

EM FOCO

VARIAÇÕES SOBRE TEATRO E AUDIOVISUAL

*VARIATIONS ON THEATER AND
AUDIO-VISUAL MATERIAL*

ROBERTA MATSUMOTO

MATSUMOTO, Roberta.
Variações sobre teatro e audiovisual.
Repertório, Salvador, ano 20, n.28, p.47-67, 2017.1

RESUMO

Nos últimos 30 anos, o diálogo entre o teatro e as tecnologias de produção de imagem tem se tornando cada vez mais intenso, sobretudo com o advento do sistema digital que vem possibilitado a miniaturização dos dispositivos e sua disseminação. Neste artigo, apontamos alguns caminhos de diálogo entre o teatro e o audiovisual no que diz respeito à presença de tais tecnologias como elemento de encenação do espetáculo teatral e à sua utilização como ferramentas que auxiliam o processo de criação e a pesquisa em teatro.

PALAVRAS-CHAVE:

Teatro. Audiovisual.
Cinema. Encenação teatral.
Metodologia de pesquisa
em artes cênicas.

ABSTRACT:

During the last thirty years, the interactions between theater and imaging technologies has become increasingly intense. The advent of digital system technology allowed this process to develop even further due to shrinking and dissemination of such devices. In this paper, we highlight some forms of creating interaction between theater and audio-visual material. We focus on describing the use of such technologies as elements of the staging process and also its use as tools that contribute to the process of creating and researching theater.

KEYWORDS:

*Theater. Audio-visual.
Cinema. Theatrical
performance. Methodological
approaches to performing
arts research.*

Em 2011, iniciamos a pesquisa “Imagens e(m) cena: variações sobre cinema e teatro”, na qual nos inspiramos para intitular este artigo e desenvolvê-lo. A partir de autores de variados campos, apontamos alguns caminhos de diálogo entre o teatro e o audiovisual, dois modos de expressão que, desde a invenção do cinema, não cessam de se amalgamar, imbricar, contaminar. Nesses movimentos, podemos observar duas instâncias: uma na qual o registro fílmico/videográfico permanece externo à composição teatral, apenas auxiliando em sua investigação, servindo como ferramenta no processo criativo e expondo seus potenciais e singularidades; outra na qual as tecnologias de imagem integram a encenação, expandindo, adensando ou atualizando as diversas dimensões do espetáculo teatral, graças às possibilidades cada vez mais amplas de manipulação dos equipamentos digitais.



TEATRO E AUDIOVISUAL

A relação entre teatro e o audiovisual data da própria invenção do cinematógrafo. Desde os primeiros filmes, o teatro tem estado presente seja como modelo estético e narrativo, seja como objeto ou tema de criação e/ou pesquisa – filme de/sobre teatro. Assim, desde o começo do século XX, a

projeção de imagens cinematográficas tem sido utilizada como elemento de composição cênica; o modo de expressão do cinema tem inspirado ou influenciado montagens teatrais; e estudiosos e encenadores de teatro tem adotado o registro fílmico ou videográfico como ferramenta de suas pesquisas e processos criativos. Tal relação se intensificou nos últimos 50 anos graças ao desenvolvimento de tecnologias de captura e projeção de imagens cada vez mais leves e de fácil manipulação que permitem a difusão imediata do que é registrado.

Do ponto de vista dos estudos teatrais, os diálogos entre teatro e audiovisual apresentam ao menos quatro possibilidades de abordagem, que se complementam, se misturam, se sobrepõem: o audiovisual como ferramenta metodológica na pesquisa em teatro; a transposição do teatro para o audiovisual – filme de/ sobre teatro; a linguagem audiovisual como inspiração das opções estéticas no teatro; o audiovisual como elemento de composição cênica.

Como ferramenta metodológica de criação cênica, o registro audiovisual tem sido adotado como forma de notação dos processos, como nos relata Béatrice Picon-Vallin (1998, p. 21, tradução nossa):

As imagens servem atualmente como parâmetros, traços, para a criação ou a recriação de um espetáculo. O registro videográfico de uma *mise en scène* realizada num país serve de base às versões seguintes, estrangeiras. Isto é evidente no caso do trabalho de [Bob] Wilson. Cada vez mais, começa-se, depois de muita desconfiança, a se trabalhar com o vídeo usado como caderno de anotações durante os ensaios, sobretudo quando se trata de espetáculos de improvisação. É o caso dos atores de Eugenio Barba no Odin Teatret. É atualmente o caso de Ariane Mnouchkine e os atores do Théâtre du Soleil para a preparação das cenas de *Et soudains des nuits d'éveil* (1997)¹.

