

Jeannine Nobre Trévidic

Raízes...da palavra

Orientadores: Christine Mathilde Thérèse Zurbach
Eric de Sarria

Trabalho de Projeto do Mestrado em Teatro

Arte do Ator Marionetista

(Este trabalho de Projeto inclui as críticas e sugestões feitas pelo júri)

Universidade de Évora, 2012

Jeannine Nobre Trévidic

Raízes...da palavra

Orientadores: Christine Mathilde Thérèse Zurbach

Eric de Sarria

Trabalho de Projeto do Mestrado em Teatro

Arte do Ator Marionetista

(Este trabalho de Projeto inclui as críticas e sugestões feitas pelo júri)

Universidade de Évora, 2012

A

*Eric de Sarria e Nancy Rusek pelo amor que depositam no trabalho e pela
generosidade com que o transmitem.*

Christine Zurbach por acreditar sempre!

Philippe Genty, porque o seu trabalho é inspirador.

Agradeço profundamente a todos os que contribuíram para que *Raízes...da palavra* se tornasse possível: Carla Dias, José Alberto Ferreira e Festival Escrita na Paisagem, Luísa Gonçalves, Luís Vicente e ACTA – A Companhia de Teatro do Algarve, Nuno Silvestre, Octávio Oliveira e Ramon Schneider.

Resumo

Existem memórias que se colam a nós como folhas molhadas de outono, há segredos dentro de nós a criar raízes, ramificações até ao coração. Existem gavetas, compartimentos, esconderijos com escadarias até ao interior de nós – estão carregados de informação do que no passado foram os nossos sonhos. Um dia abrimos uma gaveta ou decidimos abrir aquela mala que está no fundo do armário e começamos a puxar, a puxar, a puxar...e eis que já não conseguimos escapar ao inevitável.

Raízes...da palavra é uma performance solo com a duração de 20 minutos.

Abstract

There are memories that are glued to us like wet leaves in autumn, there are secrets inside of us that create roots, ramifications till the heart. There are drawers, compartments, hidings with stairways till our inside – they are loaded of information from our dreams from the past (past dreams). One day we open a drawer or we decide to open that suitcase that's in the bottom of the closet and we start pulling, pushing, pushing, and pushing... and then we can no longer escape from the inevitable.

Raízes...da palavra is a solo performance with the duration of 20 minutes.

Índice

Introdução	5
I. Raízes...da palavra	6
1. Apresentação do Projeto	6
1.1 Breve Exposição	6
1.2 Calendarização	8
1.3 Local de Ensaios	10
II. Contextos para a Criação	11
1. O Universo de Philippe Genty	11
1.1 Transmutações	11
1.2. Entrar nas imagens como nos sonhos	21
1.3 O Homem em confronto com ele mesmo	27
2. Pontos de partida: o intérprete, a memória e a metáfora.	33
2.1 Treino	33
2.2 A importância da (s) memória (s)	38
2.3 Trabalhar com o material, procurar a metáfora	43
Conclusão	53
Bibliografia	54
Anexos	56

Introdução

Depois de dois anos de formação intensiva em workshops ministrados pela Cie Philippe Genty não faria sentido senão colocar à prova esses ensinamentos e tentar relacioná-los e operacionalizá-los no contexto profissional e artístico. Encontros como estes são raros nas nossas vidas e é obvio que descobri no teatro visual e no universo da Cie Philippe Genty uma forma apaixonante de expressão artística. Como aprendiz e participante fui completamente surpreendida pela qualidade artística e técnica aplicada durante as formações e principalmente pela dimensão e profundidade do método experienciado: o método e processo criativo de Philippe Genty. Foi esta a razão que me levou a colocar à prova o conhecimento adquirido, a questionar que impacto exerceu sobre mim, a aprofundar do ponto de vista teórico e prático que processos, do intérprete e da linguagem visual, estão em causa.

A natureza e estrutura dos workshops da Cie Philippe Genty são direcionadas para potenciar a procura, por parte de cada participante, de uma linguagem própria. Cada participante tem a oportunidade de começar a desenhar um pequeno solo encaminhando-se para a descoberta individual e pessoal dos processos experimentados em exercícios práticos. Durante os workshops o investimento pessoal é incrível, tanto por parte dos participantes como por parte dos formadores que investem intensamente a nível humano e têm como missão colocar-nos a pergunta: o que vamos fazer depois desta experiência?

As páginas que se seguem são consequência do Trabalho de Projeto a que me propus e pretendem delinear, do ponto de vista teórico, o que fui experimentado na prática com o desenvolvimento do solo *Raíces...da palavra*. Realizei uma breve incursão ao universo de Philippe Genty e da sua companhia no sentido de o poder cruzar com os objetivos do meu projeto: o treino do intérprete, a necessidade de basear a criação artística em memórias íntimas e pessoais, a busca de uma linguagem visual e metafórica baseada num encontro com objetos e materiais. O desafio é, não só conseguir compreender conceitos do ponto de vista intelectual mas também do ponto de vista prático: de que forma são feitas as abordagens ao material, que importância tem as memórias sensoriais e do que falamos quando falamos de linguagem visual metafórica.

I. Raízes...da palavra

1. Apresentação do Projeto

1.1 Breve Exposição

Designação: *Raízes...da palavra*

Área: Teatro Visual/Solo Performance

Conceção e interpretação: Jeannine Trévidic

Material: Papel Craft

Duração: 20 minutos

O solo *Raízes...da palavra* começou a ser desenvolvido durante o curso intensivo *Paisagens Interiores*, ministrado por Eric de Sarria e Nancy Rusek da Cie Philippe Genty, em Évora, agosto de 2011. O projeto tem como objetivo transformar o solo, inicialmente de 3 minutos, num solo de 20 minutos dando continuidade ao trabalho iniciado em contexto de aprendizagem, catapultando-o para a vida profissional e artística como um espetáculo a ser apresentado ao público. *Raízes...da palavra* tem como ponto de partida uma memória enraizada, uma recordação, uma paisagem interior. O material escolhido para trabalhar é o papel craft e é com ele que vou dialogar, realizar o encontro e confronto comigo própria e, espero, com o público.

Tendo este solo sido iniciado num processo de trabalho criativo dentro do método, universo e linguagem visual de Philippe Genty, pretendo que esta minha investigação prática reflita sobre alguns dos seus pressupostos de trabalho e faça refletir sobre alguns dos seguintes pontos:

a) Dramatúrgicos:

- Uma linguagem de imagens poéticas e metafóricas e não uma linguagem do simbólico e ilustrativo;
- O onírico, o sonho e a associação livre de ideias (em lugar do narrativo e do psicológico);

- “Paisagens interiores” (a transformação interior do interprete, os seus desejos, angústias, abismos, obsessões, medos e segredos)

- A memória: a importância das memórias, das recordações de infância, das fraturas e pontos altos experienciados na nossa vida (um alimento para o trabalho do ator)

b) Trabalho do intérprete:

- Treino da técnica de manipulação de objetos e materiais;
- Intérprete, material e metáfora (o confronto entre intérprete e material e o nascimento da metáfora);

- O animismo: o transmitir vida a um objeto, boneco ou material;
- O constante trabalho de improvisação: trabalhar com o acaso e o imprevisto (confiar nos instintos, ser intuitivo);

- Criar a partir de uma imagem outras imagens, abrir as portas à imaginação e criatividade, criar inúmeras possibilidades de leitura.

Para além dos objetivos artísticos, com o projeto *Raízes...da palavra* pretendo atingir os seguintes objetivos profissionais:

- Criar a minha oportunidade de expressar artística e profissionalmente o que tenho para dar e dizer como intérprete e artista.

- Reciclar e impulsionar o meu trabalho como profissional abraçando um novo processo criativo, estudando e experimentando encontrar uma forma de expressão própria, embora baseada e inspirada no teatro de Philippe Genty.

- Desenvolver competências técnicas e artísticas na área do teatro visual de forma a poder aplicá-las no local de trabalho e com isso contribuir para o enriquecimento artístico da equipa com quem trabalho.

1.2 Calendarização¹

Fases do processo	Local	Duração
Preparação do espaço cénico	Estúdio da ACTA	outubro 2011
1ª fase de ensaios	Estúdio da ACTA	1 outubro a 5 novembro 2011
Construção da marionete	Estúdio da ACTA	outubro e novembro 2011 janeiro 2012
2ª Fase de ensaios	Estúdio da ACTA	10 a 31 janeiro 2012
Construção do “saco de boxe”	Estúdio da ACTA	9 a 13 janeiro 2012
Sonoplastia	Casa particular	9 janeiro a 15 fevereiro 2012
Ensaio de Luz	Estúdio da ACTA	23 janeiro a 9 fevereiro 2012
Apresentação pública	Estúdio da ACTA	22 fevereiro 2012

Para a concretização do solo *Raízes...da palavra* foram necessárias duas fases de ensaio. O solo foi desenvolvido no estúdio, espaço de ensaios da ACTA – A Companhia de Teatro do Algarve, e sofreu uma interrupção temporária (de novembro de 2011 a 10 de janeiro de 2012) quando tive de abandonar o estúdio para dar lugar a uma nova produção da companhia. Os ensaios de luz também foram condicionados pela disponibilidade do técnico da companhia que mantinha atividade profissional paralela a este compromisso. Esta situação estendeu-se um pouco por todas as componentes do solo uma vez que os profissionais envolvidos aceitaram participar por acreditarem no projeto, porque são profissionais com iniciativa apesar do pouco tempo disponível para o trabalho.

A ACTA cedeu o espaço de ensaio e os meios humanos e técnicos, os materiais e custos relativos à produção do solo foram suportados por mim. Apesar dos eventuais

¹ O processo de ensaios foi acompanhado sob olhar atento de Eric de Sarria. O fator distância foi ultrapassado pelo uso de tecnologias. As diversas fases dos ensaios foram filmadas e enviadas a Eric de Sarria para que pudesse acompanhar o processo criativo e ajudar nos objetivos que me propus alcançar. Foi iniciado um processo de correspondência, via e-mail, onde coloquei dúvidas e expus problemas, e onde se debateu questões pertinentes relativas ao ponto II deste trabalho intitulado “Contextos para a criação”.

constrangimentos a vontade de concretizar o projeto *Raízes...da palavra* superou quaisquer dificuldades e todas as fases do projeto foram concluídas como planeado.

O solo contou com as preciosas notas e sugestões artísticas e técnicas de Eric de Sarria, ator e encenador, membro da Companhia Philippe Genty; a construção da marionete de papel foi feita com a ajuda da artista plástica do projeto VATe (Serviço Educativo da ACTA) Carla Dias; o desenho e a operação de luz ficaram a cargo de Octávio Oliveira, luminotécnico da ACTA; a sonoplastia é da responsabilidade de Ramon Schneider, DJ e técnico de luz no Teatro Municipal de Faro; a operação de som é de Luísa Gonçalves, membro da equipa VATe (Serviço Educativo da ACTA). Durante a criação do solo necessitei de ajuda para a construção do espaço cénico e aplicação do figurino, Luísa Gonçalves e Nuno Silvestre (ambos do serviço Educativo da ACTA) prestaram a assistência técnica.

1.3 Local de Ensaios

Os ensaios de *Raízes...da palavra* efetuaram-se no estúdio da ACTA – A Companhia de Teatro do Algarve², um espaço dedicado aos ensaios dos espetáculos da companhia antes de estrear nos teatros regionais, nacionais e internacionais. A ACTA é uma estrutura de produção artística teatral com carácter profissional, com atividade iniciada em 1998, com espaço privilegiado de atuação na região do Algarve. No plano artístico e estético tem como objetivo exprimir diversidade, uma orientação cosmopolita baseada num repertório de qualidade, uma prática de pesquisa permanente, busca de constante de inovação e exploração de diversas formas de expressão artística.

A ACTA possui um Serviço Educativo, o VATE³ (acrónimo de Vamos Apanhar o Teatro) que decorre da circunstância de ser móvel e de funcionar a bordo de um autocarro que se encontra tecnicamente apetrechado com palco, plateia, régie, bastidores e camarins. No plano sociológico a ação do VATE é, prioritariamente, direcionada para as zonas de baixa densidade, nas quais são inexistentes práticas culturais substanciais estruturadas. Nos planos pedagógico e didático, através da ação teatral, contribui para a promoção da cidadania e para a formação de públicos, fomentando o gosto pela atividade lúdica, convocando a comunidade à participação em actividades artísticas. O seu público-alvo são as escolas do 1º ciclo; os destinatários a população escolar deste nível de ensino – discentes e docentes – e as famílias. Artisticamente o VATE desenvolve, desde 2006, trabalho na área das formas animadas, explorando e pesquisando várias técnicas de construção e manipulação de marionetes, apostando na formação de públicos com a marionete como forte ferramenta pedagógica.

² <http://www.actateatro.org.pt/>

³ <http://www.actateatro.org.pt/VATE/main.htm>

II. Contextos para a criação

1. O Universo de Philippe Genty

1.1 Transmutações

Para compreender a linguagem visual e o universo particular dos espetáculos da Cie Philippe Genty é necessário conhecer a evolução que o próprio Philippe Genty experimentou durante o século XX, século considerado como explosivo na área do teatro de formas animadas. Philippe Genty iniciou a sua carreira nos anos 60 com a tradição de *cabaret* de bonecos e *music-hall*, viajou pelo mundo e realizou experiências que o conduziram do teatro de marionetes, ao teatro de objetos e ao teatro da matéria.

O fim do século XIX e início do século XX marcam a definição do teatro de marionetes como género artístico e lançam as discussões acerca da sua especificidade na vida teatral. A marionete ganha uma dimensão artística a partir do momento em que se adapta às exigências da arte dramática, do teatro de atores, e as primeiras experiências modernistas elevam a marionete à imagem do ator ideal. É necessário revitalizar a arte.

