsciente.

Não há entradas ou saídas dos bastidores, em nossos espetáculos. Sempre tive a fobia das entradas laterais. Talvez isso venha dos meus sonhos, em que as personagens nunca entram nem saem pelo lado como no cinema ou no teatro: elas estão lá, aparecem e desaparecem na imagem.

As entradas laterais me levam ao exterior, enquanto busco manter o clima de uma viagem entre quatro paredes.

A MARIONETE

Nos nossos espetáculos, muitas vezes ela é o prolongamento do universo interior do ator. Ela possibilitou que eu desenvolvesse o sentido da «DISTANCIAMENTO», não o distanciamento brechtiano, mas a faculdade de estar ao mesmo tempo dentro do boneco, estando na personagem do animador. Estou convencido de que aqui se toca um elemento fundamental do trabalho do ator: a faculdade de estar dentro da sua personagem ao mesmo tempo em que se mantém um olho exterior. Infelizmente, raros são os atores que têm a mestria dessa dimensão. Uma sensibilização com relação à marionete poderia ser proveitosa para eles.

O teatro é um lugar artificial, uma artificialidade com a qual é interessante jogar. Nesse contexto, o inerte assume toda a sua importância e colabora para revelar a vida. A matéria e o objeto desviados da sua função habitual, o títere ou o manequim confrontados com os atores vão-se valorizar mutuamente, como se o inerte desse ainda mais vida ao que é vivo, e *vice-versa*.

A marionete possui a faculdade espantosa de tocar o público em dois níveis. No nível do consciente, é percebida como uma metáfora, mas igualmente no nível do inconsciente.

Nem por um segundo o espectador adulto acreditaria na vida própria do objeto. No entanto, todos nós recalamos no mais recôndito de nós mesmos um velho fundo de animismo que nos vem dos confins dos tempos, daquela época em que as árvores, os astros, os animais tinham alma, em que espíritos viviam sob as águas de um lago. Esse animismo mora em nós no início da infância; depois o rejeitamos em parte, desde a adolescência. É nesse território recalcado que a marionete vai encontrar uma ressonância, aí onde estão igualmente recalçadas as nossas angústias, os nossos desejos e os nossos sonhos mais loucos.

Tomemos o exemplo do mágico que faz uma carta ou um cigarro desaparecer entre os seus dedos. Sei que há um truque, portanto o acontecimento não poderia apresentar nenhum interesse,

mas, apesar disso, em algum lugar tenho aquela vontade fugitiva de acreditar que o fato realmente ocorreu. O meu animismo acaba de reagir. A marionete possui, pois, o poder de abrir uma portinha para o nosso subconsciente. Não se trata, por isso, de regredir até um misticismo ultrapassado, mas recusar a existência desse reservatório de imaginário e de fantasma⁴ é privar-se de uma fonte inesgotável de criatividade e de investigação.

A marionete nos permite desordenar as proporções da cena, jogando com a relação das escalas, e propor uma *mise en abîme*⁵ do espaço.

A DANÇA

O encontro com a minha companheira, Mary Underwood⁶, dançarina, iria assinalar uma virada decisiva na minha abordagem da cena. Com Mary, eu descobria a dança, fusão, vertigem, repetitiva, a dança que expressa o indizível, a dança enigma. Existem aqueles momentos em que o corpo transcende o espaço, o faz explodir. Mas ainda é mais flagrante quando esse corpo em movimento se afronta, se opõe a uma matéria ou a objetos ou a personagens inabituais em contextos que chegam às vezes até mesmo a ser antinômicos. Tais encontros impossíveis fissuram as nossas paredes mentais, abrem portas para paisagens turvas ou luminosas, paisagens em que a razão

⁴ A palavra 'fantasma' apresenta (...) o interesse de delimitar a significação psicanalítica da palavra 'imagem' em psicologia» (FÉDIDA, Pierre. **Dictionnaire abrégé, comparatif et critique des notions principales de la Psychanalyse**. Paris: Larousse, 1974. p.126 *et seq.* — Nota dos Tradutores.

⁵ Talvez se pudesse propor o termo «especularização», ao pensar no efeito produzido por um espelho posto diante de outro. Lembremos que «ábyssos», em grego, significa « sem fundo », o que parece reforçar a idéia especular e de distâncias insondáveis (infinitos de tempo e de espaço) contida na expressão, literalmente traduzível por «posta em abismo», aqui utilizada por Philippe Genty — (N. Ts.).

⁶ Com doze anos, Mary Underwood se inscreve numa escola de dança. Seis anos mais tarde, passa num exame para ser *maître de ballet*. No entanto, inesperadamente, resolve percorrer o mundo: trabalha com inúmeras companhias até encontrar o marionetista Philippe Genty — (N. Ts.).

se perde ou despenca para vertigens insondáveis.

