

**Universidade de Évora**

Mestrado em Teatro – Ramo Arte do Actor

Relatório de Estágio



**A Expansão do Possível**

*Ne m'oublie pas*, pela Cie. Philippe Genty

Ana Carolina Alves dos Santos | m8605

Orientador: Philippe Genty

Co-Orientadora: Prof. Dra. Christine Mathilde Thérèse Zurbach

18/06/2013

**Universidade de Évora**

Mestrado em Teatro – Ramo Arte do Actor

Relatório de Estágio<sup>1</sup>

A Expansão do Possível

*Ne m'oubliez pas*, pela Cie. Philippe Genty

Ana Carolina Alves dos Santos | m8605

Orientador: Philippe Genty

Co-Orientadora: Prof. Dra. Christine Mathilde Thérèse Zurbach

18/06/2013

---

<sup>1</sup> Este relatório inclui as críticas e sugestões feitas pelo júri.

Dedicado a Marco Martins,  
companheiro de viagens e sonhos impossíveis.

## Resumo

### **A Expansão do Possível – *Ne m'oublie pas* pela Cie. Philippe Genty**

A *Compagnie Philippe Genty*, com os seus espetáculos multidisciplinares e imagéticos, onde a “impossibilidade é apenas mais uma possibilidade entre muitas”, leva os espectadores a mergulhar nos seus abismos pessoais. Em *Ne m'oublie pas*, dez atores noruegueses são guiados por *Clarisse*, mulher-chimpanzé, ao longo de Paisagens Interiores imaginadas por Philippe Genty e coreografadas por Mary Underwood, que ecoarão no universo de cada espectador.

O trabalho do ator – nas criações da companhia – nivela-se com o dos restantes elementos que as integram. Sendo que não é o ator que perde uma posição de destaque, mas sim todos os outros elementos (objetos, materiais e marionetes) que se elevam até ao seu nível de importância, num teatro que desafia a capacidade da linguagem para traduzir as complexidades da vida.

Fala-se de um ator pós-dramático, cujas características específicas, relacionadas com o jogo de ator, movimento, canto, manipulação de materiais, objetos e marionetes se estendem para além das competências adquiridas pelo ator dramático.

## Abstract





### **The Expansion of the Possible – *Forget me Not* by Cie. Philippe Genty**

The *Compagnie Philippe Genty*, with its multidisciplinary and visual shows, where "impossibility is just one possibility amongst others", leads the public towards an immersion into their personal chasms. In *Ne m'oublie pas*, ten Norwegian actors are guided by *Clarisse*, a chimpanzee, through Inner Landscapes imagined by Philippe Genty and choreographed by Mary Underwood, which will echo in the universe of each spectator.

The actor's work – in the company's creations – is at the same level of all the other composing elements. Even so, it is not the actor who loses a prominent position, but all other elements (objects, materials and puppets) that rise up to his level of importance, in a theatre that challenges the language's ability to translate the complexities of life.

We're talking about a post dramatic actor, whose specific characteristics concerning acting, movement, singing and puppeteering, extend beyond the competences acquired by the dramatic actor.

# ÍNDICE

|   |   |     |
|---|---|-----|
|    | <b>PRÓLOGO</b>                                    | 4   |
|   | <b>INTRODUÇÃO</b>                                 | 6   |
|    | <b>TEATRO VISUAL E PÓS-DRAMÁTICO</b>              |     |
|   | Entre a ilusão e a presença                       | 8   |
|   | Sobre o Teatro Visual                             | 13  |
|   | Uma aproximação ao Teatro Pós-dramático           | 17  |
|   | <b>PHILIPPE GENTY</b>                             |     |
|   | Um percurso                                       | 21  |
|   | Entre a criação e a formação                      | 25  |
|   | <b>NE M'OUBLIE PAS   FORGET ME NOT</b>            | 29  |
|   | A recriação                                       | 34  |
|   | Do sonho para a vida                              |     |
|   | <b>I</b> Semana um a seis                         | 38  |
|   | <b>II</b> Semana sete a treze e meia              | 64  |
|  | <b>ESPAÇO DE REFLEXÃO</b>                         |     |
|   | <b>I</b> Ator = material?                         | 77  |
|   | <b>II</b> Ator material vs. Ator criador          | 78  |
|   | <b>III</b> Ator = intérprete + criador + material |     |
|   | Nota explicativa                                  | 84  |
|   | Um teatro de efigies                              | 86  |
|   | A <i>Surmarionnette</i> de Craig                  | 88  |
|   | Kantor, ponto de inflexão. <i>Cricotages</i> .    | 90  |
|   | A propósito de um ator pós-dramático              | 94  |
|   | Ator pós-dramático vs. ator dramático             | 95  |
|  | <b>CONCLUSÃO</b>                                  | 98  |
|   | <b>BIBLIOGRAFIA</b>                               | 101 |
|   | <b>ANEXOS</b>                                     | 105 |



## PRÓLOGO

*A Expansão do Possível* tem o seu início num improvável ímpeto de teimosia. A história, no seu todo, não caberia dentro do formato deste trabalho, pelo que importa explicitar o que verdadeiramente despoletou esta inimaginável aventura.

Algures no final do primeiro semestre do Mestrado em Teatro da Universidade de Évora, surgiu um convite para participar na Escola de Verão produzida pela Coleção B, no âmbito do Festival Escrita na Paisagem, que consistia num workshop orientado por dois intérpretes da Companhia Philippe Genty, Nancy Ruzek e Eric de Sarria. Todos os alunos, de ambos os ramos do mestrado, conseguiram encaixar em vinte dias do seu calendário de verão a frequência deste atelier.

A minha relação com marionetes e animação de objetos tinha acabado de começar, devido a aulas em parceria com o ramo ator-marionetista, lecionadas por Igor Gandra. Uma paixão que dava os primeiros sinais, ainda pautada pela inquietude que o desconhecido tão bem sabe provocar.

Após uma pesquisa sobre a Companhia Philippe Genty, preenchida por excertos de vídeos de espetáculos mais recentes, alguns artigos em revistas da especialidade e uma viagem pelo site da companhia, uma doce expectativa começou a ganhar forma.

[Considerando que o nosso passado é indissociável daquilo em que nos tornamos, é importante ter em consideração tanto a minha formação prévia como a minha relação com o Teatro para melhor compreender em que intervalos se posiciona a minha visão.

Uma primeira licenciatura em Arquitetura, com um ano de programa Erasmus em Paris, despoletam o meu fascínio pela conceção do espaço cénico, pela criação de universos a habitar pelos intérpretes, ou simplesmente pela utilização e exploração do espaço de cena, seja qual for o seu formato, daquele espaço onde a magia acontece.

Em paralelo, uma formação contínua do TEUC (Teatro de Estudantes da Universidade), após um *Curso de iniciação teatral* de sete meses, com duas produções anuais (ao longo de sete anos) orientadas por diversos profissionais do panorama teatral português.



Pelo caminho pivoto entre o trabalho de ator e a conceção plástica de espetáculos, sem nunca conseguir desvincular-me de um rótulo que, à partida, me colocaria na esfera exterior do jogo teatral. A ideia de que ambas podem coexistir é o motor da procura contínua de formação, à qual se associa a expectativa de um determinado sentimento de pertença.]

Lembro-me particularmente de um colega me dizer, num dos primeiros dias do *workshop*, que o tipo de trabalho desenvolvido pela companhia me iria encaixar na perfeição, e de eu sorrir, meio no vazio, com esperança de que ele estivesse certo.

E eis que o mergulho foi completo, pleno em confiança naqueles que nos orientavam na descoberta dos materiais, marionetes e, acima de tudo, de nós mesmos enquanto seres criativos e comunicantes. Todo o *workshop* foi uma viagem por memórias profundas e emoções intensas, a transmissão como tema central, um reconhecimento dos nossos limites e das nossas possibilidades, e a sua imprevisível expansão. A escuta coletiva, a perceção do espaço, do nosso corpo no espaço, da composição de um todo, de uma imaginação sem limites, são aliadas de uma generosidade contagiante.

O sentimento de pertença estende-se a todos sem exceção.

Sim, o meu colega tinha razão.

No final da Escola de Verão, teve lugar uma sessão de avaliação coletiva e individual, em que Nancy Ruzek e Eric de Sarria se dirigiram a cada um dos participantes, com as observações mais relevantes a propósito do seu desempenho no *workshop*.

Essa sessão provocou tudo o que se segue. Uma mudança radical na minha vida, uma aventura sem precedentes, a expansão de tudo o que pensava ser possível até então. Um estágio na Companhia Philippe Genty, durante a recriação do espetáculo *Ne m'oublie pas*.



## INTRODUÇÃO

O presente relatório refere-se a um estágio na Companhia Philippe Genty, durante o período de residência artística em Nevers, França, para a criação do espetáculo *Ne m'oublie pas*.

Ao longo de três grupos temáticos, representados por símbolos facilmente identificáveis - e aos quais proponho que se atribua significado livremente, para além do seu desempenho óbvio neste trabalho, procurei traduzir de modo coerente os vários aspetos que giram em torno de uma criação de Philippe Genty.

Numa primeira abordagem, no campo da teoria, coloca-se em evidência o aparecimento, se é que assim se lhe pode chamar, do Teatro Visual e da sua assunção enquanto género espetacular e multidisciplinar dentro das artes cénicas, bem como a sua inevitável associação ao teatro contemporâneo que se insere no âmbito do pós-dramático.

No grupo nuclear, após uma abordagem introdutória ao trabalho e obra de Philippe Genty, e uma aproximação ao universo de *Ne m'oublie pas*, estaremos perante o relato efetivo do estágio que - na impossibilidade de transmitir toda a experiência, recorre ao formato de caderno de viagem (semanal), para expor o desenrolar do trabalho, enquanto observadora num primeiro momento e, posteriormente, como elemento ativo, necessariamente com outra visão de todo o processo.

O enquadramento teórico, para além de proporcionar a articulação de conteúdos durante as treze semanas e meia de estágio, suscitou, de igual modo, determinadas questões e reflexões a propósito não apenas do sistema de trabalho da Cie. Philippe Genty mas (e porque afinal se trata de um Mestrado em Teatro – variante Ramo Ator) do papel – entenda-se: valor, do ator, do intérprete (na aceção global do termo) num teatro onde todos os elementos funcionam em prol da ilusão provocadora do subconsciente do espetador.





Questões que irromperam pelos também saborosos momentos de pausa, quando não estava envolta na máquina de sonhos *Gentiana*, e que por isso mesmo guardei para o compasso final do relatório, em três pausas proporcionadoras de reflexão, que se apaziguam na descoberta do ator pós-dramático.

Outro ponto, demasiado importante para não ser introduzido, refere-se às diferentes qualidades que o meu estágio assumiu, colocando-me em situações que nunca poderia imaginar e que saem, em certa medida, do âmbito da observação e produção de pensamento em torno do trabalho de ator.

Conscientemente, motivada pelo próprio trabalho de Philippe Genty, que se iniciou nas artes gráficas e une, sobre o mesmo grau de importância, uma pluralidade de artes em palco para a comunicação de uma imagem, optei por incluir todas essas variáveis no diário de bordo, com destaque para a estruturação do cenário, que tanto condicionaram a minha vivência e continuidade na companhia.

*A Expansão do Possível*, enquanto jogo de palavras (palavras também são matéria de jogo), detentor de inúmeras significações, todas elas provavelmente certas, exprime, acima de tudo, um sentimento de negação da impossibilidade, presente em todos os trabalhos de Genty, e no conseqüente reconhecimento (escuta implícita) do que se estabelece como sendo limite, seja de ordem física, pessoal (corporal, emocional) ou da psique (inclua-se o subconsciente), enquanto passível de ser quebrado, ou expandido.

E, no limite, fala também do que aconteceu comigo.



## **TEATRO VISUAL E PÓS-DRAMÁTICO**

### *Entre a ilusão e a presença*

Quando se fala de Teatro Visual como modalidade particular das artes cénicas, não será descabida a interrogação: existe algum teatro que não seja visual?

De facto, a palavra teatro tem a sua origem na expressão grega *theatron* (sítio de onde se vê), e é inegável que a noção de que o teatro é algo a que se assiste, se vê, está fortemente enraizada na cultura ocidental.

Para além do ver e ouvir, o que confere a verdadeira especificidade das artes de palco é o facto de juntar no “aqui e no agora” atores e espetadores, partilhando o mesmo espaço, o mesmo tempo, participando numa experiência comum, ainda que através de outra realidade.

As primeiras palavras do *Espaço Vazio* de Peter Brook, “posso chegar a um espaço vazio qualquer e usá-lo como espaço de cena. Uma pessoa atravessa esse espaço vazio enquanto outra pessoa observa – e nada mais é necessário para que ocorra uma ação teatral” (BROOK, 2008/1968), esclarecem aqueles que são os elementos primordiais para o teatro: o espaço, o ator, a ação e o público, bem como o pacto estabelecido entre ambas as partes: a convenção de que tudo pode acontecer nesse espaço, mas que tudo o que acontece se rege pela ficção, com consciência da representação. Eles definem, antes de tudo, a arte cénica como presença viva, representando ações vivas perante um público vivo.

No entanto, na evolução do teatro ocidental existiu um ponto de inflexão que reduziu progressivamente aquilo que seria o poder da presença a favor do da ilusão: a descoberta da perspetiva na pintura Renascentista. A visão, que até então ocupava o terceiro lugar na hierarquia medieval dos sentidos (atrás da audição e do tato), passa para primeiro. Leonardo Da Vinci apelida o olhar de “janela da alma”, considerando-o o mais nobre dos sentidos, a primeira via de conhecimento, aquela que permite absorver da maneira mais magnífica as obras infinitas da natureza.



Com o desenvolver da perspectiva todos os procedimentos da representação da cultura ocidental se submetem ao império do ponto de vista. O teatro tem agora a necessidade de concentrar o discurso em espaços perfeitamente adequados ao olhar. Não será por acaso que, a partir do Renascimento, o maior campo de experimentação teatral no ocidente é o patente nos tratados de arquitetura e cenografia.

Destaca-se Palladio (1518/1580), autor do projeto para o *Teatro Olímpico de Vicenza* (1580-85), seu último trabalho e o primeiro teatro fechado e coberto da história moderna, onde se materializou espacialmente a noção de perspectiva e de enquadramento do olhar do espectador.

O cenário, imóvel e insubstituível, foi assinado por Vincenzo Scamozzi (1548-1616)<sup>2</sup>. Atrás do proscênio (que representa uma praça), através do enorme arco onde se afixou o emblema da cidade, é oferecida a ilusão de ótica de que existem em palco inúmeras ruas, que se perdem com a distância. Esta ilusão é gerada pela visão perspéctica, inédita até então, das cinco ruas de Tebas, efetivamente construídas em tamanhos proporcionalmente inferiores até ao ponto de fuga do espectador, para esse mesmo fim.

Respondendo ao mesmo princípio seguiram-se o *Teatro All'Antica de Sabbionetta* (1588-1590), de Scamozzi, e o *Teatro Farnese de Parma* (1618-1628), de autoria de Giovanni Battista Aleotti (1546-1636)<sup>3</sup>.



Figura 1 e 2 – Teatro Olímpico de Vicenza

<sup>2</sup> Arquiteto que acompanhou a construção do teatro, entre 1580 e 1585, uma vez que Palladio faleceu seis meses após o começo da obra, em 1580.

<sup>3</sup> Únicos teatros da época renascentista que, em conjunto com o Teatro Olímpico de Vicenza, sobreviveram até aos nossos dias.



Esta nova premissa técnica (que se vai estender até ao século dezanove), de que é possível criar ilusão em cena e torná-la efetiva aos olhos do espectador, fez crer aos seus artífices que a magia do teatro consistia no potencial para criar ilusões, e que a camuflagem de toda a convenção era desejável.

O enquadramento da presença e da ação despoleta uma quantidade de princípios arquitetónicos que vão determinar e dominar a ideia de teatro ocidental, que passa a pertencer à ilusão, com a separação bem definida entre cena e plateia.

A chegada do obscurecimento às salas de espetáculos deu ao espectador a possibilidade de concentrar definitivamente a atenção sobre o quadro da representação. A decisão de Wagner foi o culminar desta procura, oferecendo a possibilidade de disfrutar da Obra de Arte Total<sup>4</sup> sem nenhuma outra distração.

Em 1876, no momento em que triunfa uma estética teatral fundada sobre a falsa semelhança e virtuosismo técnico, produz-se um facto capital. Durante a representação de suas óperas em Bayreuth, Richard Wagner (1813-1883) mergulha a sala no escuro. Esta reforma (...) é pouco a pouco adotada em Inglaterra, em França e no conjunto dos teatros europeus. Na sua origem, corresponde a uma necessidade de ilusão: o mundo fictício da cena só pode parecer real na medida em que o espectador, à falta de pontos de referência, não possa confrontá-lo com a realidade. A obscuridade da sala e a claridade da cena orientam a sua atenção para a cena, cujo quadro limita a superfície luminosa. Chega-se a perder a consciência da realidade que o rodeia. Mantido num estado parcial de hipnotismo, o espectador será tanto mais recetivo da ação dramática quanto mais esquecer tudo o que não lhe diz respeito. Se Wagner apaga a luz da sala, é porque deseja fazer dos seus mitos e da sua “revelação” lírica o elemento fundamental de um universo cénico ideal e deseja que nenhum obstáculo material se intrometa entre o espectador e o drama. (...) A extinção da sala correspondia a um desejo de ilusionismo, mas a ilusão só era possível em certas condições: o campo luminoso devia ser rejeitado para além do quadro de cena, a luz iluminar o conjunto da cena, os aparelhos dissimulados da vista do espectador, (...) Outro aspeto fundamental desta reforma: o seu carácter social. Numa sala iluminada, o espectador não é senão um dos elementos de uma sociedade vinda para ver e fazer-se ver, numa ponta à outra da ferradura da sala clássica. A obscuridade, pelo contrário, isola o espectador e desvia-o, pelo menos durante a representação, da preocupação de se mostrar. O teatro deixa de ser o imenso salão da sociedade burguesa. (BABLET *apud* CAMARGO, 2000:20).

---

<sup>4</sup> **Richard Wagner** (1813 – 1883), compositor e dramaturgo alemão, elaborou o conceito de Obra de Arte Total *Gesamtkunstwerk* (*A Obra de Arte do Futuro*, 1850) que consistia, tal como o nome indica, numa síntese de todas as artes com o objetivo de provocar no espectador uma experiência única e abrangente, ao mesmo tempo física, emocional, intelectual e espiritual. “O que define o drama, a Arte Total, é a união da Música, da Mímica, da Arquitetura e da Pintura, para a realização de um fim comum – oferecer ao homem a imagem do mundo.”



Joan Abellán, no seu ensaio *El Teatro Visual* (2006:3), afirma que a incansável busca pela ilusão gerou um parêntesis de três séculos durante o qual o teatro evoluiu estancado num grande mal-entendido: durante centenas de anos os signos procurados por arquitetos e artistas visuais do teatro, não pelos atores nem pelos dramaturgos, terão sido os que levaram ao aparecimento do cinema. Porque, com toda esta nova potencialidade visual explorada pela cenografia, em paralelo com a arquitetura e com a maquinaria de cena, não se deu uma transformação dramática da mesma envergadura. O texto dramático deste período não altera a sua essência.

Este fenómeno não é tão contraditório como poderá parecer. Se o teatro descobre à vez o rigor da Perspetiva e o da Poética, se sucumbe à vez à sedução de uma e de outra, é porque elas seguem no mesmo sentido, respondendo a uma mesma filosofia ou vontade centralizadora. Por um lado, a perspetiva centraliza o espaço cénico, por outro, Aristóteles propõe uma dramaturgia centrada na ação do protagonista.

La poesis escénica y la poesis dramática hallan por fin la posibilidad de un entendimiento total; ahora el acto comunicacional es perfecto: hay un solo punto emisor (el protagonista y su acción principal) y un solo punto receptor, el espectador situado exactamente en el mismo lugar donde ha sido pintado el cuadro, es decir, el lugar más favorable para la catarsis, aquel desde donde el protagonista y su universo serán vistos de la manera más favorable para la aparición del temor y de la compasión. (MELENDRES apud ABELLÁN, 2006:3)

A perspetiva fascina o espectador com ecos de uma realidade ilusória, quando a luz da sala se apaga e o leva a crer que está só, sem o estar. Na progressiva falsificação da presença por parte da ilusão, encontramos o paradoxo da manutenção da supremacia do texto na construção das ilusões visuais.

Abellán vai mais longe e defende que até ao aparecimento do cinema, o teatro e as artes cénicas em geral, não tinham iniciado a sua libertação – uma libertação que em boa medida regressa à força da presença. Será, acima de tudo, a potenciação da exposição e da provocação cénica para conseguir do espectador uma atividade intelectual ou uma reação, que recolocará o teatro no campo da experiência viva.

O aparecimento da modernidade no teatro levou também à libertação da dependência pelo modelo arquitetónico, concebido com base na visibilidade (enquadramento pictórico) e acústica, que se materializou num regresso a espaços e dramaturgias de presença ou de experiência.



Do mesmo modo em que, na Renascença, a cena se convertera no melhor laboratório para a experimentação de novas possibilidades tecnológicas, as revoluções artísticas do século XX encontram igualmente no teatro um campo fantástico para as suas miragens. Poetas, artistas visuais e plásticos rompem os templos da ilusão, a estabilidade das suas convenções, e convertem-nos em território artístico moderno, aberto à inovação e a experiências particulares. Ao mesmo tempo, dá-se a libertação da escrita dramática em todas as suas vertentes, tanto textuais como musicais, da dança, do gesto ou dos objetos. Os fundamentos filosóficos e estéticos de muitos movimentos de vanguarda, desde os mais espirituais aos mais políticos, chocam continuamente com a realidade artesanal das ferramentas cénicas que pararam no período Romântico. Os teatros e a sua diversa mão-de-obra eram elementos menos submissos ao *artista* que o pincel ou a câmara fotográfica.

O ator, detentor de expressão frontal inquestionável, fica perplexo com a intenção crescente de devolver ao dispositivo cénico a sua condição de altar para cerimónias vivas face ao público.

Graças à luz elétrica, alguns artistas restituem aos cenários a possibilidade de mostrar novos mundos, potencialmente poéticos, mas sempre verdadeiros e vivos. Uns a partir dos espaços de ilusão e da sala obscurecida, como André Antoine, Gordon Craig e Adolphe Appia, outros a partir do seu desenquadramento voluntário, como Meyerhold, Piscator ou Brecht, em que o cenário volta a ser pódio da presença direta.

A progressão do trajeto plural das artes de palco levou, ao longo do último século, a uma recuperação plena de um teatro cuja abordagem privilegia o fator presença (experiência), no sentido patente na definição de Brook, por oposição ao de ilusão (contemplação).

Nos nossos dias, ambas convivem sem conotações de mais ou menos modernidade, sem que nenhuma das duas tenha ligações permanentes e/ou exclusivas com conteúdos mais relacionados com o texto ou com o visual.



## *Sobre o Teatro Visual*

Joan Abellán (2006:7) considera ainda no seu estudo que a categoria de Teatro Visual corresponde às dramaturgias que fazem uso de um discurso quase apenas exprimível através de imagens, e que utilizam para a sua tradução cénica as linguagens mais visuais das artes da representação.

Fala em artes da representação e não em artes cénicas, precisamente porque o território do Teatro Visual se distingue também por ser a prática cénica contemporânea que, para além de reconhecer a transdisciplinaridade, tende a incorporar no seu vocabulário linguagens provenientes de todos os campos das artes visuais e da comunicação, donde se depreende que a sua própria denominação corresponderá a um vasto leque de manifestações cénicas de modalidades, conteúdos, formatos e estilos muito diferentes.

Apesar de a sua prática contemporânea corresponder maioritariamente a criadores que elaboram os seus espetáculos diretamente para cena, a instituição de uma dramaturgia que pensa em imagens conta com antecedentes criados em partituras textuais ou esboços gráficos. As primeiras manifestações que correspondem a este princípio aparecem, de certo modo, nas pesquisas de Gordon Craig. Para o autor, os desenhos de estudo para *The steps* (1905) constituíam em si um guião de Teatro Visual, *avant la lettre*.

As vanguardas históricas do início do séc. XX teriam nos seus princípios a ambição e intuição por um teatro que causasse impacto no público e o recolocasse em face de conteúdos esotéricos ou invenções extravagantes. Estas intenções podem ser encontradas em alguns textos de surrealistas e futuristas, como os de Henry Rousseau, Apollinaire ou Tristan Tzara<sup>5</sup>. Para além das situações pouco verosímeis que propõem, inspiram mundos visuais e rítmicos que nada têm a ver com a vida nem com convenções cénicas. Trata-se de partituras abertas, de constantes quebras argumentativas, verbais e visuais, que conduzem, a nível cénico, à necessidade de invenções absolutas.

---

<sup>5</sup> *Vengeance d'une orpheline russe*, Rousseau, 1898-99 ; *Les mamelles de Tirésias*, Apollinaire, 1917 ; *Le cœur à gaz*, Tzara, 1921 ; *Mouchoir de nuages*, Tzara, 1924.



Também alguns dos esboços de Antonin Artaud, anunciam uma rutura perante o outro teatro, rumo a um *Teatro da Crueldade*, onde todos os elementos existentes seriam indispensáveis para a expressão teatral, onde as palavras e os gestos, a cenografia, os figurinos, o som, a luz, os adereços, surgem enquanto parte de uma unidade coesa e lógica, que torne

o Teatro numa realidade crível que dê ao coração e aos sentidos essa espécie de golpe concreto que toda a verdadeira sensação comporta. (...) E o público acreditará nos sonhos do teatro, desde que os tome como verdadeiros sonhos e não como uma cópia servil da realidade; desde que permitam ao público dar rédea solta, dentro de si, à liberdade mágica do sonho, liberdade que apenas pode reconhecer marcada de terror e crueldade. E daí este apelo à crueldade e ao terror, numa vasta escala, cuja amplitude ponha à prova toda a nossa vitalidade e nos confronte com todas as nossas possibilidades. (ARTAUD, 2006/1966: 95)

O teatro russo da revolução de 1917 será o primeiro a desfazer-se dos vestígios ilusórios do espaço e do texto. As ideias do cubo-futurismo e do construtivismo ajudaram o teatro a lançar-se perante a criação de mundos cénicos vivos, ativos, pedagógicos, em que a arte é uma ferramenta para a imaginação, não para a ilusão. Vale a pena mencionar Eisenstein, que na sua etapa dedicada ao teatro previa já a sua carreira de cineasta e preconizava a técnica do *golpe*, entendida como imagem contundente para a compreensão do espectador, na elaboração dos seus espetáculos teatrais. Um princípio que ele próprio experimentaria no cinema e através do qual nasceria o procedimento essencial da linguagem cinematográfica: a montagem.

Provavelmente, as primeiras experiências conseguidas no terreno do Teatro Visual, neste caso numa direção assumidamente abstrata, serão as de Oskar Schlemmer, artista docente na Bauhaus, como o Ballet Triádico em 1922.

A segunda guerra mundial provoca a deslocalização da criação moderna para os Estados Unidos da América, e é lá que se desenvolverá o universo da imagem, num primeiro momento. No panorama norte-americano, o género mais comercial (o *musical*) possibilita o desenvolver de ideias visuais e multidisciplinares mais delirantes. Será, no entanto, o cenário da arte plástica que terá maior influência nas novas dramaturgias de criação.