Um dos pioneiros nesta questão, ainda no séc. XIX, foi Heinrich Von Kleist (1777-1811)⁴ que elege a marionete como “o verdadeiro artista” cheia de mobilidade e beleza, com graça mas sem a afetação, as manias, dos atores da época. A gestualidade da marionete é marcada e controlada em contraste com os gestos humanos ridículos utilizados no teatro. Kleist não postulava um teatro interpretativo e afetado mas um teatro baseado na formação e na aquisição de uma técnica apurada por parte do ator. O ator ideal é um ator meio máquina, um manequim mecânico, um semideus, que apresenta total controlo e precisão nos seus movimentos e cujo comportamento não deixa transparecer emoção – apenas age.

⁴ Heinrich Von Kleist publica em 1810 o ensaio *Sobre o Teatro de Marionetes*.

O poeta e dramaturgo simbolista Maurice Maeterlink (1862-1949) viu na marionete a inspiração perfeita para um trabalho de ator baseado numa outra gestualidade que não aquela que observava na interpretação realista da época. Como simbolista afirmava que o teatro deveria valorizar o sonho e o místico, a natureza interna do homem. O ator devia alcançar uma sobriedade gestual negando o realismo, nesta economia o ator quase deveria estar imóvel, congelado. Para Maeterlink talvez fosse necessário suprimir totalmente o ser humano da cena. Era evidente que o ator precisava encontrar novos meios de expressão.

Alfred Jarry (1873-1907) conhecido autor de *Ubu Rei* (espetáculo inicialmente escrito e encenado com bonecos, sombras e máscaras) foi um dos precursores da marionete como referência de uma interpretação despersonalizada, da marionetização da personagem, onde o ator deveria exibir uma gesticulação própria das marionetes, usar a máscara para fazer sobressair o corpo e usar uma voz artificial. Desta forma o ator afastava-se de si e de qualquer teatro que pretendesse imitar a vida.

No início do século XX, em 1908, a mesma discussão é lançada por Edward Gordon Craig (1872-1966) no seu ensaio sobre a *über-marionette* (super-marionete). Será que queria substituir o ator em cena pela marionete ou um manequim desprovido de vida? Ou será a marionete uma referência para o rigor e técnica na interpretação?

(...) precisamos criar uma Surmarionnette. Esta não rivalizará com a vida, mas irá além dela; não figurará o corpo de carne e osso, mas o corpo em estado de êxtase, e enquanto emanar dela um espírito vivo, revestir-se-á de uma beleza de morte. Essa palavra *morte* vem naturalmente ao bico da pena por aproximação com a palavra vida que os realistas reclamam constantemente.⁵

As discussões que atravessam o fim do século XIX e início do século XX marcam claramente uma reação à arte realista e às ideias naturalistas, uma negação de uma certa idealização do real face à evidência de que toda a obra é ilusória, o teatro se é criação artificial não pode pretender ser o espelho fiel da realidade. Pretende-se que o teatro sublinhe a sua teatralidade, o teatro é teatral, quer criar e não imitar a vida. É o início da

⁵ Gordon Craig citado por (BARATA 1980, 119)

procura de novas formas de expressão e a abertura para a experimentação de outros mundos, da utilização de outros espaços/tempos e a convivência com o mundo onírico. A marionete não serviu só como referência para o trabalho de ator mas também como referência para a criação, para o trabalho da imaginação, porque nos permite ir a lugares que não são do domínio do real.

(...) Ora, ao interpretar uma personagem não é para nada necessário precisar rigorosamente os contornos para tornar a figura nítida. O espectador possui a faculdade de completar a alusão através da sua própria imaginação. (...) O teatro naturalista parece recusar ao público este poder de sonhar e completar (...).⁶

Há uma geração de artistas que intuitivamente se interessam pelo universo plástico e dramático das marionetes, futuristas, dadaístas, surrealistas ajudam a que a discussão à volta da marionete sirva como arranque para o estabelecimento da arte como género artístico e para o reconhecimento da especificidade do género. A revitalização e conseqüente mutação desta arte passa por voltar a olhar para a marionete como fenómeno misterioso e fascinante, na forma como consegue criar o enigma da vida e da morte. Ela é capaz de ir além da realidade e representar aquilo que nos parece inverosímil, ela é capaz de representar os nossos sonhos e restituir liberdade à cena teatral. Esta descoberta não só restitui liberdade à cena teatral como também à própria marionete que assim sendo não necessita de ser uma imitação do homem, a sua maravilha é precisamente a capacidade de representação e de metamorfose diante do espetador. Ela pode tomar variadíssimas formas e representar variadíssimas personagens sem deixar de ser uma marionete. As tendências plásticas de vários artistas e pintores tiraram à marionete a ideia de imitação figurativa do homem criando figuras estranhas e monstruosas, abstratas e metafóricas.

Os futuristas emprestaram à marionete tamanhos e cores diferentes, geometria, dinamismo e criaram verdadeiras esculturas em movimento. Oskar Schlemmer (1888-1943), diretor das oficinas de palco na escola alemã Bauhaus⁷, criou com seus alunos esculturas corporais que exploravam a geometria do corpo no espaço, afastando-se do teatro de bonecos tradicional e abrindo espaço para um teatro multidisciplinar onde os

⁶ Meyerhold citado por (BARATA 1980, 140)

⁷ Fundada por Walter Gropius em 1919.

movimentos são criados num plano visual como se os bailarinos no palco fossem bonecos e não humanos. O corpo transforma-se num elemento cénico através de figurinos e máscaras geométricas.

Seu Triadic Ballet [Ballet Triádico] (1922) expressa a forte conexão entre forma, função e espaço. (...) A bailarina veste um “figurino” esculpido em forma de espiral, escultura corporal rígida feita de papel-machê que prescreve os seus movimentos artificiais de boneco. Ela gira em torno de si mesma, ao longo de uma linha elíptica desde o centro do palco até desaparecer nos bastidores. A coreografia, a ação da figura no espaço, é inspirada pelo conceito visual da sua personagem.⁸

Na segunda metade do século XX, pós II Guerra Mundial, as inúmeras possibilidades da marionete e a sua capacidade de ultrapassar o domínio da realidade levam o marionetista à poesia, a experimentar jogar com a marionete respeitando a sua natureza material e técnica aceitando a sua qualidade de objeto. Algumas regras começam a ser desafiadas, as convenções clássicas são demitificadas e coloca-se a nu a arte do manipulador.

A técnica da manipulação à vista do espetador chega até à Europa em meados do século XX através do *Bunraku*, teatro célebre do Japão. Inspirados pelo *Bunraku* japonês, os marionetistas do ocidente adotam o seu aspeto técnico e estético. Philippe Genty também se mostrou fascinado pelo *Bunraku* que descobriu na sua viagem pelo mundo. Em 1962 parte, de carro, para uma viagem de 4 anos por 47 países e 4 continentes com um pequeno espetáculo de marionetes que cabia no porta-bagagens do seu carro. Na viagem filmava para a UNESCO um documentário sobre o teatro de marionetes que iam encontrando pelo caminho. Um dos países que visitou foi o Japão onde foi acolhido por um marionetista de marionetes de fios, que esculpia cabeças de bonecos para o *Bunraku*. Aí Philippe Genty aprendeu a fabricar a cabeça de um boneco de *Bunraku* e familiarizou-se com alguns aspetos desta técnica que, como o próprio reconhece, serviu de inspiração para o seu trabalho:

(...) j'ai découvert aussi une notion très importante qu'on a réutilisée plus tard dans nos spectacles : les proportions. Contrairement à tous les marionnettistes qui font des têtes énormes par rapport au corps, dans le *Bunraku* les proportions sont

⁸ (OPHRAT 2007, 96)

complètement inversées : la taille de la tête est huit à neuf fois contenue dans celle du corps ; ce qui fait que les corps prennent une ampleur étonnante sur scène du fait de ce rapport là.⁹

Philippe Genty conta que tecnicamente o *Bunraku* lhe permitiu uma abertura e que o que verdadeiramente o deixou maravilhado foram os movimentos das personagens: as paragens no espaço; os movimentos feitos no espaço-tempo completamente dilatados ou ao contrário muito concentrados; o irrealismo; o corpo estilizado, movimentos que podemos encontrar nas origens do *Bunraku*.

É no século XX que o diálogo entre marionetista e marionete se inicia despontando conceitos que hoje utilizamos sem questionar:

Le théâtre classique a pour principe que la marionnette soit un sujet et qu'elle seule détienne le privilège de susciter l'emotion du public. Roser¹⁰ conteste ce principe sans y renoncer entièrement. Il rapelle que l'homme, l'animateur, reste le sujet et que la marionnette ne joue ce role que si son créateur en exprime la volonté. (...) Ce résultat est obtenu par deux méthodes: l'opalisation, c'est-à-dire en montrant les deux facettes de la marionnette, objet et personnage (donc sujet) qui passent alternativement d'une vie à l'autre. D'autre part, la remythification de la vie de la marionnette, c'est-à-dire suggérer que la marionnette a une vie magique, qu'elle prend aussi conscience de sa vie de marionnette (...).¹¹

⁹ Genty citado por (CHABAUD 2004, 11)

“Descobri também uma noção muito importante que reutilizámos mais tarde nos nossos espetáculos: as proporções. Contrariamente a todos os marionetistas que fazem as cabeças enormes em comparação com o corpo, no *Bunraku* as proporções são completamente inversas: a medida da cabeça é oito a nove vezes menor que a do corpo; o que faz com que os corpos ganhem uma amplitude espantosa em cena devido a esta técnica.”

¹⁰ Solista e escultor alemão que cria em 1951 o seu primeiro boneco *Gustaf*.

¹¹ (JURKOWSKY 2000, 57)

O teatro clássico tem por princípio que a marionete seja um sujeito e que só ela detém o privilégio de suscitar a emoção do público. Roser contesta este princípio sem renunciar a ele inteiramente. Ele lembra que o homem, o manipulador, permanece o sujeito e que a marionete só joga esse papel se o seu criador exprimir essa vontade. (...) Este resultado é obtido através de dois métodos: a opalinização, ou seja, mostrando as duas facetas da marionete, objeto e personagem, que passam alternadamente de uma vida à outra. De outro lado, a revivificação da vida da marionete, isto é, sugerir que a marionete tem uma vida mágica, que ela toma também consciência de sua vida de marionete (...).

Inúmeros marionetistas são seduzidos pela ideia da marionete que toma consciência da sua vida de objeto, da sua essência, do seu problema existencial. Philippe Genty diz-nos que a sua marionete *Pierrot* é um marco na sua evolução artística “ (...) *Le Pierrot* va marquer un tournant décisif dans mes recherches. Une marionnette découvre son manipulateur puis les fils qui la contrôlent, pour alors les casser un à un et s’effondrer désarticulée sur le sol” (...).¹² Existe, na sua criação *Pierrot*, um desejo e um fascínio pelo traço de humanidade da marionete. Genty descobriu que com o seu *Pierrot* conseguia tocar os sentimentos do espetador.

O encontro entre homem e marionete despertou a vontade do marionetista de introduzir o seu próprio universo, o seu mundo, e confrontá-lo com o mundo da marionete e do objeto. Este cruzamento de duas dimensões vai abrir o caminho para a poesia, a linguagem metafórica e o teatro visual – o objeto tem agora que lidar também com a perspetiva de dois mundos: o seu (de objeto e matéria) e o do homem (humano).

O fato de o manipulador conferir mobilidade a um objeto fazendo-o realizar acontecimentos da vida humana retira-lhe o valor de símbolo e cria-lhe um valor poético. Esta perceção é importante para o início do uso da metáfora (modificação do contexto convencional por um novo campo de significação análogo, comparação ou imagem) e da metonímia (expressar um conceito por meio de um termo que designa outro conceito, que os une por uma relação necessária) que mais tarde vão começar a estar presentes nos espetáculos contemporâneos. Ana Maria Amaral, no seu livro *O ator e seus duplos*, refere a diferença entre dois tipos de teatro de bonecos, o da sátira e o da poesia, discutindo exatamente o ponto em que o boneco, objeto ou material perde a sua perceção de material (ou de imitação do real) para passar a uma dimensão de enigma, mistério e estranheza (para além da realidade) despertando o poético:

Enfim, quando se tenta copiar demais o real, o boneco tende ao cliché, é caricatura; quanto mais tenta ser real mais se deixa trair, fica falso. Mas quando renuncia à cópia e se afasta do real, aproxima-se da ideia genérica de homem, cria-se o tipo, é arquétipo, toca a essência.¹³

¹² GENTY. “L’itinéraire d’un artiste”. <http://www.philippegenty.com/COMPAGNIE/Entretien.htm>
“*O Pierrot* marca uma viragem decisiva nas minhas pesquisas. Uma marionete descobre o seu manipulador e os fios que a controlam, para depois os cortar um a um e cair desarticulada no chão.”

¹³ (AMARAL 2001, 94)

A descoberta do manipulador por parte da marionete evolui para a contracena do manipulador/ator com a marionete e sublinha-se o caráter artificial e teatral do espetáculo jogando-se com as dicotomias realidade/ficção e verdade/ilusão. O que se passa em cena é o resultado de uma criação artística, uma criação de um artista e não uma representação fiel e adormecida da realidade. São abaladas algumas das regras clássicas do teatro de marionetas sobretudo no que toca à ilustração do mundo real, verifica-se um abandono da linguagem descritiva quer no plano plástico como no plano verbal para se abraçar uma linguagem poética, visual e metafórica.

A interação entre ator e marionete, sua sinergia, (relação, conflito, tensão, energia entre os dois elementos) passa a existir com o intuito de fazer nascer metáforas aos olhos do espectador. Quando o ator irrompe pela cena em jogo com a sua marionete, a ilusão, a magia e o poder sagrado que a marionete contém continuam a ser um fator importante, o público tem de continuar a acreditar que está viva. Volta-se a falar das origens da marionete e do animismo: aquilo que no fundo nos faz acreditar num truque de magia, que nas origens nos fazia acreditar que todas as coisas possuem uma alma, essa crença que temos enquanto crianças e que vai desaparecendo conforme vamos crescendo.