Em «**Dérives**» [Derivas], os atores dançarinos usavam armações recobertas por capas de chuva que iam até o chão. Essa limitação os obrigava a caminhar deslizando e a trabalhar com movimentos de balsa que faziam eco a bonecos de diversos tamanhos, idênticos a eles, os quais estavam também no espaço. Esse jogo de escalas acentuava o sentimento de abismo. No final, os corpos afundavam e desapareciam dentro daquelas armações, fazendo com que mergulhássemos num magma de solidão — corpos esvaziados de substância, rumo a uma perda de identidade numa cidade abismo.

Quando se integram à companhia, os nossos intérpretes são dançarinos ou atores; depois, aliás, cruzando as disciplinas e praticando todas elas, eu deveria dizer atores dançarinos manipuladores.

Em «**Passagers Clandestins**» [Passageiros Clandestinos], os atores dançarinos se deslocavam numa cena coberta por um amplo tecido inflável que sustenta um tecido reticulado, como a malha de uma meia de mulher, cor de carne; o conjunto podia lembrar dunas ou, ainda, ondas de um oceano. Eles se deslocavam numa dança com gestos repetitivos que evocavam um ritual. Havíamos trabalhado esses movimentos a partir dos seus gestos-memória quotidianos desestruturados. Para designar células de movimentos, inventamos a palavra «memogramas». Em uníssono, o grupo reproduzia uma sucessão desses memogramas, ao mesmo tempo em que se deslocava, obrigado a levantar suficientemente os pés para não se enredar no tecido. Acompanhado de gestos que encontravam um eco no quotidiano, esse andar colidia com a paisagem de deserto, criando uma decalagem. Havia naquele coro de movimentos repetitivos certa fusão, certa compulsão, que, naquele deserto, encontrava um eco no nosso fundo de autismo⁷.

⁷ Baseando-se no exemplo do «jogo do carretel» observado numa criança em 1915, Freud se pergunta se a repetição de acontecimentos desagradáveis no jogo é compatível com o princípio de prazer ou se a exigência de repetição independe desse princípio. V. DORON, Roland & PAROT, Françoise (org.). **Dicionário de Psicologia**. Trad. de Odilon Soares Lemos. São Paulo: Ática, 2007. p. 356 — (N. Ts.).

A MÚSICA

Chamamos um compositor para cada um dos nossos espetáculos. Com ele tentamos conceber uma música que se desenvolve a partir de dentro, uma música que abre o espaço, mais do que uma matéria que venha ilustrar as seqüências.

Nesse âmbito, René Aubry⁸ é um dos compositores contemporâneos cuja música gera o movimento, talvez por ter ele composto as suas primeiras peças musicais para a dança, e especialmente para Carolyn Carlson⁹.

René compôs a música de 5 dos nossos espetáculos.

Fico impressionado pela sua faculdade em nos manter em estado de leveza, sem nunca fechar os espaços aos quais ele nos conduz; somos arrebatados, com os nossos sentidos em estado de alerta, num convite para atravessar oceanos, paisagens, margens, que ele nos sugere...

Essa música se apóia com freqüência numa estrutura repetitiva, ainda que evolua ligeiramente na parte melódica, a qual faz com que atravessemos humores, estados, atmosferas. A parte repetitiva nos aspira para o interior, para as nossas obsessões, para os nossos recalques, mas também nos arrasta num movimento constante, como o faria o ritmo lancinante das rodas de um trem dentro do qual viajássemos. A parte melódica propõe as cores que, então, nos mergulham numa memória sem por isso determinar qual seja.

A música de «Parle avec elle» [Fala com ela], de Alberto Iglesias, é exemplar quanto a esse funcionamento.

Às vezes a estrutura repetitiva se transforma na parte melódica,

⁸ Compositor francês nascido em 1956, AUBRY privilegia as cordas e as vozes. Utiliza também o piano, os teclados (sintetizadores, etc.) e as percussões. Grande parte de suas músicas, ditas «funcionais», foram criadas para espetáculos, e depois amplamente utilizadas por certos meios audiovisuais — (N. Ts.).

⁹ Estadunidense de origem finlandesa, nascida em 1943 (Califórnia), Carolyn CARLSON é dançarina e coreógrafa de dança contemporânea. Dirige desde 2004 o Centro Coreográfico Nacional de Roubaix (França) e os Ateliês de Paris, na Cartoucherie de Vincennes (desde 1999) — (N. Ts.).

e a parte melódica se torna repetitiva.

Um repetitivo, como se estivéssemos enclausurados numa espécie de autismo que vai se amplificando e simultaneamente nos sugando numa espiral cada vez mais prazerosa, uma espiral que se alarga e faz com que apreendamos paisagens interiores enterradas no fundo de nós mesmos; acreditamos descobri-las pela primeira vez, e, no entanto, elas estão presentes desde sempre. Coisas tão perturbadoras que preferimos sepultá-las, perturbadores pela sua carga de memória.

A música age como um prolongamento dos estados expressos e não como uma ilustração — às vezes, mas mais raramente, em «contraponto».

Como se trata de músicas gravadas, o espectador a percebe sem identificar a sua origem.

Ela está ao seu redor.

Faz parte dele.