Artistas chegados de toda a parte utilizaram os seus próprios meios para o desenvolvimento de uma arte conceptual e de ação, que terá ambições parecidas com





as das primeiras vanguardas europeias. Embora as suas manifestações não procurassem a ideia de espetáculo, no seu sentido teatral, o caminho apontava para a fusão da arte, música, dança, teatro e meios de comunicação, que, sobre a denominação geral de ação, alimentará também o teatro visual do futuro.

A arte da ação, a instalação, a nova dança, a arte conceptual, a música aleatória, geram nos anos sessenta formulações estilísticas e processos criativos que não tardariam a contaminar o teatro mais jovem e menos institucional.

Esta influência terá tanta ou mais importância que a impregnação de modernidade nos signos mais externos das linguagens cénicas. A última via, e a mais crucial, no caminho do desenvolvimento das artes de palco, será a abertura das linguagens da dança e do teatro.

Se o Teatro Visual pensa em imagens, não se traduz necessariamente em *imagens*. Como consequência, alguns dos seus grandes exploradores iniciais surgiram do mundo das artes de vanguarda e de outros mundos distintos das artes cénicas, que se apoderaram das formas de fazer das artes visuais em ação, e encontraram um caminho fértil para sair do círculo vicioso de encenações dramáticas em que a criação cénica se encontrava.

A explosão propriamente dita deste teatro tem lugar nos anos setenta e atinge o seu expoente nos anos oitenta do século XX. Destacam-se alguns espetáculos pioneiros<sup>6</sup> de Robert Wilson, Tadeusz Kantor, Pina Bausch, entre outros, quer pelas características de encenação, que se afastam do teatro convencional e das dramaturgias construídas com base em narrativas lineares, quer pelas vertentes pictóricas e multidisciplinares imprimidas nas suas criações.

---

<sup>6</sup> Espectáculos considerados como representativos do Teatro Visual nos anos 70 e 80, por Joan Abellán em *El Teatro Visual: Deafman Glance*, Wilson (1970), *A Letter for Queen Victoria*, Wilson (1974), *A Classe Morta*, de Tadeusz Kantor com Cricot 2 (1975), *Einstein on the beach*, Wilson (1976), *Quarry*, Meredith Monk (1976), *The Book of Splendors*, Foreman (1976), *USA*, Laurie Anderson (1980), *1980*, de Pina Bausch (1980), *Otello*, de Mario Martone com Falso Movimento (1982), *Le Rail*, Carbone 14 (1983), *La trilogie des dragons*, de Robert Lépage (1984), *The Power of Theatrical Madness*, de Jan Fabre (1984), *HamletMachine* de Robert Wilson e Heiner Müller (1986), *Európera I e II*, de John Cage com a Ópera de Frankfurt (1988).



Para descrever a peculiaridade de cada espetáculo ou a tendência de cada criador, Abellán (2006) propõe alguns traços fundamentais, agrupando-os nas seguintes dicotomias (com um amplo arco em cada caso):

- Coesão através de um fator dramático ou temático / aleatoriedade;
- Linearidade narrativa em continuidade / tendência para a fragmentação;
- Criação de espaços de ilusão / atuação em espaços de experiência;
- Pequenos formatos / grandes formatos;
- Referencial estético (meta-artístico) / referencial social, existencial;
- Provocação intelectual / provocação sensorial;
- Uma modalidade espetacular privilegiada / pluralidade;
- Linguagem privilegiada / pluralidade;
- Simbologia recorrente / simbologia privada.

Assim, as ideias do Teatro Visual chegam a todos os tipos de representação cênica, dramática ou não dramática, criando o híbrido que hoje existe. Os universos da dança, do teatro de texto, do teatro do gesto, do circo, das artes plásticas, dos audiovisuais, da música, levarão a sua inspiração através de todas as possibilidades que a imagem oferece para uma criatividade mais espontânea, menos intelectual e mais livre de convenções.



### *Uma aproximação ao Teatro Pós-Dramático*

Tal como se disse anteriormente, durante o século XX decorreram vários retornos à base das artes cénicas. Este reencontro efetuou-se em todas as suas modalidades e dramaturgias, tanto nas de tradição dramática como nas emergentes dramaturgias não dramáticas.

No primeiro caso, estamos perante uma dramaturgia dedicada à representação de ficções, nas quais a personagem e o desenvolvimento do que lhe acontece é o foco essencial de interesse; no segundo, face à que propõe ações perante o público, cujo discurso tem base nos próprios elementos expressivos do teatro, livres do desenvolvimento dramático como fator unificador. De outro modo, o dramático como estando mais perto da narrativa, e o não dramático mais próximo da poesia, no sentido mais amplo do termo.

Hans-Thies Lehmann, irá reconhecer este último como sendo pertencente ao universo “pós-dramático”, conceito criado por si, embora não unânime na comunidade académica, e amplamente descrito em *Le Théâtre Postdramatique* (2002).

O conceito de pós-dramático vem juntar-se a uma série de nomeações que, há pelo menos três décadas, tentam dar conta da pluralidade fragmentária da cena contemporânea, especialmente dessas espécies estranhadas de teatro total, que ao contrário da *Gesamtkunstwerk* wagneriana, rejeitam a totalização, e cujo traço mais evidente talvez seja a frequência com que se situam em territórios bastardos, miscigenados de artes plásticas, música, dança, cinema, vídeo, performance e novas mídias, além da opção por processos criativos descentrados, avessos à ascendência do drama. (FERNANDES, 2008:12)

Segundo Lehmann, a totalidade, a ilusão e reprodução do mundo, são a base do modelo dramático, pelo que a realidade de um novo teatro começa com o desaparecimento do triângulo drama-ação-mimese, após o teatro brechtiano.

Para o autor, teatro e drama estão de tal modo entrelaçados, que a sua identidade leva a que o conceito de drama tenha subsistido como ideia normativa do teatro, em detrimento de todas as suas transformações radicais, e questões de hábito e linguagem contribuem para a contínua confusão dos dois conceitos.

Ao definir drama como algo independente do teatro, avança com a seguinte esquematização, em que o pós-dramático surge como uma evolução histórica do paradigma dramático:



1. Teatro pré-dramático (ex. tragédias antigas)
2. Dramático [ex. textos de Jean Racine (1639-1699)]
3. Pós-dramático (ex. óperas de Bob Wilson)

De modo muito sucinto, pode-se afirmar que a ausência do drama e a quebra de ilusão de realidade compõem as linhas divisórias entre os dois últimos conceitos. No limite, é apenas quando os meios teatrais se colocam no mesmo nível do texto, ou podem ser concebidos sem o texto, que se pode falar de Teatro Pós-Dramático (LENHMANN, 2002:43).

Neste âmbito, Tadeusz Kantor (1915-1990) é tido como o primeiro da cena pós-dramática, situando o seu trabalho entre o teatro, happening, a performance, a pintura, a escultura, a arte do objeto e do espaço, gravitante em torno de lembranças da infância associadas à vivência de duas guerras mundiais; e Robert Wilson (1941-) como um dos seus expoentes máximos, com a substituição do esquema tradicional da ação pela estrutura mais geral da metamorfose, através de jogos de surpresa, diferentes seqüências de luz, aparição e desaparecimento de objetos e silhuetas que transformam o espaço cénico numa paisagem em movimento, obrigando a um novo modo de percepção por parte do espectador.

Mas para Lehmann o teatro pós-dramático não consiste apenas num novo tipo de escrita cénica. Prende-se, sobretudo, com uma nova utilização dos significantes teatrais, exigindo mais presença que representação, mais experiência partilhada que transmitida, mais processo que resultado, mais manifestação do que significação, mais impulso de energia do que informação.

Em *Le Théâtre Postdramatique*, enumera e relaciona aquelas que considera serem as características ou procedimentos principais do pós-dramático, sendo elas:

1. *Parataxe* – determina estruturas teatrais não hierarquizadas, em que os elementos cénicos não se ligam entre si de forma evidente, além de não se ilustrarem nem funcionarem por mecanismos de reforço e redundância. Ao conservarem as suas próprias características, permitem, por exemplo, que uma luz chame mais a atenção que um fragmento de texto, ou que um figurino transforme a configuração cénica, ou que a tensão entre a música e o texto multiplique os sentidos.



2. *Simultaneidade* – um teatro construído a partir da distância entre os seus diferentes elementos permite que o espectador separe os diferentes enunciados do discurso cénico, em que convivem simultaneamente, uma dramaturgia visual e uma “cena auditiva” de ruídos, vozes, música e estruturas acústicas, proporcionadoras de perceções diferenciadas e estímulos paralelos.

3. *Jogo com a densidade dos signos* – recusa do teatro ao excesso de informação quotidiana, que se pode traduzir numa economia de elementos cénicos, privilegiando o silêncio, o vazio e a redução minimalista dos gestos e dos movimentos, criando elipses a preencher pelo espectador, de postura produtiva.

4. *Pletora* – multiplicação dos dados de enunciação cénica, que resulta numa sobrecarga de objetos, acessórios e inscrições, de uma densidade que visa desconcertar o público.

5. *Mise en musique* – música enquanto dramaturgia sonora, texto musical que pode, entre muitas outras coisas, ser composto pela melodia das falas dos atores.

6. *Dramaturgia visual* – coexiste com a *mise en musique*; não precisa de ser organizada exclusivamente de modo imagético, pois age como uma cenografia expandida que se desenvolve em sequências e correspondências espaciais, sem se subordinar ao texto, mas que projeta em palco um complexo enredo visual, como um poema cénico.

7. *Calor e frieza* – qualidades associadas a ambas as dramaturgias anteriores

8. *Corporeidade* – Substância física dos corpos, e seu conseqüente potencial gestual, enquanto centro da gravidade em cena; presença pura; “o corpo físico torna-se uma realidade autónoma no teatro pós-dramático, uma realidade que não conta, por meio de gestos, esta ou aquela emoção, mas pela sua presença, manifesta-se com local onde se inscreve a memória coletiva.” (LENHMANN, 2002:153).

9. *Teatro concreto* – assume o imediatismo dos corpos humanos, matérias e formas no teatro pós-moderno, enquanto característica plástica que obriga a uma nova zona de percepção por parte do espectador, mais concreta e intensa. A extrema estimulação sensorial surge desamparada, com sentidos incompletos, inacabada, carecendo de resolução.



10. *Irrupção do real* – materialidade real não pode ser separada do domínio estético e não estético, pelos seus próprios meios produtivos. Materialidade essa que é ressaltada no teatro que oscila entre presença e representação, performance e mimese, real sensorial e ficção, processo criativo e produto representado.

11. *Situação / Acontecimento* – Teatro Pós-Dramático enquanto acontecimento especial, provocador para todos os participantes implicados, colocando-os na situação onde deixa de ser possível que se comportem como meros expectadores de um objeto, antes pelo contrário, passando a integrá-lo ao ponto de deixarem de o considerar um objeto.

De igual modo faz referência a um sem fim de exemplos e procedimentos, impossíveis de sintetizar numa primeira aproximação ao conceito de pós-dramático, como os poemas cénicos, as narrações, o teatro cinematográfico, a interdisciplinaridade, os ensaios teóricos encenados, o hipernaturalismo, os monólogos e as performances a solo, entre outros.

Para além das obras de Kantor e Wilson, o autor referencia trabalhos de inúmeros criadores contemporâneos<sup>7</sup>, tomando-os como exemplos claros da multiplicidade de práticas que o teatro pós-dramático engloba. A extensiva recolha de Lehmann, deixa claro que, dentro da categoria por si criada, as variantes são infindáveis e mudam de criador para criador, não necessariamente integrando todos os pontos acima descritos.

Em todo o caso, importa referir que, para o presente trabalho, o conceito de pós-dramático será utilizado na sua definição mais imediata, referindo-se a criações que não recorrem a narrativas lineares, mas que se fundamentam numa forte dramaturgia visual e na corporeidade dos elementos que a integram. Estes elementos, quando em confronto, serão geradores de uma multiplicidade de sentidos, que ecoam no universo pessoal espectador.

---

<sup>7</sup> Segundo Lehmann, o pós-dramático corresponde a um novo modo de utilização dos significantes no teatro, presente não apenas no trabalho de Kantor e Wilson, mas também nas obras de Grüber, Eimuntas Nekrosius, Richard Foreman, Richard Schechner, Woster Group, John Jesurun, Anatoli Vassiliev, Jerzi Grostowski, Eugenio Barba, Tadashi Suzuki, Heiner Müller, Frank Castorf, Mathias Langhoff, Michel Deutsch, Bernard-Marie Koltès, Pina Bausch, Maguy Marin, DV8 Physical Theatre, Jan Fabre, Théâtre du Radeau, Robert Lepage, La fura dels Baus, entre outros.



## PHILIPPE GENTY

### *Um percurso*

Philippe Genty (1938) começa a sua carreira nos anos 60, depois de uma viagem de quatro anos à volta do mundo num Citroën 2CV, para a gravação de um documentário patrocinado pela UNESCO, que o fez descobrir a arte das marionetes em todas as suas latitudes.

Nesta aventura, teve contacto não apenas com os múltiplos aspetos do teatro, de vários grupos e personalidades, mas, sobretudo, com pessoas que lhe estenderam a mão generosamente, sem esperar nada de volta. Estes encontros reconciliaram Genty com o género humano.

Le tour du monde, c'est aussi le tour de soi-même. Un apprentissage, semblable à ces compagnonnages du temps ou les artisans allaient d'un maître l'autre pour se former. Enfin ces paysages, ces déserts, (nous en traversons huit), ces vents, ces mers, vont laisser des traces indélébiles, qui deviendront l'expression de paysages intérieurs dans de futurs spectacles, je pense entre autres DÉRIVES, DÉSIRS PARADE, NE M'OUBLIE PAS, VOYAGEUR IMMOBILE et PASSAGERS CLANDESTINS. (GENTY, s.d).

Pouco após a tournée mundial, conhece Mary Underwood, bailarina, que virá a ser um marco decisivo na sua vida, tanto pessoal como artística. Juntos, formam a *Compagnie Philippe Genty*, em 1976, depois de várias passagens pela televisão e por cabarés, com pequenos espetáculos de marionetes. A figura melancólica de *Pierrot*, ou *Les Autruches*, criadas no final dos anos sessenta, apresentam-se como seus dois números mais célebres desta época.

Em *Les Autruches*, um grupo de avestruzes dança uma música de Tchaikovsky. Uma delas perde a sua roupa interior, suscitando a curiosidade das vizinhas, que continuam a dançar. A outra põe um ovo quadrado, que se transforma numa atração suplementar. A simplicidade do tema é compensada pela acentuação da reação das avestruzes, nas quais o público encontra as suas próprias reações: incómodo, curiosidade, sentimento de curiosidade, vergonha... Renovando a tradição alegórica de espetáculos com animais, Genty faz nascer como que por magia um universo teatral pessoal onde os pequenos problemas são resolvidos com humor.



Já *Pierrrot* irá alterar toda a sua visão do espetáculo, após uma performance para crianças autistas numa instituição psiquiátrica. *Pierrot* é uma marionete de fios, que descobre pouco a pouco o seu manipulador e os fios através do qual é controlado. Arranca-os, um a um, até cair sem vida no chão. Neste momento, uma das crianças autistas, que há vários anos não exteriorizava qualquer emoção, começou a chorar, fazendo ressaltar a hipótese de uma eventual identificação com a marionete, ao cortar os laços com o ambiente que a envolvia.

A partir daí, a minha visão do espetáculo foca-se sobre o homem face a ele mesmo. Um homem que empurrou os limites do cosmos, mas que deve enfrentar o seu cosmos interior. Um homem face à sua loucura, às suas culpas, aos seus monstros interiores, que se materializam em cena por intermédio dos intérpretes, dos materiais, objetos e formas animadas através de paisagens interiores, numa sucessão de imagens que se encadeiam como nos sonhos, mas sempre sublinhando que este se trata de outro espaço, que não o dos sonhos. (GENTY, 2009:215, tradução minha).

Genty lança-se então num teatro com uma nova dimensão artística, em que intérpretes e matéria se nivelam ao serviço de uma imagem coerente. A presença de Mary Underwood proporciona a descoberta da dança repetitiva, da fusão e da vertigem, que exprime o que as palavras deixam por dizer e a que chamam *dança-enigma*. O corpo pode agora, nas criações conjuntas de Philippe e Mary, transcender o espaço, fazê-lo rebentar, confrontar-se em movimento com um material, em contextos maioritariamente atípicos, que fissuram barreiras mentais e abrem portas para paisagens interiores, onde a razão não impera.

Após *Rond comme un cube* (1980), *Desirs Parade* (1983), e do pequeno formato *Sigmund Folies* (1986), criações como *Dérives* (1989), *Ne m'oublie pas* (1992) e *Voyageur Immobile* (1996), vão trazer a público uma filosofia que se tornará uma constante no trabalho da companhia, movido em grande medida pelos seus sonhos, medos e obsessões mais profundas, que se prendem com a sua infância e adolescência atribulada<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> Aos seis anos de idade, Philippe Genty perde o seu pai num acidente de esqui. No entanto, passa um ano antes que a sua mãe lhe conte a verdade. Imbuído no que poderia ser o típico complexo de Édipo, Genty, que em várias vezes desejou estar só com a sua mãe, vai culpar-se ao longo de grande parte da sua vida pela morte do seu pai, encontrando o seu expoente máximo momentos antes do seu próprio filho fazer seis anos. A este facto, que apelidou de *Fractura* – a propósito de uma autoanálise que visava identificar o motivo dos seus sonhos recorrentes - somam-se dezoito colégios internos no espaço de dez anos, seguido pouco depois por uma estadia de três anos na guerra da Argélia, da qual se liberta após uma greve de fome que quase o conduziu ao desaparecimento total.





O que me apaixona cada vez mais é o homem em conflito consigo próprio, o confronto entre as coisas animadas e quem anima, uma vez que a personagem se torna, seja num espelho, seja diretamente no objeto do conflito que exprime o interior e o exterior do intérprete. É fascinante e problemático também. Porque isto apela ao animismo que cada um tem em si – manipulador ou espectador. Atravessamos a muralha do consciente, e mergulhamos nas angústias e nos fantasmas. Na mesma tensão, existe o combate entre o homem e a marionete. Isto na mesma esfera de encantamento. (GENTY, 2008, tradução minha).

A matéria assume-se então um “texto do possível e do limite”, com inúmeras possibilidades exploradas ao longo de criações como *Passagers clandestins* (1996), *Dédale* (1997), *Ligne de fuite* (2003), *La Fin des Terres* (2006), *Boliloc* (2007) e *Voyageurs Immobiles* (recriação - 2010).

Philippe Genty assume igualmente que encontrou na expressão artística a resolução da sua infância traumática. O seu percurso criativo permitiu-lhe compreender, aceitar e inverter a conotação negativa do seu passado, ao utilizá-lo como ferramenta expressiva.

Neste contexto, procura, em cada espetáculo, colocar a audiência numa situação de autonomia, para que ela possa interpretar e prolongar os eventos que presencia, através dos seus sentimentos interiores, com uma liberdade própria da integração.

Um vasto estudo sobre a psicanálise terá sido determinante na revelação do que Genty havia reprimido na sua infância, ao mesmo tempo que contribuiu para o desenvolvimento da sua visão pessoal do teatro. Obras como *A fortaleza vazia* (1967), de Bruno Bettelheim ou *A interpretação dos sonhos* (1899) de Sigmund Freud são citadas pelo encenador como sendo marcantes na sua descoberta do imenso território do inconsciente e familiarização na leitura dos seus próprios sonhos.

Sonhos que, em grande medida, são um ponto de partida para muitas das suas criações, embora não seja seu objetivo refugiar-se neles para se afastar de uma realidade menos interessante. Para Philippe Genty, o mundo interior faz parte da subjetividade quotidiana, como tal utiliza-o para testemunhar, através da forma teatral, os conflitos interiores do homem, que projeta quase até à exaustão, seja em si próprio, seja no contra o que o envolve, até ultrapassar os limites do que consegue suportar.

Em cena, estes conflitos materializam-se não apenas através da relação dos atores ou bailarinos com os materiais, mas na sua inclusão perfeita com tudo o que se passa



naquele momento: a imagem que ecoará nas nossas profundezas, a que chama *Paisagens Interiores*.

“Estas imagens, estas paisagens interiores testemunham os nossos abismos e vertigens, as nossas angústias, os nossos desejos muitas vezes refreados, para confrontá-los com a nossa realidade quotidiana num encontro com presente e passado.” (GENTY, 2009, tradução minha).

Nesta forma de teatro difícil de categorizar, pertencente ao universo peculiar do seu autor, cada signo (a luz, a matéria sonora, os materiais, os objetos, o canto, o espaço, o jogo do ator) tem a sua importância, por oposição ao naturalismo-realismo, onde o ator ocupa uma posição central.

E talvez por isso mesmo seja possível identificar na sua obra algumas relações com conteúdos da esfera pós-dramática e do Teatro Visual (pressentidos por Craig no início do século XX)<sup>9</sup>.

Um teatro que é feito para ser visto e percebido com os sentidos, mantendo-se na esfera do divertimento. Falar dos nossos conflitos e dos nossos monstros com humor e ironia é um meio de conseguir alguma distância dele e de ter acesso a uma certa paz conosco próprios, para descobrir que estes monstros criados na nossa infância a partir de culpabilidade exageradas são muitas vezes monstros de papel.

Um teatro onde a magia e a ilusão existem para fissurar o racional e deslizar para o universo do subconsciente. (GENTY, 2009, tradução minha).

---

<sup>9</sup> Vide capítulo anterior, *Teatro Visual e Pós-Dramático*, págs. 13-20.



## *Entre a criação e a formação*

De uma criação a outra, a *Compagnie Philippe Genty* persegue continuamente a exploração de uma linguagem visual, que testemunhe os conflitos do ser humano face a si próprio, onde a cena se transforma num lugar do inconsciente.

O encadeamento livre das cenas não segue uma narração linear, nem a psicologia das personagens clássicas - enquanto representação de um indivíduo ou de um arquétipo, nem o princípio da causalidade. Procura com recurso a paisagens interiores, fazer sobressair do abismo os medos, as esperanças, as vergonhas associadas a desejos reprimidos, esses espaços sem limites, confrontando-os com os impossíveis, que resultam na produção de choques visuais.

Tal como num sonho, as imagens condensam várias camadas de sentido. A dança, o corpo humano, a relação com o objeto, estão ao serviço do espaço do indizível. Esta postura pressupõe que o espectador não estará confinado a testemunhar passivamente o desenrolar de uma história. Antes, parte do princípio de que ele se deixará embarcar numa viagem através de sucessivos enigmas, encontrando neles um eco pessoal.

Normalmente cada criação da companhia tem um período de ensaios que dura seis meses, seguido de uma digressão de três anos (um ano em França, dois no estrangeiro), contando aproximadamente com trezentas representações.

O processo criativo começa com um intenso trabalho de escrita e de produção de desenhos, por parte de Philippe Genty, ao qual se sucede a conceção do cenário, e a descoberta das suas possibilidades e limites. Um dos pontos fulcrais é que este possa estar em constante mutação, deixando espaço livre para a imaginação do espectador; e que evite ao máximo as entradas laterais dos atores.

Os ensaios desenrolam-se de acordo com base na estrutura:

DISPERSÃO – CRUZAMENTO – REESCRITA – AVALIAÇÃO.

**1. Dispersão:** momento em que se suprime o julgamento e a autocensura. Os intérpretes têm luz verde para as improvisações, que partem sempre de um tema definido por Philippe Genty e Mary Underwood, envolvendo (ou não) objetos, materiais ou marionetes. Nesta etapa do processo, o trabalho de escuta é fundamental



em relação aos intérpretes e aos materiais, que têm a sua própria dinâmica e resistem às proposições do guião e aos limites do cenário.

**2. Cruzamento:** confronto entre as propostas que surgem das improvisações e o *storyboard* / guião escrito. Algumas passam a integrar as cenas que já tinham sido escritas (com a sua evolução poderão surgir novas cenas) ou ainda provocar o descartar de outras. Por vezes, levam à etapa seguinte do processo.

**3. Reescrita:** as improvisações podem enriquecer-se com contrapontos que provocam o tão desejado reencontro de impossíveis. De igual modo, os intérpretes e os materiais revelam-se fontes inesgotáveis que vão alimentar o todo da proposta inicial, e que obrigam a uma reescrita do guião, que inclua ou prolongue as suas propostas, ou as possibilidades que deixam antever aos encenadores da companhia.

**4. Avaliação:** num espaço que não se apoie no racional, no realismo ou numa fábula, torna-se indispensável o confronto com o público ao longo do período de ensaios. Não para procurar agradar-lhe, mas para perceber se efetivamente a criação é comunicante.

Este funcionamento, longe das certezas, num espírito de constante experimentação leva a companhia a uma produção mais espaçada no tempo. No entanto, o diretor considera que esse é um tempo necessário à pesquisa, seja ela de natureza científica, industrial ou artística. (GENTY, s.d.).

Ainda assim, o universo de Genty não passa exclusivamente por criações de grande formato. Após vários convites para orientar um estágio na École Nationale Supérieure des Arts de la Marionnette (Charlesville-Mézières) durante os anos oitenta, acaba por aceitar e lecionar o primeiro de inúmeros *ateliers* que viria a realizar nos quatro cantos do mundo.

Segundo o próprio, que escreve a este propósito o artigo *Notes de travail – Un Voyage entre perception, ressenti et interprétation* (2009) foram necessários vários meses para o desenvolvimento de um método que traduzisse e condensasse os anos de prática que reunia em torno de objetos, materiais, marionetes e movimento.



Para tal, e partindo do princípio que a técnica está sempre ao serviço da criação, utilizou os seguintes critérios:

ESCUITA - CONVICÇÃO - IMPULSO - PONTO FIXO - DISSOCIAÇÃO - DISTANCIAMENTO - IMPROVISACÃO.

Uma vez encontrada a estrutura base dos estágios - que se divide em duas partes, sendo a manhã dedicada às técnicas corporais (manipulação, movimento, voz, ocupação do espaço) e a tarde para desenvolvimento de projetos, Philippe Genty e Mary Underwood dedicaram-se à conceção de exercícios que explicitassem os conceitos acima mencionados.

Tive de criar alguns exercícios que permitissem aos participantes tomarem consciência da sua relação com os objetos, a deslocação do centro de gravidade no peito para as mãos, a satelização do manipulador à volta do objeto e para a importância do ponto fixo, que também encontramos na dança. Aquilo que o impulso vai criar com sentido no interior do gesto, sabendo que um impulso não existe sem convicção. Como aceder à convicção acendendo às nossas memórias. Enfim, como estar no interior do objeto ou marionete que animamos e simultaneamente estar na personagem que o anima, sem ser esquizofrênico, de outro modo: como abordar a distanciamento, uma distanciamento que não tem nada a ver com a distanciamento brechtiana. (GENTY, 2009:223, tradução minha).

Em Brecht o efeito de distanciamento do ator ou *Verfremdungseffekt*, leva à neutralização completa dos meios de expressão teatral tradicionais, onde cada palavra (tem-se por base uma narrativa épica) encontra um significado visual, e propõe diversas alternativas ao espectador. Em Genty a distanciamento, uma etapa de difícil domínio, permite ao intérprete um deslocamento objetivo, em que mantém, em simultâneo, a observação exterior do seu jogo (como numa projeção fora de si mesmo) e a manutenção de sentimentos no interior da sua personagem.