Introduz-se na história da marionete a consciência do elemento *distanciação* sobretudo quando o manipulador joga à vista. No jogo entre ator e marionete, de ilusão e realidade, a *distanciação* está inerente mas não se pense que conseguiu-lo poderá ser assim tão imediato. Philippe Genty quando fala de *distanciação* alerta para o fato de existirem poucos atores que o conseguem com eficácia:

La marionnette m'a permis de développer le sens de la 'DISTANCIATION', non pas la distanciation Brechtienne mais la faculté d'être à la fois à l'intérieur de la poupée, tout en étant dans l'autre personnage, celui qui l'anime. Je suis convaincu que l'on touche à là un élément fondamental du travail de l'acteur : la faculté d'être à la fois à l'intérieur de son personnage tout en gardant un œil extérieur. Malheureusement, rares sont les acteurs qui maîtrisent cette dimension. Pour ceux-là une sensibilisation à la marionnette pourrait leur être profitable.¹⁴

A convenção torna-se possível porque o homem fica em pé de igualdade com o objeto, marionete ou material. Ele comanda as relações com o público estabelecendo a convenção desejada para os seus mundos de sonho e universos irreais.

Na segunda metade do século XX as experimentações no teatro de marionetes sucedem-se afastando-se do teatro clássico que continua o seu trabalho realista, de imagem estilizada da realidade, mantendo a verosimilhança, a ilusão dramática. De um lado um teatro dito clássico e do outro um teatro que se lança na experimentação e partilha com outros meios de expressão, mas ambos crescendo e ganhando reconhecimento do público.

Aqui e ali surgem alguns teatros de autor (no sentido de explorações artísticas muito próprias e pessoais) e alguns teatros de artistas (artistas de outras disciplinas que entram no teatro) que vão ajudar a uma transmutação do teatro de marionetes rumo ao teatro contemporâneo. É o caso de Tadeusz Kantor (1915-1990)¹⁵ que usa em cena objetos e simulacros do homem, manequins ou bonecos de cera. Contrariamente ao teatro realista o seu teatro não é o reflexo da vida mas uma obra artística independente da realidade, os atores em Kantor não interpretam papéis, eles são eles próprios em cena. Kantor usa manequins não para substituir o ator como queria Craig mas para afirmar o teatro como teatral, atestando que a vida só poderia ser mostrada em cena precisamente pela própria ausência de vida – o recurso à morte. Philippe Genty diz-nos como fazer nascer a ilusão e a vida de um teatro que se deve aceitar artificial (no sentido de representação e não realidade):

Il faut accepter l'artificialité du théâtre et jouer l'espace scénique, Peter Brook l'a parfaitement utilisé, pour mettre en valeur la vie même de ce théâtre. C'est la que la conception d'inerte prend toute son importance et participe à révéler la vie. La matière et l'objet détournés de leur fonction habituelle, le pantin ou le mannequin confrontés

¹⁴ *Ibidem*

“A marionete permitiu-me desenvolver o sentido de ‘DISTANCIAMENTO’, não a distância Brechtiana mas a faculdade de estar ao mesmo tempo no interior da marionete e totalmente presente noutra personagem, aquela que a anima. Estou convencido que tocamos num ponto fundamental do trabalho do ator: a faculdade de estar ao mesmo tempo no interior da sua personagem e fora dela guardando um olhar exterior. Infelizmente, raros são os atores que atingem esta dimensão. Para estes uma sensibilização à marionete pode ser proveitosa.”

¹⁵ Pintor polaco funda em 1955 em Cracóvia o Théâtre Cricot 2.

aux comédiens vont se mettre mutuellement en valeur. Kantor, lui, parlait de mort opposée à la vie.¹⁶

Os artistas plásticos juntam-se ao teatro como construtores de marionetes fantásticas, juntam-se aos encenadores como criadores de personagens e espaços cénicos, pintores ocupam os lugares dos cenógrafos – a linguagem das artes plásticas é trazida para cena e deixa de ser apenas utilizada para a realização de cenários. É o caso de Leszek Madzik¹⁷ que abre caminho para o teatro plástico, cenógrafo de profissão concebe os seus cenários abstratos como um espaço plástico que serve de ponto de partida para imagens. Também ele renuncia aos atores que interpretam personagens, o ator existe em cena como imagem do homem, para servir a imagem nos quadros que se vão formando no espetáculo. Um teatro sem palavras simbólico e metafórico.

Todos os países abrem as portas ao teatro visual, nome atribuído por Hadas Ophrat¹⁸ para designar o trabalho dos seus marionetistas, uma espécie de mistura de artes plásticas com performance.

(...) Le théâtre se trouve ainsi soumis à la subjectivité des spectateurs qui réagissent surtout aux images. Le rôle du comédien a perdu son importance, et son statut est réduit à celui d'un élément de la composition. Cela ouvre la voie à un théâtre visuel qui réunit plusieurs moyens d'expression et n'est pas freiné par les catégories traditionnelles parce qu'il se tourne vers les arts plastiques, la poésie, la musique et la danse. (...) Dans le théâtre visuel, c'est la logique "personnelle" qui tient lieu de loi, reposant sur les libres associations d'idées de l'artiste. Et le visuel l'emporte toujours sur le verbal.¹⁹

¹⁶ GENTY. "Rencontre Carolyn Carlson – Philippe Genty"
<http://www.philippegenty.com/COMPAGNIE/Entretien.htm>

"É preciso aceitar a artificialidade do teatro e jogar o espaço cénico, Peter Brook utilizo-a perfeitamente, para valorizar a vida desse teatro. É aí que a conceção do inerte toma toda a sua importância e ajuda a revelar a vida. A matéria e o objeto desviados da sua função habitual, a marionete ou o manequim confrontados com os atores vão colocar-se mutuamente em evidência. Kantor, ele, falou de morte em oposição à vida."

¹⁷ Leszek Madzik dirige a Cena Plástica da Universidade Católica de Lublin desde 1970.

¹⁸ Hadas Ophrat fundou em 1980 o The Train Theatre. Diretor do Conservatório do Teatro Visual em Jerusalém.

O novo teatro de marionetes, o teatro de formas animadas ou de meios de expressão variados, tem assim origem nas diferentes correntes plásticas. Explora-se em cena o uso de marionetes, objetos, materiais, dança, projeção de imagens e música. O essencial passa a ser o prazer que o espetador tem em fruir os espetáculos, o objeto ganha novas funções e significações simbólicas: não é mais a imagem de uma personagem mas representa apenas uma parte de que se torna símbolo. Um símbolo plástico mais do que um símbolo da personagem, uma alegoria, uma personificação plástica de certos traços da personagem.

Ana Maria Amaral chama ao teatro visual “o teatro do objeto-imagem”, um teatro da contemporaneidade, pela sua capacidade de transcendência da realidade:

O teatro do objecto-imagem – também chamado simplesmente teatro de imagens ou teatro visual – é um teatro que coloca em cena símbolos, transcendências ausentes na vida do homem moderno. Pois não são os nossos pensamentos que nos fazem transcender a matéria, mas é a matéria mesma que nos faz transcender a nossa realidade física e material.²⁰

Na sua opinião a contemporaneidade expressa-se ao deixar para trás a representação figurativa e realista do homem, as representações simbólicas, abstratas ou expressionistas, para colocar em cena o objeto cru e deixar-se questionar por ele.

Em Philippe Genty o símbolo é substituído pela metáfora. Talvez devido ao que Ana Maria Amaral chamou de *transcendência*, os objetos ou materiais transcendem a sua condição de símbolos para representar coisas ausentes da vida do homem, sentimentos escondidos, sensações profundas, do domínio do sonho ou do inconsciente. É isso que faz com que se ultrapasse a palavra em significado e se transforme as imagens em inúmeras interpretações possíveis, que se estimule a imaginação dos espetadores

¹⁹ Fa Chu Ebert citado por (JURKOWSKY 2000, 168)
(...) O teatro encontra-se assim submisso à subjetividade dos espetadores que reagem sobretudo às imagens. O papel do ator perdeu a sua importância, e sua situação se reduziu a de um elemento da composição. Isto abre caminho a um teatro visual que reúne vários meios de expressão e não é freado pelas categorias tradicionais porque se volta para as artes plásticas, a poesia, a música e a dança. (...) No teatro visual, é a lógica “pessoal” que dá a lei, repousando sobre as livres associações do artista. E o visual suplanta o verbal.

²⁰ (AMARAL 2001, 123)

através de uma linguagem visual capaz de ser compreendida em qualquer lugar e cultura. Em Philippe Genty o uso dos materiais em cena, já que o material é capaz de se metamorfosear, permite teatralizar o pensamento de artistas e atores que materializam os seus conflitos no jogo com a matéria: a metáfora impera.

1.2 Entrar nas imagens como nos sonhos.

D'une création à l'autre, la compagnie poursuit sa démarche d'exploration d'un langage visuel. Un langage où la 'scène' est le lieu de l'inconscient. Un langage qui témoigne des conflits de l'être humain face à lui-même. (...) A la manière d'un rêve les images s'appliquent à condenser simultanément plusieurs sens.²¹

Estas são as linhas com que Philippe Genty descreve o seu universo de trabalho. O que quer dizer quando afirma que a cena é o lugar do inconsciente? De que forma podem os sonhos comparar-se à sua linguagem?

No teatro de Philippe Genty as personagens surgem em cena, da própria cena e não pelas laterais. Sendo a cena um lugar do inconsciente torna-se possível que as personagens surjam sem ser “pela porta de entrada” mas que apareçam, evoluam, desapareçam sem que o espetador muitas vezes dê conta. “ (...) Dans mes rêves les personnages ne rentrent jamais par les côtés ! ”²², diz -nos Genty. É esta comparação com o universo dos sonhos que nos permite compreender que na vida onírica (o sonho) o tempo e o espaço são abolidos, os intervenientes surgem-nos sem qualquer introdução ou sequer pedir licença. Nos seus espetáculos o papel da luz é extremamente importante mesmo porque permite criar esta ambiência de sonho, preparar a ilusão, movimentar as personagens, diluí-las na cena, apagá-las. Na verdade, este ambiente de sonho não está só na cena mas pretende-se que esteja fora dela repercutindo-se no espetador como se fosse ele o sonhador, o poeta, e estivesse a

²¹ GENTY. “Le travail de la compagnie”.

<http://www.philippegenty.com/COMPAGNIE/LaCompagnie.htm>

“ De uma criação à outra, a companhia persegue a sua marcha de exploração de uma linguagem visual. Uma linguagem onde a 'cena' é o lugar do inconsciente. Uma linguagem que atesta os conflitos do ser humano face a ele mesmo. (...) Como num sonho as imagens condensam simultaneamente vários sentidos.”

²² GENTY. “Rencontre Carolyn Carlson – Philippe Genty”

<http://www.philippegenty.com/COMPAGNIE/Entretien.htm>

“Nos meus sonhos as personagens nunca entram pelos lados!”

criar a partir da sua imaginação aquelas imagens. Esta ilusão, uma espécie de magia, projeta o espectador no mundo do impossível, do ilógico, precisamente aquele do inconsciente. O espectador é colocado perante algumas interrogações: devo deixar-me ir ou buscar interpretações? O imaginário do espectador deve estar disponível para seguir viagem até ao absurdo.

Philippe Genty diz-nos que o teatro de objetos/materiais funciona por um processo de descoberta da outra significação do objeto, pelo prazer enorme que o espectador pode sentir nessa descoberta ou redescoberta:

Le spectateur aime chercher une réponse à toute "image énigme". Tant qu'il n'a pas trouvé, il s'interroge, au plus la solution est éloignée de ses suppositions (mais néanmoins liée à la donnée de départ) au plus il en appréciera le parcours. Il y a une véritable excitation de l'esprit à chercher et une jouissance à trouver. Dès que le spectateur a découvert la solution, il est impératif d'enchaîner sur une autre proposition.²³

O uso da marionete, do objeto ou do material em cena, segundo Genty, toca o espectador em dois níveis: o consciente e o inconsciente. O consciente quando objetos inertes ganham movimento e tomam um valor de símbolo ou de signo, o espectador lê o objeto como portador de ideias e tem por isso uma relação intelectual com ele. Inconsciente quando o objeto toca o público ao nível do seu psiquismo procurando acordar o animismo que existe adormecido. “En scène ces signes apportent une dimension poétique tous en nous rapprochant du cosmos”²⁴, tal como na vida onde existem sinais, antes de catástrofes naturais ou ruturas na nossa vida, que nos preparam para o que aí vem, uma espécie de oráculos que despertam em nós a faceta de adivinhos.

²³ GENTY, Philippe, “Notes sur le théâtre d’Objet”, inédito (com a amável autorização de d’Eric de Sarria)

“O espectador adora procurar uma resposta para toda a ‘imagem enigma’. Se ainda não a achou, ele interroga-se, quanto mais a solução está longe das suas suposições (mas mais ou menos ligada à tida à partida) mais ele apreciará o percurso. Há uma verdadeira excitação de espírito na procura e uma alegria na descoberta. Assim que o espectador descobre a solução é imperativo que se encadeie numa outra proposição.”

²⁴ GENTY. “L’itinéraire d’un artiste”. <http://www.philippegenty.com/COMPAGNIE/Entretien.htm>
“Em cena estes signos ganham uma dimensão poética e reaproximam-nos do cosmos.”

O inconsciente do espectador é tocado pelo animismo: se o manipulador crê na vida do objeto que anima o espectador vai acreditar também. O objeto estimula o imaginário do manipulador e este projeta-se na vida do objeto sem censura das suas emoções, emoções por vezes desmesuradas em contraste com objetos insignificantes. Este acontecimento chama pelo animismo algures entre resíduos da nossa infância: “Un enfant peut animer une brosse à dents comme s'il s'agissait d'un indien. Il a un rapport naturel animiste à l'objet. Il se persuade que l'objet est habité, que l'objet a une âme.”²⁵ Para conseguir esta dimensão de sonho e abrir a porta do inconsciente o trabalho dos atores-bailarinos-manipuladores passa por uma etapa a que Philippe Genty apelida de *dispersion* (dispersão). Durante esta etapa existe uma supressão da capacidade de julgamento, de discernimento e de autocensura, procuram-se ressonâncias do inconsciente através da improvisação com marionetes, objetos ou materiais.

