

## Humano em cena: reflexões a partir da obra de Philippe Genty

Flávia Ruchdeschel D'ávila

Instituto Federal de São Paulo – (São José dos Campos – Brasil)



*Boliloc* (2007). Companhia Philippe Genty. Direção de Philippe Genty e Mary Underwood. Foto de Pascal François.



*Voyageurs Immobiles* (2010). Companhia Philippe Genty. Direção de Philippe Genty e Mary Underwood. Foto de Pascal François.



*La fin des terres* (2005). Companhia Philippe Genty. Direção de Philippe Genty e Mary Underwood. Foto de Pascal François.



*La fin des terres* (2005). Companhia Philippe Genty. Direção de Philippe Genty e Mary Underwood. Foto de Pascal François.

**Resumo:** Este artigo discute a presença humana na cena e a sua relação com o inanimado, colocando em perspectiva a obra dramaturgica de Philippe Genty. O artista iniciou o seu percurso criativo como marionetista, e suas produções evoluíram para um teatro pautado na visualidade e por ele denominado como um tipo de Teatro Visual descendente das teorias de Gordon Craig, segundo as quais todos os elementos têm a mesma importância no espaço da representação. A metamorfose criativa em Genty ocorreu graças à inserção do elemento humano em sua poética, à sua abertura para outras linguagens artísticas e à ampliação da utilização do inanimado – manequins, marionetes não figurativas, máscaras, próteses e outros materiais (papéis, plásticos, tecidos) em suas dramaturgias.

**Palavras-chave:** Corpo. Presença. Estranheza.

**Abstract:** This article discusses the human presence in the scene and its relationship with the inanimate, putting in perspective the dramaturgic work of Philippe Genty. The artist began his creative path as a puppeteer and his productions evolved into a theater modeled on the visuality he termed as a sort of Visual Theater descending from the theories of Gordon Craig, according to which all elements have the same importance in the space of representation. The creative metamorphosis in Genty took place thanks to the insertion of the human element into its poetics, its opening to other artistic languages and the expansion of the use of the inanimate - manequins, non-figurative puppets, masks, prostheses and other materials (paper, plastic, tissue) in his dramaturgies.

**Keywords:** Body. Presence. Weird.

Corpos empapelados, corpos que se duplicam, triplicam, quaduplicam à vista do espectador; corpos ora individuais, ora coletivos, corpos estranhados, híbridos, 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 capazes de acessar lugares misteriosos, oníricos, turvos ou pouco claros à compreensão baseada em uma lógica narrativa.

O ponto de partida que fez o trabalho de Philippe Genty evoluir para além da marionete como substituta do personagem dramático e desenvolver um teatro em que aquela deixou de ser o centro da representação, tornando-se mais um elemento de suas dramaturgias, foi a inserção do humano na cena. Isso ocorreu no momento em que ele e sua esposa, Mary Underwood, formada em Dança e que, desde o final dos anos 1960, traz contribuições significativas para a poética genty niana, passaram a investigar as possibilidades expressivas do corpo e do movimento na cena.

Ao passo que o artista explora as possibilidades expressivas da presença humana, ele se distancia do modo com que costumemente utilizava as marionetes em suas primeiras criações, que compreendem os anos 1960 e 1970. Mas Genty não as abandona, ele amplia a utilização do inanimado, servindo-se de diversos recursos materiais para esse fim e colocando-os em relação direta com o humano, explorando ao máximo as possibilidades que nascem desse encontro.

Essa metamorfose inicia-se em 1980, com o espetáculo *Rond comme un cube*, marcando a transição dos espaços de atuação da Companhia Philippe Genty de cabarés para espaços teatrais, cujas estruturas possibilitarão a criação de dramaturgias mais elaboradas, diferenciando-se dos espetáculos compostos por números curtos e cômicos que até então eram apresentados pelo grupo. Outro ponto relevante dessa metamorfose, também experimentado a partir de

*Rond comme un cube*, foi a inserção de atuantes<sup>1</sup> com formação em Artes Cênicas nos espetáculos da Companhia:

É a primeira vez que eu vou integrar um ator na Companhia. Começo de uma longa história que nos fará passar do mundo da marionete a um Teatro Visual em que ela não será nada mais que uma de suas facetas (GENTY, 2013, p. 110).

A presença humana entendida não mais como força motriz para manipular o inanimado, mas como elemento constitutivo da própria encenação, possibilitou à Genty o alargamento das suas fronteiras poéticas e dramáticas. Somando-se à abertura da cena para o humano, outro componente que aparecerá em *Rond comme un cube* e que se tornará recorrente nos espetáculos da Companhia é a presença do boneco, manequim, figurino ou máscara funcionando como um duplo do atuante.