A relação com o público ocupa outro ponto dos ensinamentos de Genty, que a considera como elemento integrante da *viagem*, muitas vezes esquecido. É de extrema importância que, em todos os exercícios efetuados pelos atores, se estipule um local para o público, de modo a que o intérprete possa estabelecer relação com ele, ou pelo menos ganhe consciência da sua presença.

Com a divisão proposta por Philippe Genty e Mary Underwood, procura-se um equilíbrio entre a aquisição de técnicas e a elaboração de projetos, sendo que a criação é privilegiada. Por criação entenda-se não apenas o que é do domínio da elaboração de



um guião ou de uma encenação, mas a própria capacidade de improvisar e fazer existir uma personagem em si mesmo ou através de um material.

O primeiro estágio orientado pela dupla de encenadores tratou, sobretudo, da personalidade, das obsessões e memórias plenas de emoção de cada aluno, com a certeza de que as aptidões e habilidades técnicas surgiriam com o treino. É uma prioridade a maturação de cada um, bem como uma transmissão de conhecimento.

O meu objetivo era o de levar progressivamente os alunos a aceder à sua grande reserva de memórias, dores, prazeres, alegrias e vergonhas. Isto obriga a uma grande generosidade e humildade para abrir os cofres, tão pessoais. Quando alguém se permitia a isso, descobria uma fonte inesgotável de criatividade. (GENTY, 2009:227, tradução minha).

Memórias são, no entanto, diferentes de introspeção. Uma dificuldade que se apresenta frequentemente será a de cair em introspeção em vez de potenciar o apuramento dos sentidos.

Genty defende que ambientes hostis requerem uma maior utilização dos sentidos, de um modo semelhante a que Artaud incita a um *Teatro da Crueldade*<sup>10</sup>. Situações contraditórias, obstáculos, bloqueios, obrigam a uma escuta permanente, e a deixar cair a armadura de certezas em que nos protegemos tão regularmente. A inquietação é mais criativa que a certeza. A escuta dos elementos que nos circundam, a escuta das nossas memórias, feridas, alegrias, tristezas e prazeres que construíram a nossa personalidade é o caminho mais rico para a criatividade. (GENTY, 2009:227, tradução minha).

Outro dos pontos cruciais será a imaginação, sendo que esta implica a noção de imagem. Para o encenador, uma das ferramentas principais de trabalho é o pensamento por imagens, sendo que elas evitam o recurso a um sem fim de clichés e estereótipos, por oposição às palavras, que considera como um obstáculo para a criação.

As pesquisas e descobertas proporcionadas por este primeiro *workshop* levaram ao aparecimento contínuo de outros estágios de formação. Estes acabaram por se tornar prática comum da companhia, que em muito contribui para acelerar a preparação dos intérpretes no seio da companhia, e para enriquecer as suas próprias criações.

---

<sup>10</sup> Vide capítulo anterior *Teatro Visual e Pós-Dramático*, pág. 14.



## NE M'OUBLIE PAS | FORGET ME NOT

O espetáculo *Ne m'oublie pas* (2012), recriação da obra homónima datada de 1992 (que se revelou um sucesso da companhia à escala mundial), surge num contexto colaborativo com a Escola de Teatro da Nord-Trondelag University College (HINT).<sup>11</sup>

Após um período de intensa reestruturação do guião por parte de Philippe Genty e Mary Underwood (em que trabalharam imagens e cenas inéditas), apresenta-se uma nova viagem, de ambiência diametralmente oposta à do espetáculo original, conduzida por uma mulher-chimpanzé, que coloca em cena humanos face aos seus duplos eternizados, vindos não se sabe muito bem de onde.

O facto de alguns dos sonhos que impulsionaram a criação pertencerem a Mary, imprime um carácter mais feminino a *Ne m'oublie pas*, e leva a que os conflitos surjam em diferentes estágios de crescimento de uma mulher.

A beleza inquietante deste espetáculo centra-se, de igual modo, na serenidade da imagem glacial (*paisagem interior* ainda fruto da tournée mundial de Philippe Genty, nos anos sessenta) de onde irrompem as ações mais absurdas, expondo o ridículo humano de modo inusitado, face às suas sócias sem vida, a coveiros que insistem em recolher corpos inanimados e imóveis, ou a um pequeno macaco traquina que aparece e desaparece - e assim faz evoluir o espetáculo, num constante rodopio que engloba vida e morte, amor, rejeição, curiosidade, crescimento, reconhecimento, e sonho...

Em 1992, *A Fortaleza vazia* (1967) de Bruno Bettelheim, sobre o autismo, terá sido outra das fontes de inspiração para o aparecimento desta criação, ao fornecer matéria de reflexão sobre as próprias questões de isolamento derivadas da infância de Philippe Genty.

Para além do facto do autista se sentir longe de toda a existência, ele tem tal medo da morte que se encerra em si próprio, evitando toda a implicação emocional e fossilizando o tempo e o ambiente em que se encontra, trancando-se numa outra morte. Em *Ne m'oublie pas*, para restituir o sentimento de infância à criança que fossiliza os personagens que rodeiam, criaram-se manequins, duplos dos atores. A

---

<sup>11</sup> Vide próximo subcapítulo *A recriação*, pág. 34.



partir destes manequins, a criança mergulha num universo irreal. O manequim tem algo de mórbido, paradoxalmente, ele concentra em si a eternidade, enquanto que o ator não é que um instante nessa mesma eternidade. Esta relação manequim-ator leva-nos a entrar numa sucessão de abismos. Criar abismos, mas acima de tudo que eles sejam sentidos como tal da parte do espectador, será talvez aí que se encontre a resposta de todos estes jogos de espelhos e ilusões. (GENTY, s.d.)

Embora num contexto que os separa em cerca de um século, atrevo-me a fazer referência a Maeterlinck, que revela um fascínio em torno de figuras de cera, reproduções fiéis de humanos, associável ao pensamento de Genty, a propósito dos seus manequins na versão original de *Ne m'oublie Pas*.

A razão deste fascínio surge precisamente pela reação de estranheza do público perante uma reprodução tão realista que provoca a dúvida: aquele corpo estará vivo ou morto? A sua presença enigmática carrega uma força de sugestão que é impossível ser dada por atores de carne e osso: sugere uma ausência de alma, mergulhando o espectador numa espécie de confronto semelhante ao do homem primitivo com os seus deuses. Em Genty encontramos uma provocação de contornos mais alargados: a fugacidade da vida humana em face de uma sua imagem eternizada.

A morte e a vida, num jogo de vaivém entre os atores e os seus duplos continua presente na recriação do espetáculo em 2012, bem como a repetição, que age como um ponto neutral do espetáculo: o seu início, o seu fim, mas também a sua eternidade.

De igual modo, se sente uma forte influência de Kantor e da sua *Classe Morta*<sup>12</sup>, no momento em que os intérpretes desfilam com os seus duplos (no caso de *Ne m'oublie pas*, duplos idênticos aos atores; no caso de Kantor, manequins de crianças, de uma infância perdida pelas personagens), “objetificados”.

Numa dramaturgia não linear, em que a aleatoriedade aparece como potenciadora de espaços de ilusão, Genty leva o espectador a embarcar numa viagem pessoal, carregada de reflexos das suas próprias questões de isolamento, dúvidas, medos avassaladores, amores impossíveis (ou possíveis), que se esvanecem nas carícias de luzes boreais.

---

<sup>12</sup> Vide capítulo *Espaço de Reflexão, Pausa III - Kantor, ponto de inflexão*, pág. 91.





Estando num referencial estético, longe de símbolos socioculturais reconhecíveis, a pluralidade de linguagens, incluindo o canto glacial numa língua distante (norueguês), resulta numa provocação sensorial que nos torna simultaneamente autores e espectadores dessa viagem (interna, interior) ao mundo de seres ficcionais<sup>13</sup> que não conhecemos nem nunca vimos, mas que existem em nós desde sempre.

Os corpos dançantes exprimem o indizível numa dança-enigma carregada de memórias que são, ao mesmo tempo, de Philippe, de Mary, dos intérpretes, e nossas. Num encontro impossível que abre portas a paisagens onde a razão se abandona por entre vertigens insondáveis.

---

<sup>13</sup> Vide capítulo *Espaço de Reflexão, Ator pós-dramático vs. Ator dramático*, pág. 96.



Ne m'oublie pas!...  
Encore faudrait-il que je fasse partie de ta mémoire, toi qui lis ces quelques lignes.  
Comme à moi, il t'arrive de perdre certaines mémoires.  
Ces mémoires perdues m'ont toujours intrigué  
Et culpabilisé.  
Comme si elles me reprochaient de les avoir oubliées.  
J'ai longtemps cherché un lieu  
Où les retrouver.  
Un cimetière...  
Ou peut-être un bureau des mémoires égarées.  
Là dans un casier, il doit y avoir  
sept années de mon enfance  
disparues sans laisser de trace.  
Il ya quelque temps, alors que je cherchais  
A retrouver un lieu de mon passé,  
Je me perds en rase campagne.  
La neige se met à tomber.  
Je marche interminablement  
Dans une nuit sans fin.  
Le mur lancinant des flocons de neige  
Finit par se déchirer d'une longue traînée mauve  
Annonçant l'aube.  
Je découvre en contrebas  
Une immense plaine blanche déserte,  
écrasée par le silence.  
La neige, comme l'oubli,  
a tout effacé,  
corps...angoisses...rires...convulsions...désirs,  
laissant çà et là quelques blessures béantes  
écartelées par de grands arbres.  
Une silhouette noire en surgit.  
A son chapeau haut de forme  
Et au traîneau qu'il tire  
Je reconnais l'un de ces ramasseurs de souvenirs  
Qui sillonnent souvent mes rêves...

Philippe Genty, *Sinopse de Ne m'oublie pas*, 1992



*Clarisse*, une chimpanzé de taille humaine en robe longue, va porter un regard interrogatif sur des figures humaines qu'elle fait surgir comme des spectres d'un passé dont ne sait s'il est individuel ou collectif. Les rôles sont inversés, elle est de l'autre côté d'une cage fictive, sa présence permanente accentue l'absurdité des comportements dérisoires et pathétiques de ces humains.

De l'obscurité surgit un paysage de neige. Il recouvre les souvenirs des morts tandis qu'un homme tire, de façon répétitive, un traîneau. Ce sentiment de répétition, on le retrouve aussi avec les mannequins, sosies des interprètes. La fixité de leur visage si proche de ceux des acteurs leur donne un aspect morbide, la relation entre les deux fait surgir un trouble temporel, les mannequins figés dans l'éternité, face aux humains éphémères. Ces humains qui tentent pathétiquement de leur transmettre une vie comme si leur propre vie en dépendait. Curieusement cette confrontation nous fait redécouvrir la vie humaine comme si elle nous était soudain inconnue, sa fragilité, la complexité de ses mouvements. René Aubry crée un climat de transe envoûtante. La ligne mélodique nous plonge dans les effluves du passé tandis que la structure répétitive nous entraîne dans un mouvement obsédant comme le rythme lancinant des roues d'un train à l'intérieur duquel nous voyagerions, entraînés dans une spirale de plus en plus hypnotique, il nous fait appréhender des paysages intérieurs. Nous les découvrons pour la première fois, nous savons pourtant qu'ils sont là depuis toujours. Leur étrange familiarité est inquiétante. Avec *Mary*, je découvre le corps dansé – fusion, vertige, répétition – la danse peut exprimer l'indicible, la danse interroge. Par instants, le corps transcende l'espace, le fait exploser quand il se confronte à la matière dans des situations aux limites de l'inconcevable. Ces rencontres impossibles fissurent nos certitudes, ouvrent des portes sur des paysages où la raison s'abandonne à des vertiges insondables.

*Ne M'oublie Pas*, qui avait été réalisé en 1992, est aujourd'hui recréé avec des jeunes artistes qui viennent de finir leur troisième année d'études à l'école de théâtre de l'Université North-Trondelag, à Verdal, Norvège, en ajoutant un élément supplémentaire : le chant des grandes étendues arctiques au milieu des glaces peut-être éternelles...

Philippe Genty, *Sinopse de Ne m'oublie pas*, 2012



## *A recriação*

A convite da HINT, Escola de Teatro da Nord-Trondelag University College, na Noruega, Philippe Genty e Mary Underwood abraçaram o desafio de realizar uma criação no âmbito da última produção do curso de interpretação, com dez jovens atores:

- Ánne Mággá Wigelius, Annie Dahr Nygaard, Lena Kvitvik, Benedikte Karine Sandberg, Maja Bekken, Morten Anda Berg, Håvard Paulsen, Henrik Hoff Vaagen, Sjur Marqvardsen, e Stine Fevik.

Com base na criação homónima de 1992, mas numa outra aproximação inspirada em universos glaciares e em estreita relação com as possibilidades trazidas pelos novos intérpretes, surge o novo *Ne m'oublie Pas*.

O espectro da formação, desde há muito presente na companhia, com a realização de estágios um pouco por todo mundo, vai tornar-se uma constante ao longo do processo. Os jovens intérpretes, confrontados com meios de expressão que não lhes eram familiares, como a dança-enigma, ou a manipulação de objetos e marionetes, veem os seus limites expandir-se a cada semana que passa, sob o rigoroso acompanhamento de Philippe Genty, Mary Underwood e Eric de Sarria.

O período de residência artística aconteceu em Nevers, acolhido pela Maison de La Culture de Nevers et de la Nièvre, numa coprodução com a Cie. Philippe Genty e a HINT - Nord-Trondelag University College, mais precisamente de 20 de Fevereiro a 21 de Maio, estando prevista a estreia para 22 de Maio de 2012, seguida de outra apresentação, a 23 de Maio.

A conjuntura desta recriação expande-se, tal como na generalidade das obras de Genty, muito para além da fase de ensaios, começando com relativa antecedência a conceção de adereços, objetos e marionetes.

Por se tratar de uma produção inserida no âmbito escolar, existiu todo um percurso conjunto com a HINT, superior a um ano, que contou com diversas idas à Noruega, por parte dos diretores da companhia, para realizar *workshops* introdutórios ao trabalho que iriam efetuar em Nevers. Estas sessões serviram diversos propósitos, tanto a nível plástico, onde foram feitos os primeiros moldes para gerar os seus duplos



(manequins), como a nível da encenação, possibilitando uma primeira auscultação aos intérpretes que, sem dúvida, veio influenciar a distribuição base do espetáculo.

Tendo em consideração que apenas foi atribuído nome à personagem de *Clarisse* (a mulher chimpanzé), e ao pequeno macaco, *Freddo*, que irá ser manipulado em diferentes momentos por atores distintos, a estrutura de cenas foi elaborada considerando o nome real dos seus intervenientes.

## CENAS *NE M'OUBLIE PAS | FORGET ME NOT*

1

*Clarisse*, sozinha, canta.

Pequenas personagens passam sobre a colina.

2

Descoberta de *souvenirs* / memórias do passado por *Clarisse*.

3

Cascata de manequins e humanos nas cadeiras

4

A morte, Henrik e as cadeiras, a procissão de *souvenirs*.

5

*Clarisse* traz mais cadeiras para cena.

Manequins e humanos sentam-se e levantam-se à vez, começam a esbofetear-se.

6

*A infância*. Ánne Mággá retira as cadeiras e arranca os membros a um manequim. Desaparecimento dos manequins e dos humanos por baixo do cortinado da *patience*.

7

*A infância II*. Ánne Mággá brinca com o macaco (*Freddo*) que retira do ventre do manequim destruído, depois com *Clarisse*.

8

Ánne Mággá descobre o macaco atrás da seda preta.

Aparição dos homens.

Aparição de Maja (sequência de beijos).



# 9

**Adolescência.** Maja e os homens.

Escargot/ Caracol : desaparecimento / aparição dos homens / aparição furtiva de *Freddo* / desaparecimento de Maja seguida pelos homens / aparecimento de Annie às cavalitas de *Freddo*.

# 10

**Adolescência II.** Annie e *Freddo* dançam sapateado, primeiro sózinhos, depois com todo o grupo.

# 11

**Idade Adulta.** Stine escolhe o seu homem.

Stina dança com as suas asas, expulsa Morten e Havard.

Aparição de Sjur. Dança com Stine, retira-lhe as asas e desaparece.

# 12

**Idade Adulta II.** Stine interage com o manequim de Sjur, a cabeça separa-se-lhe do corpo.

# 13

As bolas de neve com Lena e depois com todas as mulheres.

# 14

Os homens de neve (bonhommes de neige) com as mulheres.

# 15

Stine e Sjur entram na rede da Duna.

# 16

*Clarisse* veste Stina e Sjur.

# 17


Os coveiros e o trenó recolhem os corpos de cena.


# 18

A recusa de Sjur, com os coveiros e o trenó.

# 19

*Clarisse*, sozinha, canta. Ao longe, as pequenas personagens dos coveiros com o trenó desaparecem sobre a Colina.

 Cenas com qualidade exterior, paisagem de neve.

 Cenas interiores. Vislumbra-se um pouco do ciclorama e da silhueta de uma colina por entre duas cortinas fechadas ao fundo de palco.



Esta sequência será útil para a leitura do próximo capítulo, em que as cenas são referidas pela numeração, sem identificar o intérprete pelo seu nome próprio.

No entanto, e, sobretudo numa criação da Cie. Philippe Genty, nem só dos intérpretes vive o espetáculo. Toda uma vasta equipa composta por músicos, compositores, artistas plásticos, construtores de marionetes, costureiras, carpinteiros, técnicos de palco, luz e som, que trabalharam apaixonadamente para que este projeto chegasse a bom porto, merece igualmente ser enunciada.

Aqui fica a ficha técnica de Maio de 2012.



*Ne m'Oublie Pas | Forget me not*

Fig.3 © François Pascal

*Direction artistique* : **Philippe Genty** | *Direction chorégraphique* : **Mary Underwood** | *Assistant* : **Eric de Sarria** | *Assistant-Stagiaire*: **Yngvild Aspeli** | *Musique* : **René Aubry** | *Répétiteur voix* : **Haim Isaacs** | *Création lumières* : **Philippe Genty, Vincent Renaudineau et Thierry Capéran** | *Régie son* : **Antony Aubert** | *Régie lumière* : **Thierry Capéran** | *Régie plateau* : **Eric Gauthier, Ana Carolina Santos** | *Plasticiens* : **Carole Allemand, Yngvild Aspeli, Doriane Ayxandre, Claire Brabant, Sophie Coeffic, Laurent Huet, Alexandra Leseur, Valérie Lesort, Coralie Maniez, Sébastien Puech, Karin Wehner** | *Plasticienne stagiaire* : **Priscille Dumanoir** | *Fabrications* : **Vincent Boisserolle (La Métallerie), Edwige Deygout, Adriana Gomes de Castro, Sylvie Gubinski, Bruno Lagarde, Violaine Lambert, Julie Lardrot, Amélie Loisy, Fabienne Touzi dite Terzi** | *Costumes* : **Annick Baudelin, Isabelle Boiton (teinture), Victoria Desogos, Tomoe Kobayashi, Anne Ruellan dite Nousch** | *Masque du singe* : **Martin Rezard** | *Remerciements* : **Madalena Helly-Hansen, Flavia Bassu et Anita Moutot (catering), Amador Artiga, Manu**



## *Do sonho para a vida I*

### **Semana 1** (20 a 24 Fevereiro)

Segunda-feira, 20 de fevereiro, 9h da manhã. No terceiro andar da Maison de la Culture de Nevers et de la Nièvre (MCNN), fazia-se a reunião de trabalho que daria início à temporada de ensaios da recriação de *Ne m'oublie pas*, de Philippe Genty e Mary Underwood.

Um grupo atento aguardava os esclarecimentos e as indicações gerais de como tudo iria funcionar. De um lado, a equipa de atores, dez estudantes noruegueses, vindos da Nord-Trondelag University College para o seu último projeto da licenciatura; do outro, os diretores da companhia, Philippe Genty e Mary Underwood, assistidos por Eric de Sarria. Sensivelmente entre os dois anteriores, o meu lado, presente através de um convénio com a Universidade de Évora, ainda sem nenhuma função específica para além da de estagiária.

Estabeleceram-se os horários de trabalho dos atores em dois períodos: o da manhã, das 8h às 12h30 - dedicado principalmente a improvisos sobre o tema das cenas a trabalhar, seguido de uma pausa para almoço, e o período da tarde, das 13h30 às 17h30 - contemplando uma aula de sapateado orientada por Mary Underwood, espaço para trabalho individual dos atores e ensaios de cenas específicas com os encenadores.

O rigor era ponto de honra, e apontava ainda duas pequenas pausas (*teabreaks*) em cada um dos períodos: das 10h às 10h15, e das 16h às 16h15.

A primeira hora do dia foi consagrada ao aquecimento dos atores (que tive o prazer de frequentar, bem como algumas das aulas de sapateado), dirigido alternadamente por cada um deles ou, em casos mais específicos, por Eric de Sarria ou outro ator da companhia que viesse assistir aos ensaios.

Também no seio dos atores, se elaborou um quadro de responsabilidades semanal, com pessoas designadas para cuidar dos adereços, da limpeza da sala, da mediação com a produção e do cumprimento do horário.

Houve uma breve aproximação ao universo de *Ne m'oublie pas*, que partiu também dos sonhos de Mary, não apenas de Philippe, como é mais comum, e que





apresenta uma viagem a três fases de uma mulher (criança, adolescente, adulta) liderada por *Clarisse* (mulher-chimpanzé), que encaminha as restantes personagens pelo seu interior.

O espetáculo terá dezanove cenas, cada uma com direito a duas sessões de improvisação registadas em vídeo. Cada improviso não deverá ultrapassar os cinco minutos. No início, as portas estão abertas, Philippe e Mary deixam claro que não vão dizer o que pretendem. Muito embora se trate de uma recriação, não desejam que tudo seja igual, e esperam que o trabalho surja do sentimento de cada ator. Todas as noites, vão observar as gravações dos ensaios e selecionar as propostas mais interessantes, passíveis de constituir momentos de cena.

Após o primeiro *teabreak*, ainda envolto em alguma estranheza, começou o trabalho.

Ao longo de toda a semana foram feitos improvisos a propósito das primeiras quatro cenas (ver calendário de ensaios, por cenas), que sustentaram também as primeiras aproximações aos restantes intervenientes no espetáculo.

Sete atores descobrem os seus duplos, as suas efígies: manequins articulados, à escala real. Quatro homens e três mulheres, com uma presença quase assustadora, pela verossimilhança com os seus modelos reais. Por uma questão prática, as mulheres não têm a totalidade das pernas, a partir dos joelhos para baixo. Tornam-se mais leves, a nível de manipulação, e terão vestidos compridos, que darão ilusão da figura completa.

A duas atrizes, sem duplos, foram atribuídas máscaras. Uma de mulher-chimpanzé, para a personagem de *Clarisse*, e outra, uma máscara com o rosto da única atriz a que não tinha nem manequim, nem máscara, mas que passou a ter um duplo de carne e osso.

A distribuição existente, ainda incompleta, tinha sido feita com base nos workshops e sessões de trabalho desenvolvidas pelos diretores, Philippe Genty e Mary Underwood, na Noruega, ao longo do ano anterior.

Os manequins, embora despidos e com algumas falhas, começam a ganhar vida pela mão dos jovens atores, aconselhados a praticar a manipulação sempre que não estejam e ensaiar com o coletivo, missiva que cumpriram até ao dia da estreia.



Figurinos de produções mais antigas - alguns da primeira versão de *Ne m'oublie pas*, de 1992 – como fatos pretos, camisas e vestidos brancos, são postos à disposição dos intérpretes e dos seus duplos, para que possam desde logo ensaiar com outra *pele*, algo que lhes provoque um outro estado fora do conforto de uma roupa de treino. Para *Clarisse*, foi desde logo utilizado o vestido púrpura do primeiro espetáculo.

Descobriram-se ainda outras formas a animar, que geraram curiosidade e gargalhadas entre todos: quatro bolas de neve (volumes esféricos em mousse revestida a veludo branco) com patas, um orifício superior para o aparecimento dos rostos dos atores e outros dois para as respetivas mãos (patas); e o protótipo de um monte de neve (do mesmo material que as bolas de neve), mais tarde apelidado de *bonhomme de neige*, onde os atores, através de uma ilusão criada com pares de pernas falsas fixas à volta da cintura, se sentariam e desafiariam a gravidade.

Um grande pedaço de tecido negro, de seda mais precisamente, com dois tubulares de carbono como comandos (pegas), transforma-se num enorme caracol quando manipulado circularmente em torno do intérprete. O ar circula através do tecido, por entre duas entradas, uma maior, mais próxima do manipulador, e outra menor na cauda do *escargot*.



Figs. 4, 5 e 6 – Primeiro dia de ensaios, fotografias da autora.

Cada ator teve a sua hipótese de pôr a surpreendente forma em movimento, mas, tratando-se de uma operação delicada, foram raros os que tiveram sucesso à primeira ou segunda tentativa.

Foram também apresentadas duas marionetes de uma mesma personagem, *Freddo* - um macaco que aparecerá em pontos específicos de evolução do espetáculo - uma



completa, e outra apenas com a parte superior do corpo. Uma terceira seria construída durante o período de ensaios.

A quantidade de trabalho plástico executado antes da temporada de ensaios era impressionante, facultando aos atores ferramentas essenciais para desenvolver as suas pesquisas e improvisos desde o primeiro momento. Não obstante, estava longe de imaginar o quanto ainda estava por fazer..., o volume de trabalho que existiria quase em permanência até ao fim do processo.

A primeira semana foi dedicada às cenas iniciais (ver quadro de ensaios, por cenas), com *Clarisse*, e o aparecimento das restantes personagens, corpos vivos e mortos, misturados em movimento, numa espécie de lava animada, até se erguerem em uníssono e ser impossível distinguir o duplo do original, e posteriormente num encontro com a morte, num cenário semelhante ao de um funeral.

Os recursos dos atores, no que toca a domínio de corpo e voz, são apenas suplantados pela sua generosidade e disponibilidade. Nenhum deles viu o espetáculo, nem faz a menor ideia de como ele se poderá desenrolar. Todos partem para as improvisações de mente aberta, absorvendo as indicações de Philippe e Mary. Por entre os vários apontamentos, há um especial enfoque para a execução de movimentos com diferentes qualidades (belo, leve, grotesco, absurdo) e dinâmicas (lento/rápido).

É muito interessante observar que, ao mesmo tempo em que os encenadores desenham os improvisos a partir das cenas da primeira versão de *Ne m'oublie pas*, com a subtileza necessária que antevê o espaço de criação para os atores, rumam também a algo muito próximo delas, através das observações diretas e eficazes com que orientam os intérpretes ao longo dos exercícios.

As situações variam entre o jogo coletivo e individual, sendo dado aos atores um pequeno espaço de tempo para encontrar, sempre em relação com as suas memórias, numa pesquisa interior, as melhores propostas para apresentar em menos de 5 minutos.

Num esforço de síntese, em que necessariamente a grande maioria dos exercícios fica por explicar, descrevo alguns dos que mais me tocaram, seja pela sua relevância para o desenrolar da construção do espetáculo, ou pelos seus resultados imediatos:



- Numa dupla masculino/feminino, em que homens teriam de ter como par um manequim feminino e vice-versa, o objetivo seria o de desenvolver uma dança lenta, em que o manipulado e o manipulador se confundiriam, e o intérprete se comportaria também como um boneco em alguns momentos. Philippe e Mary pediam posições estranhas, inusitadas, não apenas as típicas de uma dança a dois, com atenção à interação e alternância de dinâmicas.