Reconhece-se na linha de trabalho da Cie Philippe Genty interferências das transformações operadas no século XX, nomeadamente no que diz respeito à libertação das regras clássicas e ao afastamento das ideias realistas e naturalistas. As suas criações são prova disso apresentando um encadeamento baseado na associação livre de ideias e não numa narração linear. A psicologia das personagens e o princípio de causalidade são abandonados a favor de uma sucessão de imagens e de *chocques visuais* sem necessidade de continuidade na narração. “Le décor n'est jamais réaliste, il doit pouvoir être en constante mutation laissant ainsi un champ libre à l'imaginaire du spectateur.”²⁶ Para Philippe Genty os espetáculos ditos *literários* e *clássicos* são muitas vezes falsos e artificiais, principalmente os cenários, representações realistas do espaço, imóveis durante todo espetáculo e sem nenhum desafio para o espectador (muito pelo contrário apresentam-se como verdadeiros obstáculos à imaginação). É claro que para Genty o teatro não pode ficar no passado, é necessário evoluir, e a

²⁵ GENTY, Philippe, “Notes sur le théâtre d'Objet”, inédito (com a amável autorização de d'Eric de Sarria)

“Uma criança pode animar uma escova de dentes como se se tratasse de um Índio. Ela tem uma relação animista natural com o objeto. Ela convence-se de que o objeto está vivo, que o objeto possui uma alma.”

²⁶ Genty. “Rencontre Carolyn Carlson – Philippe Genty”

<http://www.philippegenty.com/COMPAGNIE/Entretien.htm>

“O cenário nunca é realista deve poder estar em constante mutação deixando assim o campo livre para o imaginário do espectador.”

evolução passa também pela possibilidade de metamorfose da cena, dos cenários, do próprio espetáculo. No seu teatro todos os elementos teatrais possuem importância: a luz, o som, os objetos, o corpo, a voz, o espaço e o intérprete, distinguindo-se por isso de outras correntes teatrais em que o ator é o ponto central do espetáculo.

A introdução do movimento e da dança nos espetáculos da companhia (com a ajuda da sua mulher Mary Underwood) vem atestar a necessidade de um teatro físico e vivo em contraste ao uso do corpo no teatro dito *de texto* ou *literário*. Philippe e Mary apelidam a sua dança de *dança enigma*, aquela que é capaz de expressar o indizível, o inexplicável, aquela que coloca corpos em confronto com o espaço, os materiais, os objetos e que por sua vez desafia o pensamento do espectador. O mesmo se pode dizer acerca da palavra que Philippe Genty pouco ou raramente usa. Não se prende apenas com o aspeto visual e o fato de poder chegar a qualquer parte do mundo com uma linguagem universal mas principalmente pelo modo como este criador sente as imagens e todo o universo que pretende criar. A imagem tem um poder maior por poder ser interpretada de várias maneiras aos olhos de cada espectador enquanto a palavra muitas vezes quer dizer apenas aquilo que diz. Quando utiliza palavra nos seus espetáculos também elas escapam a uma lógica narrativa:

“Les phrases peuvent être réduites à leur grammaire la plus simple, parfois même déstructurées ou ramenées à des grommelos, ou traversées par des bruitages de bouche.”²⁷

O próprio processo de trabalho é baseado em apontamentos de sonhos e recordações, em leituras, desenhos de cenários e imagens, tentando evitar a lógica e avançando como nos sonhos pela associação de ideias. Este jogo de descobertas é, para Genty, a essência de toda a criação. A “corda bamba” pode não ser a forma mais segura para um criador trabalhar mas pode ser a mais entusiasmante e a que permite chegar a propostas originais e pensadas inatingíveis. Presente-se uma insistente fuga ao que é contínuo, narrativo e ilustrativo, mesmo a música que é utilizada nos seus espetáculos (célebres compositores contemporâneos criam para Genty) pretende ser

²⁷ GENTY, Philippe, “Notes sur le théâtre d’Objet”, inédito (com a amável autorização de d’Eric de Sarria)

“As frases podem ser reduzidas à sua gramática mais simples, por vezes mesmo desestruturadas ou reduzidas a murmúrios, ou atravessadas por barulhos com a boca.”

um prolongamento dos estados de alma expressos e não uma ilustração para a ação que decorre. A música age como contraponto, ainda que pouco para não desequilibrar por completo os estados de alma em que as personagens se encontram submersas. Na categoria de música encontram-se também os sons e os ruídos sendo que o som do vento é o número um da lista tendo-se tornado quase como uma assinatura dos seus espetáculos.

No trabalho de Philippe Genty é eficaz a forma como se brinca com o acaso e o acidente tornando-o num acontecimento vivo, verdadeiro, quase uma improvisação constante. Esta forma de atuação está relacionada com o fato de se trabalhar com objetos e materiais partindo do princípio que estes também têm algo a dizer, falando através das características que lhes são próprias. Quer dizer que, em cena, o intérprete pode muito bem ser surpreendido pelo seu objeto e se isso acontecer tanto melhor! Tirar partido dos acidentes, prolongá-los, ver até onde nos levam.

L'interprète n'hésite pas à faire part de ses doutes, ce qui est souvent un ressort de comique, doute sur la nature d'un objet ou d'un matériau qu'il transforme, doute sur son parcours, sur l'esthétique des objets.²⁸

Em suma, o constante questionamento do trabalho e a utilização do instinto criador espalha-se a todos os componentes do espetáculo, entre eles o intérprete. A designação de *intérprete* é para Philippe Genty a mais adequada, ou melhor, aquela que comprime numa só palavra o papel dos artistas que trabalham nos seus espetáculos.

L'interprète de théâtre d'objets n'est pas dans la situation de l'acteur. L'acteur concentre son jeu à l'incarnation d'un ou plusieurs personnages. Ni celle du conteur s'adressant directement et uniquement au public. Encore moins celle du mime où celui-ci focalise le regard sur son jeu corporel.²⁹

²⁸ *Ibidem*

“O intérprete não hesita em fazer parte das suas dúvidas, o que constitui habitualmente um aspeto cómico, dúvida sobre a natureza de um objeto ou de um material que ele transforma, dúvida sobre o seu percurso, sobre a estética dos objetos.”

²⁹ *Ibidem*

“O intérprete não está na mesma situação do ator. O ator concentra o seu jogo na encarnação de uma ou várias personagens. Nem naquela do contador que se dirige direta e unicamente ao público. Ainda menos naquela do mimo onde este focaliza o seu olhar no seu jogo corporal.”

Revela-se importante a questão da palavra *intérprete* em oposição à palavra *ator* para a compreensão da melhor designação para os artistas em contexto de trabalho na Cie Philippe Genty. O intérprete em Genty deve praticar a distanciação o que o distingue do ator que concentra o seu jogo na encarnação de personagens, não deve concentrar a sua atenção apenas no público ou no seu corpo mas estar atento a tudo o que o rodeia dentro e fora. Para além da distanciação há que saber que a palavra *intéprete* possivelmente traduz da melhor forma a condição do artista em Genty: ator-bailarino-manipulador. O intérprete deve reunir estas três valências que são praticadas nos espetáculos de Genty, a interpretação, a dança e a manipulação de marionetes, objetos e materiais. A palavra *ator* pode ser usada mas apenas com a convenção ator-bailarino-manipulador pelo que se torna profícuo usar a palavra *intérprete* quando nos queremos referir ao trabalho de ator.

O intérprete de Genty alimenta-se dos objetos que anima, dos espaços que cria, movendo-se como se os descobrisse no momento. Deixa-se envolver por uma sinergia relacionando-se com o objeto num diálogo, dando e recebendo, alimentando o seu imaginário. Durante o processo de trabalho, o intérprete e o objeto ou material vão propor, através de improvisação de temas, direções e pistas para a evolução do espetáculo. O trabalho está em constante evolução o que obriga a uma constante reescrita das sequências já existentes.

Na relação intérprete/objeto ou material está implícito por vezes a noção de conflito. A confrontação entre ambos, segundo Philippe Genty, vai permitir materializar os conflitos psicológicos do intérprete para a cena, sem que o objetivo seja realizar algo demonstrativo ou recriar uma cena da vida quotidiana. Os conflitos são descobertos de um ângulo pouco habitual.

1.3 O Homem em confronto com ele mesmo.

(...) tous mes spectacles ont commencé à fonctionner, à se structurer autour du thème du voyage initiatique, avec des personnages errants qui traversaient des paysages intérieurs, des déserts, des océans. (...) Un personnage en quête de ses monstres intérieurs, de ses démons, le dernier monstre du dernier spectacle étant ce géant qui se dégonfle.³⁰

A par da evolução natural e contextual do seu percurso artístico com início no século XX existe, no trabalho de Philippe Genty e da sua companhia, um cunho pessoal muito forte. Philippe é um criador que vai buscar inspiração à sua vida, ao seu próprio material onírico. O seu trabalho é um trabalho de autor e por vezes autobiográfico. O desafio maior é conseguir que esse trabalho interior comunique com o mundo exterior e chegue aos espetadores, toque a sua alma. Esse desafio é posto à prova por Philippe Genty, é uma preocupação constante no seu processo criativo e nos seus objetivos artísticos. Antes da estreia de um espetáculo o trabalho criativo vai sendo mostrado ao público precisamente para perceber se as cenas comunicam. No fundo, o espetáculo faz-se com o público, completa-se com o espetador – quando este busca suas próprias leituras, quando este se revê ou se compara, quando este se deixa tocar pelas imagens.

Il ne s'agit pas de se réfugier dans l'irréel ou dans le rêve comme pour chercher à s'isoler d'une réalité triviale et sordide. Il s'agit d'investir ce territoire immense du subconscient et de témoigner de nos vertiges intérieurs, de nos angoisses, de nos désirs les plus honteux, de les amener à se confronter à notre réalité quotidienne, de télescoper le passé et le présent, nos refoulements à nos actions et à nos interrogations présents.³¹

³⁰ Genty citado por (CHABAUD 2004, 16)

“ (...) Todos os meus espetáculos começaram a funcionar, a estruturar-se à volta do tema da viagem iniciática, com personagens errantes que atravessam paisagens interiores, desertos, oceanos. Uma personagem em busca dos seus monstros interiores, dos seus demónios, o último monstro do último espetáculo era um gigante (insuflado) que se esvazia.”

³¹ GENTY. “Rencontre Carolyn Carlson – Philippe Genty”

<http://www.philippegenty.com/COMPAGNIE/Entretien.htm>

“ Não se trata de se refugiar no irreal ou no sonho como que procurando isolar-se de uma realidade trivial e sórdida. Trata-se de investir no território imenso do subconsciente e de testemunhar as nossas vertigens interiores, as nossas angústias, os nossos desejos mais vergonhosos, de os colocar em confronto com a nossa realidade quotidiana, de confrontar o passado e o presente, os nossos bloqueios às nossas ações e às nossas interrogações presentes.”

O trabalho interior, a ilusão e o sonho não são colocados em cena para fugir à nossa realidade quotidiana mas para nos confrontarmos com ela naquilo que nos é mais íntimo e que raramente partilhamos, muito menos com estranhos. Um dos temas recorrentes nos seus espetáculos é a integração/desintegração provocada por fraturas, abismos que enfrentamos e criamos ao longo da nossa vida. Estes abismos recriados em cena têm de ser sentidos como sendo também os do espectador e é nele ou nesse momento que se encontra a resposta ao jogo de espelho e ilusão em cena. Embora recebamos as imagens como nos sonhos, por meio da associação, importa referir que os espetáculos de Philippe Genty se constroem num espaço que não é o do sonho, é um outro espaço além do sonho. Não pretende ser um teatro do irreal, um mundo de sonho construído para que nos possamos alhear do quotidiano ou da realidade, mas sim um teatro que dá conta dos nossos conflitos internos face aos nossos conflitos diários e mundanos.

Encontrei no livro de Freud *A Interpretação dos Sonhos* uma passagem que lança pistas para o fato de muitas vezes encontrarmos ressonâncias do real naquilo que nos é dado pela ilusão:

(...) o sonho vai sempre buscar o seu material à realidade e à vida psíquica centrada nessa realidade. Por mais extraordinário que possa parecer, nunca pode destacar-se do mundo real, e as suas mais sublimes, ou mais ridículas, construções têm sempre de ir buscar os seus materiais elementares àquilo que os nossos olhos contemplaram no mundo externo ou àquilo que já encontrou um lugar algures nos nossos pensamentos do estado de vigília: por outras palavras, tem de ser tirado ao que já experimentámos, quer objectiva quer subjectivamente.³²

Mas Freud também diz que seria um erro presumir que tal ligação entre o sonho e a realidade ressaltasse facilmente só pela comparação entre um e outro. A ligação deve ser cuidadosamente analisada e em muitos casos consegue manter-se oculta durante muito tempo. Alguns materiais dos sonhos não conseguimos identificar como tendo sido já vivenciados por nós, são sonhos que nos mostram recordações que não são acessíveis ao estado de vigília, sonhos que Freud chama de *hipermnésicos*.

³² Hildebrandt citado por (FREUD 2009, 15)

Philippe Genty conta que tudo começa com a falta de uma peça para um puzzle que desejava completar. Uma recordação da sua infância interrompida por uma forte amnésia devido ao choque emocional. Esta imagem de infância vai persegui-lo durante muito tempo e só mais tarde, através de uma autoanálise, se apercebe que com a idade de seis anos pensava ser o responsável pela morte de seu pai. Após a notícia da morte de seu pai, que sua mãe tentara ocultar, Genty recebe a notícia de que vai ser mandado para um colégio interno. Este episódio é apelidado por Philippe Genty de *fratura* e marca o início de uma grande fuga mas também o início de um confronto consigo mesmo.

Durante os anos de internato viveu em isolamento, era uma criança antissocial, apenas o desenho, a pintura, a modelagem e a marionete o ajudavam a evadir-se e a olhar para dentro de si: “J’étais dans une sorte de refus de communication terrible, qui m’entraînait dans des difficultés épouvantables. C’était les prémices de réaliser qu’à travers ‘quelque chose’, je pouvais exister.”³³ Segue-se a sua viagem pelo mundo, uma mistura de motivações: desejo de aventura e vontade de fuga. Nesta viagem rica de experiências dá-se um reencontro com o género humano, Philippe confraterniza com pessoas que lhe estendem a mão sem esperar nada em troca e isso toca-o profundamente. Desta viagem ficam também recordações de paisagens, ventos, desertos e mares que vão formar a expressão “paisagens interiores” (estados de alma) utilizada na maior parte dos espetáculos que concebe no futuro. De volta a França decide deixar o desenho e dedicar-se ao espetáculo, conhece em Barcelona a bailarina Mary Underwood, sua mulher, e através dela conhece também a dança. Os dois fundam a Cie Philippe Genty³⁴.