O simulacro de alguém que está vivo em cena será um motivo que retornará muitas vezes e de formas variadas nos espetáculos posteriores da Companhia, criando jogos de tensões entre o vivo e o inerte, cujas perturbadoras relações de proximidade e verossimilhança darão uma tônica de estranheza às dramaturgias gentyianas.

Desde os anos 1980, as criações do grupo caracterizam-se como construções híbridas, mesclando elementos díspares, não sendo possível enquadrá-las como espetáculos de dança, artes visuais, teatro de atores ou teatro de marionetes, por exemplo. Fenômeno da arte contemporânea e que também abarca o trabalho de Philippe Genty, essa diluição e o cruzamento das fronteiras das linguagens artísticas possibilitaram o surgimento de práticas muito diversas

---

<sup>1</sup> Tomamos esse termo emprestado de Katy Deville, que o utiliza ao referir-se ao artista cuja presença na cena não se dá por um viés de representação psicologizada de um personagem, mas, antes, compreendido como presença visual e de autorrepresentação. O termo foi utilizado em uma entrevista realizada no dia 19 de abril de 2005: Marseille. Apud: MATTÉOLI, Jen-Luc. *L'objet pauvre: mémoire et quotidien sur les scènes contemporaines françaises*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2011. p. 87.

que, frequentemente, têm seus próprios métodos de interpretação, de formação e poéticas pessoais.

Nesse contexto, os espetáculos da Companhia se desenvolveram rumo a um teatro pautado na visualidade, na memória, no universo onírico e na matéria em constante transformação. Genty compreende as suas criações como um tipo de Teatro Visual descendente das teorias de Gordon Craig, cujos postulados consideram que cada elemento da representação tem importância e contribui na elaboração do sentido da dramaturgia.

De acordo com Henryk Jurkowski, o termo “Teatro Visual” surgiu no início da década de 1980 para referir-se a práticas que já não mais se enquadravam em definições genéricas, como teatro de marionetes, teatro de animação ou até mesmo teatro da matéria. Segundo o pesquisador, foi Hadass Ophrat, artista israelense que integrava o grupo The Train Theatre, que percebeu a necessidade de encontrar um novo termo para designar suas práticas. Ele, então, propôs Teatro Visual para referir-se a criações que mesclavam o teatro de animação com as artes plásticas e a performance.

Essa busca por novos termos para designar práticas heterogêneas surgidas a partir dos cruzamentos das linguagens artísticas foi uma inquietação de diversos artistas europeus no final da década de 1970 e da década de 1980.

O teatro de animação é, originalmente, uma arte híbrida, se considerarmos que ele nasce do encontro fronteiro ou periférico das artes plásticas com a arte dramática. E a efervescência criativa desse período é mais uma das atualizações dessa linguagem, um legado de transformações iniciadas no final do século XIX. Este período é historicamente marcado por múltiplas contestações e experimentações no campo das artes, que tendiam a se distanciar das representações naturalistas e apreender outras poéticas visuais, mais condizentes com a crescente modernização e com os novos ideais surgidos em consequência desse processo. Didier Plassard resalta que, para escritores, músicos e artistas plásticos vinculados aos grupos de vanguardas dos anos 1910–1930, o teatro de ma-

rionetes 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” (PLASSARD, 2009, p. 23). Entretanto, apesar dessa relação do teatro de animação com os movimentos de vanguarda do início do século passado, de acordo com Jurkowski, ele 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 marionetes no século XX. Ele se torna uma arte por inteiro. Desde então, os marionetistas deram prova de uma energia sem limite, deixaram seu encrave e desenvolveram ideias originais, fazendo empréstimos à arte dramática e às artes plásticas (JURKOWSKI, 2000, p. 16).

Segundo o autor, na virada dos anos 1950 para os anos 1960, uma nova geração de artistas rompeu com o teatro de bonecos tradicional e desencadeou “[...] uma 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” (JURKOWSKI, 2000, p. 81).

Especialmente a partir da década de 1980, para diferentes práticas, surgem diferentes definições, muitas delas incapazes de traduzir a própria prática em questão. Tomemos o Teatro de Objetos como exemplo: este movimento surgiu em 1980, na França, com um grupo de artistas que se dedicava a criar microdramaturgias pessoais e intimistas, majoritariamente voltadas para o público adulto, com objetos arrancados do real e não marionetizados, explorando as suas características plásticas, funcionais, simbólicas e culturais. Todavia, não havia unanimidade, dentro do próprio grupo que propôs o termo, para designar aquilo que eles estavam desenvolvendo, uma vez que suas experiências eram bastantes diversas, e nem todas se

baseavam na utilização de objetos extraídos da realidade utilitária. Desse modo, o termo passou a ser empregado para designar espetáculos muito diferentes uns dos outros e que não se orientavam pelos mesmos princípios criativos.