Como num jogo, persiste a questão: quem é quem? Real e manipulado? Um a um, cada ator apresentou a sua versão de uma dança a dois, comandada o mais discretamente possível por apenas um. Tendo em conta o ponto inicial do trabalho, e as dificuldades na manipulação dos manequins, apareceram propostas equilibradas, em que por alguns instantes era possível instalar a dúvida sobre *quem passava a vida a quem*.

- Sobre a memória individual, cada ator é convidado a recriar uma deslocação “ritual”, repetitiva, repetível e solene, a acompanhar alguém que a) amam, b) está doente. Num primeiro momento mostram o movimento a todos, numa diagonal que atravessa a sala de ensaios, de seguida todos imitam o primeiro, seguindo-o como numa procissão. Apesar de o conceito ser simples, existem entrecruzamentos de ações que dificultam a objetividade das propostas. Há, portanto, duas esferas de movimento, a do ator, com a sua memória, e a do manequim, enquanto efígie da memória do ator, a quem ele terá de conferir um movimento próprio. A dificuldade consiste nesta desmultiplicação de presenças e percepções por parte de quem manipula. Tal como por várias vezes repetiu Philippe Genty, é necessário conseguir estar dentro e fora de si concomitantemente, e ter ainda a noção da imagem que está a passar para o público.

Enquanto exercício de experimentação, pesquisa, talvez tenha sido o primeiro a despertar esta consciência da distanciação (não no sentido Brechtiano), que Genty descreve como fundamental para os seus intérpretes. Deu também origem a uma sequência de movimento, coletivo, incluída no espetáculo.

- Confronto com a morte. Com premissas semelhantes ao exercício anterior, os atores, recorrendo às suas memórias, são colocados na situação de um funeral, em que têm de reagir à morte de alguém. Para além das suas próprias reações, têm de criar e transpor outras para um manequim, não necessariamente o seu duplo. Este improviso foi desenhado para uma cena específica do espetáculo, e para além de todo o seu teor



de experimentação / pesquisa para os atores, tratava-se de uma auscultação clara sobre que rumo poderia a cena tomar. De entre as várias propostas coletivas, liderada por atores diferentes a cada vez, surgiu um improviso cativante, em que todos os presentes tentavam controlar a força do riso ao olhar para o “cadáver”. De um momento soturno, surgia uma zona de divertimento, que foi claramente transposta para o resultado final da cena. Este foi um dos casos mais gritantes em que a formação conjunta do grupo, ao longo de dois anos e meio, se fez sentir. Uma escuta sem falhas, e um entendimento comum estabelecido acima da zona das palavras.

Num segundo nível deste improviso, com a mesma situação, cada ator masculino vai ter um pequeno contratempo com o cadáver que, após ser estendido em cima de quatro cadeiras, insiste em cair para o chão, independentemente dos esforços do ator em reposicioná-lo. Tudo isto aos olhos dos restantes atores e manequins, que assistem ativos ao acontecimento. Em cada proposta o cadáver era interpretado por uma atriz diferente, não só por uma questão de proteção física, mas também para procurar interações variadas.

O teor de comicidade foi variando consoante o ator, mas regra geral todas as propostas nos retiravam da esfera pesada da morte, embora fosse um dos elementos centrais do acontecimento. Também daqui nasceu uma das cenas do espetáculo.

Ainda sobre a primeira semana, é importante referir a definição do meu papel, enquanto assistente-estagiária. Para além de registar em vídeo os ensaios, e de *assistir* Eric de Sarria nas suas funções de assistente de encenação, ele, sabendo da minha formação prévia em arquitetura, sugeriu que ficasse encarregue da conceção do cenário.

É importante esclarecer que quando se fala em conceção, se quer dizer “tradução”: tradução das ideias de Genty para o real, porque na verdade, já tudo estava concebido na sua mente, todas as imagens globais do espetáculo já tinham contornos muito claros, e o que era necessário era colocá-las em termos gráficos, desenhos técnicos, que possibilitassem a sua execução.

Na altura, e no meio de toda a surpresa, era impensável rejeitar a tarefa. Um misto de receio com uma pequena incredulidade tornaram-se constrangedores nos primeiros tempos.



A minha presença na produção de *Ne m'oublie pas* acontecia enquanto mestrandando em Teatro, Arte do ator, mais precisamente, não enquanto arquiteta-cenógrafa.

No entanto, o âmbito da minha atuação nesta criação havia sido estabelecido ainda antes de partir para Nevers, na mesma altura em que soube que o elenco estava fixo, através de um protocolo com a escola de Verdal.

Esta nova e inesperada situação influenciou fortemente a minha perceção de todo o processo. Expandiu-a, necessariamente, a outros campos que não apenas os da interpretação.

É inegável que certos confrontos interiores ocorreram - acredito que o mesmo terá acontecido com os restantes elementos da equipa, dada a intensidade com se viveu ao longo dos três meses - mas a experiência era demasiado avassaladora para se perder em devaneios existencialistas.

### **Semana 2** (27 de Fevereiro a 2 de Março)

O ritmo dos ensaios instala-se. A produção dos adereços e figurinos recomeça, com a chegada da *costumière* principal, Annick, e do *plasticien*, Sebastien (atual construtor dos manequins e marionetes da companhia) que já há longos anos trabalham com Philippe Genty.

Também a conceção do cenário começa a ocupar uma grande parte dos meus dias. Instalo-me na sala de ensaios, de modo a conseguir acompanhar o trabalho dos atores, ao mesmo tempo em que desenvolvo as primeiras maquetes dos *Icebergs* que Philippe Genty idealizara.

As linhas principais focam-se numa paisagem de neve, exterior, com duas silhuetas de colinas e dois icebergs, que alterna com outra imagem interior, encerrada por quatro estruturas de painéis deslizantes forrados a veludo negro (*patiences*).

A dificuldade reside em encontrar o tipo de material que constituirá as montanhas de gelo. Uma primeira ideia aponta para estruturas simples, cobertas com tecido, que acabará por ser adotada para a silhueta da colina.



Com a imersão nos ensaios começou a tornar-se claro que o que Philippe Genty desejava eram dois elementos insufláveis, que pudessem aparecer e desaparecer de um momento para o outro, como que por magia, dando lugar às diferentes imagens.

O espaço surge como um dos intervenientes primordiais no desenvolver do espetáculo. A componente plástica e visual, no trabalho da companhia, ocupa um lugar tão importante como o dos intérpretes ou da própria escrita (*écriture*). Mesmo ainda não terminados, marionetes, objetos e formas a animar, o próprio *décor* e figurinos aproximados estão presentes desde o início do processo. A imagem potencial está criada e importa agora dar-lhe vida.

As sessões de improviso (coletivo e individual) continuam a dominar os ensaios, precedidos por uma hora de aquecimento diária, orientada por um dos atores.

O início da semana foi marcado pela utilização de cadeiras desdobráveis, na construção daquela que viria a ser a quinta cena do espetáculo.

A repetição de um mesmo exercício coletivo, com especial enfoque na pesquisa de diferentes formas de manipulação dos manequins e dos corpos dos intérpretes por parte de *Clarisse*, deixa antever uma sequência que coloca em relação direta corpos (vivos e inanimados) e objetos através de ações simples como sentar e levantar, ou como chegar até certa cadeira.

Uma vez encontradas as linhas de deslocação dos diferentes corpos ou “o trajeto que efetuam até a uma determinada cadeira”, colocada especificamente – geometricamente localizada – no espaço por *Clarisse*, surge um novo exercício.

Com base em *memograms*, sequências de movimento individuais, elaborados pelos atores nas primeiras sessões de trabalho com Philippe Genty e Mary Underwood na Noruega, segue-se um encadeamento, deveras surpreendente, de ações circunscritas no espaço de cada ator com a sua cadeira, e posteriormente em interação com os manequins / outros intérpretes, sempre mantendo a noção de equilíbrio / desequilíbrio do conjunto.

P. Genty e M. Underwood não interrompem um único exercício, mas, no espaço de discussão/apreciação no final de cada um, aproveitam para cimentar a noção de dissociação no seio dos atores, ainda pouco familiarizados com a manipulação dos seus manequins, e para alertá-los sobre a importância de estar “dentro e fora” de si



próprios, de modo a conferir vida ao objeto/material/marionete que animam, dominando a noção de distanciamento *Gentiana*.

Tendo em consideração a sobreposição de conceitos e multiplicidade de ações que o exercício com as cadeiras continha, foi afixada uma lista de palavras-chave a ter em consideração para cada improviso:

*KEYWORDS FOR IMPRO'S*

1. *Claustrophobia*
2. *Chairophobia*
3. *Labyrinth – maze*
4. *Widen the space / shrink the space*
5. *Perpetual movement*
6. *Rumor and contagious*
7. *High and low*
8. *The slap by one person*
9. *Everyone standing – one sitting*
10. *Everyone sitting – one standing*
11. *Everyone with same movement – one counterbalance*
12. *Desire for a chair*
13. *Pull towards the void*
14. *Mannequinphobia*

De modo a tornar mais evidente a necessidade de incluir estes conteúdos e de expressá-los com clareza, dois atores ficam de fora a cada repetição do improviso, enquanto observadores. No final terão de identificar as palavras-chave aplicadas e darão a sua opinião sobre o resultado do exercício.

A estrutura da cena foi estabelecida a partir improviso anterior: *Clarisse* traz seis cadeiras, coloca-as no espaço e posiciona os atores e os manequins (manipula-os) em relação a elas. Após um instante de imobilidade, estes começam a movimentar-se, em crescendo, até se instalar um pequeno caos, preenchido por sequências de movimento de diferentes amplitudes e ritmos.





Figs. 7 e 8 – Improvisações com cadeiras, fotografias da autora

Este trabalho estendeu-se ao longo de dois dias de ensaio, com inúmeras repetições do mesmo exercício, sem que uma única fosse igual à anterior. Não apenas as temáticas escolhidas pelos atores eram diferentes, como as próprias opções de movimento e ritmo sofriam alterações de proposta para proposta.

Dentro das mais diversas observações tecidas por P.Genty e M. Underwood vale a pena enumerar as indicações objetivas relativas à qualidade de movimento e composição / percepção cénica do conjunto:

- precisão;
- movimento *vai-vem* (elástico), com início e fim;
- escuta;
- diferentes ritmos;
- diferentes níveis (alto e baixo, verticalidade por oposição a trabalho de chão) e andares (rápido, lento, normal);
- consciência da ocupação/utilização do espaço, equilíbrio / desequilíbrio do espaço.

A importância das memórias (*souvenirs*) e dos movimentos associados a uma memória em particular (*rituals*) faz-se sentir com o desenrolar dos ensaios. É notória a evolução que determinada proposta sofre quando é impregnada de memórias dos atores. Os movimentos rituais ganham uma dimensão expressiva que não existe quando são apenas executados. Não é preciso saber a que a memória específica o ator está a recorrer, a sinceridade das suas ações simplesmente transparece e floresce numa interpretação pessoal do imaginário do espectador.



Ainda a este propósito, vale a pena destacar que a maioria dos gestos efetuados pelos atores com as suas mãos (pequenas frases) são fruto de uma estilização baseada em movimentos reais, decorrentes de situações tão banais como “estar na cozinha”, “no escritório”, etc.. De entre as várias propostas, as efetivamente incluídas na cena foram escolhidas por Philippe Genty e Mary Underwood, e pelo próprio grupo de intérpretes, como sendo as mais “interessantes”, e aprendidas por todos eles, até ao ponto de total sincronização.

Foi também nesta semana que o grupo de jovens atores teve a primeira sessão de trabalho de voz com Haïm Isaacs, que já havia trabalhado na recriação do espetáculo *Voyageurs Immobiles* (2009).

Ao longo de três horas, Haïm propôs vários exercícios de grupo em que se exploraram noções de percussão e movimento corporal associado à voz, e da expressão de diferentes sentimentos por meio de sons, não palavras. Foi igualmente feito um exercício coreográfico, como ponte para a zona de trabalho desenvolvido nos ensaios com Philippe e Mary, em que se utilizaram as cadeiras como fonte de som e de ritmo, onde se pretendia atingir uma coesão entre cheios e vazios (sonoros e espaciais) na ligação entre o corpo do intérprete, a sua cadeira e o todo que o envolvia (o grupo de cada improviso).

Sexta-feira, após novo improviso sobre a procissão - em que se triaram as várias deslocações encontradas pelos atores, em situação de acompanhamento de alguém em fase terminal (associado a uma *souvenir*) - fez-se um corrido das cenas trabalhadas.

Em apenas duas semanas nasceram os primeiros quinze minutos do espetáculo.

### **Semana 3 (5 a 9 de Março)**

À medida que os ensaios decorriam, dentro do sistema estabelecido - de improvisos e pesquisa para as cenas seguintes, com especial enfoque para a introdução de canto /voz em algumas delas, acentuava-se a necessidade de finalizar o desenho do *décor*, para passar à sua construção.

O professor de voz da Escola Superior de Teatro de Nord-Trøndelag esteve presente toda a semana, e fez um treino diário de cerca de uma hora com os jovens

atores. Também Haim Isaac voltou a meio da semana, para uma sessão de trabalho direcionada para o canto em harmonia, onde ficou clara a intenção de introduzir o elemento voz em vários momentos do espetáculo.

Desde o início que a aptidão musical de todo o grupo se fez sentir, pelo que a inserção da componente de canto na criação surge quase naturalmente, indo de encontro ao conceito de Philippe Genty, de exploração da voz enquanto material (igualmente desenvolvido em projetos anteriores da companhia).

A terceira semana foi ainda marcada por uma alteração no meu esquema de trabalho, enquanto assistente / observadora. Durante cerca de quatro dias, a minha dedicação foi exclusiva à elaboração de um protótipo para o iceberg insuflável, à escala real, em plástico transparente.



Figs. 7, 8 e 9 – Maquetes de estudo para iceberg.

Muito embora a observação do processo criativo tenha ficado debilitada, pelo facto de me ter deslocado para outro espaço físico, é inegável que a pausa proporcionou algumas reflexões acerca desta experiência<sup>14</sup>.

Foi igualmente neste momento que tomei consciência da importância de uma das ferramentas de trabalho dos encenadores: o vídeo.

Desde há longos anos que recorrem ao registo vídeo de certas partes dos ensaios, nomeadamente dos exercícios de improvisação. Todas as gravações, escrupulosamente descritas num pequeno caderno de notas, e etiquetadas por um dos assistentes, são

---

<sup>14</sup> Vide capítulo *Espaço de Reflexão, I Ator = material?*, pág. 77.



posteriormente analisadas por Philippe e Mary. A partir delas são construídas sequências particulares com base na montagem dos melhores momentos captados em cada sessão. Há algo de cinematográfico em tudo isto, pelo que importa recordar que estamos perante um teatro que recorre a imagens que traduzem situações inóspitas e desbloqueiam a imaginação do espectador.

No início da semana, Philippe Genty e Mary Underwood (que durante o fim-de-semana tinham visto todas as filmagens da semana anterior), chegavam com uma ideia clara para a sequência de uma nova cena, aproveitando e reorganizando as melhores propostas (situações de grupo, movimentos individuais...) de cada improvisado que havia sido gravado.

A propósito da constante aparição de novas cenas, muito embora se tratando de um espetáculo que já havia sido criado em 1992, questionei Eric de Sarria sobre quais seriam os motivos para a inclusão de tantos elementos diferentes da versão original.

Como respostas, obtive duas razões:

- 1) Criação de novas cenas – prender-se-á essencialmente com o facto de o grupo de intérpretes ser diferente, e de os seus limites e possibilidades serem outros.
- 2) Alteração do cenário – terá igualmente a ver com o facto de se tratar de uma equipa de jovens atores da Noruega, país que sugere um imaginário idílico de neve e icebergs, levando o branco a predominar na nova versão, invertendo o princípio utilizado no espetáculo original. Também uma viagem de Philippe Genty e Mary Underwood à Patagónia terá servido de inspiração para a criação de um ambiente glacial.

Relativamente ao *décor*, é ainda de destacar a substituição de um sofá por várias cadeiras desdobráveis. Logo na terceira cena, os atores e os seus manequins deslizam pelas cadeiras, como se de uma cascata de corpos se tratasse, onde é impossível perceber quem manipula quem. As cadeiras são igualmente utilizadas nas cenas quatro e cinco e, na verdade, nunca deixam de estar presentes ao longo do espetáculo, embora nas restantes cenas acabem por atuar como o sofá, na versão original. A cadeira, enquanto objeto facilmente móvel e proporcionador de inúmeras situações, é apropriada por Philippe Genty em proveito de uma série de imagens e de uma



dramaturgia que a constrange, sempre numa comunicação mais ou menos consciente com o espectador (noções de espaço, imobilidade, deslocamento, ordem / desordem). Segundo o Philippe e Mary, elas constroem as direções das cenas onde participam mais ativamente, sendo que a sua simetria tem uma unidade particular no espetáculo. O facto de elas serem desdobráveis faz com os atores as utilizem de forma pessoal, como no caso do funeral (cena quatro).

Tendo em consideração que não se trata da *reposição* de um espetáculo, e que a companhia se encontra necessariamente num outro tempo / espaço (interior e não só), com condicionantes distintas, inspirações / motivações acrescidas e, claro, como diz Eric de Sarria, um elenco muito diferente do da versão de 1992, Philippe Genty e Mary Underwood terão abraçado o projeto como algo novo, partindo da estrutura de um trabalho antigo, que se manteve aberta (como a maior parte dos seus espetáculos) e com espaço para uma verdadeira recriação, plástica e artística. A dramaturgia, por não ser linear, e por se basear em algo tão etéreo como os sonhos (neste caso, maioritariamente de Mary) possibilita a introdução de novas cenas, a reformulação de imagens, e que os intérpretes atuem como uma das principais fontes de inspiração de todo o processo.

A estrutura já existe, mas o espetáculo nasce das possibilidades dos intérpretes. Ele é construído com supervisão dos diretores, que engenhosamente fornecem estímulos e partilham algumas das suas intenções, e está, em último caso, subjugado às suas decisões, mas grande parte do material é fornecida pelos atores, que acabam por ter influência direta (embora inconsciente) no sumo de cada cena, através das suas improvisações.<sup>15</sup>

Neste jogo de criação em diversas camadas, e tendo consciência de um trabalho consequente, por parte do ator, no resultado final, certas questões começam a ganhar forma, adensando-se nas semanas seguintes<sup>16</sup>.

É certo que a forma compulsiva sobre a qual elas vão surgindo indica a efervescência artística a que estava exposta e, ao longo de todo o estágio, não terei necessariamente encontrado respostas para todas, mas talvez um caminho mais amplo

---

<sup>15</sup> Excerto do diário de bordo da autora, a propósito da 3ª semana de ensaios de *Ne m'oublie pas*.

<sup>16</sup> Vide próximo capítulo *Espaço de Reflexão, I Ator = material?*, pág. 77.



de possibilidades, onde os limites se esbatem e se cruzam temáticas tão diversas com o papel do ator no trabalho de Philippe Genty e a sua individualidade criadora.

#### **Semana 4 (12 a 16 de Março)**

Uma semana dura, de mudança e de integração de outra frente de trabalho, com a chegada de uma nova equipa de *plasticiens* para produzir as oito bolas de neve a animar pelos intérpretes masculinos.

Os efeitos do trabalho continuado começam a fazer-se sentir com maior intensidade, com alguns atores a ceder a pequenas maleitas físicas, provocadas pelo cansaço e talvez pela incursão num ritmo diferente do que estariam habituados, com um foco na exploração do movimento corporal, mais específico e exigente.

Na realidade, e apesar de determinadas cenas englobarem apenas uma parte dos intérpretes do grupo, levando a que os restantes fiquem com *horas livres* durante alguns períodos, eles nunca estão parados.

É de salientar o rigor, a persistência, e a dedicação dos jovens atores a este projeto. Mesmo não estando presentes na sala de ensaios, o seu trabalho ecoa por todos os cantos da MCNN. Frente a um espelho dos camarins, vejo-os trabalhar exaustivamente as sequências de movimento em que sentem mais dificuldade, nos corredores amplos, à entrada do edifício um tecido preto de seda, o famoso *escargot* rodopia horas a fio, até dominar a sequência coreografada em conjunto com a sua manipuladora. O som de pés a bater contra o chão, na busca pela sincronização e ritmos certos, fruto das aulas de sapateado diárias de Mary Underwood são uma constante, seja nas escadas, no varandim exterior ou na sala-transformada-em-atelier para a construção dos adereços.

O esquema de trabalho diário, que descrevi anteriormente (*vide* Semana 1), compreendido entre as 9h da manhã (precedido de uma hora de aquecimento) e as 17h30, já previa, de facto, estes momentos em paralelo, resultado da longa experiência de Philippe e Mary em potenciar a pesquisa e desenvolvimento pessoal dos seus intérpretes ou formandos. Tarefa essa de tal modo absorvida, que mesmo a pausa de



almoço chega a demorar menos de uma hora, pois os atores apressam-se a voltar ao trabalho.

Nesta semana apenas, os ensaios aconteceram no *Plateau Lauberty* – teatro-estúdio da MCNN, completamente equipado, obrigando a uma transferência (ainda que temporária) de todo o material, que ocorreu na segunda-feira de manhã.

A mudança para o estúdio trouxe consigo uma sistematização no regime de ensaios, fazendo com que todos os dias se revisitassem as sequências já estabelecidas, e se proporcionasse um ambiente mais rigoroso, a nível sonoro e de iluminação.

Também terá contribuído para este facto a primeira visita do compositor René Aubry, autor da música de todo o espetáculo, para assistir a um corrido das primeiras cenas, no dia 15 de Março, e conseqüentemente discutir com Philippe e Mary novas propostas musicais.

Perante a necessidade de mostrar o trabalho desenvolvido, foi-me pedido que substituísse uma das atrizes que estava lesionada, durante um dos ensaios e no dia da apresentação a Aubry. Não obstante, e como as cenas ainda não estavam completamente fechadas, acabei por apenas marcar as suas movimentações, de modo a que se ficasse com uma ideia mais concreta do desenho da cena.

Perante esta fugaz estadia em palco, muitas emoções e questões interiores surgiram. Um dos pontos mais difíceis de todo o estágio terá atingido o seu auge esta semana, aquietando-se nas que se lhe seguiram.

Enquanto observadora, não participante, não intérprete, numa multifuncionalidade direcionada para a conceção do cenário, que tomou grande parte dos dias, a noção da possibilidade, praticamente improvável, de estar em palco durante o estágio, dissipou-se em absoluto após este acontecimento.

Há algo de místico num trabalho como este, em que, ainda que sem uma hierarquia rígida, as pessoas ocupam o seu lugar e fazem funcionar o todo num equilíbrio inquestionável.

Assim que chamada a substituir a atriz lesionada, instalou-se em mim um sentimento incómodo, que me fez compreender que há coisas que são incontornáveis,



definidas entre o certo e o errado, que pertencem a quem pertencem, independentemente de um percurso mais ou menos atribulado.

Esta criação pertence a um grupo restrito de intérpretes noruegueses, em sintonia com Philippe e Mary, e os seus assistentes (de encenação, plásticos). A sua existência vai para além da sua presença em cena, ela existe no imaginário exclusivo dos seus criadores, numa conexão visionária da materialização de imagens, emoções e sonhos, transmissíveis só até certo ponto.

O meu papel, enquanto assistente-estagiária da criação assenta numa outra esfera de trabalho, que não engloba a minha vertente de intérprete, antes a minha capacidade de análise e de assimilação dos acontecimentos e, quero crer que não acidentalmente, nas minhas possibilidades criativas, enquanto cenógrafa (pela minha anterior formação em arquitetura), que traduziram as imagens concebidas por Philippe em algo de palpável.

O apaziguamento de todo este turbilhão interior, acontece faseado, à medida que o comprometimento com a concretização do cenário se adensa, e me afasto da ideia de uma observadora não participante, para uma peça necessária ao todo.

Neste contexto, e paralelamente aos momentos passados na sala Lauberty, a quarta semana foi marcada por uma componente de criação plástica muito intensa. Para além do estabelecimento de um atelier provisório, para a execução das bolas de neve, que coabitei intensivamente, colocando-me na privilegiada posição de “saber como foram feitas”, chegou o modelo final de um trenó (que irá ser utilizado numa das últimas cenas), concebido à semelhança do utilizado na versão original, com ligeiras alterações formais / estéticas.

Também o meu trabalho sobre os insufláveis chegou *quase a bom porto*, após muitos avanços e recuos relativamente à sua forma e dimensão.

A conceção destes elementos tem de ter em consideração o leque de teatros (e consequentes aberturas) por onde o espetáculo irá passar. Estabeleceu-se então uma variação entre os oito e os catorze metros de boca de cena, e o objetivo é que uma única versão dos insufláveis seja adaptável a cada uma das situações.



No caso do *Iceberg*, na sequência de várias propostas formais, materializadas em maquetes a diversas escalas e em projeções virtuais, conseguiu-se, no final da semana, a aprovação de Philippe para um modelo intermédio, que poderá funcionar nas mais diversas aberturas, com margem a partir dos bastidores, onde estarão também os ventiladores que o insuflam.

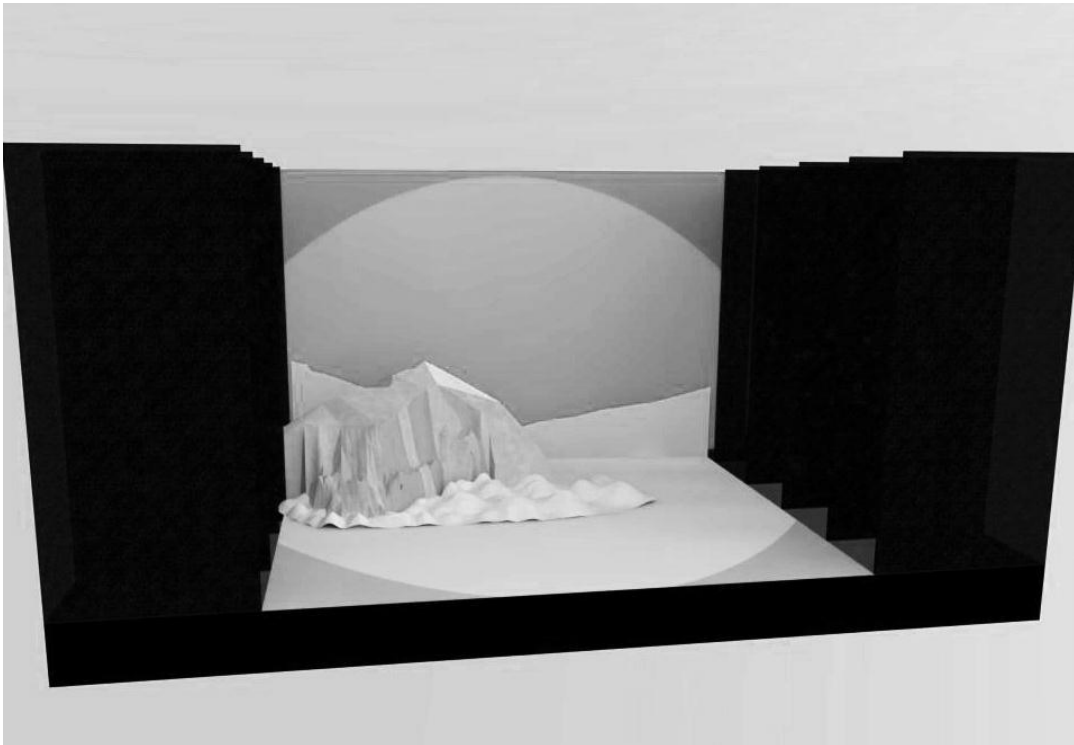


Fig.10 – Proposta para a disposição dos insufláveis num palco de oito metros.