Durante a representação de *Pierrot*, uma das suas criações, Philippe é surpreendido pela reação provocada numa criança autista, esta criança que há muitos anos não demonstrava nenhuma emoção começara a chorar identificando-se provavelmente com a marionete que corta os fios que a unem à vida. Este acontecimento leva Genty a iniciar pesquisas na área da psiquiatria e psicologia na

³³ Genty citado por (CHABAUD 2004, 6)

“Estava numa espécie de negação de comunicação terrível, que me conduziu a dificuldades monstruosas. Foram as premissas para compreender que através de ‘qualquer coisa’ eu podia existir.”

³⁴ A Cie Philippe Genty foi fundada em 1968.

necessidade paralela de compreender as suas próprias obsessões, angústias e a sua constante necessidade e vontade de partir/fugir. Durante nove meses, com a ajuda de Mary Underwood, submete-se a uma autoanálise, à interpretação e à busca de significados para os seus sonhos, angústias, pensamentos. Ao descortinar um sonho recorrente consegue finalmente descobrir a última peça do puzzle: aos seis anos acusou-se de ter morto o pai e agora tinha medo de morrer quando o seu próprio filho completasse seis anos de idade. A partir daqui os seus trabalhos ganham uma dimensão humana muito forte e Philippe Genty concentra-se em colocar em cena o ser humano face aos seus próprios conflitos:

A partir de là, ma vision du spectacle s'est focalisée sur l'être humain face à ses propres conflits, face à sa folie, face à ses monstres intérieurs. Monstres qui vont se matérialiser sur scène par l'intermédiaire de matériaux, d'objets et de formes animées.³⁵

Os sonhos passaram a ser um material com que trabalhar, escrituras, pensamentos, leituras e desenhos fazem parte do início de um grande processo criativo. Os acontecimentos fortes da infância, as cicatrizes, as recordações e memórias passam também a servir de inspiração para a criação. A fratura, o abismo, a desintegração são temas recorrentes nas suas criações, o homem em luta com o seu interior, o confronto com as suas obsessões, os seus medos. Não há como fugir a isso (a história de vida de Genty prova-lhe isso mesmo), homens e mulheres podem tentar viver a favor ou contra as suas fraturas mas quanto mais as ignoram maiores se tornam e eles mais próximos se encontram da desintegração.

La Forteresse Vide de Bruno Bettelheim serviu a Philippe Genty de inspiração e de matéria de reflexão para a maior parte dos seus espetáculos, foi neste livro sobre o autismo que Philippe encontrou ressonâncias com a sua infância, com a sua incapacidade de relacionamento em sociedade, o seu isolamento.

³⁵ GENTY. “L’itinéraire d’un artiste”. <http://www.philippegenty.com/COMPAGNIE/Entretien.htm>
“A partir daqui, a minha visão do espetáculo focalizou-se no ser humano face aos seus próprios conflitos, face à sua loucura, aos seus monstros interiores. Monstros que se materializam em cena por intermédio de materiais, objetos e formas animadas.”

Les enfants autistiques, en particulier, n'ont pas qu'une peur incessante pour leur vie ; ils semblent, de plus, convaincus que leur mort est imminente, et que celle-ci peut être retardée d'un instant s'ils ne font pas connaissance avec la vie.³⁶

Encontramos na maioria dos espetáculos de Philippe Genty a reflexão e o trabalho sobre o comportamento autista, comportamento que leva a um desejo de que o tempo pare e à causa de uma outra morte: a negação de toda a existência. O comportamento autista, de repetição de movimentos ou cessação de qualquer comunicação com o mundo, provém do constante pavor que os autistas sentem em relação à morte eminente. Têm por isso o desejo de que o “relógio do tempo” pare, que aquele momento possa durar para sempre e assim atrasar e adiar o momento da morte. Ao procurar evitar a tragédia, o autista, experiencia uma outra morte, não se permite viver, corta qualquer possibilidade de comunicação com o mundo exterior.

Peter Brook usou o “espaço vazio” para colocar em evidência a vida teatral. A noção de inerte e de vazio ganha importância e contribui para valorizar a vida em cena. Kantor acreditava que a vida só poderia ser mostrada em cena através do recurso à morte, a ausência de vida é posta em evidência através do uso de simulacros do homem – manequins. Para Philippe Genty o manequim possui a condição de inerte, inanimado, mas face ao ator-bailarino-manipulador esta condição começa a evidenciar-se e a revelar vida. Os manequins são seres sem emoções e dão a sensação de estarem parados no tempo, fossilizados, imortalizando o momento. Os manequins têm algo de mórbido e falso mas possuem uma capacidade que nós não temos: podem desafiar o tempo e ser imortais. Nós, humanos, temos de aceitar a nossa frágil condição. Philippe Genty utiliza manequins, sócias dos intérpretes, no seu espetáculo *Ne m'oublie pas*. Será que podemos relacionar o uso destes duplos dos intérpretes à necessidade que um autista tem de prolongar e fixar a sua existência? A confrontação entre manequim e intérprete coloca esta questão em evidência e faz refletir sobre a vida humana, a sua fragilidade e a sua complexidade.

³⁶ (BETTELHEIM 1969, 133, 134)

“ As crianças autistas, em particular, não têm senão um medo permanente pela sua vida; elas parecem, sobretudo, convencidas que a sua morte está imminente, e que esta pode ser retardada um instante se elas não travarem conhecimento com a vida.”

Na forma como os conflitos humanos são passados para o palco encontramos a grande capacidade inventiva de Philippe Genty. A forma poética e encantadora como, através das suas imagens visuais, comunica e discorre sobre o espaço interior humano, fraturado, lunático, sonhador, inconsciente. Nos nossos desastres existem momentos poéticos, existem momentos cômicos e de esperança, depende apenas do ângulo de quem observa. Genty tem esse cuidado, compensa os aspetos trágicos com aspetos lúdicos e divertidos. Este prazer encontrado na reflexão e colocação em jogo dos nossos medos, angústias e acontecimentos da infância ajuda a uma sensação de liberdade – encontrada na partilha com o espetador: “ (...) non seulement ils m’auront aidé à briser mon isolement mais peut être celui des autres.”³⁷

Philippe Genty utiliza a *resiliência*, a capacidade que o ser humano tem de rir de si próprio, de enfrentar e superar problemas e adversidades. A crença em que algo de positivo se pode retirar de um acontecimento traumático leva Genty a pensar que a desintegração não é incurável dando o exemplo de como, na sua vida, a expressão artística lhe permitiu não só reconstruir-se mas também aceitar e compreender a sua desintegração, de forma a poder positivá-la e torná-la num instrumento de expressão. O mesmo deverá ocorrer no espetador, se este se deixar levar na viagem e completar as imagens com a sua imaginação, a liberdade que experimenta, diz Philippe Genty, é própria da integração.

³⁷ GENTY. “L’itinéraire d’un artiste”. <http://www.philippegenty.com/COMPAGNIE/Entretien.htm>
“ [o prazer, a diversão] vão ajudar-me a romper com o meu isolamento e talvez com o dos outros também.”

2. Pontos de partida: o intérprete, a memória e a metáfora³⁸

2.1 Treino

(...) il est important pour l'acteur animateur d'y investir toute sa conviction dans les impulsions, les rythmes, les dynamiques, qui vont provoquer ces déplacements.³⁹

Para o desenvolvimento do Projeto *Raízes...da palavra* revelou-se importante a aprendizagem de alguns aspetos e conceitos do treino do intérprete, nomeadamente os que dizem respeito à manipulação de marionetes, objetos e materiais. Philippe Genty refere-se à capacidade de estar dentro da personagem, manipulá-la e mesmo assim guardar um olhar exterior (uma consciência do que é estar dentro e fora), como uma das ferramentas essenciais para o trabalho do intérprete. O treino físico, o aquecimento do corpo não vai servir apenas para não nos magoarmos mas também para ganhar noção das partes constituintes do nosso corpo e por consequência das partes do corpo da marionete (quando esta tem uma figura humana ou semelhante).

Aquecer o corpo pode muito bem ser aquecer as marionetes, os objetos, os materiais. Conhecer o nosso corpo, trabalhar sobre as dinâmicas, os ritmos e os níveis é tornar possível o conhecimento da prática do movimento. A consciência que o intérprete tem do corpo manifesta-se na hora de manipular objetos e materiais, na forma como conduz os seus movimentos sem tensão, com fluidez. Movimento é também conseguir fazer algo mover e tudo se encontra ligado.

Para o trabalho com a marionete, o objeto ou o material é necessário ter em atenção certas bases de manipulação:

³⁸ As reflexões presentes no ponto 2 referem-se à minha participação nos cursos intensivos “Memoire d’une Amnésie” (2010) e “Paisagens Interiores” (2011) ministrados por membros da Cie Philippe Genty, organizados pela Coleção B no âmbito do Festival Escrita na Paisagem. O solo *Raízes...da Palavra* começou a ser criado durante a formação “Paisagens Interiores” pelo que o ponto 2 é importante para a compreensão da génese do trabalho e posterior desenvolvimento do solo.

³⁹ GENTY, Philippe, “Notes sur le théâtre d’Objet”, inédito (com a amável autorização de d’Eric de Sarria)
“(...) é importante para o ator animador de investir toda a sua convicção nas impulsões, nos ritmos, nas dinâmicas, que vão provocar as suas movimentações (do objeto).”

Ponto Fixo: A marioneta encontra-se num ponto fixo e tudo o resto gravita à volta dela, ou seja, o manipulador movimenta-se à sua volta mantendo a marionete fixa para que possa dar a ilusão de que não é ele que lhe dá vida. Esta relação entre manipulador e marioneta é trabalhada através da consciência que o ator deve ter do seu próprio corpo: ter um domínio, uma coordenação e uma flexibilidade corporal para que os movimentos decorram com fluidez e para que possa estar amplamente conectado com a marionete, passando a sua energia para ela.

Impulso: como a própria palavra indica há um impulso para a deslocação da marionete. Para quem vê de fora parece que a marionete se desloca sozinha, antes do manipulador. Primeiro desloca-se a marionete e depois o manipulador ganhando assim alguma distância e praticando a regra do ponto fixo. No caso de quem está a manipular o impulso é dado através da mão do manipulador que avança com a marionete na direção desejada e só depois é que o manipulador avança com o resto do corpo, acompanhando a movimentação. Este é o impulso em detalhe mas, na verdade, em ação todos estes movimentos devem parecer naturais e fluidos.

Equilíbrio do espaço cénico: Criar uma movimentação dinâmica abrindo o espaço quando ele está saturado, usar diferentes direções, preencher o espaço quando ele está vazio. Evitar ficar atrás, escondida e não visível. Praticar o estar dentro e fora, o olhar interior e exterior. Este trabalho de procura constante do equilíbrio no palco só funciona criando desequilíbrios. O desequilíbrio não é mau e permite que o espaço se organize perante essa possibilidade. Mais uma vez dentro de cena os intérpretes devem ter noção do espaço ocupado por eles e pelos outros. Mas como saber que estamos em equilíbrio?

Um pouco como na vida, parece ser mais fácil destruir/desequilibrar do que voltar a construir/equilibrar. Equilibrar leva mais tempo, suscita mais dúvidas, enquanto o desequilíbrio parece poder ser feito na hora com um só gesto, movimento, atitude. No palco não interessa o peso ou a quantidade para o equilíbrio mas sim que a imagem criada, no seu conjunto, dê a sensação a quem olha que existe uma harmonia na composição dos atores em relação ao espaço existente, que existe equilíbrio entre posturas, alturas e direções onde quer que os atores estejam. Portanto, a questão do equilíbrio não tem a ver só com a nossa perceção dentro do palco mas também com o

olhar exterior de quem está de fora. Para ser realmente equilibrado tem de harmonizar estes dois olhares. O intérprete tem de conjugar estas duas dimensões se quiser saber se está a utilizar bem o espaço, a cena.

Contraponto: conceito importante para o intérprete, quer seja para uma boa ocupação de espaço ou para um bom desenvolvimento da ação criando variações, ritmos, níveis, sons, gestos, movimentos diferentes. Por exemplo, se alguém ou um grupo de atores se encontra num determinado lugar em palco executando uma ação outro ator deve entrar e procurar o equilíbrio/desequilíbrio no palco estabelecendo uma relação com o que está a acontecer. Ligada à noção de contraponto existe uma noção de comparação, quando os dois acontecimentos em palco dão a sensação que se comparam, e uma noção de contraste quando dois (ou mais) acontecimentos em palco contrastam em ritmo, gesto, movimento, som, espaço, etc. Parece-me que ao contraponto pode estar também associada a possibilidade de compor, em cena, sobre uma ideia ou acontecimento já estabelecidos. Quando uma ação se estabelece no palco logo aparece uma que a contrapõe. É magia quando todos os movimentos de contraponto se conjugam em simultâneo – música para quem ouve, dança para quem vê. Caos e ordem, dissonância e harmonia.

Escuta: A todos os níveis. É a base de um trabalho. É necessário escutar o espaço: quando é que o espaço nos chama? É necessário escutar a marionete, o objeto e o material: o que nos dizem? Para onde nos levam? O que nos revelam as suas características?

No caso de uma marionete que exija dois ou três marionetistas, por exemplo, é necessária uma grande escuta de grupo. É necessário estar atento a todos os movimentos da marionete e é necessária uma grande coordenação entre todos os manipuladores, uma vez que trabalham muito próximos. É quase como uma dança em que os corpos dos atores deslizam suavemente e ativamente em prol de apenas uma marionete, um corpo. Com tudo isto é óbvio que necessita de existir uma lógica e de certa forma um líder. O líder posiciona-se na cabeça, o olhar e o movimento da cabeça ditam a direção, ou então no corpo, que dita também a direção seguindo-se o olhar⁴⁰.