Desperta as suas telas de projeção interiores e acentua a impressão de abismo.

Por vezes utilizo a música em contraponto, mas ficando atento para não criar uma relação artificial.

Se o efeito for notado, correrá o risco de explodir esse jogo de espelhos nos quais as personagens estão mergulhadas.

Então é preciso uma música contraponto que possa estabelecer pontes, associações subterrâneas com o conteúdo da situação, ao mesmo tempo em que se oponha a ele.

A música é também sons, ruídos.

Pode-se reconhecer a origem de todos os sons. O vento é uma exceção, a única matéria sonora cuja fonte não se pode determinar; ele abre o espaço cênico, é uma verdadeira paixão!... Quase se tornou uma assinatura nos nossos espetáculos.

Paixão que me vem, talvez, daquela volta ao mundo em 2cv Citroën quando eu tinha 20 anos, durante a qual atravessei 8 desertos, ou daquela travessia do Atlântico, Mary e eu, em nosso veleiro, para chegar à América a partir da França.

Descobri ventos gravados de uma variedade espantosa de textura:

Vento seco do deserto, vento marinho, vento glacial siberiano carregado de ecos, etc...

Com o vento em cena, encontro aquela dimensão cósmica em que se inscreve o homem confrontado com os seus abismos e com as suas paisagens interiores.

A ESCRITA

O que é realmente novo só pode ser difícil denominar; por isso, durante o período de escrita, apelo constantemente para a imagem. Ela me permite evitar a armadilha dos chavões e dos estereótipos. O que não me impede de voltar às palavras para descrever essas imagens.

O pensamento em imagem é um instrumento magnífico para inventar. Ao inverso, o verbalismo e mais geralmente as próprias palavras muitas vezes são um obstáculo para a criação.

Muitas vezes escrevo a partir de uma música para chegar a um estado.

Um estado carregado de percepções, que procedem mais do irracional do que da reflexão...

Eflúvios,
lufadas tingidas de impactos perceptivos,
de medos
de melancolias,
de alegrias.

No início é o caos.

Ao redor desse caos, as coisas pouco a pouco se organizam, frágeis, fugitivas.

Um clima se instala.

Mais tarde, no decorrer da escrita, volto frequentemente à música, para reencontrar essas percepções.

Para cada uma das nossas criações, construo um *storyboard* [roteiro], auxiliado por fotomontagens, ou seja: uma, ou, às vezes, várias imagens correspondem a cada cena. Em torno dessas imagens, desenvolvo uma situação, uma relação, um conflito, um clima, deixando muitas vezes várias alternativas possíveis para cada uma das cenas. No final da escrita, eu me encontro geralmente com cerca de 50 páginas de descrição detalhadas, mas deixando sempre portas abertas para outros possíveis.

Bem no início das nossas criações, eu tinha tendência a querer ditar tudo, a impor. O espantoso é que são os materiais, os objetos, as marionetes que vão me ensinar a escutar. Eu descobria que, ao obrigá-los a fazer o que estava escrito, eles saíam empobrecidos. Em compensação, se nos púnhamos à sua escuta, eles nos conduziam a descobertas assombrosas, revelando-nos coisas enterradas dentro de nós mesmos. É um dos momentos mais apaixonantes da criação. No início dos ensaios, reservamos para cada cena 2 ou 3 sessões de improvisações a partir dos temas escritos, a fim de que os atores se apropriem do assunto. A personalidade dos atores, a dos materiais, a dos objetos, vão então me levar a modificar e a reescrever algumas cenas no decorrer dos ensaios.

Permaneço fiel a que os nossos espetáculos continuem a ser um divertimento. Falar dos nossos conflitos e dos nossos monstros com humor e derrisão é um meio de tomar distância deles e de readquirir certa paz em nós mesmos, para descobrir que esses monstros criados na nossa infância a partir de culpas recalcadas são muitas vezes monstros de papel.

Se esses divertimentos puderem pelo menos iniciar a descoberta de que muitos conflitos que nos opõem aos outros são muitas vezes as projeções dos nossos próprios medos, das nossas próprias angústias, das nossas próprias vergonhas, recalcadas em nossa infância, ou até se apenas perturbarem ou interrogarem, então eles me terão ajudado a romper não só o meu isolamento, mas talvez o de alguns dos nossos espectadores.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FOURNEL, Paul (org.). **Les Marionnettes**. Paris: Bordas, 1982.

«La Compagnie Philippe Genty. Une grande troupe française de réputation internationale», entrevista de Philippe Genty a Daniel Zerki e Paul Fournel, *in* FOURNEL, Paul (org.) **Les Marionnettes**. Paris: Bordas, 1982. p. 103.

GENTY, Philippe, *in* «Petit répertoire des marionnettistes et des troupes» p. 140, *apud* FOURNEL, Paul (org.) **Les Marionnettes**. Paris: Bordas, 1982. p. 135-151.

GENTY, Philippe. «Le travail de la Compagnie», *in* <http://www.philippegenty.com/>