A *Duna*, o segundo insuflável preconizado por Philippe Genty, não teve a mesma sorte. A sua modelação ainda não corresponde à ideia de continuidade entre os dois elementos, e continuo à procura da melhor solução para incorporar a forma ondulada que se pretende.

Também um terceiro elemento cénico começa a ser estudado, aquele que definirá se o espaço da ação é interior ou exterior, pelo encerramento ou abertura dos seus painéis: a *patience*.

Trata-se de um conjunto mecânico que permite a abertura e fecho de painéis e cortinados, realizar uma mudança de cenário, ou um voo de artistas, por exemplo. Este pode ser comandado manual ou eletricamente, no entanto o de comando elétrico é normalmente considerado como elemento fixo do teatro, por oposição ao de operação manual, mais leve, desmontável e de abertura regulável.

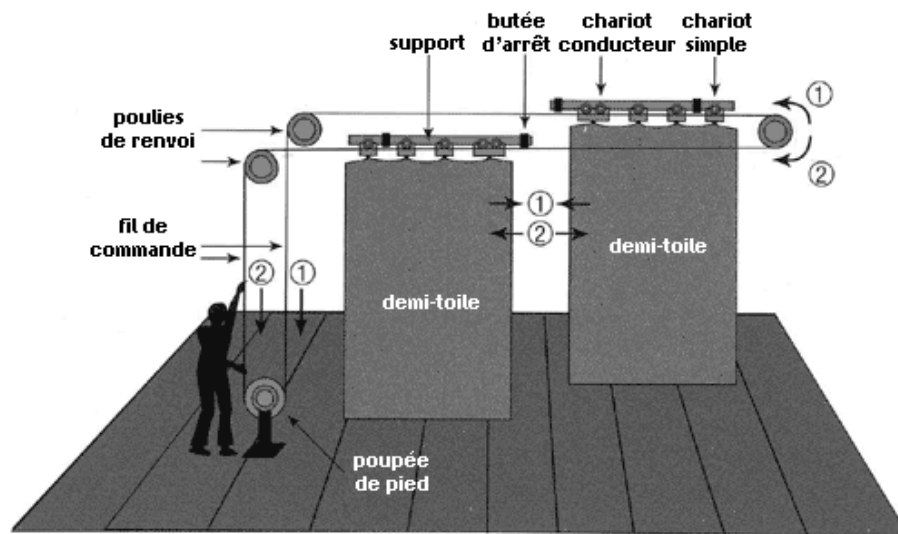


Fig. 11 – Esquema de funcionamento de uma *patience* manual.

No caso de *Ne m'oublie Pas*, serão necessárias duas *patiences* duplas, cada uma com dois painéis metálicos forrados e agregados a um cortinado de veludo (um grupo na esquerda / *jardin* e outro na direita/ *cour*), que ocuparão o fundo de palco, paralelamente, criando as ruas por onde se efetuam grande parte das aparições dos intérpretes.

Com base em fotomontagens elaboradas por Philippe Genty, e tendo em mente o reaproveitamento dos painéis já existentes na companhia, elaborou-se um esquema possível para o seu funcionamento em diversas aberturas.

Após algumas tentativas, ficou claro que era intenção de Philippe que a abertura da *patience lointain* - a que fica mais ao fundo do palco - (na sua posição fechada) teria de ser descentrada, deslocada em relação à esquerda (*jardin*), e que a da *patience face* atuaria em complemento desta. Portanto, mais do que as variações que tinha trabalhado com Eric de Sarria, o que importava era o estabelecimento das suas posições em palco, e que estas fossem possíveis em todos os teatros.

O sistema de movimento das *patiences* assenta num circuito fechado de cordas que passam por um determinado número de carrinhos móveis ou *charriots* (tantos quantos forem necessários para suspender a largura total do grupo painel + cortinado), e que giram através de roldanas ou *pouées* de reenvio e duas guias ou *poupées* fixas no chão, que conferem verticalidade aos fios de comando, possibilitando, através da sua manipulação, enviar os elementos tanto para palco como recolhê-lo para os bastidores.



Assim sendo, uma das condicionantes prende-se, não apenas com a dimensão do próprio palco, mas com o espaço existente nos bastidores, uma vez que na sua posição aberta, todos os elementos da *patience* são recolhidos e precisam de enquadrar perfeitamente a soma da largura do painel com aquela que será ocupada pela cortina dobrada em acordeão.

A parte mais complicada surge quando percebemos que as dimensões dos cortinados não poderão ser estanques, pois o espaço requerido nos bastidores de um palco com catorze metros nunca coincidirá com um de oito, e nos vemos cingidos à modelação do material que a companhia já possui.

Logicamente, este ponto não ficou resolvido na quarta semana.

A propósito deste elemento cénico, já utilizado em outras criações da companhia, é relevante salientar um pequeno pormenor no desenho de encenação de Genty.

Num documentário realizado por Patrick Savey, intitulado *L'attrape rêves* a propósito da produção *Fin des Terres* pela companhia em 2006, Genty explica a sua fixação por mudanças de cena atípicas:

Para mim o teatro não é o lugar da realidade ou do quotidiano. Estamos num espaço onde há um público, onde há uma cena. Logo já estamos perante algo de artificial. Então vamos mergulhar nesse outro espaço, onde as coisas vão surgir como no interior de um sonho, vão desaparecer, escapar-se, vão voltar e vão morrer, e onde os atores não vão entrar pelas laterais. Não utilizo as entradas pelos bastidores. Questionei-me durante algum tempo sobre o porquê de não suportar este tipo de entradas e saídas, mas nos meus sonhos tenho a mesma coisa. Quero dizer que nunca vejo personagens a entrar assim, pelos lados. São sempre “aparições”, rostos ou coisas que desaparecem, esvanecem-se... Então estamos neste espaço do inconsciente... Para mim, em todo o caso, o nosso teatro é isso. (GENTY, 2006)

No caso de *Ne m'oublie pas*, Philippe explica que a maior parte das personagens entram e saem (aparecem e desaparecem) atrás do Iceberg. Por sua vez, as *patiences* atuam como muros ou paredes que os atores cruzam, deslocando-se quer à sua frente, quer entre elas. Quando uma das intérpretes lança os manequins mortos para os bastidores, o encenador considera que é como se ela o estivesse a lançar para o vazio. As laterais não fazem parte do imaginário que o universo cénico de Genty constitui.



### **Semana 5** (19 a 23 de Março)

De regresso à sala de ensaios do último piso da MCNN. Esta semana os aquecimentos diários foram orientados, não pelos jovens atores, mas por Pierrick Malebranche em conjunto com Amador Ortiga, intérpretes da última criação da companhia *Voyageurs Immobiliers* (2009), e Eric de Sarria.

Tendo em conta algumas das dificuldades que se fizeram sentir (quer em nível de cansaço físico por parte dos intérpretes, quer a nível técnico, em termos de manipulação e execução de determinados movimentos), os treinos facultados, de cerca de uma hora diária, visavam fornecer outras ferramentas práticas para aquecimento e condição muscular, mas também algumas técnicas precisas de manipulação de objetos e marionetes, a aplicar posteriormente nos ensaios.

Pierrick, bailarino contemporâneo de formação, optou, ao longo de três sessões (de segunda a quarta), por exercícios dedicados ao aquecimento muscular, alongamentos e transferências de peso. Houve um especial enfoque nas torções da coluna, no alongamento do grupo muscular dos membros inferiores, e no aquecimento cuidado dos pés.

Já Eric de Sarria (quinta e sexta-feira) apostou num treino à volta do movimento expressivo, que em simultâneo servia de aquecimento muscular, mas também para fomentar a consciência particular do desenho criado por cada membro (ou conjunto de membros) em determinado momento. Partindo de propostas de movimentos retangulares, circulares, abrangendo à vez determinadas partes do corpo ou a sua totalidade, era possível despertar e afinar uma leitura do “agora”, num ciclo comunicante entre o interior e o exterior, de emoções provocadas pelo movimento e vice-versa. O ponto-fixa foi também alvo de vários exercícios com pequenos paus de madeira, em que os atores, individualmente ou em duplas, apuravam o movimento satélite do corpo em relação a determinado ponto do pau de madeira, ou inversamente, o movimento deste em torno do seu corpo, tido como ponto fixo.

Nos ensaios, as cenas onze e doze foram objeto de vários improvisos. A atriz mais velha do grupo incarna a mulher adulta na escolha do seu homem, num confronto permanente com os inertes e os de carne e osso, com a vida e a morte, enleada num ambiente etéreo, semelhante aos dos sonhos. Como adereços, duas grandes asas, com

estrutura em fibra de carbono e forradas pela mesma seda de que são feitos os vestidos.



Fig.12 – Primeiras improvisações sobre a cena onze.

O sistema mantém-se, portanto. Improvisos sobre este tema durante a manhã, registados em vídeo, e à tarde, trabalham-se as cenas já levantadas nas semanas anteriores.

Dado o facto de, a esta altura, uma das intérpretes continuar lesionada, os encenadores ponderaram uma alternativa para as suas cenas, caso viesse a ser necessária a sua substituição.

Naturalmente que a criação não poderia ficar comprometida pelo ocorrido, e os esforços de Philippe e Mary foram, sobretudo, no sentido preventivo, para a “eventualidade de...”. Apesar de tudo, e do volume de tempo despendido na elaboração de um plano alternativo, a atriz recuperou da lesão e a questão deixou de se colocar.

Paralelamente, e do mesmo modo que na semana anterior, os artistas plásticos trabalhavam na construção dos adereços e na reparação das marionetes, e um grupo de costureiras trabalhava o dia inteiro na produção dos figurinos, no acabamento das asas e das bolas de neve.



Figs. 13, 14 e 15 – Produção das bolas de neve.

Sentia-se uma espécie de efervescência no ar, a máquina produtora de sonhos aumentava o seu ritmo, e toda a equipa comungava de um sentido de responsabilidade e dedicação que me maravilhou.

Relativamente ao cenário, uma vez aprovada a forma do iceberg, enviou-se o modelo virtual para a empresa que o irá construir, o que me permitiu dedicar-me à descoberta de todas as atividades paralelas (sobretudo da construção de adereços) que iam acontecendo.

A outra assistente de encenação, Yngvild Aspeli, tinha ficado encarregue pelo fabrico das patas para as bolas de neve - Sim, patas. Falamos de quatro pares de luvas de esponja, com apenas três dedos, a produzir em tempo recorde.

Movida pela curiosidade ofereci a minha ajuda e, portanto, acabei por tomar parte ativa no nascimento destes elementos.

Após marcar o modelo das mãos de cada ator em duas peças de esponja, com uma espessura de cerca de cinco centímetros, escavámos em profundidade o seu encaixe, unimos ambas as partes, e só depois definimos a desenho final das patas. Três grandes dedos albergavam à vez o polegar, o indicador e o médio, e o anelar e o mindinho. Esculpida a forma, passámos ao fabrico das luvas, a colocar no interior para introdução das mãos dos atores, e no exterior, agindo como forro - camada separadora entre o material esponjoso e o revestimento final em veludo branco.

No final da semana, à semelhança do que já tinha acontecido com o primeiro iceberg, lancei-me na construção de um modelo em plástico da chamada *duna*, à escala real, desta vez com nova aliada, Valérie - uma das artistas plásticas que tinha estado a trabalhar nos manequins. Independentemente do nosso esforço conjunto, não



fiquei satisfeita com o resultado, e sabia que ainda não tínhamos chegado ao que Philippe Genty tinha idealizado.

Fora do tempo passado na Casa da Cultura de Nevers, tive o prazer de conversar com Eric de Sarria a propósito do trabalho desenvolvido pela companhia, e o modo como o Philippe Genty e Mary Underwood abordam o trabalho do intérprete.

Foi mais uma pausa para reflexão, que merece espaço próprio<sup>17</sup>.

### **Semana 6 (26 a 30 de Março)**

Por entre várias viagens ao armazém da companhia, para recuperar alguns dos panos de cena da companhia a integrar nas *patiences*, esta semana contou com forte dedicação ao segundo insuflável, a duna. A construção de um protótipo à escala real durou cerca de dois dias e meio o resultado ainda está longe do que se pretende, no entanto, não deixa de servir o seu propósito – o de estudo da forma.

A produção de adereços continua ritmada, com as bolas de neve a liderar a ordem de trabalhos, contado com a finalização das patas. Na sala de ensaios é a vez de trabalhar a cena da seda gigante, o *escargot*, com a intérprete mais nova e os quatro rapazes do grupo.

À semelhança do que acontecia na primeira versão de *Ne m'oublie pas*, os intérpretes masculinos são perseguidos por uma entidade flutuante, que os engole, fazendo-os desaparecer na sua imensidão de tecido, e os cospe novamente no fim da cena.

Ao longo de vários improvisos, intercalados com o visionamento parcial da cena original, os intérpretes procuram diversas formas de manipulação do *escargot*, e tentam recuperar os “truques” de saída e entrada na seda.

Percebe-se a necessidade de alguém nos bastidores, que ajude a realizar a entrada dos atores em cena, cruzando o interior do material e aparecendo, como que por magia, pelo mesmo sítio onde tinham sido “apanhados”.

A entrega dos atores foi objeto de algumas conversas informais entre os encenadores e os seus assistentes, durante as refeições da noite. Para além da

---

<sup>17</sup> Vide próximo capítulo *Espaço de Reflexão, II Ator material vs. Ator criador*, pág. 78 et seq.



generalidade, preocupava-os uma determinada atriz, que apenas agora começava a ensaiar as suas cenas (dez e onze – sequências com um manequim que havia trabalhado muito tempo sozinha) e nas quais, segundo Philippe, faltava convicção e emoção. Esta observação gerou uma discussão muito interessante entre Philippe, Mary e Eric de Sarria. Mary era da opinião contrária, pois pressentia que este era o seu método de trabalho e que com o tempo, a libertação havia de surgir. Eric de Sarria situava-se entre ambos, acreditando que, embora não fosse uma situação muito extrema, valia a pena agir sobre ela. Acabou por se concluir que seria proveitoso realizar novos exercícios sobre as emoções ou *souvenirs*, e a sua expressão através de objetos / materiais / manequins.

Um exercício já meu conhecido, efetuado no estágio em Évora, em torno de abraços, memórias, emoções e papel *kraft*, serviria perfeitamente o propósito, e acertou-se o desenrolar de cada uma das suas fases a cada dia da semana oito, no momento final do aquecimento dos atores.

Quinta-feira trouxe consigo a primeira abordagem ao palco principal da MCNN. Mais do que o desenvolvimento das cenas, era importante que os atores comesçassem a ter uma noção real do espaço onde o espetáculo vai ter a sua *première*, substancialmente maior do que a sala de ensaios no último piso ou que o Plateau Lauberty.

Mais do que isso, foi a primeira vez em que se montou parcialmente uma das *patiences*, se colocaram os protótipos do iceberg e da duna, e se experimentaram algumas das movimentações previstas para a mudança entre cenas, com ajuda de alguns técnicos da equipa de *Voyageurs Immobiles*, que viajaram até Nevers apenas para este efeito.

Foi um dia longo, intenso, e cheio de pequenas surpresas. Durante horas a fio, encontrei-me por entre os bastidores de cena, ajudando os atores nas entradas e saídas, na organização dos materiais e objetos a utilizar, tal qual como numa iniciação à técnica de palco.

Nessa noite, e talvez num encadeamento de acontecimentos que não tinha ainda assimilado, Eric de Sarria convida-me para integrar a equipa técnica do espetáculo *Ne m'oubliez pas*, na estreia em Nevers, e posteriormente, na sua digressão.





Não deixando de me sentir muito lisonjeada, apanhada completamente de surpresa, não fui capaz de responder. Ficou combinado que daria a resposta na semana seguinte.

A partir daqui, tudo mudou.



## ***Do sonho para a vida II***

### **Semana 7 (2 a 6 de Abril)**

Durante dois dias foi Eric de Sarria quem orientou os aquecimentos, muito pela conversa tida na semana anterior a propósito de algumas dificuldades sentidas na manipulação dos atores, com foco no movimento e na dissociação, seguido de Simon Rann, ator em várias produções da companhia, que orientou três sessões de ioga.

Os ensaios incidem sobre as sequências a partir da cena dez, e seus respetivos improvisos.

Estamos próximos do *deadline* para enviar o segundo insuflável para fabrico, o que me obriga a terminar os desenhos técnicos e o modelo virtual a três dimensões, com alguma urgência (ver anexo 1). Após várias conversas com Philippe e Mary, chegamos a um protótipo final, que pode seguir para construção.

No meio de toda a azáfama paralela aos ensaios, de idas e vindas ao armazém da companhia para procurar antigos cicloramas e mais panos de cena, continuam a surgir pedidos de desenhos para o décor, desta vez para o elemento *colina*, uma estrutura simples em contraplacado, desmontável e modular, que deverá indicar a silhueta de duas montanhas de neve, e conter uma astúcia, de modo a que os atores possam aparecer e desaparecer através dela (ver anexo 3).

No final da semana antevia-se já nova batalha, a adaptação dos painéis para a *patience*. E o meu início como técnica de palco.

### **Semana 8 (9 a 13 de Abril)**

O exercício dos abraços dominou grande parte dos aquecimentos desta semana, precedido por alguns exercícios de manipulação (dissociação e ponto fixo) orientados por Eric de Sarria, na presença de Philippe Genty.

As suas diversas fases distribuíram-se ao longo de vários dias, dado o número de atores e o pouco tempo disponível antes do início dos ensaios, às nove horas da manhã.



O exercício, que tem como objetivo a utilização de memórias pessoais no presente, e na transmissão de sentimentos para um material específico (papel craft) divide-se em dois momentos distintos, que por sua vez se subdividem em outras duas fases (a e b):

1a. No presente, dar um abraço a alguém, percorrendo uma determinada distancia. Considere-se uma dupla, afastada por alguns metros, em que o sujeito A se desloca para abraçar o sujeito B, e vice-versa. Ao sujeito abraçado, pede-se que não reaja de imediato ao abraço durante cerca de um minuto, podendo fazê-lo depois, se assim o entender/sentir.

2a. Repetir o movimento, recorrendo à memória de alguém, no passado. Sujeito A desloca-se até ao sujeito B, para abraçá-lo, alimentando a memória e visualizando alguém que, na realidade, não coincide com a pessoa que está lá, no presente. E vice-versa. O sujeito B é encorajado a ter o mesmo procedimento, mas deixando-se contaminar pela deslocação e presença do sujeito A até ao momento do abraço.

1b. Realizar o mesmo exercício que em 1a, no presente e com consciência da identidade da pessoa que vai abraçar, mas desta vez com recuso a uma folha de papel *kraft*, com cerca de dois metros de altura por um e meio de largura.

2b. Na repetição, o sentimento deve ser canalizado para o papel, e deve ser este a conduzir a pessoa até ao abraço. É pedido ao sujeito B (quem recebe o abraço) que interaja com o papel e lhe transmita determinada emoção, recorrendo igualmente à memória de alguém, que não o sujeito A.

Trata-se de um exercício intenso, que aborda a questão da emoção, e de como esta se pode associar a duas ações simples - caminhar até alguém e abraçar essa pessoa; e da memória passada, que contamina a postura no presente, atribuindo outro sentido às próprias ações, seja para quem as executa, seja para o observador.

O objetivo último desta experiência, para além de estimular a capacidade dos atores em associar memórias íntimas ao que estão a trabalhar, enquanto potenciais geradores de emoção, visa ainda a contaminação do material com essas mesmas emoções, criadas com recurso ao universo de quem o manipula.

Ao longo da sua realização, foi possível constatar que nem todos os atores atingiam o espaço das memórias, ou a sua exteriorização adaptada, com facilidade.



Salvo algumas exceções, e durante toda a primeira fase do exercício, os seus movimentos eram contidos, e carregados de receio. Apenas no final da semana, em que já existia certo à-vontade com o próprio exercício, é que começaram a surgir situações mais interessantes, mais em nível de movimento do que de contaminação de emoções no material.



Fig. 16 – Exercício dos abraços.

É certo que a exposição a que estão sujeitos os intervenientes deste exercício proporciona constrangimento, no entanto, creio que este confronto com os seus medos, anseios, o próprio sentimento de “se estar a ser observado”, e a difícil tarefa de colocar as suas emoções num plano exterior, seria um dos propósitos de Genty, que surtiu efeito positivo na maioria dos atores.

A tensão “do meio da criação”, como lhe chama Mary Underwood, começa a dar os seus sinais, com novas lesões a aparecerem, e o cansaço a traduzir-se em pequenos desentendimentos, entre os elementos do grupo.

Uma das sequências de sapateado, na cena dez, que inclui nove dos dez atores, revela-se mais difícil do que se poderia pensar. Certos intérpretes captam as indicações substancialmente mais depressa do que outros, mas o conjunto, enquanto imagem sincrónica, continua a funcionar deficitariamente, o que obriga Mary a repetir a coreografia vezes sem conta para todos os elementos. Para tranquilizá-los, Mary clarifica que eles não são bailarinos e que, por isso mesmo, não têm os seus códigos de dança. Quando mostra novamente a coreografia, não se dirige só a um intérprete, mas sim a todos que estão em cena, porque, muitas das vezes, quando um percebeu uma coisa e falhou outra, outro ator está precisamente no ponto contrário.



A cena em causa foi objeto de várias repetições ao longo da semana, intercalada com alguns corridos (durante a tarde) e improvisos (no período da manhã) sobre duas novas cenas (treze e catorze), em torno das bolas de neve (ainda não acabadas).

Várias cabeças aparecem em palco, reproduções fiéis dos rostos dos intérpretes masculinos, que uma personagem feminina, sobre esquis (inevitável ligação ao universo gélido da Noruega), vai tentar encaixar em cada uma das bolas, e que vão sendo rejeitadas até encontrarem o seu respetivo duplo (ator).

São momentos que requerem um elevado esforço físico por parte dos elementos masculinos, que, sempre agachados dentro dos objetos feitos de mousse, saltitam e rebolam continuamente até, no espaço de alguns segundos, saírem de cena e voltarem a entrar com outras formas, maiores - *bonhommes de neige* e realizarem nova sequência, sempre aos saltinhos, dando a ilusão de que estão sentados no topo de um monte de neve (através de pernas falsas, presas em torno da cintura).

A determinada altura surgem em palco mais três atrizes, também sobre esquis, que executam uma coreografia (ao mesmo tempo em que cantam) dirigida aos quatro *bonhommes*, num jogo alternado entre poder e sedução (seduzir *versus* deixar-se seduzir).

O trabalho para o cenário continua, cada vez com mais urgência, incidindo, sobretudo, na finalização do desenho dos módulos para a colina, na adaptação dos painéis metálicos da companhia aos requisitos deste espetáculo e, na recuperação de vários panos de cena, a reutilizar, reunindo-os em grupos, até perfazerem as larguras necessárias, definidas para cada *patience*.

No final da semana chegou o Iceberg, fabricado numa empresa especializada na construção de insufláveis e, embora ainda não terminado, o resultado foi aceite por Philippe e Mary. A fase seguinte: revesti-lo com veludo branco.

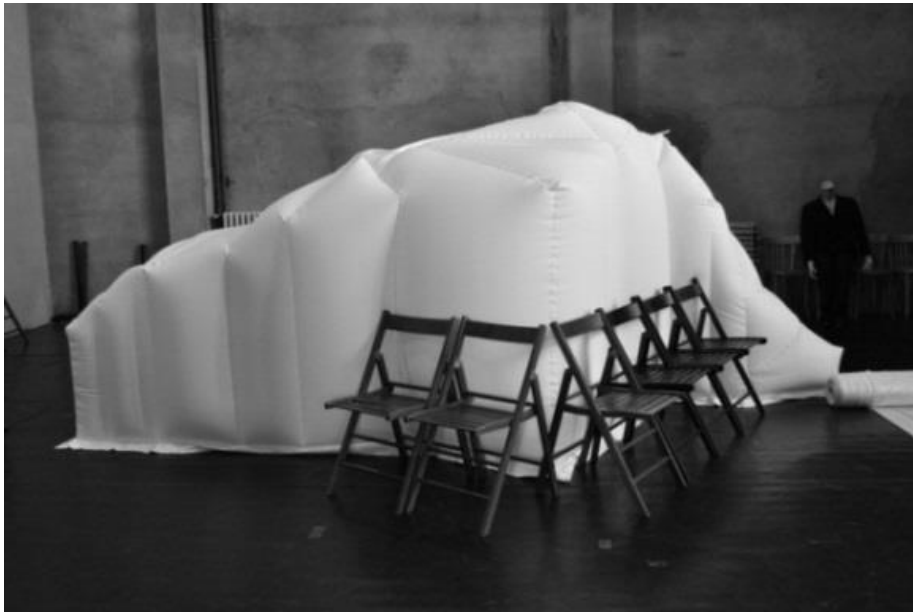


Fig.17 – Iceberg final, sem revestimento.

### **Semana 9** (16 a 20 de Abril)

Derradeira semana na sala de ensaios do último andar da MCNN. A primeira hora de cada manhã continua consagrada ao exercício dos abraços, sobre o olhar atento de Eric de Sarria e Philippe Genty. Pelo meio, alguns exercícios de manipulação com três marionetes (as mesmas utilizadas por Eric na Escola de Verão, em Évora), Edite, Marlene e Fernanda.

A meio da semana, nova sessão de voz com Haïm, já direcionada para a introdução de canto em cenas específicas, e para o trabalho de composição vocal sobre as músicas criadas por Renée Aubry, com recurso a letras escritas em norueguês pelos próprios atores.

Trabalham-se várias cenas levantadas, isoladamente (com enfoque nas bolas de neve, que apresentam alguns problemas técnicos, a resolver ainda esta semana) ou em corredos parciais.

O revestimento do iceberg a veludo branco está em curso, e fez sobressair alguns aspetos formais que Philippe e Mary não apreciaram. Tornou-se necessário remodelar a altura de algumas arestas do insuflável a partir do seu interior (reduzindo o tamanho dos pórticos, por meio de costuras).



De igual modo, é preciso reforçar a estrutura das bolas de neve, com aros de fibra de carbono de secção um pouco maior, para evitar a sua quebra frequente, e assegurar a forma esférica do elemento. Tarefa que se revela longa, mesmo feita a várias mãos.

O carpinteiro encarregue da construção dos painéis em contraplacado para a colina tem finalmente os desenhos à sua disposição, e passamos algum tempo a discutir a modelação e o melhor modo de conferir estabilidade a um elemento essencialmente plano, sem ocupar muito espaço na sua retaguarda (uma vez que haverá passagem de atores).

Uma das novidades foi o início do estudo para o desenho de luz do espetáculo - que passará por várias pessoas até conhecer a sua implantação final. Em reunião com Eric de Sarria e Vincent Renaudineau, técnico residente da MCNN, fez-se uma primeira abordagem à distribuição dos vários elementos pelas varas disponíveis, nomeadamente a instalação das *patiences*, de determinado número de ruas para os bastidores, do ciclorama e seu refletor.

### **Semana 10** (23 a 27 de Abril)

Passámos finalmente ao palco principal da MCNN, com cerca de dezasseis metros de boca de cena.

Chegaram dois dos outros membros da equipa técnica: Antony Aubert, encarregue do som, e Eric Gaultier, técnico de palco, e desde logo se ocuparam da parte mecânica da *patience*, mais complexa do que esperado.