Neste momento é necessário ir buscar os ensinamentos do impulso: que pode ser dado, numa marionete, a partir da cabeça, do corpo ou de ambos.

Por trás da marionete existe outro trabalho: não só o manipulador deve ter em atenção todo o movimento criado para a marionete como também deve ter atenção ao seu movimento corporal e ao dos colegas. Por vezes a concentração na marionete é tanta que nos esquecemos do nosso corpo, ele fica para trás, com as pernas rijas presas ao chão e os braços entrelaçados e dando nós nos braços do colega. É uma situação que não pode de maneira nenhuma ocorrer. O corpo deve deslocar-se suavemente colocando-se ao serviço da melhor manipulação. Não devemos estar tão junto à marionete, devemos deixar algum espaço entre nós e ela, o que vai também permitir a passagem aos colegas quando necessitarem de se movimentar ou trocar de posição.

Será que importa uma boa relação entre manipuladores? Por certo deve influenciar a preparação que cada um tem, o entendimento do grupo tem de ser quase total, como se respirássemos em conjunto. A capacidade de descentrar a atenção de si e colocá-la nos outros em função de algo que não nós próprios. Uma generosidade de quem trabalha por trás da marionete, de quem não está em primeiro plano, de quem depende dos outros para que tudo funcione. Mais uma vez a nossa habilidade de estar dentro e fora é testada ao limite.

⁴⁰ Para a manipulação a três seguimos a seguinte lógica:

- Para segurar a cabeça o manipulador deve estar sempre ao centro.
- Para segurar o corpo o manipulador deve estar sempre do lado direito
- Para segurar os pés o manipulador deve estar sempre no lado esquerdo.
- O braço direito é manipulado por quem está a manipular o corpo e o braço esquerdo por quem está a manipular a cabeça. Existem momentos em que isso não é certo e os braços vão sendo manipulados entre quem está na cabeça e no corpo – por exemplo quando a marionete dá um dos braços ao público, o manipulador deve soltá-lo para que o seu braço não se atravesse na frente.
- É importante dar a máxima atenção ao corpo e à cabeça, os centros de gravidade, os eixos, para que não estejam muito em baixo nem muito em cima, para que o corpo esteja em harmonia e os pés estejam corretamente chegados ao chão.

Distanciação: Distanciação é o contrário de identificação, num sentido *brechtiano*, em que um ator não deve identificar-se com a sua personagem, mostrando ao público que está consciente da forma como está a interpretar a sua personagem. Philippe Genty usa o termo de uma forma ligeiramente diferente: um ator-bailarino-manipulador deve manter uma certa distância da sua atuação, dança e manipulação. Estar dentro da ação e, ao mesmo tempo, fora dela. Esta distanciação aplica-se a dois níveis, nível espiritual e nível técnico: no plano espiritual o ator-bailarino-manipulador conserva um olhar atento, um sorriso, uma opinião acerca do que está a interpretar; no plano técnico, embora pareça completamente focado na sua interpretação o ator-bailarino-manipulador continua atento à luz, ao espaço, ao outro e ao público.

Dissociação: diferencia-se de distanciação por ser mais do domínio físico e técnico. É fazer algo, ao mesmo tempo, com uma parte do corpo e outra coisa com outra parte do corpo dissociando as direções. Por exemplo, dissociar manipulador e marionete, objeto ou material e dissociar as intenções, uma parte do corpo que fazer uma coisa e a outra parte do corpo quer fazer uma coisa completamente diferente.

Confia nos teus instintos: essencial no treino do intérprete para pôr à prova a sua capacidade de improviso, a sua capacidade de trabalhar na corda bamba, a sua capacidade de enfrentar os seus medos, a sua capacidade de trabalhar com as suas sensações, as suas ideias. Confia nos teus instintos, deixa-te ir, vai! Sê livre!

Parece-me evidente que nem tudo o que produzimos na improvisação é bom mas surge sempre algo na relação com o objeto, um ponto por onde começar a trabalhar e um momento onde ator e objeto comunicam. Esse momento de química é para explorar, é importante que o intérprete tenha algo para trabalhar, algo para alimentar o seu trabalho, uma primeira sensação. É importante que o intérprete não tente ser ilustrativo, encarando o material, o objeto, como mero acessório da sua história. O material está em evidência e relaciona-se connosco, com o espaço e com o espetador. Não existe outra possibilidade de encontrar propostas interessantes senão for a partir da prática, tentativa, repetição, ensaio, jogando com todos os elementos: imaginação, tentativa e erro, acidentes e acaso, espontaneidade e intuição.

2.2 A importância da (s) memória (s)

Que estilo de vida (partindo do princípio que continua a haver vida), que género de mundo, de personalidade pode ser preservado num homem que tenha perdido a maior parte da memória e com ela o seu passado e os seus laços com o tempo?⁴¹

Quando nos falha a memória para completar uma qualquer recordação de um momento fica a sensação de que nos faltam pequenos pedaços de vida. Pequenos buracos de memória interrompidos e enevoados que põem à prova a nossa coerência, a nossa razão. Como seria o nosso sentir ou o nosso fazer se nunca fossemos capazes de armazenar na nossa memória aquilo que aprendemos, experienciamos? A memória constrói-nos, torna-nos nós, personalidade. Felizmente sabemos que um homem amnésico não morre devido a isso mas a sua existência altera-se e a vida como se conhece fica irreconhecível.

‘Ele encontra-se isolado num momento do Ser, rodeado por um fosso ou por um espaço vazio, esquecendo-se de tudo o que está ao seu redor...’ escrevi. ‘Não tem passado (nem futuro), está preso num momento que se altera constantemente e que não tem significado’.⁴²

Sigmund Freud, Oliver Sacks, Philippe Genty todos se interessaram pela essência e profundidade do ser humano, por aquilo a que chamamos alma e que permite que o homem sobreviva enquanto “luta pela preservação da sua identidade em circunstâncias adversas”⁴³ (crises, fraturas, depressões, traumas, medos, amnésias, doença), enquanto se encontra preso nesse limbo, no tempo sem tempo.

A memória alimenta a nossa personalidade, constrói o nosso Eu, a nossa essência. Cada pessoa constitui uma biografia única que o distingue de todos os outros, que marca a sua individualidade. Apesar disto, as fraturas na linha da nossa narrativa individual de vida já foram sentidas por outros e constituem pontos comuns na vida

⁴¹ (SACKS 1985, 41)

⁴² *Ibid.*, 48

Notas de Oliver Sacks sobre um paciente com síndrome de Korsakov com um corte de memória a partir de 1945. No presente, tudo o que lhe era dito ou mostrado podia ser esquecido em poucos segundos.

⁴³ McKENSY, Ivy citado por (SACKS 1985, 21)

dos homens, fazem parte da nossa história coletiva. As nossas memórias e as nossas histórias podem muito bem servir como material de trabalho artístico, como algo no nosso interior que alimenta e faz progredir o trabalho no exterior. De que forma o passado, as memórias, as recordações podem influenciar o momento presente do trabalho artístico? Como podemos usufruir das nossas memórias para criar? De que forma transmitimos essa memória, recordação ou sensação para o material que manipulamos, de que forma os sentimentos se materializam e transportam para o material?

Uma das ideias subjacentes às formações ministradas pela Cie Philippe Genty é a crença de que é possível ajudar os participantes a construírem o seu próprio projeto, o seu projeto pessoal, segundo o método e o universo de Philippe Genty. O trabalho de Genty é único, não é possível reproduzi-lo: “you can’t do what i do, but i can help you to do yours (project)”⁴⁴ Um dos desafios colocados aos participantes é a construção de um pequeno solo de 3 minutos, trabalhando com os materiais disponíveis (tela plástica; papel craft; esferovite; massa pão; barro; caixas de cartão; elásticos; tubos de plástico; entre outros) a partir das nossas memórias e recordações de infância. Acontecimentos da nossa infância (episódios que nos marcaram positiva ou negativamente) estão gravados na nossa memória e constituem um contentor de criatividade, de imagens, de sensações prontos a serem utilizados. Através de exercícios vamos buscar histórias pessoais que nos colocam perante situações do passado, o intérprete joga entre o presente e o passado, o passado serve de alimento para o presente, a verdade do presente é alimentada por sensações que se tornam novamente reais, aqui e agora. O intérprete joga no seu consciente e no seu subconsciente, no sentido em que trabalha com memórias visuais e sensoriais do seu passado armazenadas na sua mente. Ao torná-las novamente presentes, ao jogá-las no presente, informações do subconsciente surgem à tona revelando dados “esquecidos” ou armazenados, ocultos e não acessíveis ao consciente no dia a dia.

O mote para o solo *Raízes... da palavra* nasceu do cruzamento do tema *transmissão* com uma memória pessoal e familiar. O tema *transmissão* foi tratado no

⁴⁴ Palavras de Eric de Sarria (membro da Cie Philippe Genty) sobre o que terá dito Philippe Genty acerca do fato de o seu trabalho não poder ser reproduzido por outros.
“Não podes fazer o que eu faço, mas posso ajudar-te a realizar o teu (projeto).”

curso intensivo *Paisagens Interiores* em todos os sentidos e relações que achámos ser possível estabelecer. Transmitir/passar uma arte a alguém; transmissão de informação genética; transmissão de doenças, propagação de vírus e epidemias; contaminação nuclear e de ecossistemas; transmissão de mensagens secretas à distância; transmissão de pensamentos; transmissão de um segredo, etc. O nosso universo foi também povoado com mitos que falam de transmissão tal como Prometeu, Édipo, Drácula ou Frankenstein. Foi-nos pedido que cruzássemos o tema *transmissão* com a nossa história familiar ou as nossas experiências pessoais e foi no meio de um *brainstorming* que encontrei uma possível história a trabalhar:

Transmitir é transportar algo (ideia, sentimento, memória, objeto...) de um lado para o outro, de mim para alguém, de alguém para mim.

Um caminho, uma paisagem que está carregada de memórias, como quando voltamos à casa onde nascemos, um caminho que percorremos e que nos transmite sensações que nos modificam.

Transmitir um sentimento quando digo que te amo. A transmissão de uma emoção pelo toque (sem uso de palavras), uma demonstração de carinho.

O amor que é suposto ser passado de pais para filhos e de filhos para pais. A reciprocidade ameaçada. O medo do abandono. A transmissão na pergunta – quem sou eu? A questão da identidade. Falta um bocado de mim mesma. A transmissão de avós para netos. Eu nunca tive uma avó. A questão das raízes. Uma brecha na árvore genealógica. A transmissão foi interrompida. Um tabu, uma névoa (eu também sou enevoada). Uma fotografia recortada, um bebé no berço, só, sozinho (falta uma figura).

A transmissão de um segredo que não pode nem foi ainda revelado. A transmissão de um objecto: uma caixa cheia de cartas de amor que não podem ser lidas. Uma história do passado que rasga o presente, uma história interrompida que não encontrou ainda o seu fim. Um segredo partilhado. Transportar esse segredo perigoso, proibido. A história que se repete de geração para geração.

Dar vida às coisas. O processo de dar à luz – trazer vida ao mundo. Transmitir para dentro do ventre para o ser que se desenvolve dentro de nós.

A magia que acontece quando tocamos um material, objeto ou marionete e conseguimos atribuir-lhe uma alma, um carácter, uma personalidade. A forma como esta transmissão nos transforma, nos faz renascer através do dar e receber.

*O que acontece quando não transmitimos? Secamos, cortamos a comunicação, não vemos o outro e por isso não podemos ser nós próprios. Mutismo, autismo, o medo do mundo. O não conseguir Ser. A transmissão de ausência, um vazio.*⁴⁵

Após reflexão sobre estas notas percebi que, para mim, a transmissão era fortemente associada a um ato de amor ou à falta dele. Encontro essa sensação no que escrevo quer quando falo na transmissão de amor no seio familiar (que é ameaçada quando existe ausência de um ou mais membros do núcleo familiar), o que me leva à questão das raízes e da importância da identidade (que também é construída com a memória e se não temos memória dessa pessoa é como se faltasse um bocadinho de nós), quer quando falo no dar vida (e amor) a algo ou alguém. O ato de gerar vida, a magia de transmitir vida a um objeto ou material é um ato de amor e uma dádiva do ser humano. Depois de experimentarmos o amor começamos a ter medo de ter falta dele, que essa transmissão seja interrompida, que se instale o vazio, o silêncio e a solidão.

Chego ao tema das relações amorosas e às cartas de amor que se escrevem e que se recebem, àquelas que se escrevem mas nunca chegam a enviar-se, as que se extraviam, às palavras que gostaríamos de ter escrito e de ter dito e nunca chegámos a dizer, às palavras que gostávamos de ouvir mas que nunca chegam ou chegaram. Os amores não correspondidos, aos amores inacabados, terminados. As cartas, os nossos segredos, as nossas memórias guardadas. O que fazer com elas? As cartas e as memórias? O que fazer com toda a informação do passado, com os nossos arquivos de memória quer físicos quer espirituais? Na era da vertigem do efémero e da velocidade, que fazer com o que teima em ficar para trás? Escrevem-se cada vez menos cartas de amor, escrevem-se cada vez menos cartas de um assunto qualquer.

Quando me permito ir um pouco mais ao meu interior coloco as perguntas: Que fazer com o que se tem para dizer e está há muito guardado? O que podemos deitar fora e o que podemos guardar? Por que é tão difícil falar do que nos vai dentro? Porque certas palavras que necessitam ser expressas nos aterrorizam? Depois há o medo de não conseguir comunicar, o medo de nós próprios, uma certa impossibilidade

⁴⁵ Excerto de notas retiradas durante o curso intensivo “Paisagens Interiores” em agosto de 2011.

de existir, o estarmos longe de nós próprios. Os problemas de expressão são raízes agarradas ao osso, as palavras não têm raiz mas existem inúmeras raízes de uma só palavra. As cartas são apenas desculpas para o que realmente sentimos, camuflam, são camadas de pele, metáforas para o que sentimos, lugares onde escrevemos com figuras de estilo para tentar exprimir o que nos vai dentro.