Assim como no Teatro de Objetos, o Teatro Visual ainda gera uma série de confusões com relação ao seu significado, sendo empregado, desde a década de 1980, para designar práticas bastantes heterogêneas. Por isso, não procuramos aqui uma definição do que é o Teatro Visual, pois muito provavelmente estaríamos fadados a cair em generalizações e contradições, mas, antes disso, a compreensão do contexto em que esse termo surgiu e sua utilização por Philippe Genty.

Desde o período em que criava espetáculos para cabarés e, especialmente a partir da década de 1980, o artista explora as características físicas e visuais dos materiais, como rugosidades, brilho, aspecto fosco, capacidade de adquirir formas diversas etc. O resultado desse olhar atento para os materiais, que Genty chama de *escuta*, conjugado com outros recursos expressivos tais como a presença humana, a música, as marionetes, os manequins, as máscaras, a dança, as projeções e a iluminação, possibilita a criação de lugares-imagens surpreendentes, feitos a partir de recursos muito simples, como oceanos de plástico e desertos de papel kraft, em dramaturgias cujo ponto nodal é a imagem, a forma em constante movimento e metamorfose.

Nos espetáculos do grupo, por exemplo, não há entradas ou saídas laterais, tudo aparece e desaparece no próprio palco e se transforma à vista do espectador, que comumente é arrebatado pela sensação de estar diante de algo desconhecido e vivenciando uma experiência não cotidiana. Genty tenta transformar o espaço da cena em um lugar onírico, onde o espectador pode ter experiências pessoais “[...] a meio caminho entre o real e o imaginário” (GENTY, 2013, p. 134), e, para o artista, as saídas laterais o conduziriam de volta à sua realidade comezinha. Como nos sonhos, nas suas 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 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 (GENTY, 2009, p. 65).

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 ele, que passa a fazer movimentos abruptos no entorno do corpo, cujos contornos vão se diluindo, e ela 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 deles, em que o vivo passa a ser um corpo de ausência, enquanto 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. Ao refletir acerca do processo de transformações nas criações gentyianas, Jurkowski (2000, p. 184-185) chama a atenção para

o fato de a vida aparente da matéria tornar-se um tema recorrente em seus espetáculos.

Outro exemplo desse jogo de tensões e de transfigurações diante do espectador é uma cena do espetáculo *Voyageur immobile*, de 1995, remontado como *Voyageurs immobiles* em 2010. Na cena em questão, há sete atuentes no palco. 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 desfalecido e que tiveram o corpo empapelado integram-se ao restante do grupo de modo sutil, enquanto a cena vai se transformando.

Há uma sensação de estranheza quando vemos os corpos de papel representando o corpo do artista desfalecido, ao mesmo tempo em 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. A dualidade desses corpos e a relação entre vida e a morte fazem-se metaforicamente presentes na cena e nos corpos dos artistas. 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 (PLASSARD, 1998, p. 11).

Tanto as presenças dos corpos dos atuentes quanto as 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 em sua aparência, estatuto e presença: a diluição do seu caráter de individualidade, a sua duplicação, a hibridização, o travestimento do humano por manequins e formas variadas, a sua aparente ausência de vida e autonomia etc. Essa humanidade, perturbada pelo inerte com sua transformação em outra coisa, impregna de estranheza toda a poética gentyiniana.

No espetáculo *La fin des terres*, 2005, por exemplo, acontece o cruzamento entre corpos vivos e corpos inanimados: silhuetas imóveis dos atuantes são imperceptivelmente substituídas por imagens de silhuetas bidimensionais, causando estupefação no espectador quando tais imagens são retiradas da cena por outros atuantes, tornando-se impossível identificar quais das silhuetas presentes na cena são vivas e quais são inertes.

Temos aí dois estatutos de presença, um real, carnal, e outro imagético, representacional, e talvez sejam eles os responsáveis pela confusão que se instaura no olhar de quem apreende o acontecimento teatral, posto em uma encruzilhada entre presença real e representacional.

Acerca das qualidades da imagem e da representação, Francis Wolff 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” (WOLFF, 2005, p. 20). Ela torna presente qualquer coisa ausente, esse é o seu poder de *re*-presentar, tornando 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, o *é*, *ela é portadora de um eterno presente*, não podendo representar o tempo, desconhecendo passado e futuro. Esse seria o seu quarto defeito.