Encarregue da recuperação das cortinas de veludo da companhia, tratei de elaborar um esquema que identificava exatamente qual a cortina (o seu tamanho e o seu estado – manchado, ou em boas condições) a colocar em cada *patience*, sendo, por vezes, necessário prever a junção (costura) de várias entre si, pelo facto das dimensões das existentes não corresponderem à largura desejada, bem como de módulos móveis, fixos com velcro, para ser possível a sua adaptação a várias aberturas de cena (ver anexo 2).

Também o carpinteiro trabalhou em tempo recorde e, a meio da semana, trouxe a colina, tal e qual a tinha desenhado. Chegámos à conclusão de que eram necessários



mais dois painéis, de modo a que a colina ocupasse a largura total do fundo de cena, e impedisse algumas descobertas entre a *patience lointain* e o ciclorama.

Com o decorrer dos ensaios, já no formato próximo do final, tomei contato com algumas das tarefas que viria a desempenhar no futuro, enquanto técnica / manipuladora de cena. Grande quantidade das cenas do espetáculo requer uma movimentação nos bastidores, de objetos e manequins, que será, em grande parte, efetuada por mim e por Eric Gaultier.

A observação do processo criativo desloca-se para as laterais, por entre as ruas dos bastidores, nas infindáveis horas de espera alteradas com períodos de atuação muito específica, mergulhada numa nova consciência, de *timings* e deixas para fazer coisas aparecer/desaparecer, entre outros.

### **Semana 11** (30 de abril a 4 de maio)

Começa a sentir-se o nervoso miudinho pelos corredores.

O cansaço mistura-se com a ansiedade de todos os corpos, sejam dos atores ou da equipa técnica, que conta já com o seu derradeiro elemento: Thierry Capéran, que havia trabalhado com a companhia em *Ligne de Fuite* (2003), encarregue de estabilizar o desenho de luz do espetáculo, bem como da sua direção técnica durante a digressão.

Devido a um percalço na junção das cortinas de veludo, que ocupou praticamente todo o fim-de-semana, chegou-se à conclusão que não estávamos em posse quer de material técnico, quer humano, para conseguir levar a bom termo a produção dos panos a colocar na *patience*. A meio da semana entregámos todo o material, devidamente cortado e preparado, para ser cosido em grandes máquinas industriais, numa empresa da região.

A chegada da duna, segundo insuflável, possibilita enfim o ensaio da cena quinze, que se passa literalmente no seu interior, mais especificamente entre uma rede elástica, que a envolve na totalidade, e o seu revestimento a veludo.

Afastada à algum tempo do lugar de observadora, consegui assistir novamente a improvisos em torno desta cena, que me comoveu, pela sua simplicidade e eficácia.





É como se, sem quaisquer palavras, estivesse tudo dito. Como se fossemos arrastados até ao interior de alguém, da vida íntima de alguém, sem termos qualquer hipótese de nos proteger do que estamos a ver...

É tão simples, tão imagético, que nos ataca qual flecha supersónica, e nos prende, do primeiro ao último momento. Saltamos para dentro de um sonho, de algo que podia ser só nosso, e que ao mesmo tempo está ali, bem claro, para ser visto e sentido por quem quiser.

Aqueles dois corpos nem sabem o que fazem, o que nos provocam. Não sabem que o seu movimento é tantas vezes um que já foi nosso, ou que ainda virá a ser. Que aquele instante de intimidade é tão cruel quanto apaixonante...

Tão sombrio quanto genial... e a simplicidade deixa-me atónita.

Os caminhos que foram precisos percorrer para se chegar àquele momento em particular: a produção, a imaginação de um insuflável, a preconção de um ambiente, de uma situação... É deveras impressionante.

E a fluidez com que Philippe e Mary dão as suas indicações àqueles dois jovens que cegamente os seguem... é algo que me faz tremer.

Entre sorrisos e excertos do vídeo da primeira versão do Ne m'oublie pas, em 1992, vão explicando que a cena é uma sequência alternada entre discussão, amor, aceitação e incapacidade de continuarem juntos... só com dois corpos presos sob uma rede, e a sua linguagem corporal...

A metáfora da imagem quase que dispensa que sejam corpos dançantes, que executem tudo com perfeição...

Alguém já os protegeu antes, já os levou até ali sem que dessem conta. Alguém já lhes disse o que tinham de fazer sem que eles próprios entendessem como...

Foram levados com o engenho de alguém que estuda e escuta o seu material eximamente, ou não estivéssemos a falar de Philippe Genty...<sup>18</sup>

Sexta-feira foi o dia do primeiro corrido ou *fillage*, no palco principal, muito por causa do músico Renée Aubry, que veio trabalhar com os atores as suas partes de canto e precisava de ter uma visão do trabalho geral.

Foi a primeira vez em que encadeámos a sequência completa de cenas, incluindo as movimentações nos bastidores, que fazem também com que a magia aconteça. Obviamente que se encontraram inúmeras falhas, deixas (*tops*) e *timings* a afinar, já para não mencionar a parte do *jogo* em si. Mas ainda temos duas semanas para afinar todos os pormenores.

---

<sup>18</sup> Texto da autora, a propósito do improvisado na duna.



## **Semana 12 (7 a 11 de Maio)**

A aproximação da estreia acelera o ritmo de toda a equipa, sobretudo a nível técnico e de acabamento dos adereços e manequins.

A *patience* montou-se segunda-feira, finalmente. As cortinas foram devidamente aplicadas e, embora não tão perfeitas quanto imaginei, servem o propósito.

Aproveitando este facto, os ensaios incidem principalmente na repetição (por vezes exaustiva) de cenas que fazem uso destes elementos, nomeadamente a seis, a nove e a dez.

A meio da semana, a presença de Renée Aubry e Haïm Isaacs, para nova sessão de voz com os atores, proporciona uma pequena pausa à equipa técnica, que aproveita para se dedicar a questões práticas relacionadas com a digressão, como a organização das caixas onde se arrumarão os adereços e todo o equipamento cénico a transportar, ou a elaboração de um guião do espetáculo, com todas as movimentações de bastidores dos manipuladores e *tops* a fornecer por parte dos elementos na *régie*.

De igual modo é importante referir o regresso de Amador Ortiga, ator no espetáculo *Voyageurs Immobiles*, para orientar o aquecimento dos atores ao longo deste período. A sua presença estendeu-se praticamente a todos os níveis, desde um acompanhamento regular dos ensaios, ajudando Philippe e Mary na direção de atores, até à parte plástica, dando apoio no acabamento de alguns elementos, como as bolas de neve.

O corrido técnico acontece no final da semana, e vai ocupar praticamente dois dias. A progressão é lenta, mas é necessário que assim seja, para que possamos perceber o desenrolar do espetáculo, de um modo pragmático, e afinar todos os pequenos momentos cruciais (a nível de iluminação, sonoro, e igualmente de mudanças de cena, na colocação - *mise en place* - de elementos que vão causar surpresa no espectador).



### **Semana 13 e meia** (de 14 a 23 de Maio)

Tudo começa a ganhar o seu lugar, embora com as previsíveis dificuldades. Philippe e Mary estão visivelmente cansados, assim como a restante equipa, que faz o derradeiro esforço para que tudo fique pronto até ao dia da estreia.

Durante os primeiros três dias da semana, fizeram-se corridos, quase sempre incompletos, por causa de questões técnicas (luz, manipulação de palco) e de cenas que ainda não estavam no ponto desejado pelos encenadores da companhia.

Na parte de manipulação de palco, procurávamos essencialmente soluções para as entradas e saídas de determinados elementos, cuja eficácia era crucial para o sistema de imagens criado por Genty.

Nos dias que se lhes seguiram, dezassete e dezoito de maio, tiveram lugar vários parciais (*raccords*), apenas durante a manhã, com vista a aprimorar o desempenho dos atores em determinadas cenas.

Num destes ensaios, e talvez por uma questão matemática – de ausência de disponibilidade de atores para manipular uma pequena marioneta no último momento do espetáculo, Eric de Sarria propôs a Philippe Genty que fosse eu a fazê-lo, associando-me ao grupo de quatro atrizes que animavam as restantes marionetes.

Durante cerca de uma hora, escondida atrás da colina que havia desenhado, repeti os movimentos da pequena marioneta, semelhante a uma boneca para crianças, e agindo como duplo em miniatura da intérprete que representa a fase adulta da mulher, que se escapava de um trenó cheio de seres inanimados, resgatando o seu amor.

Este pequeno presente, fora de tempo e tão-em-cima-da-hora, agiu como verdadeiro catalisador de energia, fazendo-me sentir cada vez mais parte desta criação. Talvez eles soubessem o efeito que isto teria em mim.

Durante o fim-de-semana, trabalhou-se intensamente, sempre com a realização de um corrido ao final da tarde. Note-se que já desde a semana doze que os horários estipulados no início da criação se esbateram, alargando-se até depois de jantar, com o mútuo consentimento da equipa.



Segunda-feira, dia vinte e um de maio, ensaio geral com público, maioritariamente composto por professores da escola de teatro de Verdal, e alguns convidados da MCNN.

Esta é uma prática corrente nas criações de Philippe Genty, que faz questão de testar se o espetáculo é verdadeiramente comunicante com o espectador, normalmente até em fases anteriores do processo.

Como seria de esperar, no dia da estreia de *Ne m'oublie pas*, ainda houve tempo para correções de cenas, que não teriam funcionado como esperado no ensaio geral (nomeadamente a sete, que se revelou demasiado longa), e para alguns retoques no cenário.

O veludo que reveste a colina, com duas silhuetas de montanhas geladas em diferentes tons de azul foi colorido no dia do ensaio geral, e a Duna apenas estabilizou a poucas horas do espetáculo. A verdade é que tudo ficou pronto no último minuto. Como tem de ser.

Tudo se completa e se segura pela magia de uma equipa que nem sabe bem porque se quer tanto. E tudo corre bem.

Momentos antes de o espetáculo começar, Olivier Perronaud, diretor da Maison de la Culture de Nevers et de la Nièvre, anuncia o batismo da sala (onde por inúmeras vezes se estrearam criações da companhia) com o nome de Philippe Genty.

Um arrepio coletivo percorre a espinha da equipa e não poderia haver melhor ambiente para arrancar a produção.

O meu coração parece querer saltar-me do peito, com a mesma ansiedade como se estivesse prestes a entrar em cena. Escondida na primeira rua *à jardin*, a seguir uma atriz-chimpanzé com um projetor de recorte, faço todos os possíveis para não me deixar levar pela emoção.

Vestida de preto, com direito a carapuço, entro em palco, por baixo da *patience face*, a meio da cena dois, para retirar um tecido que esconde e enquadra o aparecimento dos atores e dos seus duplos no momento da cascata nas cadeiras.

Pouco depois, após ter dobrado ambos os insufláveis nos bastidores (de modo a poder colocá-los em palco novamente), a meados da cena doze, corro para traz da



colina, onde ajudo os atores a entrar na seda do *escargot*, cena nove, com direito a aplausos no fim.

Sem direito a descanso, é altura de levar a palco uma das asas para a cena onze, e avançar até à terceira rua *à cour*, para receber um dos manequins que é lançado para fora cena, sem qualquer piedade.

Surge o momento mais complicado do espetáculo: a reentrada em palco do iceberg e da duna - que praticamente em todos os ensaios apresentou dificuldades técnicas. Por entre a comunicação ofegante dos técnicos via *intercom*, e uma sucessão de deixas passíveis de deixar qualquer um atordoado, executa-se finalmente, com um ligeiro atraso na insuflação da duna, que é resolvido pela solista em palco, sem grandes problemas.

Iceberg e duna *en place*, *patiences* abertas, chegamos ao momento das bolas de neve, em que me mantenho escondida atrás do iceberg, à espera que a última bola rebole até mim, para ajudar o seu ator numa mudança de adereço em tempo limite, e sem possibilidade de ser efetuada nos bastidores.

Passada a cena quinze, em que faço deslizar dois manequins por trás da duna, passo ao lado direito, e preparo-me para a manipulação da pequenina marioneta.

Agachadas atrás da colina, um grupo de cinco manipuladoras aguarda a deixa de *Clarisse*, mulher-chimpanzé, para iniciar o percurso com o trenó.

A música acaba e unem-se as silhuetas do homem e da mulher, a salvo dos coveiros, que os tinham apanhado na cena dezoito.

Uma explosão de aplausos invade a sala *Philippe Genty*. Quatro fortes aclamações ao espetáculo permitem ao grupo de atores por em prática os diferentes agradecimentos encenados. À terceira vez, entram também os técnicos de palco. Na quarta, sobem a cena *Philippe Genty*, *Mary Underwood* e *Eric de Sarria*, para aquela que foi a mais longa ovação que alguma vez tinha presenciado.

Ainda escondida nos bastidores, sinto duas pequenas lágrimas a acariciar-me o rosto.

No final do espetáculo, e de um modo algo inusitado para uma atriz, questionei alguns dos espectadores que conhecia: “viram-me em alguma altura?”.

“Não”.

Então tinha sido uma boa noite.



## ESPAÇO DE REFLEXÃO

### **I. *Ator = material?***

No trabalho de Philippe Genty juntam-se atores, marionetistas e bailarinos com um mesmo objetivo. As suas concretizações são tão unificadas que por vezes se torna impossível distinguir o trabalho de ator, do movimento e da manipulação de objetos, materiais ou marionetes. Será que se caminha para a procura de um intérprete total? Ou então, que mais-valias trará um ator para os seus espetáculos?

Do mesmo modo, e analisando o percurso de Philippe Genty, surgem indícios de uma auscultação do material humano como seguimento de uma profunda investigação do homem face aos seus abismos, dotado de um subconsciente indomável, agitado e insaciável, bem como de materiais inertes, como entidades comunicantes e reveladores do ser humano em face dele próprio. Não estará o intérprete *Gentiano* no mesmo plano que qualquer um dos seus outros materiais, marionetes e objetos, que escuta e dirige com mestria?

O modo como conduz os improvisos, o processo de atribuição de papéis ou cenas, que se apropriam mais a este ou àquele intérprete, o próprio espaço que deixa para que eles influenciem - sempre controladamente - o rumo de determinado momento da criação, para que depois cheguem ao ponto pretendido pelo diretor artístico, não será também uma forma de escuta? Semelhante à de quem sente e compreende os limites de uma folha de papel *kraft*, para depois se conseguir exprimir por ela, através dela?

Existe algum espaço para a expressão individual dos intérpretes nos espetáculos de Philippe Genty, ou é-lhes permitida a exploração dos seus próprios motivos interiores, dentro dos limites de uma imagem concebida por outrem? As *souvenirs* a que recorrem frequentemente, são elas importantes num contexto conceptual, têm expressão real no âmbito de uma cena a que nada respeitam, ou são meras ferramentas para localizar e focar um intérprete no universo do criador?



## II. *Ator material* versus *Ator criador*

Na Companhia Philippe Genty, tendo em conta toda a sua história, feita essencialmente de encontros, confrontos, viagens interiores (e não só), estamos perante um caso particular de teatro - conscientemente afastado de uma dramaturgia linear, do estabelecimento de uma narrativa, com o entrecruzamento equilibrado das várias áreas que fazem nascer um espetáculo, um teatro “onde a magia e a ilusão existem para fissurar o racional e deslizar para o universo do subconsciente” (GENTY, 2009, tradução minha).

Um teatro onde tudo é possível, num outro espaço, fora da realidade e do próprio sonho.

Mas neste teatro sem drama, sem história, em que as coisas aparecem fragmentadas e desconexas como nos sonhos, qual é o verdadeiro papel do ator?

Em conversa com Eric de Sarria, tive oportunidade de discutir e esclarecer algumas das questões que vinha colocando a propósito do trabalho do ator na companhia.

Para o assistente de encenação de *Ne m'oublie pas*, a coexistência de atores, bailarinos e marionetistas nas criações de Philippe Genty, deve-se essencialmente à própria natureza dos criadores da companhia, das suas características formais e conceptuais, que interligam vários níveis de expressão artística e que, por isso mesmo, não podem recorrer apenas a um tipo rígido de intérprete.

Quando Philippe Genty concebe os seus *storyboards* e aborda a escrita (*écriture*) de um espetáculo, fá-lo necessariamente a partir de imagens que lhe surgem em forma de sonhos, sem qualquer distinção ou rotulação de género de interpretação. Se as suas criações fossem direcionadas para o trabalho só com bailarinos: seria dança; só com atores: seria teatro; só com marionetistas: seria teatro de marionetes e / ou objetos; não “um teatro onde cada signo tem a sua importância, a luz, a matéria sonora, os materiais, os objetos, o corpo, o canto, o espaço, o jogo do ator.” (GENTY, 2009, tradução minha).

Segundo Eric de Sarria, a escrita de Genty, por causa do seu percurso enquanto marionetista e da sua elevada sensibilidade, encontra-se na esfera de expressão mais





próxima do ator-marionetista. Por sua vez, Mary Underwood, pela sua formação em dança, introduz o movimento coreografado, que resulta numa dança-enigma, e se insere no campo de atuação dos bailarinos.

Em todo o caso, quer se trate de um ou de outro (ator, bailarino ou marionetista), o objetivo é o mesmo. Se no *jogo* de ator é necessário ritmo, emoção, manipulação, coreografia, suspensão e ponto fixo, indubitavelmente também o será no do marionetista ou bailarino. Um bom intérprete será alguém que tem noção de tempo, de espaço, de escuta e de manipulação.

Considerando que ao nível da forma estas são solidárias, ao nível de expressão elas podem (devem) ser nutridas de emoção, comunicação. O resultado é a criação de um *jogo* dançado, mais ou menos coreografado, desenhado no espaço, integrando elementos externos que possibilitem o confronto.

Pese embora todos os requisitos técnicos a considerar num intérprete que ingressa numa criação, são, sobretudo, as suas qualidades humanas, personalidade, generosidade, disponibilidade para as artes e para a vida, trabalho em equipa, e a sua ligação com Philippe e Mary, que ditam a sua continuidade no seio da companhia.

Parámos de fazer audições. Por vezes, há um bailarino brilhante – na sua audição de duas horas, que, quando começa a trabalhar na criação, não consideramos ser suficientemente generoso com o que o rodeia, ou suficientemente inventivo... Fazemos um mês de estágio e, nesse mês, vemos imediatamente quem tem talento, mas que também é generoso o suficiente para ajudar os outros, que tem sentido de humor, e também imaginação. Depois, escolhemos as pessoas que achamos interessantes. (UNDERWOOD, 2006, tradução minha).

O intérprete *Gentiano* trabalha, pois, em prol de um conjunto, de uma imagem, num *jogo* distanciado mas, ainda assim, nutrido por ele próprio - sem *Pathos*<sup>17</sup>, numa busca da presença total, com consciência de si, do outro e do que ambos colocam no exterior, mecanismo a que Philippe Genty chama de *distanciação*<sup>18</sup>.

---

<sup>17</sup> [P]athos (Grego para 'sofrimento' ou 'experiência') está muitas vezes associado ao apelo emocional “apelo à simpatia e imaginação da audiência”. A utilização do *pathos* faz com que o público não responda apenas emocionalmente, mas provoca a sua identificação com o ponto de vista do autor, sentir o que ele sente. Neste sentido, está-lhe associada a significação implícita do verbo “sofrer” – sentir dor imaginativamente. Pode referir-se a ambos os impactos emocional e imaginativo de uma mensagem na audiência, através dos quais essa mensagem ganha poder para levar a audiência a uma decisão ou ação.

<sup>18</sup> Vide capítulo *Philippe Genty, Entre a criação e a formação*, pág. 26.



Animado e inanimado, vivo e não vivo, coexistem nos espetáculos da companhia, alterando a sua significância perante o espectador. Quem é a representação de quem? E quem representa o quê?

Assumamos que o confronto de corpo de carne e osso com o objeto/material/marionete inanimado causa necessariamente a abertura de outros níveis de expressão e compreensão de um espetáculo onde as imagens valem muito mais do que as palavras. Philippe Genty clarifica:

O pensamento moderno denunciou a incapacidade da linguagem para traduzir o aspeto psicológico da existência humana. O desenvolvimento da linguagem, de acordo com Freud, aparece tardiamente em comparação com vida psicológica de um indivíduo.

Estudos sobre patologias mentais estabeleceram o desenvolvimento do inconsciente durante os primeiros seis anos de vida. Numa altura da vida em que as palavras não podem ser usadas para descrever a atividade psicológica. É, contudo, neste período em que uma criança ainda não construiu um sistema defensivo, que as angústias, desejos e sentimentos de culpa – muitas vezes desmesurados e reprimidos – tomam forma e se cristalizam no nosso inconsciente até ao período adulto.

Aqui existe uma secção inteira de atividade mental que escapa ao ser humano, na sua tentativa de se “reparar”, de comunicá-la e partilhá-la com outros através de palavras. Estamos num campo que é da ordem do indizível.

Um campo onde o trabalho com o corpo, a relação com os objetos, a dança, a marionete podem condensar uma pluralidade de sentidos, tornando-se intérprete desse indizível, e dirigindo-se mais ao inconsciente do espectador, do que ao consciente. Há aqueles que ficam à porta, e aqueles que concordam em entrar e deslocar-se num percurso pessoal, apropriando-se de certos dos seus sentidos, viajando através de uma sucessão de charadas e enigmas que o reenviam aos seus próprios reflexos, interrogações e interpretações.

Neste universo, vemos atores e bailarinos num confronto físico com os materiais, objetos e marionetes, metáforas dos conflitos psicológicos sem ter a linguagem “psicológica”, muitas vezes hermética. (GENTY, 2009, tradução minha).

Confrontos que atuam como materialização do homem em face de si mesmo, aos seus abismos, à sua loucura - um ser por entre os seus monstros de infância, angústias, anseios e desejos, muitas vezes reprimidos. Ainda que a desintegração e a vertigem, a autodestruição, a morte, sejam motivações incontestáveis de grande parte dos seus trabalhos, Philippe Genty insiste na utilização destes conflitos com humor e desapego, mantendo as criações da companhia na esfera do divertimento. “Se o divertimento pode proporcionar esta descoberta [projeção de medos, monstros...], deslindar um problema, levantar uma questão, então não só me ajudou a sair do meu isolamento, mas talvez também o de alguns dos espectadores” (GENTY, 2009, tradução minha).



Durante a conversa com Eric de Sarria, e a propósito da multiplicidade de elementos comunicantes utilizados em cena, surgiu a oportunidade de discutir uma das questões que havia levantado na terceira semana do estágio. Qual é o real valor do intérprete nas criações da Companhia Philippe Genty?

Por um lado, é sinuosa a afirmação de que o intérprete é “mais um” material de trabalho, um elemento da sua composição total *Gentiana*. Por outro, a criação é, em primeira instância, sua. Não obstante o trabalho de escuta e descoberta que realiza em conjunto com sua equipa, o sonho original e as imagens que compõem a alma do espetáculo, são igualmente provenientes e estabelecidas no seu imaginário, não no dos intérpretes.

Num encontro com Carolyn Carlson, Philippe Genty, a propósito do trabalho de Robert Wilson (com quem Carolyn Carlson trabalhou, e desenvolveu certa desaprovação perante o tratamento inferior dos intérpretes face aos restantes elementos cénicos) afirmou:

Bob Wilson tout au long de ses spectacles nous parle de son autisme et tente de communiquer ou non, la non-communication. En voyant ses spectacles je suis troublé, j'ai l'impression de voir le monde à travers le regard d'un autiste. Des êtres humains désincarnés d'émotions, qui font penser à des personnages "objets", peuvent être ces acteurs "signes" que recherchait Gordon Craig.

Ces images me bouleversent, elles trouvent un écho avec cette partie de mon enfance où je me suis retrouvé proche de la désintégration.

J'ai passé la suite de ma vie à me convaincre que la désintégration n'était pas une fatalité et à en parler dans nos spectacles.

Au début, l'objet, la marionnette ont été pour moi une façon de me protéger et de communiquer par objets interposés. Avec la création, avec des êtres qui m'ont communiqué leur tendresse, avec le temps, mes rapports à la réalité et le monde extérieur se sont reconstitués, mon mode de communication s'est transformé.

Dans nos créations plus récentes, les acteurs et les danseurs ont pris de plus en plus d'importance bien sûr, en restant sur un plan équivalent aux objets ou à la matière. J'ai besoin de cette confrontation entre l'objet et l'être vivant.

Maintenant les choses continuent de bouger. En dehors de parler de nos vertiges intérieurs, je commence à avoir le désir de traiter de ceux qui se créent entre les êtres... (GENTY, s.d.)

Eric de Sarria, no decorrer da nossa troca de ideias, defende que o espetáculo é cocriado com os intérpretes, através das múltiplas sessões de improviso, a partir das quais os encenadores extraem e aceitam novas ideias. Explica que em cada cena há



uma dominante dramatúrgica pedida ao intérprete, e tenha ela origem no *jogo (jeu)* do ator, no movimento ou na manipulação de materiais / objetos, a sua base é sempre a mesma: o recurso a memórias individuais, as *souvenirs*.

Dos vários improvisos surgem coreografias pessoais, tocantes, que possibilitam um encontro entre as proposições dos encenadores e dos intérpretes e, forçosamente, influenciam o rumo da criação.

No entanto, Genty assume que quando trabalha com os atores, evita conscientemente passar-lhes a totalidade do desenrolar de acontecimentos.

Porque se eles o sabem, começam a antecipá-lo. E não me interessa que eles o antecipem. Escrevo cada cena com certo número de possibilidades, e ao mesmo tempo faço um *storyboard* através de imagens. De facto, o pensamento, a escrita através de imagens, é interessante na medida em que me permite evitar o supermercado de clichés. Neste sentido, a imagem obriga-me a pensar de outro modo. (GENTY, 2006, tradução minha).

Mas, e uma vez mais segundo os próprios ensinamentos de Genty, na aproximação aos materiais que irão ser trabalhados, uma das principais abordagens é pela escuta. Pela compreensão do que o material nos pode dar, até onde pode ir, e se ele tivesse vontade própria, que poderia fazer.

Poderá assemelhar-se a uma comparação simplista mas, de certo modo, não é isso o que faz exatamente Genty com os seus intérpretes? Reconhece as suas propriedades criativas, e estimula-as, colocando-os em situações muito claras, previamente estabelecidas pela dupla de encenadores. A aceitação das propostas que surgem dos improvisos é, a meu ver, comparável à incorporação de elementos provenientes da escuta criteriosa de um material, objeto ou marionete.

Numa publicação do *Institute International de la Marionnette*, dedicada à formação e à passagem de testemunho, Philippe Genty descreve o processo de adaptação que sofreu o seu modo de trabalho após orientar o primeiro estágio em Charlesville-Mézières, na *École Nationale Supérieure des Arts de la Marionnette* (ESNAM). Para além da elaboração de um método que pudesse transmitir aos seus formandos, fala-nos também do seu processo de aprendizagem, bem como o de Mary, através de um aprofundar (aperfeiçoar) da escuta:

No início das nossas criações, tinha a tendência para ditar, impor, dirigir sem partilhar: os materiais, os objetos, as marionetes ensinaram-me a escutar. Obrigar uma folha de papel *Kraft*, um pedaço de plástico a fazer aquilo que eu tinha escrito produzia muitas vezes



resultados decepcionantes. No entanto, ao colocar-me à escuta, eles ensinam-nos a sua dinâmica, o seu ritmo, o seu modo de mexer, levando a descobertas impressionantes, revelando-nos coisas escondidas no interior de nós mesmos. Uma das etapas mais apaixonantes da criação: aquela escuta prolongou-se para os intérpretes e estagiários, trazer à luz do dia os seus recursos pessoais tornou-se gratificante para mim e para a Mary, bem como uma fonte constante de aprendizagem, de pôr em causa a nossa própria renovação.