Além de dar suporte ao processo criativo, os vídeos gerados, muitas vezes compõem, juntamente com outros registros constituídos, – texto dramático, croquis de maquiagem e figurino, projeto cenográfico etc. –, os arquivos dos diretores e das companhias, podendo se tornar um excepcional material de pesquisa. Nesse

1 Les images servent aujourd'hui des repères, de traces, pour la création ou la recréation d'un spectacle. L'enregistrement vidéo d'une mise en scène réalisée dans un pays sert de base aux versions suivantes, étrangères. C'est patent dans le cas du travail d'un Wilson. De plus en plus, on se met. Après s'en être beaucoup méfié, à travailler avec la vidéo utilisée comme carnet de notes au moment des répétitions, surtout lorsqu'il s'agit de spectacles d'improvisation. C'est le cas des acteurs d'Eugenio Barba à l'Odin Teatret. C'est maintenant celui d'Ariane Mnouchkine et des acteurs du Théâtre du Soleil pour la préparation des scènes de *Et soudain des nuits d'éveil* (1997).

sentido, nos vemos face à questão da entrada da câmera de vídeo nas salas de ensaio não somente como ferramenta para a criação cênica, mas também para os estudos acadêmicos, uma espécie de diário de campo que acompanha o pesquisador em momentos-chave ou ao longo de todo o processo de criação teatral. Estaríamos nos aproximando assim de uma “genética da encenação” que, para Josette Féral, possibilitaria um aprofundamento e expansão dos limites dos estudos teatrais em relação às abordagens metodológicas chamadas de “analíticas”, as quais

[...] têm como objetivo compreender melhor o espetáculo e produzir noções, conceitos, estruturas, referências que permitam apreender a construção do sentido em cena e a natureza das trocas que aí ocorrem: do texto para o ator, do ator para o espectador, dos atores para o espaço, do corpo para a voz (FÉRAL, 2015, p. 59-60).

A autora, dessa forma, chama nossa atenção para o fato de que tais abordagens partem da análise do fenômeno teatral como produto acabado, passando ao largo de questões que emergiriam da prática no cotidiano dos treinamentos e dos processos.

Já a genética da encenação, permitiria expandir o campo dos estudos teatrais ao se debruçar não sobre a apresentação de uma obra, os sentidos produzidos e sua compreensão, ou ainda, sobre as questões construídas de forma indutiva ou dedutiva a partir da observação da obra, mas sobre o processo de criação e sua realização como algo que “estaria sempre em vias de se fazer”. (FÉRAL, 2015, p. 65) Assim, nos lançamos no *resto* ou no *invisível* do fazer teatral, aquilo que se materializou – cenas, gestos, elementos cenográficos etc. –, mas que não é mostrado, posto que não compõe o espetáculo, mas também aquilo que virtualmente existe, mas que ainda não foi atualizado do modo de expressão teatral.

Nesse sentido, para além de seu uso como material de divulgação e de prestação de contas institucional ou como suporte para entrevistas e apresentação de resultados de pesquisa, o audiovisual pode ser uma ferramenta ímpar nos estudos teatrais. Entretanto, ainda resta saber de que forma utilizar essa ferramenta:

O que filmar? Como filmar? O que fazer com a enorme quantidade de registros?
Como analisá-los?

Mais do que o cinema, a antropologia fílmica poderia ser de grande auxílio no que diz respeito não apenas à realização de uma obra audiovisual – documentário (filme sobre teatro) ou transposição de um espetáculo teatral (filme de teatro) –, mas também à construção de modos específicos de utilização do registro videográfico como diário de bordo ou caderno de campo na pesquisa cênica.

É interessante lembrar que, assim como o teatro e o cinema, desde o surgimento do cinematógrafo, o cinema e a antropologia têm caminhado juntos. De fato, se o cinema se expandiu rapidamente em sua vertente ficcional, como entretenimento e ao mesmo tempo como sétima arte, o seu desenvolvimento está ligado também aos estudos do movimento (Marey e Muybrigde) e das atividades humanas, sendo adotado, desde 1898, por Alfred Cort Haddon como instrumento de pesquisa para o registro de sua expedição ao Estreito de Torres, sobretudo das danças cerimoniais. (MATSUMOTO, 2001, p. 221-227) Como nos lembra Claudine de France (1989, p. 6), a imagem cinematográfica é certamente mais eloquente que o texto na arte da evocação sinestésica.