Para este trabalho de projeto, o solo *Raízes...da palavra*, foi necessário iniciar um confronto interior que diz respeito à minha linha de vida, à minha narrativa pessoal. Em cena este processo traduz-se num cenário de caos organizado, um amontoado de papel craft, como se tivesse aberto a boca ou a gaveta e toda a minha vida estivesse exposta, desempacotada, estilhaçada, desarrumada e em pedaços de papel. Esse papel é muito, nunca mais acaba e, por ser muito, chego a afogar-me nele. O processo de trabalho baseou-se neste conflito instalado e por meio da relação/interação entre mim, o intérprete, e o papel craft, o material. O resultado do trabalho vai traduzir-se na química, no jogo e na sinergia entre intérprete e material, na partilha com o espetador que pode buscar conexões com a sua própria vivência e ajudar a buscar múltiplos sentidos para o que vê. Ao trabalhar ou criar sobre as nossas memórias pessoais, partilhando-as com o público, estamos de certa forma a tocar quer a memória quer o inconsciente coletivo.

Philippe Genty e Mary Underwood criam a *dança enigma* dos seus espetáculos através de um processo chamado *Memograma*. O *memograma* consiste em pequenos gestos-memória criados a partir de memórias do quotidiano desestruturadas, ou seja, sem procurar qualquer estrutura, lógica, coladas entre si através de uma recordação comprimida num ou vários gestos. A memória é tratada como nos chega, em pequenos pedaços de recordações, depois é traduzida por gesto formando uma frase coreográfica com o intuito de causar um efeito de estranheza, de surpresa e de enigma. Esses gestos tanto podem traduzir ações, como emoções, reações, intenções que vão fazer o público questionar-se.

Para a realização de um trabalho a partir de si (do intérprete) é à memória que se pode recorrer, a sensações, emoções, estados de alma, episódios que nos marcaram, recordações que nos tocaram profundamente. O desafio maior é o de transpor estas “paisagens interiores” para o material com que escolhermos trabalhar. É através deste

confronto entre intérprete e material que se vão materializar em concreto os conflitos, os temas que se pretendem tratar. É por meio deste trabalho que se pretende criar imagens, metáforas e não simples imitações de cenas do quotidiano. O confronto com o material é um confronto com o nosso Eu, uma viagem ao nosso interior.

2.3 Trabalhar com o material, procurar a metáfora.

Em ambos os cursos realizados pela Cie Philippe Genty os participantes tinham à sua disposição, para o desenvolvimento do seu solo, além de objetos, inúmeros materiais, entre eles: lycra; têxtil; tela plástica; papel craft; esferovite; barro; massa de pão; tostas (daquelas que costumamos usar para fazer canapés); esparguete; cuscuz; farinha; café; cartão; tubos de plástico; cordas; linhas; elásticos, etc. Nunca havia experimentado realizar trabalho artístico com materiais ou comida e todo esse processo levantou-me dúvidas, quer do ponto de vista do intérprete/manipulador quer do ponto de vista do que o próprio material tem para oferecer. Existiria alguma diferença no trabalho prático entre objeto e material?

Um objeto pode ser natural ou construído pelo homem, o objecto natural existe independentemente do homem mas os objetos construídos pelo homem apenas existem em relação a ele:

Matéria pura, forma, ideia realizada, pensamento solidificado, quaisquer que sejam as definições que arrisquemos, o objeto é sempre relativo às mãos do homem, ao seu ambiente, ao grupo ou à sociedade que o criou.⁴⁶

Existe porém uma diferença nas possibilidades de movimentos dos objectos naturais (existentes na natureza) e dos não naturais (fabricados pelo homem). Diferentes tipos de objetos apresentam diferentes tipos de movimentos, os naturais movem-se segundo as leis da natureza (água no riacho, folhas ao vento, raízes agarradas ao chão, etc) e os não naturais movem-se através da ação do homem. Segundo Ana Maria Amaral, em *O ator e seus duplos*, o movimento dos objetos obedece a estímulos internos e externos, internos quando o movimento é dado pela intenção do manipulador e externos quando o movimento é dado aparentemente pelo próprio objeto, porque decorre da sua forma e

⁴⁶ (AMARAL 2001, 117)

diz respeito à sua própria anatomia. Por exemplo, uma bola após o impulso inicial do manipulador pode continuar a pular e a rolar sozinha; o papel craft depois de amarrotado vai, por si, continuar a mover-se no sentido oposto ao movimento efetuado pelo manipulador. Por outro lado, existem objetos que necessitam de estímulos exteriores constantes para se moverem como é o caso por exemplo de uma tábua. O movimento ou a vida do objeto vai resultar da junção do objeto e dos movimentos que lhe são próprios com os estímulos externos dados pelo manipulador.

Existem objetos que por si só sugerem imediatamente conteúdos (uma gaiola lembra prisão; um martelo a força ou o trabalho, etc.) mas o que pode sugerir um enorme bocado de papel craft ou um enorme bocado de manga plástica (exatamente retirados de rolos que vieram da fábrica)? Pela sua forma e natureza estes tipos de materiais parecem abrir as possibilidades de movimento e de criação ao manipulador e ao criador. A história subconsciente do objeto é diferente da do material? Será que podemos dizer que o material ainda não é objeto, num sentido em que está em bruto e que coisas vão nascer a partir dele? Ou será que o devemos pensar ao nível da significação? Os objetos são símbolos e estão carregados de histórias e referências culturais, com os materiais tudo está em aberto. O material tem algo a contar, é matéria, é passível de ser moldado, pode ser cenário, pode fazer nascer algo, modificar-se, metamorfosear-se. Os materiais em bruto representam portas abertas para a criatividade do intérprete. Redescobrir o material ajuda na busca de metáforas deixando o objeto de ser símbolo, redescobrimo novas formas de lhe dar sentido. Mas como?

Para aprofundar o meu estudo e a minha prática ajudou-me perceber que os materiais, os alimentos, os objetos, a luz e o som estão integrados na mesma categoria, a de objetos⁴⁷, e por isso, quer do ponto de vista das suas próprias características quer do ponto de vista da sua manipulação estão sujeitos aos métodos do teatro de objetos, a que Philippe Genty chama de “arte da redescoberta”:

⁴⁷ Para Philippe Genty existem 4 categorias de objetos:

- “- Os objetos em bruto: a areia, a água, a terra, a pasta de modelar...
- Os objetos manufaturados: os utensílios, produtos caseiros, marionetes
- Os alimentos: os legumes, as frutas, biscoitos, açúcar, café...
- A luz e o som também podem ser considerados objetos.”

GENTY, Philippe, “Notes sur le théâtre d’Objet”, inédito (com a amável autorização de d’Eric de Sarria).

Quand Marcel Duchamp a placé une pissotière dans un musée, sans en changer la nature mais en la débarrassant de son côté fonctionnel, il l'a rendue étrangère et exotique. C'était alors une manière de redécouvrir l'objet.⁴⁸

É importante que se aborde o trabalho com os objetos com o objetivo de lhes conseguir atribuir novos usos, de descobrir novas formas de olhar para ele sem no entanto desrespeitar a sua natureza.

O papel craft, material utilizado no solo *Raízes...da palavra*, foi escolhido através de um processo de redescoberta num exercício realizado durante o curso intensivo *Paisagens Interiores*. O exercício consistia na redescoberta dos objetos através do uso de outros sentidos (olfato, tato, ouvido, paladar) e do uso de sensações e imagens interiores, sendo que, estávamos de olhos vendados. Tínhamos cerca de cinco minutos para explorar cada objeto e após esse processo tínhamos de escolher apenas um para trabalhar.

Mesmo tentando a redescoberta do objeto é incrível como somos rápidos na sua identificação. De olhos vendados todos os outros sentidos estão alerta. Dá-se uma primeira fase de tentativa de identificação do objeto pela sua forma ou textura, odor, sabor ou ruído. Dependendo do material há sentidos que usamos primeiro ou pelo menos há uma sensação disso. Na verdade eles devem operar todos ao mesmo tempo cumprindo a sua função. A nossa primeira tentação é o tato, jogar as mãos ao material e depois chegá-lo perto do nariz. No entanto, há materiais reconhecíveis só pelo cheiro ou pelo som que produzem. Com a ajuda dos sentidos formamos automaticamente a imagem do material na nossa cabeça, damos-lhe um nome, reconhecemo-lo mesmo sem o estar a ver e isso devido à memória que temos dele, tudo o que aprendemos sobre ele durante a vida – as nossas memórias culturais, as nossas memórias visuais, as nossas imagens visuais – o mundo como representação.

⁴⁸ GENTY, Philippe, “Notes sur le théâtre d’Objet”, inédito (com a amável autorização de d’Eric de Sarria)

“Quando Marcel Duchamp colocou um urinol num museu, sem lhe mudar a natureza mas desembaraçando-o da sua parte funcional, tornou-o estrangeiro e exótico. Esta foi uma maneira de redescobrir o objeto.”

Por outro lado, ao sermos privados da visão e da rápida identificação e formulação de opinião acerca do objeto estamos a permitir que outras informações nos cheguem através desta posição de escuta. Durante o processo de redescoberta vêm também as sensações que o material nos provoca e a forma como ele comunica conosco e nós com ele. Se gostamos do cheiro, se não gostamos da forma, se a sua textura nos é apetecível, se é pesado ou leve, se nos põe bem dispostos ou nos entedia. Tudo isto vai ditar o tempo que estamos dispostos a perder com ele. Até com os objetos posso dizer que existe empatia ou antipatia porque sensorialmente comunicamos e porque inevitavelmente a relação que estabelecemos com eles é também baseada na memória. Com os cheiros, sons, texturas brotam memórias e imagens do que durante a nossa vida experienciámos com eles ou então simplesmente, tocando num objeto, somos reportados para acontecimentos passados ou presentes que ligam a sensação que provoca a outras parecidas que nos fizeram felizes ou infelizes, zangados ou impacientes. Recordações, memórias.

Segundo Philippe Genty, estas sensações podem ser explicadas a partir dos três estádios da relação do homem com o objeto que se iniciam na infância. No primeiro estádio, o bebé não atribui outras significações ao objeto senão aquelas que ele distingue, que se apercebe, as da proteção e necessidade. Num segundo estádio, o objeto ganha uma função *auto centrique* (auto cêntrica), o objeto embora manufaturado a uma grande escala é compreendido pela criança como único e imutável, os objetos não são entendidos como símbolos e a criança relaciona-se com o objeto numa base afetiva. Num terceiro estádio, o objeto ganha o seu valor de símbolo através da compreensão das suas diversas utilidades e qualidades genéricas. O símbolo representa agora diferentes modelos de objetos. A função auto cêntrica de um objeto pode estender-se à idade adulta:

Un objet lié à une angoisse, à une émotion devient alors, dans le cas auto centrique, le symbole de cette angoisse. Son utilisation de manière récurrente peut amener à ramener ou rappeler l'angoisse première. En ce qui me concerne les objets associés au ski me ramenaient à ma culpabilité développée inconsciemment suite à la chute mortelle de mon père dans un précipice au cours d'une randonnée à ski.⁴⁹

Encontramos por vezes sentimentos fortes ligados aos objetos e essas sensações estão ligadas à nossa história, à nossa relação com eles.

A redescoberta do objeto e a sua escolha são realizadas de certa forma por um processo subconsciente, muito mais interior do que exterior. De olhos vendados encontramos-nos a sós com material. É interessante como sem a visão a noção de espaço se torna diferente e difícil, tudo nos parece maior ou mais pequeno porque a nossa imaginação fabrica imagens e faz deduções que podem não corresponder ao real. Estando numa procura não do real e ilustrativo mas do sonho e de sensações tudo nos parece ampliado, distorcido, real à nossa maneira. Uma espécie de *Alice no País das Maravilhas* atravessando para o outro lado do espelho.

Há uma escuta interior do intérprete que se revela no material, não só se revela como também se descobre. Escolhemos o material através das sensações e penso que aqui reside o foco. Não olhámos para ele, não tivemos oportunidade de intelectualizar o material, não tivemos tempo para pensar antes o que íamos fazer com ele, não buscámos atribuir-lhe qualquer tipo de significado. O intérprete escolhe o material mas o material também o escolhe a ele, no sentido em que quando dialogam as sensações e sentimentos devem fluir e expressar-se. Um usa o outro. Estão em pé de igualdade.