A partir daí, quer seja no decorrer de uma criação da companhia ou um estágio, passámos a consagrar para cada cena duas ou três sessões de improviso a partir de temas escritos para permitir aos intérpretes apropriarem-se do sujeito. As suas personalidades, as dos materiais e objetos, vão, por várias vezes, causar uma alteração na “escrita” das cenas, já em pleno processo de ensaios. (GENTY, 2009, tradução minha).

“É doloroso porque escrevemos algo que depois vai para o lixo, mas ao mesmo tempo há outros territórios que aparecem, e é isso que é apaixonante. É a tal escuta do que está fora de si, e de ir ao seu encontro.” (GENTY, 2006, tradução minha).

A vertente que, segundo Eric de Sarria, é fomentada na companhia - do intérprete criador que age com a sua imaginação sobre determinada proposta, se apropria dela tão inventivamente ao ponto de proporcionar a reescrita de uma cena, afasta, de facto, a ideia de alguém que é meramente manipulado pelo seu encenador. Mas também não lhe confere o estatuto de cocriador do espetáculo. O ímpeto criativo que surge no momento do improviso está sujeito a toda uma análise posterior por parte de Philippe e Mary que, ao decidirem incorporar determinada ideia, reencaminham e enquadram os momentos mais significativos, criando uma nova camada por cima das propostas que retiveram.

O intérprete *Gentiano* surge assim, não enquanto marionete, como em tempos se propôs, mas enquanto veículo de comunicação intermédia, de valor igual (não inferior, nem subordinado) aos restantes elementos que compõem as imagens de Philippe Genty.



### III. *Ator = intérprete + criador + material*

#### Nota explicativa

A última pausa acontece no momento que antecede a entrega deste relatório.

Um momento de reflexão acerca do teatro contemporâneo, numa vertente visual e pós-dramática e, sobretudo, do lugar que o ator ocupa nesse teatro.

Numa primeira estrutura, que se realiza quase na totalidade, incluía no capítulo de introdução teórica um espaço dedicado à evolução do trabalho de ator, na segunda metade do século vinte. O que queria perceber era onde, na história do ator, se pressagiava a existência de um intérprete como aquele que encontrei nos trabalhos de Genty. Um ator que não é mais ator, que já não incorpora uma personagem (enquanto elemento dramático), nem é veículo de excelência da palavra.

A verdade é que, nessa busca, encontrei presságios de uma vontade de extinguir o ator dos palcos, sobretudo nos idealistas simbólicos do virar do século XX, e nos pensamentos de Maeterlinck, Jarry e Craig, que volto a abordar mais à frente.

Deixei-me levar apaixonadamente pelas suas ideias, e quando disso me apercebo (um pouco tardiamente, devo confessar) toda a minha pesquisa tinha enveredado por um caminho que já não se parecia enquadrar neste trabalho. A proposição base era de que o ator se tinha tornado em algo manipulável, um material de trabalho exímio que poderia ser utilizado nas mais variadas áreas que a sua expressão permite: dança, acrobacia, performance, canto / voz, a partir da sua nivelação com todos os outros elementos que integram o agora - tão plural - teatro contemporâneo, com enfoque particular no visual.

Houve dois fatores fundamentais para a inclusão desta *Pausa III*, como resultado direto da exclusão do capítulo *O ator em revisão*:

I. Ainda não convicta do modelo de ator que observei no estágio, não certa dos moldes em que a sua operação efetivamente ocorre:

a) Se no campo da pura comunicação da ideia de um encenador / autor, sendo auscultado e trabalhado como mais um material, fazendo uso de toda a sua



plasticidade corporal, aptidão vocal, e da criatividade que lhe é inerente enquanto artista;

b) Ou se, por sua vez, atua como verdadeiro cocriador do espetáculo, agindo como elemento inspirador e veiculador de ideias e imagens, que uma vez integradas no seio do seu imaginário passam, de igual modo, a pertencer-lhe, e sobre as quais tem o dever (também direito) de agir numa busca pela renovação da presença significativa que toca e obriga à implicação do espectador;

...Parti para a abordagem mais direta possível: questionar por escrito os atores de *Ne m'oubliez pas* sobre o trabalho desenvolvido na criação. As respostas, muito diversificadas e, em alguns casos, do foro pessoal, não serão abordadas em particular. Mas o que é facto é que obrigaram a uma reconfiguração da minha reflexão: uma abordagem tópica sobre o trabalho de ator ao longo da história mais recente, não se revelando consequente, deixava de fazer sentido nas páginas introdutórias deste trabalho.

**II.** Quando, ao tentar incluir nesse mesmo capítulo o percurso de Tadeusz Kantor, me deparo com a descrição do ambiente vivenciado na criação das suas *Cricotages*, em que os atores-alunos são convidados a entrar no seu universo artístico e a partilhar a sua criatividade através de outros moldes que não *os-de-sempre*. Em confronto com a minha própria teimosia, vejo-me obrigada a ceder. A parar de querer mostrar o que já outros explicaram, e de assumir que a minha visão mudou.

Permito-me encarar esta pausa em continuidade com a anterior, que se prende objetivamente com a problemática do ator no trabalho da Cie. Philippe Genty.



## Um teatro de efígies

Ao colocá-lo num ponto intermédio, de um intérprete que não chega a ser marionete (leia-se, executante exímio sujeito à manipulação do seu diretor), nem se concretiza enquanto criador, vagueava ainda numa metáfora presa a um teatro de efígies, categorizado por Didier Plassard (1992) a propósito de uma tendência que se verificou entre o final do século XIX e o início do século XX, em que a marionete (ou a recusa do ator) ocupava lugar central.

Recorrendo ao conceito de efígie enquanto representação escultórica (plástica) do humano que deve ser recordado (por exemplo, esculturas de personalidades históricas, impressão dos seus bustos em moedas), Plassard (1992) constrói por associação a noção de um *teatro de efígies*, que se situa no limite da total substituição de humanos por duplos inanimados, sejam eles marionetes, fantoches ou manequins à escala real, onde se procura a manutenção do caráter ilusório e representativo de um ser (afiliado ao humano) que transmite e ilustra as emoções de grandes obras passadas, sem roubar para si a maior fatia de atenção.

Concebido primeiramente como refúgio do imaginário e do sagrado, lugar de eleição das dramaturgias dos séculos passados, ou de civilizações antigas, o teatro de efígies torna-se rapidamente, face à esclerose do realismo burguês e à ilusão naturalista, o ponto de fuga de várias tentativas de transformação radical das convenções dramáticas, todas visando fomentar as bases de uma nova poética e de uma nova plástica de cena. (PLASSARD, 1992:54, tradução minha).

Estas tentativas teriam, entre si, três pontos comuns:

1. Mesma procura de uma linguagem convencional e de uma expressão despersonalizada, organizada à volta de uma gama singularmente reduzida de signos;
2. Mesma vontade de apagar o “corpo vivo vindo de uma natureza trivial”;
3. Mesma surpreendente invocação da morte.

Esta conformidade de aspirações tem origem no projeto dramaturgico vizinho – o naturalismo, portador das mutações estruturais cuja importância e agentes são amplamente conhecidos:

1. Redução da autonomia do ator;
2. Questionamento do efeito de ilusão;
3. Recomposição da dimensão propriamente “espetacular” da cena;





4. Alargamento da categoria de verossimilhança, e por isso, do conjunto das convenções teatrais.

Não deixa de ser interessante analisar o paradoxo da história: se, por um lado, e num mesmo contexto social, de uma emergente sociedade tecnicista, autores como Maeterlinck, Jarry, e Craig teorizam em torno da substituição do ator por outro formato, como o da marionete, fazendo uso dos mesmos argumentos para nos convencer da sua superioridade em relação aos humanos que os industriais usaram para substituir os seus operários pela máquina (obediência perfeita, regularidade absoluta de movimento, produtividade aumentada); por outro, são os precursores do naturalismo, como Antoine, que reduzem o ator a um estado total de *marionetização*.

Queria (...) convencer-vos que os atores nunca conhecem nada das peças que devem representar. O seu trabalho é de as representar (...) interpretar o melhor possível as personagens cuja conceção lhes escapa; eles são, na verdade, marionetes mais ou menos perfeitas, de acordo com o seu talento, que o autor veste e trata de acordo com a sua fantasia. (ANTOINE *apud* PLASSARD, 1992:28, tradução minha).

A afirmação de Antoine nada deve à fascinação que os românticos teriam pelas marionetes, uma vez que ele não aspira nem à simplicidade das suas formas nem à geometria dos seus movimentos, mas à sua inteira maleabilidade / disponibilidade. Será mais um episódio de luta entre encenador e ator, em que se assume que é preciso redistribuir o poder, retirando-o essencialmente ao ator e à liberdade, quase total, a que estava habituado.

Do mesmo modo, assiste-se a duas abordagens muito distintas de ilusão teatral. Se em Maeterlinck se pressente o carácter cerimonial do espetáculo, em que a ilusão existe para catapultar arte (e consigo, o espectador) para um além-espiritualizado, imóvel e perfeito, nas premissas naturalistas, a busca incessante dá-se em torno de uma outra ilusão, a de realidade.

A questão da verdade em cena foi objeto de profundas teorias, que a defendiam ou refutavam, dependendo da linha em que os seus autores se situavam. A este propósito, e porque não está aqui em causa o desenvolvimento do pensamento naturalista, vale a pena abordar a *Surmarionnette* de Gordon Craig.



## A *Surmarionnette* de Craig

Enquanto noção/termo, foi criada em 1905, ao mesmo tempo em que se desenvolve a noção do ator realista e da marionete ocidental, que aparece quase sempre associada à máscara. Nesta etapa da sua reflexão, Craig não baniu o ator vivo de cena, mas imobilizava-o nas raízes de uma convenção muito rigorosa, inspirada no teatro grego, que apaga toda a possibilidade do intérprete se misturar com a sua própria personalidade enquanto representa a personagem.

Privado dos instrumentos básicos da sua expressividade, obrigado a animar vez a vez a máscara de vários papéis, o jogo do ator não oferece mais nenhuma ligação às suas emoções, mas desenha, sob o controlo absoluto da sua inteligência, os símbolos sucessivos do drama.

No entanto, a pesquisa de Craig rapidamente envereda por outros caminhos. Atores e máscaras desaparecem, dando lugar a intérpretes cuja natureza mecânica não deixa nenhuma dúvida. Em 1907, redige *L'acteur et la Surmarionnette*, manifesto contra o ator tradicional.

Supprimez l'acteur et vous enlèverez à un grossier réalisme les moyens de fleurir à la scène. Il n'y aura plus de personnage vivant pour confondre en notre esprit l'art et la réalité : plus de personnage vivant où les faiblesses et les frissons de la chair soient visibles.

(...) L'acteur disparaîtra [must go]; à sa place nous verrons un personnage inanimé [the inanimate figure] – qui portera si vous voulez le nom de Surmarionnette, jusqu'à ce qu'il ait conquis un nom plus glorieux. (CRAIG *apud* PLASSARD, 1992:52).

Esta proposição visa, em primeiro lugar, suprimir a parte de “acaso” que a presença do ator, ser vivo e autónomo, imprevisível e mutável, traz ao teatro. Do mesmo modo que “os poetas não escrevem sobre a água”, nem “os pintores pintam com neve nem mel”, a arte dramática deve encontrar “um material que seja mais flexível, mas ao mesmo tempo mais sólido, que receba a impressão do artista, mas que não varie após essa impressão lhe ter sido dada.” (CRAIG *apud* PLASSARD, 1992:52).

Para Craig, o corpo humano, sujeito às emoções, não cumpre estas condições com uma garantia satisfatória, por isso, nenhum dos seus movimentos poderá ter a perfeição geométrica dos traçados pelo intérprete mecânico.



Em segundo lugar, tem a ver com a própria função do teatro: Craig, que procura o meio de dar à luz uma nova crença, pensa que será possível, recorrendo a grandes efígies próximas das estátuas dos templos da antiguidade, de restaurar o sentido de mistério em cena, logo do sagrado. Ele observa que “aquilo que se pode exprimir pelo meio de uma *surmarionette*, não se pode exprimir por meio de objetos vivos. O nascimento. Uma mulher que espera uma criança. A morte. O suicídio. O amor.” (CRAIG *apud* PLASSARD, 1992:52).

Craig antevê a força sugestiva do manequim cénico. Porque, ao entrar em cena, ele cria à sua volta um espaço onde a lógica comum não existe. A efígie pode facilmente elevar a representação do destino humano à ordem das significações metafísicas. Os seus movimentos raros e solenes saberão, não apenas dar uma imagem decente do corpo a cada etapa do seu destino mas, sobretudo, dar a cada instante o seu valor espiritual.

Para Craig, a *surmarionette* não suporta o ato teatral apenas para além dos limites onde o ator comum e a marionete tradicional se sustentam: ela transcende ainda o real para reunir em si as forças antagônicas de vida e de morte. Há a aspiração a uma arte de equilíbrio e de eternidade, livre das contingências do instante e das hesitações do sujeito. Matéria morta, mas atravessada pelo sopro do espírito, a *surmarionette* apaga a carne e o trabalho do homem, para produzir uma imagem da quintessência, mediadora entre o aqui e o além.

O teatro transborda assim de si próprio, para se focar numa beleza quase inacessível, objeto de uma contemplação e instrumento de uma revelação. (PLASSARD, 1992:54).

É inegável que este terá sido um princípio que influenciou toda uma vertente teatral que se devolveu ao longo do século XX, nomeadamente a que se inscreve no campo do pós-dramático, defendido por Lehmann, e que podemos visitar nos trabalhos, predominantemente visuais, de Philippe Genty <sup>19</sup>.

---

<sup>19</sup> Vide capítulo *Philippe Genty, Um percurso*, pág. 23.



### **Kantor, ponto de inflexão. *Cricotages*.**

Por esta altura, poderia fazer alusão a um sem número de artistas que marcaram esse percurso e abriram portas à construção de um intérprete híbrido, como por exemplo: Meyerhold que, afastando-se da harmonização sensível de Stanislavsky, estabeleceu, no domínio da razão, a biomecânica<sup>20</sup>, defendendo que o ator do futuro teria de saber reunir o seu material, e explorar o potencial do seu corpo; Artaud, que n' *O Teatro e o seu Duplo* (2006/1966) aspirou mostrar a base orgânica das emoções e a materialidade das ideias nos corpos dos atores, num manifesto contra a prioridade que o teatro havia dado às palavras, como veículo para a comunicação de sentimentos e ideias; Grotowski, com o seu “ator criador, modelo e criação fundidos num só” (GROTOWSKI, 1975); ou Robert Wilson, considerado por muitos como o representante por excelência do Teatro Visual e/ou Pós-Dramático, com as suas cartografias estéticas que privilegiam a luz e o movimento, em camadas dissonantes, em que o ator é apenas uma das matérias<sup>21</sup>.

Poderia, de facto, mas não é esse o propósito desta pausa.

Opto por Kantor, que me catapultava velozmente para a introdução pacífica do termo *ator pós-dramático*, o híbrido, o tal intérprete que encontrei em Genty.

Tadeusz Kantor, considerado por Lenhmann como sendo o primeiro artista da cena pós-dramática, foi, nas suas próprias palavras, um “artista total”, que ficou conhecido no teatro como um pintor que pensava por imagens e usava atores e adereços em vez de tintas. O seu reconhecimento é estabelecido com *A Classe Morta* (1975), espetáculo criado com o grupo *Cricot 2*, do qual é fundador. Cesar Molinari descreve-nos um pouco do seu conteúdo:

Na Classe Morta, crianças velhas vestidas de negro revivem, sentadas em quatro filas de carteiras, os dias da sua infância na escola: ritmadamente levantam-se, voltam-se a sentar, levantam o dedo para ir à casa de banho ou para responder às perguntas de um professor que não existe e do qual algumas delas tomam o lugar à vez, exibem os seus medos e as suas obsessões (...) agitam-se durante o recreio numa ronda em volta das carteiras para depois serem obrigadas a ir para os seus lugares com a vassoura da contínua. Mas elas continuam a levantar-se (...). Desencadeia-se uma guerra: as crianças cresceram, nos seus lugares nas carteiras sentam-se manequins. A turma é destruída, porém, as crianças velhas

<sup>20</sup> O princípio da biomecânica: o corpo é uma máquina, quem trabalha é o maquinista.

<sup>21</sup> *Einstein on the Beach* (1976) é tido com um dos exemplos mais representativos do Teatro Visual (ABELLÁN, 2006) e Pós-dramático (LEHMANN, 2002).



já estavam mortas antes de começar o jogo, e cada uma delas não era mais do que uma figura de morte – embora esta se defina como alegoria e obsessão sobretudo na personagem da contínua. Kantor andava em torno das suas personagens. Raramente num espetáculo tão breve e tão aparentemente repetitivo e coral foi caracterizada cada personagem de forma tão precisa; raramente outros temas, da recordação às obsessões pela profundidade, do sadismo ao metafísico ameaçar da morte e do nada, foram desenvolvidos num premente e sempre rítmico sobrepor-se. (MOLINARI, 2010:393).

A forma pouco usual do seu *Teatro de Morte* consistia na criação de ilustrações artísticas para mecanismos da memória. Sequências de imagens irreais, vislumbres de memórias, cenas desenquadradas e situações absurdas: toda a gente se pode identificar com isto, pela sua própria experiência pessoal. Todos nós estamos confusos de modos semelhantes, através de ressentimentos dolorosos, esperas sofridas, lembranças de frases incompletas, ou por quadros, por vezes mais cómicos do que trágicos, do nosso passado. Para Kantor, os homens são corpo, são matéria, e, aparentemente, a nossa memória e a nossa imaginação também o serão.

Não há existência sem forma, o pensamento e o sentimento surgem associados a imagens. Kantor mostrava-o em palco, ao criar espaços sugestivos em que vida e morte se misturam, onde os desejos mais profundos e as experiências mais cruéis (como a guerra, o amor e o crime, o medo, a paixão e o ódio) são revelados. A sua biografia pessoal interliga-se com a própria história, onde mitos nacionalistas e obsessões privadas regressam com múltiplos ecos, como num espelho que distorce a sua (nossa) imagem.

- Num momento de pausa-dentro-da-pausa para reflexão: é inevitável a associação que se forma na minha mente, de conceitos que tão bem se poderiam aplicar a Philippe Genty.

Ao longo da sua vida, podemos enumerar diferentes fases artísticas, começando com o trabalho com marionetes numa encenação do texto de Maeterlinck *A morte de Tintagiles*, no final dos anos trinta, o seu trabalho individual como artista plástico, performer e *happener*, que se intercala com criação da companhia *Cricot 2* na década de 50, onde vão surgir, nas décadas de 70 e 80, as *Cricotages*.

A *Cricotage*, que em boa parte desencadeou a escrita compulsiva destas páginas, foi um termo criado por Kantor, a propósito do seu happening *Máquina de Amor e Morte*, em 1965, que posteriormente terá evoluído para apresentações públicas



realizadas com membros da companhia *Cricot 2*, e numa fase final como resultado dos seus ateliers de teatro.

Anna Halzack descreve a atitude do artista e o ambiente de trabalho, em jeito de passagem de testemunho, a propósito de um atelier-espetáculo em Milão (1986):

When teaching young actors, Tadeusz Kantor did not want to confine himself to the theory of acting. His intention was to show them the creative process of writing and staging a play. He wanted his students to participate in all this, to involve them in the process of creation. The aim was a short performance. The theory was restricted to short lectures, which frequently took the form of storytelling. Such meetings were considered by the artist as the best method of teaching. When working with the actors, he would build their confidence and support their ideas. This resulted in mutual understanding and friendly relationships. He was able to motivate everyone. Still, he was careful not to stifle the other person's individuality. He could easily read his students' personality and would always respect it. His intention was to increase their sensibility. He enjoyed the company of young people. In The "Milan Lessons" he writes: Thousands of books and dissertations have been written on surrealism (. . .) They ought to be read in the same way as family letters hidden discreetly in family albums and frequently discovered there by children. He would always sense the actors' tiredness and impatience caused by his own tension and the intensity of creation which overwhelmed them. He was a careful observer. He would present complex artistic phenomena in a simple way. He would show his students the world of his art. They were allowed to enter it, to touch it, and to feel at home there. He was their master. They would begin such an artistic journey with curiosity, full of trust and full of enthusiasm. Their work on the short productions resembled the creative processes underlying the activity of Cricot 2 Theatre. (HALCZAK, 2000).

Tal processo de partilha leva-me a assimilar o aparecimento do ator criador, tão defendido por Eric de Sarria. De um modo algo comparável às *cricotages* de Kantor, Philippe Genty procura nos seus estúdios e criações a transmissão das ferramentas que desenvolveu ao longo de uma vida efervescente. Em parceria com Mary Underwood, estimula o movimento expressivo dos intérpretes, a *dança-enigma* abre espaço ao infindável subconsciente humano, incentiva a aplicação de *souvenirs* em ações desenquadradas da realidade, não esquecendo a introdução dos conceitos de escuta, dissociação, despersonalização, tempo, espaço, ponto fixo e impulso, tão necessários à manipulação de qualquer material como do domínio das nossas faculdades físicas e criativas.

Toute sa pédagogie est tournée vers l'interprète - autonome, c'est à dire l'appropriation par l'interprète lui-même des intentions données par Philippe et/ou Mary... On est dans l'anti-



manipulation! À la limite, ce que Philippe enseigne, de façon implicite, c'est une sorte de "Manipule-toi toi-même, afin de mieux te connaître"! (SARRIA, 2012) <sup>22</sup>.

Este intérprete autónomo, é o ator-bailarino-marionetista que nasce nas criações de Genty, mas também poderia ser o de Kantor, ou mesmo o de Wilson, que tanto constrange nas suas dramaturgias gráficas. É o novo-ator, o novo-bailarino, o novo-marionetista, ou todos num só, sobre o signo da pós-modernidade e da velocidade de informação. É a personalização da superespecialização, da multiplicidade de camadas e recursos que, ainda assim, não se encontra generalizada.

A estranheza que me causou advém precisamente daí, posso-o admitir agora. Da distância a que esse novo ator, um ator predominantemente pós-dramático, ainda se encontrava da minha realidade, há cerca de um ano atrás.

---

<sup>22</sup> Eric de Sarria, ator e encenador, colaborador e orientador de estúdios da Cie. Philippe Genty, a propósito de um ator não manipulado. Correio eletrónico trocado com a autora.



## A propósito do ator pós-dramático

Vale ainda a pena fazer referência ao artigo de Matteo Bonfitto *O ator pós-dramático: um catalisador de aporias?* (2008), que se propõe a explicitar algumas das características que definem o ator pós-dramático.

Numa primeira parte, ao introduzir a relação que existe entre *apresentação* e *representação*, refere a noção de Lehmann - de que um dos aspetos presentes no âmbito pós-dramático será o do afastamento do texto, enquanto principal matriz geradora dos diferentes signos teatrais - e do quanto ela poderá ser questionável, partindo do princípio que, em muitos casos, o texto, enquanto material oral a ser incorporado pelo ator, não será necessariamente escrito antes, mas durante, o processo de trabalho. (BONFITTO, 2008).

O conceito de *representação* é apresentado por Bonfitto a partir de uma das suas implicações: a referencialidade. Quando se pensa em representação, geralmente há uma associação a um objeto com um grau reconhecível de referencialidade, o que se traduz no reconhecimento dos seus códigos ou convenções socioculturais. Assume-se então como sendo do campo da representação, todo o processo ou procedimento de atuação que remeta a códigos e convenções reconhecíveis culturalmente. Inversamente, os processos e procedimentos não imediatamente reconhecíveis como património de códigos e convenções socioculturais, dotados por sua vez de autorreferencialidade, são considerados como manifestações da esfera da *apresentação*. (BONFITTO, 2008).

O autor salienta ainda que, caso do binómio proposto, não é possível utilizar o texto numa relação de simetria “representação – texto dramático” e “apresentação – texto criado em processo”. Justifica-o mencionando Kantor e Grotowski, que fazendo uso de textos já existentes, exploraram-nos a tal ponto que os resultados finais se encontravam num elevado nível de autorreferencialidade, não sendo possível incluí-los no campo da representação. O que é pretendido por Bonfitto é, portanto, ponderar o texto como material de trabalho, com amplas possibilidades de utilização (vocal, gestual, etc...), e não enquanto fator de inclusão ou exclusão em determinada categoria teatral.





Pondo de lado o texto como elemento de identificação, surge a questão do que poderá então ser usado como diferenciador entre as duas noções propostas. Fazendo referencia a Wilson, Foreman e Lepage, que utilizam nas suas criações um amplo leque de códigos e convenções teatrais, clarifica que o que é determinante é justamente articulação e reinvenção desses elementos aquando da sua utilização, e assume a associação “representação - dramático”, “apresentação - pós-dramático”.

### *Ator pós-dramático versus Ator dramático*

Com base nestes pressupostos, começa uma análise às principais diferenças entre o que se considera o ator dramático e o ator não dramático, sendo que aqui farei menção das características próprias do último.

#### *Narração linear por oposição à Parataxe:*

O ator pós-dramático já não conta uma história, toda uma vasta gama de possibilidades se expande necessariamente na esfera da *apresentação*, à qual se associa um conjunto de qualidades e manifestações de presença. Assim, por oposição à ilustração de uma situação ou circunstância, coloca em evidência a sua corporeidade e inerentes qualidades expressivas. O seu universo técnico e expressivo é, necessariamente, mais alargado do que o do ator dramático, com competências que variam entre o próprio teatro dramático, o circo, o cabaré, o musical, a dança e a performance.

Um elemento em comum com ator dramático será a utilização de partituras, noção que também se poderá aplicar na dança – clássica, moderna ou contemporânea. Apesar disso, e considerando que o ator pós-dramático devesse articular e reinventar o conjunto de códigos e convenções culturais, as suas partituras serão em grande medida preenchidas por diferentes graus de subjetividade e abstração, não lhe permitindo um apoio objetivo em significados pré-estabelecidos. É sua tarefa produzir sentido a partir dos materiais que lhe são apresentados, preencher as próprias ações a partir de procedimentos e elementos que ultrapassam os recursos utilizados pelo teatro dramático (BONFITTO, 2008), obrigando ao reconhecimento e distinção da diferença entre os processos de produção de significado e os de produção de sentido.



Por “sentido”, entenda-se o efeito de um processo de conexão entre as dimensões interior e exterior do ator / performer, desencadeado a partir, não de conteúdos previamente definidos, mas dos elementos envolvidos na exploração e execução dos materiais de atuação. Este processo envolve a relação dos modos de percepção do ator/performer com os próprios materiais, que deve assegurar a ligação interior / exterior, a vivenciar simultaneamente por si e pelo espectador, fazendo nascer a interação. A ligação é o que proporciona a ressonância de um ator (qualidade de presença, dilatação espaciotemporal, etc.), que mantém ativa a atenção do espectador.

Por “significado”, assuma-se a atuação do ator apoiada numa rede semântica que o orienta a si e ao espectador.

Neste contexto, e sem uma narrativa linear que suporte o desempenho do ator pós-dramático – estamos no campo da *parataxe*<sup>23</sup>, o seu foco movimenta-se da esfera do “quê” para a do “como”, preenchendo as ações a partir de tensões interiores / exteriores.