Para a antropologia fílmica, o audiovisual, mais do que uma forma de apresentação de resultados de pesquisa, tem sido utilizado como ferramenta metodológica impondo a constituição de procedimentos de registro e análise dos materiais audiovisuais. France (1989), por exemplo, estabeleceu duas grandes linhas de abordagem as quais chamou de “método expositivo” e “método exploratório”. Grosso modo, no primeiro, a câmera só é utilizada de forma pontual ao final da pesquisa quando um roteiro de filmagem é estabelecido; no segundo, a câmera está presente a todo o momento, sendo o instrumento privilegiado da pesquisa. (MATSUMOTO, 2009, p. 224)

Dessa forma, no que diz respeito ao método exploratório enunciado por France e também à observação diferida e compartilhada entre artistas e pesquisadores (MATSUMOTO, 2009, p. 227-230), o cotejo com a antropologia fílmica permitiria o aprofundamento da genética da encenação ao propor modos de teorização das práticas e, nesse sentido, o alcance de zonas “imprecisas”:

[...] zonas teórico-práticas ou prático-teóricas em que as questões formuladas partiriam da prática, mas onde as respostas não poderiam ser encontradas sem uma cooperação entre artistas e pesquisadores, sem que intervissem seus modos de reflexão recíproca: trabalho sobre a energia, por exemplo, na presença do ator, no corpo, na voz e na relação com o texto. (FÉRAL, 2015 p. 61)

A utilização do registro audiovisual, ao longo dos processos de montagem teatral, pode ter como objetivo apenas a anotação – seja pelo próprio artista para estimular o processo criativo, seja pelo pesquisador – ou a realização de obras fílmicas. Neste último caso, podemos falar de dois tipos de filme, como já citados mais acima, que também podem ser feitos pelo próprio artista ou pelo pesquisador: a) o *filme sobre teatro*, que apresenta aspectos do fazer teatral, como no caso de *Le Soleil même la nuit* (1997), documentário realizado por Éric Darmon, etnólogo de formação, produtor, diretor e *cameraman*, e Catherine Vilpoux, produtora e montadora. Nesse filme, podemos acompanhar o processo de montagem de *Tartuffe* (1995) pelo Théâtre du Soleil – o desejo e o labor dos atores e de Ariane Mnouchkine na busca pelos personagens, o cotidiano da companhia, a gestão financeira, a criação e feitura do cenário e composição do figurino; b) o *filme de teatro*, transposição do espetáculo teatral para audiovisual.

O filme de teatro pode se constituir como o resultado de filmagens realizadas durante as apresentações de uma obra teatral como fez Bernard Zitzermann com a peça *Les Ephémères* (2006), do Théâtre du Soleil, filmada ao longo de sua temporada na Comédie de Saint-Etienne, em junho de 2008, ou como no caso de *Phèdre*, dirigida por Patrice Chéreau e filmada por Stéphane Metgne, em abril de 2003, no Odéon-Théâtre de l'Europe. São obras videográficas, nas quais, a partir de uma decupagem precisa, a *mise en scène* teatral é evidenciada e valorizada. Nesse sentido, o filme de teatro se distancia das gravações utilizadas para divulgação realizadas apenas com uma câmera e em plano frontal aberto.

Ainda, temos o filme de teatro que não procura o registro fidedigno do espetáculo, mas também não é uma adaptação televisiva ou cinematográfica que tende a apagar a especificidade da atuação cênica e os elementos da encenação teatral. De maneira geral, esse tipo de filme é realizado pelo próprio diretor da obra teatral

que reinventa o espaço cênico de forma a torná-lo mais visível, respondendo assim à necessidade elementar do próprio audiovisual, mas mantendo sua teatralidade. Nas obras videográficas de Ariane Mnouchkine – *Tambour sur la digue* (2002), *Le dernier caravansérail* (2006), *Les naufragés de fol espoire* (2013) –, por vezes, somos remetidos aos filmes de George Méliès, com suas maquinarias inspiradas nas técnicas teatrais, e nos encontramos num movimento dialético entre teatro e cinema. Já nos filmes de Peter Brook – *La tragédie de Hamlet* (2002), *Le Mahabharata* (1989), *La Tragédie de Carmen* (1983), *Marat-Sade* (1967) –, sentimos/vemos seu espaço vazio. (MATSUMOTO, 2013)