Em concordância com essas premissas, nas dramaturgias visuais o objeto e a matéria não representam por já estarem presentes na cena, e o corpo do atuante também é uma presença real, ele é matéria expressiva essencialmente visual, e não dramática. Essa presença remete-nos aos ideais que Craig buscava na Supermarionete: teoricamente libertos das vaidades e de emoções supérfluas, os atuantes vão para a cena sem representar um papel dramático, com suas individualidades diluídas, deixando seus corpos e as suas presenças serem moldadas para e pelo espetáculo.

A presença do ator como elemento constitutivo dramático foi amplamente utilizada pelo artista polonês Tadeusz Kantor. Em um diálogo indireto com os *ready-mades* de Marcel Duchamp, ele 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. E de acordo com Cintra (CINTRA, 2012, p.16), os próprios atores eram considerados por Kantor como *ready-man*, no sentido de permanecerem eles mesmos

em cena. Kantor orientava seus atores 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 (SKIBA-LICKEL, 1991, p. 6).

Embora Genty trabalhe com artistas profissionais, a sua prática se aproxima desse conceito de pessoas *tout prêts*. Mencionamos, anteriormente, que o artista usa o termo *escuta* para lidar com os materiais das suas dramaturgias. Para ele, não há um material ruim no sentido de ele ter pouco potencial expressivo, mas o que existe, muitas vezes, é a dificuldade em compreender as características intrínsecas das coisas e de deixar que elas se expressem, assumindo que a matéria é portadora de certa autonomia. Assim, o criador não deve impor a sua vontade para os materiais com que ele trabalha, mas relacionar-se com eles através de uma *escuta* atenta.

Esse termo pode ser estendido para os atuantes que integram os espetáculos da Companhia, cujas origens culturais, áreas de formação (música, dança, artes cênicas, circo, teatro de marionetes etc.) e características físicas são apreendidos nas dramaturgias do grupo. O elenco de *Voyageurs immobiles*, por exemplo, é formado por atuantes de diferentes nacionalidades e idiomas, trazendo para o palco uma diversidade de traços étnicos e uma polifonia de vozes que se expressam em diferentes línguas. A voz é aqui um elemento importante da dramaturgia, não como fala dramática, mas como disparadora de paisagens sonoro-culturais diversas.

Ainda acerca da questão da presença na cena, há uma força

expressiva no esvaziamento do caráter dramático e representativo dos atuantes, 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 pautadas na 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 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 vida.

É desse cruzamento entre vivo e inanimado, cujas presenças reais convertem-se também em imagens representacionais, que surge uma atmosfera de estranheza e mistério perceptíveis nessas dramaturgias. Nelas, o *ser* e o *estar* fazem-se simultaneamente presentes nos corpos dos atuantes e nos outros materiais expressivos. Na poética genty-niana, 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 ser evocadas através deles, essas presenças condensam sentidos, criam fissuras na compreensão da realidade racionalizada e transformam o palco naquele lugar onírico almejado por Genty.

## REFERÊNCIAS

- CINTRA, Wagner. *No limiar do desconhecido: reflexões acerca do objeto no teatro de Tadeusz Kantor*. São Paulo: Editora Unesp, 2012.
- GENTY, Philippe. *Carnet de fuite*. In: *Marionnettes: Carte blanche à...* Charleville-Mézières: Editeur St-Lambert et Mont de Jeux: Les amis de l'Ardenne, nº 26. 2009.
- GENTY, Philippe. *Paysages intérieurs*. Verona: Actes Sud, 2013.
- JURKOWSKI, Henryk. *Métamorphoses: La Marionette au XX Siècle*. 2. ed. Charleville-Mézières: Éditions L'Entretemps, 2000.

- MATTÉOLI, Jen-Luc. *L'objet pauvre: mémoire et quotidien sur les scènes contemporaines françaises*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2011.
- PLASSARD, Didier. La fabrique de l'avenir: metamorphoses du théâtre de figure dans les avant-gardes historiques. *In: Marionnettes: Carte blanche à...* Charleville-Mézières: Editeur St-Lambert et Mont de Jeux: Les amis de l'Ardenne, n° 26. 2009.
- PLASSARD, Didier. Kantor, Gably, Novarina: fragiles territoires de l'humain, *Puck, n° 11 (Interférences)*. Charleville-Mézières: Institut International de la Marionnette, 1998.
- SKIBA-LICKEL, Aldona. *L'acteur dans le Théâtre de Tadeusz Kantor*. Paris: Bouffonneries, n. 26-27, 1991.
- WOLFF, Francis. Por trás do espetáculo: o poder das imagens. *In: Muito além do espetáculo*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.