Para o solo *Raízes...da palavra* o material que escolhi foi o papel por exatamente me ter feito regressar a uma “angústia primeira”, por me ter convocado para uma memória pessoal, uma sensação de empacotar papéis, guardar, esconder, rasgar, deitar fora, arrumar, dobrar, encarquilhar. Fez-me viajar a um sentimento guardado à espera de ser tocado. Desmontar o porquê da escolha de um determinado objeto ou material não é fácil precisamente porque a relação que se constrói entre os dois deve ser algo que toca o subconsciente do intérprete, algo que não permite que durante o processo se coloquem dúvidas ou se deem respostas, algo que se realiza utilizando o acaso, o instinto e o improvisado tentando evitar o bloqueio, o receio,

⁴⁹ *Ibidem*

“Um objeto ligado a uma angústia, a uma emoção torna-se, no caso auto cêntrico, o símbolo dessa angústia. A sua utilização de forma recorrente pode conduzir ao aparecimento ou à lembrança dessa angústia primeira. No que me diz respeito os objetos associados ao esqui lembram-me a minha culpabilidade desenvolvida inconscientemente depois da queda mortal do meu pai para o precipício durante uma excursão de esqui.”

deixando portas abertas à criatividade. Há que ter em conta, no entanto, a seguinte questão: “Peut-il être remplacé par d’autres objets ? Si oui, cet objet n’est certainement pas le bon choix.”⁵⁰ Quando se escolhe um objeto não deve ser pela sua estética mas sim pelas metáforas que ele propõe. Esta é a parte do trabalho que se dirige ao intelecto do intérprete, ao consciente. Como já foi descrito anteriormente estes são também os processos do espetador, esta deve ser a forma como o espetador recebe as imagens criadas durante o espetáculo (um apelo ao animismo e ao intelecto). De fato, o objeto, deve ser escolhido de forma a poder ser teatralizado e a teatralização não consiste apenas em retirar o objeto do seu uso habitual:

(...) l’objet ne doit pas seulement être détourné de son usage habituel, il doit également exprimer une métaphore ou se trouver des correspondances, des analogies, soit par sa forme, son mouvement, sa couleur ou l’idée avec ce qu’il représente dans le récit. L’image devient alors un jeu de l’esprit.⁵¹

O intérprete joga o jogo das associações e correspondências encontrando-as no objeto na sua forma e cor (um conjunto de vários legumes ou uma salada podem ser utilizados para dar a ideia de abundância de alimentos no paraíso de Adão e Eva); no seu movimento (um batedor a manivela pode adquirir traços de um helicóptero através do seu movimento giratório), na ideia (a ideia de vazio pode ser dada através do jogo com uma caixa vazia). O objeto, ao contrário da maioria dos objetos utilizados no teatro de atores, é revalorizado tornando-se num objeto polissémico, compreendendo variados sentidos e significados. Para este jogo, o objecto serve diferentes funções: a função original (sendo usado para aquilo que foi criado, como por exemplo, a personagem copo que por vezes é usada para saciar a sede do seu manipulador, quando manipulador e objeto trocam de personagens entre si); a função de marionete (quando o manipulador concentra toda a atenção na manipulação dos objetos “desaparecendo” aos olhos do espetador) e a função de *partenaire* (quando o objeto e manipulador são duas personagens distintas). Estas possibilidades devem-se ao fato de no teatro de objetos, tal como no cinema, ser possível viajar rapidamente do plano geral para o

⁵⁰ *Ibidem*

“Pode ele ser substituído por outros objetos? Se sim, este objeto não é certamente uma boa escolha.”

⁵¹ *Ibidem*

“(…) o objeto não deve ser somente desviado do seu uso habitual, mas deve igualmente exprimir uma metáfora ou encontrar correspondências, analogias, quer pela sua forma, movimento, a sua cor, ou a ideia que ele representa na narrativa. A imagem torna-se assim um jogo do espírito.”

plano de pormenor e vice-versa, graças à constante mudança de escalas é possível dominar a imagem global e ao mesmo tempo reforçar os detalhes e os pormenores. Outra convenção perfeitamente aceite é a elipse que permite passar em segundos de uma ação à outra, de um lugar para outro, de um tempo para outro sem que os acontecimentos tenham necessariamente de ter uma ordem lógica.

Todos os elementos de dissociação do objeto à sua função original concretizam-se na intenção de com eles criar metáforas, como a que por exemplo Philippe Genty refere como metáfora das práticas do exército na ditadura militar: um dos inimigos (um ovo) é levado para um helicóptero (um batedor de ovos), o movimento giratório do batedor e da sua manivela é associado às hélices de um helicóptero. No ar, o ovo é partido e o seu conteúdo derramado sobre uma lagoa (uma bacia com água) lembrando as terríficas práticas exercidas durante uma ditadura militar.

Quer durante o curso intensivo com a Cie Philippe Genty quer durante a minha prática nos ensaios para *Raíces...da palavra* encontrei algumas dificuldades em interiorizar os aspetos fundamentais do jogo com o material no que diz respeito à sua natureza e no que diz respeito à busca não de elementos simbólicos mas sim metafóricos. A procura da metáfora e não do símbolo é uma questão pertinente e pode parecer simples do ponto de vista da compreensão dos conceitos mas na prática muitas vezes existe a tendência para cair no simbólico, para buscar rápidas e fáceis interpretações. Os objetos e materiais devem ser trabalhados e manipulados a partir das suas características, a partir daquilo que são efetivamente e não devem ser transformados, ou seja, não devemos cair na tentação de os modificar, de lhes juntar outros objetos para construir personagens.

No caso de *Raíces...da palavra* o papel é pura e simplesmente papel mas foi necessário experimentar, sob a orientação de Eric de Sarria, para compreender que, na sua essência, o papel é um material leve e que não podia trabalhá-lo como se fosse pesado, não é credível. Assim como mergulhar num amontoado de papel não é o mesmo que mergulhar num lago, o papel não é água. A melhor forma de trabalhar com um monte de papel, neste caso, é trabalhar a partir da ideia de que é muito, que é demasiado. Em *Raíces...da palavra* tentei transformar o papel num enorme envelope

com a ideia de que o amontoado de papel me fazia lembrar um amontoado de cartas e a minha personagem não sabia o que fazer com elas. O envelope era gigante e simbolizava o peso da mensagem que continha. Sob a orientação dos formadores, Eric de Sarria e Nancy Rusek, o envelope gigante de papel foi substituído por uma folha enorme de papel escrita, uma folha de papel que surgia e se abatia sobre mim, servindo a minha ideia, nunca deixando de ser folha de papel e criando um prolongamento do conflito da personagem. É útil para o trabalho do intérprete se buscar compreender as características e a dinâmica do objeto ou material e se buscar uma manipulação clara e precisa sem procurar nenhum tipo de realismo. Trabalhar o objeto ou o material aceitando as suas características é no fundo respeitá-lo, colocar-se numa postura de escuta e de diálogo. Muitas vezes o material vai deformar-se, partir-se, romper-se e é necessário estar ciente desse fato para poder progredir e enriquecer a nossa forma de expressão. “Animar um objecto não é humanizá-lo, nem animalizá-lo, mas, antes de lhes imprimir movimentos, deve-se pesquisar os que lhe são próprios.”⁵²

Ao afastar-se do realismo o intérprete busca uma sensação constante de descoberta do espaço e do tempo em que se encontra, essa sensação é por vezes de grande espanto como se tudo fosse estranho e sentido pela primeira vez, como se o intérprete fosse estranho até para ele mesmo. É imprescindível para o intérprete ter presente que não se encontra no mundo real mas sim noutro mundo, o lugar da memória, numa recordação, fora do presente, no inconsciente, como se tivesse caído de paraquedas ou tivesse nascido naquele preciso momento. Ao afastar-se do realismo o intérprete afasta a sua manipulação e a sua ação de uma descrição de momentos da vida quotidiana colocando a si mesmo a questão “o que está a acontecer comigo?” para progredir em cena.

A mente do intérprete deve encontrar-se focada no material e naquilo que ele provoca deixando-se ir por um jogo do espírito. O que vemos são prolongamentos das sensações interiores do intérprete, o material vai-se transformando e metáforas vão nascendo. As metáforas são figuras de estilo na categoria de tropos ou imagens. As metáforas acontecem quando atribuímos às palavras imagens, quando usamos a palavra não no seu sentido próprio mas no sentido figurado, quando damos a uma

⁵² (AMARAL 2001, 120-121)

coisa o nome de outra em virtude de uma relação de semelhança (“aquele homem é um lobo”, chama-se lobo a um homem pela sua semelhança com a ferocidade de um lobo). A metáfora é, no fundo, uma comparação abreviada (“aquele homem é feroz como um lobo”/ “aquele homem é um lobo”). Existem mais tipos de tropos ou imagens como a sinédoque (dar a uma coisa o nome de outra em virtude de uma relação de simultaneidade e de compreensão, que existe entre o todo e as partes), a metonímia (atribuir a uma coisa o nome de outra em virtude de uma relação de sucessão, causalidades ou consequência) e a personificação ou animismo (atribuir sensibilidade ou inteligência aos seres delas privados). A noção de “figura de estilo” existe para alargar o conteúdo das palavras, proporcionando-nos imagens emocionais, próprias da poesia.

Podemos definir figuras de estilo como “modos de dizer, que, não se confinam na simples manifestação da ideia, sugerem afectos da alma e conferem à mensagem especial energia, vivacidade e graça”. (...) Ao estudar as figuras de estilo, compreendemos que a linguagem literária, de si emotiva, vem essencialmente da alma, ou da emoção intelectual.⁵³

Esta noção leva-me a sugerir que, no trabalho de Philippe Genty, a metáfora aparece como uma extensão do mundo interior dos atores-bailarinos-manipuladores e que a confrontação com os materiais deve ser usada para a expressão das nossas expressões da alma. No entanto, para fazer surgir metáforas há que, como referi anteriormente, dissociar os objetos ou o material do seu uso corrente deslocando-os da sua conotação de símbolo.

Por *simbolização* (ato ou efeito de simbolizar) entendemos representar por símbolos, exprimir simbolicamente, onde um objeto e o seu significado são apreendidos e definidos socialmente e culturalmente. Ao considerarmos o objeto pelo o que é e não por aquilo que representa é, de certa forma, colocarmo-nos na perspetiva de alguém (uma criança ou um nativo) que ainda não tomou contato com a nossa cultura. Colocando-nos nesta perspetiva temos mais hipóteses de conseguir olhar o objeto por aquilo que ele é e não por aquilo que representa. É por isso que se torna tão

⁵³ (BORREGANA 2004, 279)

Escolhi esta noção de figura de estilo de uma editora espanhola devido à sua relação com a alma e emoção intelectual, utensílios para uma poética do intérprete (que se alimenta da alma e suas expressões, emoções de suas recordações e memórias).

importante a escolha do objeto, a química entre objeto e intérprete, que deve ter em consideração o desenvolvimento da primeira percepção que temos dele, antes de lhe atribuirmos um significado cultural e social. Este posicionamento em relação ao objeto retira-nos da nossa concepção primeira das coisas e dá-nos uma certa distanciação do nosso quotidiano, dia a dia, forma de vida. Considerar o objeto do ponto de vista de uma criança pode levar-nos a desenvolver uma linguagem mais universal e a tocar o inconsciente.

Eric de Sarria⁵⁴ referiu-se à noção de metáfora como “the delicate notion of metaphor”⁵⁵ e quando lhe perguntei porque tinha usado a palavra *delicada* para a descrever a sua resposta foi muito pertinente. Disse-me que um entendimento intelectual do que metáfora significa não ajuda necessariamente a construir um ponto de vista dramatúrgico eficiente. Se fosse o caso, seria muito fácil construir e criar um espetáculo!

⁵⁴ Ator e encenador, membro da Cie Philippe Genty e formador nos workshops “Souvenir d’une amnésie” e “Paisagens Interiores”

⁵⁵ “a delicada noção de metáfora”

Conclusão

Realizar o projeto *Raízes...da palavra* foi uma aventura rica em todos os sentidos, pelos laços que me permitiu estabelecer com as pessoas envolvidas, pelo investimento que significou a nível de aprendizagem de técnicas de manipulação de objetos e materiais, pelo que acrescentou à minha formação na área das formas animadas e do teatro visual. Penso que os objetivos e as expectativas que coloquei em relação ao projecto foram satisfatoriamente alcançados sendo que o produto final do projeto é um solo apto a ser apresentado ao público. O projeto ensinou-me o quão interessante é realizar uma aprendizagem teórico-prática, sinto que o ganho de conhecimentos e experiência adquirida é maior, sinto que a realização do solo me permitiu ir mais longe quer na busca de conhecimentos quer na busca do meu próprio caminho artístico.

Realizei um caminho muito pessoal, ao meu interior, e posso concluir que neste projeto o confronto com o material significou um confronto comigo própria. Concluo também que não há forma de chegar a conclusões artísticas interessantes senão for pela prática, pesquisa e constante trabalho de experimentação com tudo o que isso envolve (ensaios, criatividade, tentativa, erro, intuição, espontaneidade, acidente, acaso).

Toda a tentativa de codificar uma forma de expressão artística está sujeita a ser posta em causa, Philippe Genty relembra que não há livros de receitas e que devemos considerar as suas diretrizes como base de reflexão, como ponto de partida. Eric de Sarria disse-me muitas vezes: “quebra as regras”, “elas estão lá e a certa altura precisam de ser desafiadas”. Os dados de *Raízes...da palavra* estão lançados, o futuro está em aberto.

Bibliografia

AMARAL, Ana Maria

2001 *O actor e os seus duplos. Máscaras, bonecos, objectos.* São Paulo, Senac.

BARATA, José Oliveira

1980 *Estética Teatral. Antologia de textos.* Lisboa, Moraes Editores.

BETTELHEIM, Bruno

1969 *La fortresse vide.* Gallimard. Trad. do inglês de Roland Humery.

BORREGANA, António Afonso

2004 *A Gramática. Gramática da Língua Portuguesa.* Espanha, Contra, Lda.

CHABAUD, Christian

2004 “Portrait de Philippe Genty”, *Ç@ bouge ! n° 3*: 4-19.

FREUD, Sigmund

2009 *A interpretação dos sonhos.* Lisboa, Relógio D'Água.

GENTY, Philippe

Notes sur le théâtre d'Objet, inédito (com a amável autorização de Eric de Sarria)

GENTY, Philippe

2008 “Uma viagem entre percepção, forte impressão e interpretação”,
Móin-Móin n°5: 128-142.

JURKOWSKY, Henryk

2000 *Métamorphoses. La Marionnette au XX siècle.* Charleville – Mézières,
Montpellier, Coédition Intitut International de la Marionnette et éditions
L'Entretemps.

OPHRAT, Hadas

2007 “O Boneco e o Teatro Visual”, *Móin-Móin* nº4: 91-102.

SACKS, Oliver

1990 *O Homem que confundiu a mulher com um chapéu*. Lisboa, Relógio de Água.

<http://www.philippegenty.com/COMPAGNIE/Entretien.htm> (Novembro 20, 2011)

<http://www.philippegenty.com/COMPAGNIE/LaCompagnie.htm> (Novembro 21, 2011)

<http://www.actateatro.org.pt/index.htm> (Fevereiro 5, 2012)

<http://www.actateatro.org.pt/VATE/main.htm> (Fevereiro 5, 2012)

Anexos

DVD *Raíces...da palavra*⁵⁶

⁵⁶ O DVD *Raíces...da palavra* é um DVD de dados que contém o ensaio geral (21/02) e a apresentação pública (22/02), ambos realizados em 2012. Como anexo dos vídeos constam os materiais resultantes do processo: guião de luz, guião de som, *raider técnico* e a escrita produzida para o solo.