Os mais puristas podem considerar uma violência à arte efêmera a sua cristalização por meio do registro audiovisual, mas é preciso considerar a importância do filme de teatro ao menos como material de pesquisa e material didático a partir de uma perspectiva arqueológica, ou seja, como vestígio do espetáculo cênico, índice das escolhas estéticas e de sua materialidade (MATSUMOTO, 2013, p. 29-38), sem deixar de lembrar, a todo o momento, que não assistimos ao espetáculo teatral, mas a uma outra obra.

Mas, mais do que um registro audiovisual de um processo de montagem, do cotidiano de uma companhia, da biografia de um diretor, de suas palestras e de suas oficinas, da transposição de um espetáculo em obra fílmica/videográfica, o audiovisual em suas mais variadas formas e suportes tem influenciado diretores teatrais ao longo dos últimos 100 anos em suas opções estéticas, sua maneira de pensar o espaço e o tempo teatral. No final dos anos 90 do século passado, Hans-Thies Lehmann (2007, p. 380) chamava nossa atenção para as encenações de espetáculos teatrais cuja inspiração estética das mídias era reconhecível, citando alguns elementos como “[...] a vertiginosa alternância de imagens, o ritmo de conversação abreviado, a *gag* das comédias televisivas”.

Assim, podemos pensar na sucessão incessante de acontecimentos em alguns espetáculos, cuja conexão não é explícita, nem explicitada, que lembram o *zapping*, e também nos saltos cronológicos e espaciais, na construção de contiguidades entre espaço real e imagético, em formas de decupagem do espaço cênico.

Lehmann (2007) nos traz o exemplo do espetáculo *Koppen* (1997) do grupo Het Zuidelijk que, inspirado no filme *Face* (1968), de John Cassavetes, dispôs os espectadores em camas e os atores em espaços intermediários, propondo um jogo de cortes entre plano geral e primeiro plano de forma inversa ao cinema. Ele explica:

Em lugar da troca de primeiro plano e plano geral, é a percepção que muda de plano: num momento ela está quase em contato com os atores, e no momento seguinte talvez tenha de percorrer todo o espaço, porque a cena acontece em outro canto da sala. Aqui, o teatro tenta integrar a percepção do cinema e da televisão e fazer com que se tenha consciência delas. (LEHMANN, 2007, p. 378)

Ainda, podemos ver a influência do primeiro plano em *Sexton* (2013),² montagem dirigida por Rodrigo Fischer³ na qual, em diversos momentos, o diálogo com o cinema é evidenciado. Em uma das cenas, o diretor faz incidir no rosto da atriz a luz em formato retangular, como o enquadramento de um primeiro plano, realçando o solilóquio da personagem. Também, pelo jogo de luz, ele atenua a visão do público sobre a ação dos personagens – relação sexual – como no jogo fílmico em que cortes variados dos corpos se sucedem não permitindo ver com clareza a ação que é apenas sugerida.

Outro espetáculo de Fischer, *Vilarejo distante* (2012), permite-nos exemplificar a inspiração em um outro elemento clássico do cinema: o plano e o contraplano – alternância de planos que enquadra apenas um dos personagens por vez, dinamizando as réplicas textuais do discurso oral ou enfatizando as reações que se materializam nas expressões corporais. Assim, na passagem para o teatro, dois/duas personagens estão conversando à mesa quando subitamente ocorre um *blackout*. Quando a luz se faz novamente, a conversa retoma o seu curso como se não tivesse havido uma interrupção. A energia, os gestos e as posturas dos atores são os mesmos. A única diferença é a inversão da posição dos/das atores/atrizes na mesa, possibilitando que o público veja a ação por outro ângulo. Temos assim dois pontos de vistas simetricamente opostos.