#### *Das personagens aos seres ficcionais:*

Na prática de âmbito pós-dramático, a referência a personagens (na sua conotação ocidental, entendida como representação de um indivíduo ou tipo) já não é suficiente, pelo que Bonfitto propõe um termo mais abrangente: *atuante* ou *ser ficcional*.

Tendo em conta a quantidade de manifestações artísticas existentes, é facto que o que prevalece em muitos contextos culturais (televisão, cinema, teatro) são as narrativas lineares, o que remete as práticas ditas pós-dramáticas para um plano alternativo, de culto, autoral.

Assim, e relembando a autorreferencialidade e a ausência de narrativa linear, que desencadeiam um deslocamento em termos de atuação, o ator pós-dramático deve apoiar-se nas suas qualidades expressivas, geradas numa abordagem pragmática ao material (*modus-operandi*). Pelo que ao lhe serem associados certos processos subjetivos, passamos a poder falar mais claramente de criação, e de *autoria*.

- Esta questão não é apenas exclusiva do pós-dramático, se considerarmos quantas vezes já fomos ao teatro, ver uma peça por causa do ator que interpreta determinada

---

<sup>23</sup> Vide Subcapítulo *Uma aproximação ao Teatro Pós-Dramático*, pág. 18.



personagem... Isto desencadeia a existência de vários graus de autoria entre ator dramático e pós-dramático, sendo que as do último são ainda bastante imprecisas.

Bonfitto remata, assumindo que o ator pós-dramático deve saber dar vida a diferentes materiais, que por sua vez produzirão diferentes seres ficcionais, reconhecíveis em três categorias: “atuante-máscara”- indivíduo e tipo, “atuante-estado”, e o “atuante-texto”. Nestas condensam-se os processos e práticas predominantemente pós-dramáticas como montagem, musicalidade das ações (polirritmia, polifonia, modelações), repetições, risco, presente contínuo, ritualização das ações, corporeidade expressiva, etc., uma vez que muitos dos seres ficcionais a compor ou a incorporar pelo ator não podem ser identificados com indivíduos ou tipos humanos, agindo mais frequentemente como canais comunicantes, transmissores de sensações, processos abstratos, misturas de pedaços de experiências vividas ou restos de memórias... (BONFITTO, 2008)

As matrizes utilizadas pelo ator pós-dramático estarão, por isso, mais próximas da exploração de processos perceptivos, constitutivos de experiência a vários níveis, do que qualquer ilustração de uma história.



## CONCLUSÃO

Ao longo deste trabalho, relativo ao estágio na *Compagnie Philippe Genty*, procurou-se uma articulação de conteúdos abrangente, partindo do geral, numa aproximação aos conceitos de Teatro Visual e Pós-dramático, para depois incidir no caso particular da recriação de *Ne m'oublie pas*.

Pelo caminho surge um relato na primeira pessoa, a propósito da residência artística na Maison de la Culture de Nevers e de la Nièvre, que testemunha a pluralidade de atividades que envolvem as criações da companhia. Atividades plásticas que suportam e que assumem tanta importância como o *jogo* dos atores e materiais em cena, nas quais tive oportunidade de participar ativamente, nomeadamente na tradução e materialização do cenário idealizado por Philippe Genty.

Muito por este facto, a observação transformou-se, ao longo do estágio, numa participação ativa que, paradoxalmente, me levou tanto a questionar o papel do ator nas criações da companhia, como a afastar-me da sua prática, para me lançar no desafio da técnica (manipulação) de palco durante o espetáculo *Ne m'oublie pas*.

Assim, todo o relatório oscila entre duas vertentes. A primeira, enquanto objeto de reflexão teórica, resultante da observação do processo criativo, e a segunda, num registo mais pessoal, presente, sobretudo, na descrição do período de ensaios.

A *Compagnie Philippe Genty*, com os seus espetáculos pluridisciplinares e imagéticos, onde a “impossibilidade é apenas mais uma possibilidade entre muitas”, poderá ser associada à categoria de Teatro Visual, e também inserida no âmbito do Pós-dramático, noção de H.-T. Lehmann (2002), que é até hoje denominação mais ampla através da qual se categoriza todo o teatro que rejeita o drama como base do espetáculo.

*Ne m'oublie pas* - resultante da colaboração com a HINT – Nord-Trøndelag University College, uma das três escolas superiores de teatro norueguesas, em que os intérpretes são finalistas do curso de interpretação - parte de uma criação homónima



da companhia, que remonta a 1992, e de uma longa reformulação do guião, inspirada no talento dos jovens atores, particularmente a nível do canto.

À semelhança de criações anteriores, estamos perante um espetáculo onde tudo é possível. Onde o sonho é a força motriz, de ambos os criadores, intérpretes e espectadores.

Dez atores (de carne e osso), sete duplos seus à escala real e um pequeno macaco de fato preto, *Freddo*, são guiados por *Clarisse*, mulher-chimpanzé, ao longo de paisagens interiores, algumas de Philippe Genty (ainda fruto da sua viagem à volta do mundo nos anos sessenta), outras de Mary, cujos sonhos deram origem a muitas das cenas do espetáculo, e ainda outras (talvez a grande maioria) exclusivas ao universo de cada espectador.

O confronto do corpo real com a sua reprodução articulada, provoca níveis de expressão e compreensão de um espetáculo onde as imagens comunicam “só por si”, lançando o espectador num encontro inesperado com o seu subconsciente.

As personagens, enquanto representações de indivíduos ou arquétipos deixam de existir, dando lugar a *seres ficcionais*, como define Matteo Bonfitto (2008), cujo espectro se alarga até aos limites da nossa imaginação.

Sendo que estes seres ficcionais poderão ser atribuídos indistintamente a atores, objetos e materiais, surge a questão: *qual é o papel do intérprete de carne e osso, na companhia?*

Não é a encarnação de um papel delineado pelo autor, não é execução perfeita de uma coreografia de determinado estilo de dança, nem tão pouco apenas a manipulação de uma marionete.

É um trabalho de afastamento de si, em prol de um conjunto, de uma imagem. Uma busca contínua de sentido que preencha a ação no presente, com consciência de si, do outro (seja ator, objeto ou material) e do que ambos colocam no exterior.

A sua importância nivela-se com as dos restantes intervenientes. O estatuto de manipulador à vista, por exemplo, em nada retira a presença do material manipulado, antes pelo contrário, acentua o confronto e faculta o desequilíbrio que faz avançar o espetáculo.



Ainda assim, poderá assumir-se que não é o ator quem perde uma posição de destaque, descendo até ao nível de um objeto, mas que todos os outros elementos que constituem as imagens de Philippe Genty é que se elevam até ao nível de importância do ator, num teatro que desafia a capacidade da linguagem para traduzir as complexidades da vida.

De um modo mais preciso, talvez não se possa falar da existência de atores, bailarinos ou marionetistas na Cie. Philippe Genty. Mas sim de um intérprete com características muito específicas, relacionadas com o trabalho de ator, movimento, gesto, canto, manipulação de materiais, despersonalização e, sobretudo, com o seu próprio carácter (preferencialmente generoso e com sentido de humor) e convivência no seio da família *Gentiana*.

Estamos perante a definição de um intérprete contemporâneo, um ator pós-dramático, como propõe Bonfitto, cujas qualidades se estendem largamente para além das competências adquiridas pelo ator dramático, como, por exemplo, transitar entre diversas linguagens e qualidades expressivas, construir partituras a partir de materiais abstratos e subjetivos e produzir sentido a partir da sua relação com estes materiais.

Um intérprete criador, que age como veículo comunicante de uma imagem, de um confronto interior / exterior, e cuja presença faz ecoar algo no espectador. Um regresso a si mesmo, às profundezas do seu ser.

...E a expansão do possível acontece, de facto.

Com todos nós. Com os intérpretes de *Ne m'oublie pas*, agora profissionais e em digressão mundial. Com Genty, a cada nova criação que concebe. Com o espectador, que a cada espetáculo expande os limites da sua imaginação.

E comigo, pelo privilégio de fazer parte deste universo.



## BIBLIOGRAFIA

ARTAUD, A. (2006). *O Teatro e o Seu Duplo*. Fenda. Lisboa. (Edição original de 1966).

ABBELLÁN, J. (2006). El teatro visual. [Versão eletrónica]. ARTEA / José A. Sánchez (dir.), *Artes de la escena y de la acción en España 1978-2002*, Cuenca, UCLM. Acedido em 16 de Outubro de 2012, em <http://artesescenicas.uclm.es/index.php?sec=texto&id=291>.

BERTHOLD, M. (2005). *História Mundial do Teatro*. Perspectiva. São Paulo.

BONFITTO, M. (2008). 6. O Ator Pós-dramático: um catalisador de aporias?. Em: J. Guinsburg e S. Fernandes (orgs), *O Pós-Dramático: um conceito operativo?*. Perspectiva. São Paulo.

BROOK, P. (2008) *O Espaço Vazio*. Orfeu Negro. Lisboa. (Edição original de 1968).

CADILHAC, J. (2012, 29 Novembro). *Philippe Genty: un magicien du théâtre visuel*. Interviews. Coté Planches. Acedido em 10 de Janeiro de 2013, em <http://www.bscnews.fr/201211292565/Cote-planches/philippe-genty-un-magicien-du-theatre-visuel.html>.

CAMARGO, R.G. (2000). *Função Estética da Luz*. TCM-Comunicação. Sorocaba/SP/BR.

CZERNI, K. *Biography of Tadeusz Kantor*. Acedido em 25 de Janeiro de 2013, no Website do: *Centre for documentation of the Art of Tadeusz Kantor – Cricoteka*, em <http://www.cricoteka.pl/en/main.php?d=tkantor&kat=33&id=13>.

FERNANDES, S. (2008). 1. Teatros Pós-dramáticos. Em: J. Guinsburg e S. Fernandes (orgs), *O Pós-Dramático: um conceito operativo?*. Perspectiva. São Paulo.



FAHNESTOCK, J. (s.d.). *The Appeals: Ethos, Pathos, and Logos*. Acedido em 27 de Janeiro de 2013, em <http://courses.durhamtech.edu/perkins/aris.html>.

GROTOWSKI, J. (1975). *Para um Teatro Pobre*, Forja. Lisboa.

GENTY, P. (s.d.). *Le travail de la compagnie*. Acedido em 15 de Julho de 2012 no Website da: *Compagnie Philippe Genty*  
<http://www.philippegenty.com/COMPAGNIE/LaCompagnie.htm>.

GENTY, P. (s.d.). *L'itinéraire d'un artiste - Entretien avec Philippe GENTY paru dans une revue psychanalytique*. Acedido em 15 de Julho de 2012 no Website da: *Compagnie Philippe Genty* <http://www.philippegenty.com/COMPAGNIE/Entretien.htm>.

GENTY, P. (2009). Notes de travail – Un Voyage entre perception, ressenti et interprétation. Em : L.Bodson, M. Niculescu e P.Pezin (eds), *Passeurs et complices. Passing it on. Institut International de la marionnette, École nationale supérieure des arts de la marionnette*. Institut International de la Marionnette/L'Entretemps, Charleville-Mézières/Montpellier.

GENTY, P. (s.d.). *Notes sur le théâtre d'Objet*. Inédito (com a amável autorização de Eric de Sarria).

GENTY, P. (s.d.). *Rencontre Carolyn Carlson – Philippe Genty*. Acedido em 15 de Julho de 2012 no Website da: *Compagnie Philippe Genty*  
<http://www.philippegenty.com/COMPAGNIE/Entretien.htm>.

HALCZAK, A. (2000). *Cricotages of Tadeusz Kantor*. [Versão eletrónica]. Em: A. Halczak, *Ostatnie cricotages Tadeusza Kantora [The last cricotages of Tadeusz Kantor]; Didaskalia*. Acedido em 25 de Janeiro de 2013, no Website do: *Centre for documentation of the Art of Tadeusz Kantor – Cricoteka*, em <http://www.cricoteka.pl/en/main.php?d=teatr&kat=2&id=153>.

HALCZAK, A. (s.d.). *Cricot 2 Theatre*. Acedido em 25 de Janeiro de 2013, no Website do: *Centre for documentation of the Art of Tadeusz Kantor – Cricoteka*, em <http://www.cricoteka.pl/en/main.php?d=teatr&kat=6>.





HALCZAK, A. (s.d). *Puppet Theatre*. Acedido em 25 de Janeiro de 2013, no Website do: *Centre for documentation of the art of Tadeusz Kantor – Cricoteka*, em <http://www.cricoteka.pl/en/main.php?d=teatr&kat=4>.

JURKOWSKI, H. (2008). *Métamorphoses de la marionnette au XXe siècle*, Institut International de la Marionnette/L'Entretemps. Charleville-Mézières/Montpellier.

KANTOR, T. (1988). Une très court leçon – Synopsis du cricotage. Em: L.Bodson, M. Niculescu e P.Pezin (eds), *Passeurs et complices. Passing it on. Institut Internacional de la marionnette, École nationale supérieure des arts de la marionnette*. Institut International de la Marionnette/L'Entretemps, Charleville-Mézières/Montpellier.

LEHNMANN, H.-T. (2002). *Le Théâtre posdramatique*. L'Arche Éditions. Paris.

MOLINARI, C (2002). *História do Teatro*. Edições 70. Lisboa.

PLASSARD, D. (1992). *L'acteur en effigie*. Editions L'Âge d'Homme, Lausanne.

URSSI, N.J. (2006). *A linguagem cenográfica*, Dissertação de Mestrado em Artes, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo.

VAYSSIÈRE, M. (2009). Tadeusz Kantor à Charleville-Mézières, témoignage. Em: L.Bodson, M. Niculescu e P.Pezin (eds), *Passeurs et complices. Passing it on. Institut Internacional de la marionnette, École nationale supérieure des arts de la marionnette*. Institut International de la Marionnette/L'Entretemps, Charleville-Mézières/Montpellier.

## DOCUMENTÁRIOS / VIDEOS

*Einstein on the Beach - The Changing Image of Opera (Part 1)*. 1984. Documentary featuring scenes from the 1984 BAM revival of *Einstein on the Beach - An Opera in Four Acts*, ©Direct Cinema Limited. Acedido a 10 de Fevereiro de 2013, em <http://youtu.be/9Zsd-K5aKyI>.



*La Classe Morte de Tadeusz Kantor*. 1989. Captação France 3 no Théâtre National de Chaillot. Acedido em 11 de Fevereiro de 2012, em <https://www.youtube.com/watch?v=-p870MeyJuw>.

*Meredith Monk: Quarry: The Rally* (Live, 1977). Captação de espetáculo em La Mama Annex, NYC. Acedido em 4 de Fevereiro de 2013, em <https://www.youtube.com/watch?v=TMeg-uquLLw>.

*Philippe Genty L'attrape Rêves*. 2006. Realizado por Patrick Savey, co-produzido por Zycopolis Productions, Mezzo e TLM. Acedido em 20 de Agosto de 2012, em <https://www.youtube.com/watch?v=I7Vthu79NyM>.

*The power of theatrical madness*. 2012. Jan Fabre. Acedido a 11 de Fevereiro de 2013, em <https://www.youtube.com/watch?v=v02W2QMLHUQ&feature=plcp&list=PL36389149A9F998E9>.

## **FONTES DE IMAGEM**

Figura 1 - [http://4.bp.blogspot.com/-3jmHjF2yBHs/TnDWyekhn\\_I/AAAAAAAAABaw/F-KvQB1jM90/s1600/vicenza\\_teatro\\_olimpico.jpg](http://4.bp.blogspot.com/-3jmHjF2yBHs/TnDWyekhn_I/AAAAAAAAABaw/F-KvQB1jM90/s1600/vicenza_teatro_olimpico.jpg)

Figura 2 - [http://1.bp.blogspot.com/-hbmwgu4OFkw/TnDW2njb9yI/AAAAAAAAABa0/SsUU69hhqgo/s1600/Vicenza\\_Teatro\\_Olimpico\\_\(scena\).jpg](http://1.bp.blogspot.com/-hbmwgu4OFkw/TnDW2njb9yI/AAAAAAAAABa0/SsUU69hhqgo/s1600/Vicenza_Teatro_Olimpico_(scena).jpg)

Figura 3 – François Pascal ©

Figuras 4 a 10 – Carolina Santos ©

Figura 11 - <http://www.machinerie-spectacle.org/patience-manuelle.html>

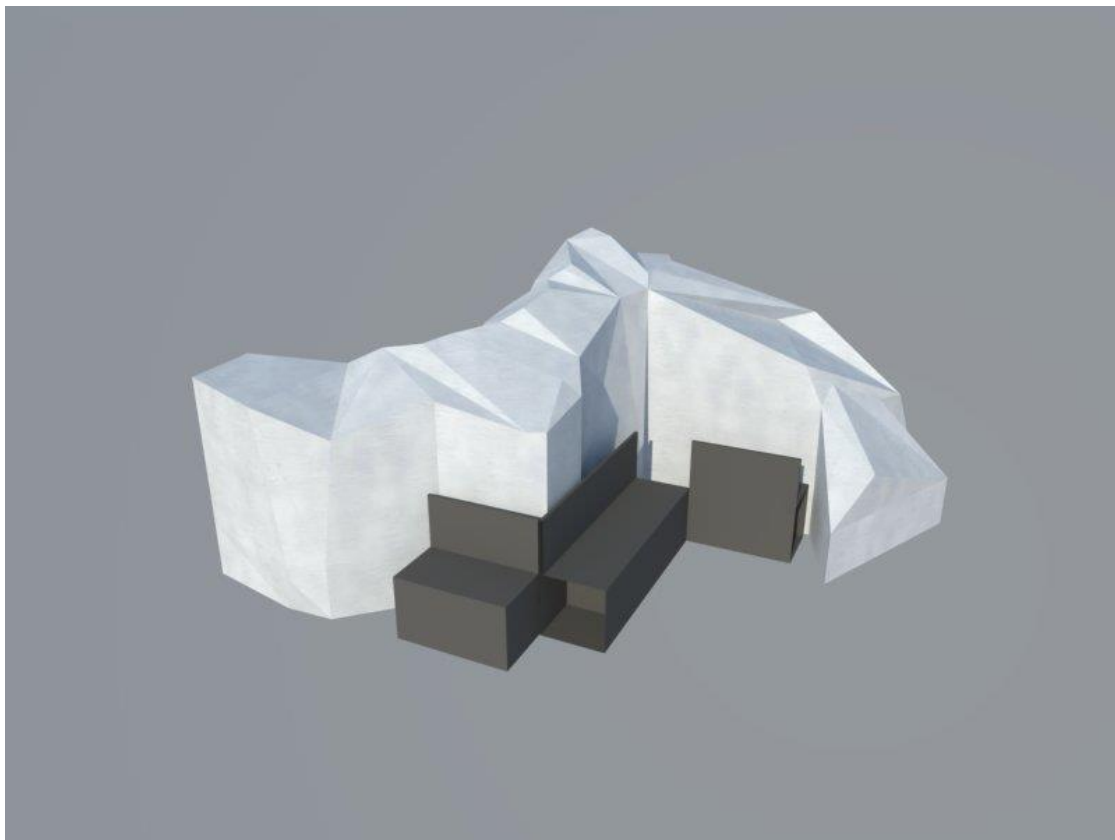
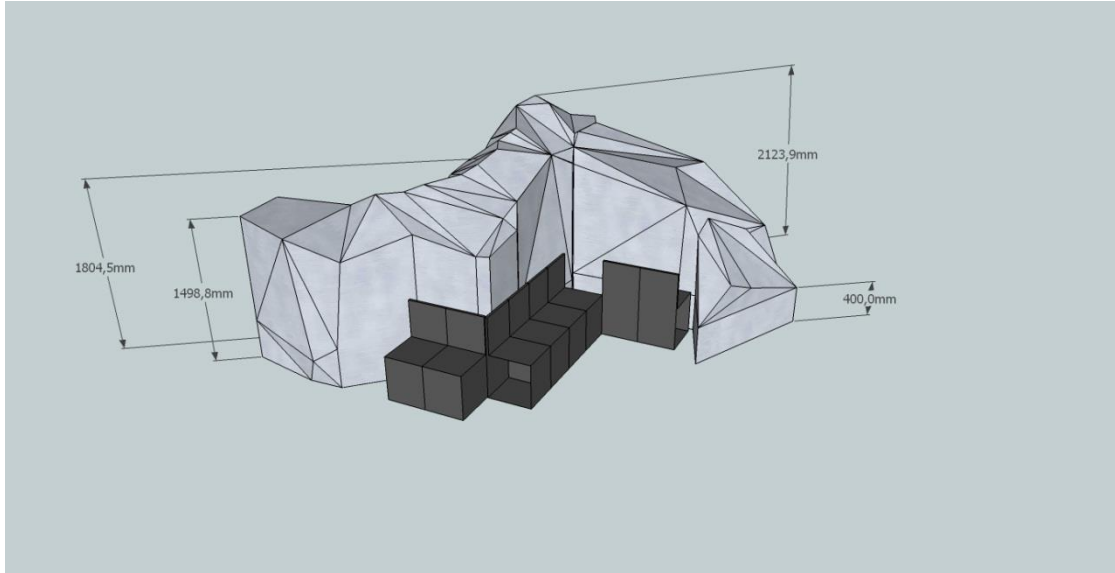
Figuras 12 a 17 – Carolina Santos ©

## ANEXOS

1. Estudo Virtual para iceberg e duna.
2. Estudo para *patience*, versão 5,70 metros de altura.
3. Estudo para painéis Colina.
4. Video Ne m'oublie pas - Versão original 1992, © Cie. Philippe Genty (DVD).
5. Fotografias processo criativo (DVD):
  - a. © Carolina Santos
  - b. © Claire Leroux
  - c. © Pascal François
6. Video Ne m'oublie pas - Estreia 22-05-2012, Maison de la Culture de Nevers et de la Nièvre, © Cie. Philippe Genty (DVD).

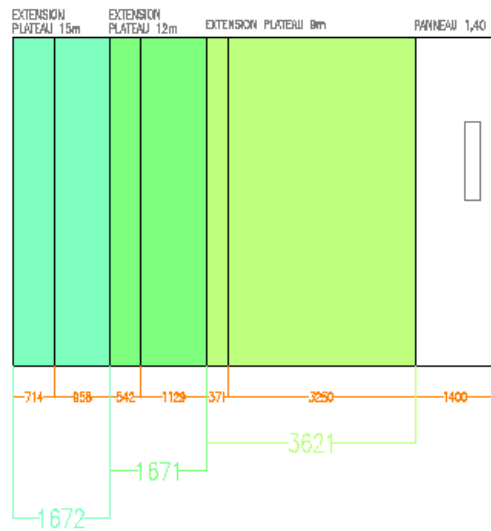


### 1. *Estudo Virtual para iceberg e duna*

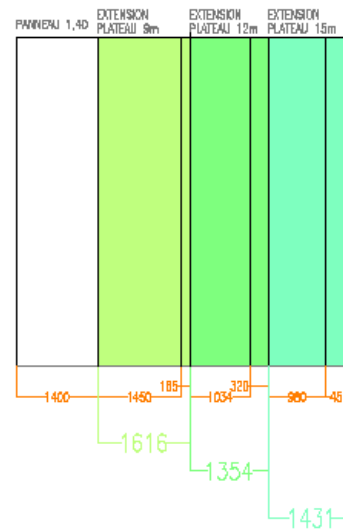


**2. Estudo para patience, versão 5,70 metros de altura.**

JARDIN

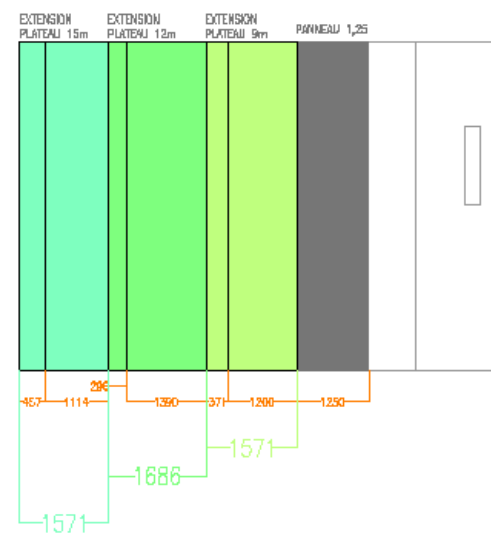


COUR



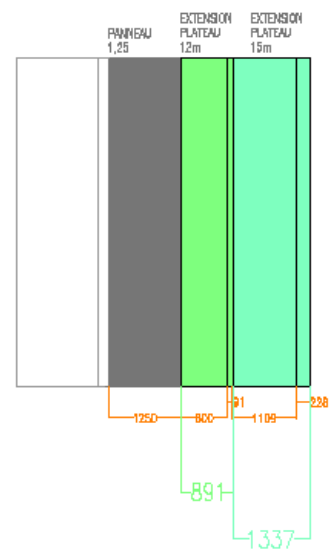
CADRE 5,70m

JARDIN



PATIENCE DEVANT

COUR



ON A:

1un. - (6250 + 1400) x 5700 mm

1un. - (3400 + 1400) x 5700 mm

2un. - 1400 x 5700 mm

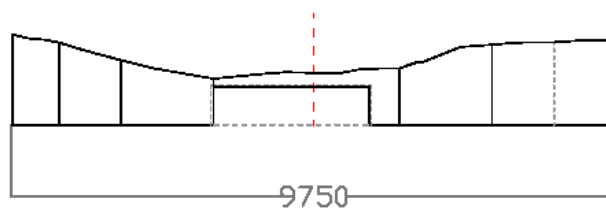
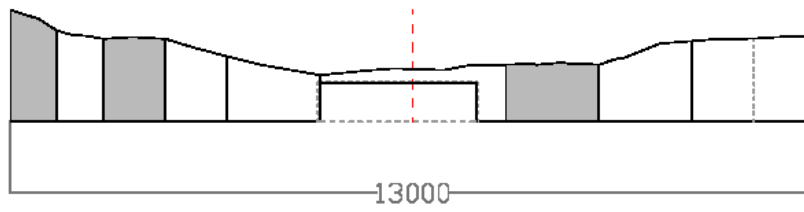
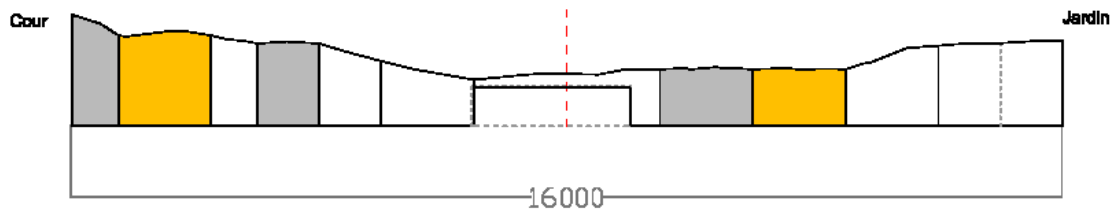
2un. - 2600 x 5700 mm



### 3. Estudo para painéis colina.

ASSEMBLAGE (vue derrière)

-  Modules à enlever pour plateau 12 m et 9 mètres
-  Modules à enlever pour plateau 9 mètres



4. *Video Ne m'oublie pas - Versão original 1992, © Cie. Philippe Genty (DVD).*
  
5. *Fotografias processo criativo (DVD):*
  - a. © *Carolina Santos*
  - b. © *Claire Leroux*
  - c. © *Pascal François*
  
6. *Video Ne m'oublie pas - Estreia 22-05-2012, Maison de la Culture de Nevers et de la Nièvre, © Cie. Philippe Genty (DVD).*