2 Texto dramático de autoria de Juliana Gandolfe e Helena Machado sobre a poetisa Anne Sexton (1928-1974).

3 Rodrigo Desider Fischer é ator, diretor e produtor teatral brasileiro. Inspirando-se no cinema e utilizando as tecnologias de imagem e som em suas encenações, dirigiu três espetáculos – *Festim diabólico* (2011), *Vilarejo distante* (2011), *Sexton* (2013) – e realizou o espetáculo solo *Misanthrofreak* (2014) como parte da pesquisa que subsidiou sua tese intitulada *Uma poética entre o cinema e o teatro: reflexões sobre a presença e a atuação cênica na obra de John Cassavetes*. (FISCHER, 2015)

No que diz respeito à utilização de múltiplos pontos de vista a partir do plano e contraplano, podemos evocar ainda a peça *Les Éphémères* (2006), do Théâtre du Soleil, na qual são utilizados cenários montados em tabladros circulares sobre rodas que permitem sua mobilidade ao longo do palco-corredor cujas laterais são ocupadas pelas arquibancadas que acolhem os espectadores. As rodas e engrenagens permitem que o(s) tablado(s) seja(m) manipulado(s), simultaneamente, num movimento de translação e de rotação sobre o próprio eixo, gerando uma coreografia com o movimento dos atores e possibilitando a multiplicidade de pontos de vista sobre a ação.

Na cena *La saloperie*, há um tablado de uma sala de estar onde um casal de idosos dialoga. Gritos e chamados irrompem. Surge das coxias outro tablado com um pequeno *hall* de entrada do apartamento. Atrás da porta, do lado de fora, encontra-se a fonte sonora que só veremos graças aos movimentos do tablado – translações, giros e pausas. Nesse momento, não podemos deixar de pensar que essa multiplicidade de pontos de vista sobre a ação do personagem está ligada aos cortes e às variações de ângulos e planos que constituem o jogo de revelar e ocultar intrínseco ao cinema.

A procura pelo primeiro plano em cena, ou por modos de resolução de cenas, ou articulações entre elas, que respondam ao olhar configurado pela montagem cinematográfica, não é algo novo. Como nos lembra Picon-Vallin (2004, p. 20, tradução nossa, grifo da autora),

O primeiro plano se tornou uma das questões-chave da *mise en scène* do teatro que levou em consideração, no tratamento do dispositivo, da luz, dos objetos e do jogo, o que a riqueza composicional das imagens fílmicas pôde trazer como exigência da parte do olho do *olhador*, segundo expressão de Marcel Duchamp. Meyerhold tinha assinalado desde 1910: o espectador exige ‘que lhe seja apresentado Maeterlinck com os aperfeiçoamentos adquiridos pelo cinema’.⁴

É inegável que o surgimento do cinematógrafo, assim como de outras invenções na virada do século XIX para o XX, engendrou a transformação da percepção

4 Le gros plan est devenu une des questions-clés de la mise en scène de théâtre qui a tenu compte aussi, dans le traitement du dispositif, de la lumière, des objets et du jeu, de ce que la richesse compositionnelle des images filmiques a pu entraîner d'exigences de la part de l'œil du *regardeur*, selon l'expression de Marcel Duchamp. Meyerhold l'avait ponté dès 1910: le spectateur exige "qu'on lui présente Maeterlinck avec des perfectionnements acquis par le cinéma".

fazendo emergir outras formas do fazer teatral nas quais é possível reconhecer com clareza o modo de expressão cinematográfico. Isso poderia ser adotado como ponto de partida para as reflexões sobre as relações entre cinema e teatro. Entretanto, grande parte das influências não são tão claras e explícitas; e, de fato, não sabemos mais dizer a direção dessas contaminações. Não só o cinema e o teatro, mas também a literatura, encontram-se, mesclam-se, fundem-se e atualizam-se a cada momento.

Vejamos! Na cena já mencionada de *Vilarejo distante* não há apenas um foco de ação. Uma segunda dupla de personagens, também conversando à mesa, encontra-se mais ao fundo na diagonal, em relação à primeira. Num primeiro momento, não os vemos, estão na penumbra. Mas, quando ocorre o *blackout* na primeira mesa, um foco de luz é aberto de imediato na segunda mesa e começamos a seguir o diálogo entre os personagens que nela se encontram. Novo *blackout* e a luz se faz na primeira mesa. Assim vão se alternando, em profundidade de campo, um diálogo e outro num jogo de plano e contraplano, mas também por cortes que nos remetem à montagem paralela, outro recurso do cinema clássico estabelecido por D. W. Griffith que atualiza o *enquanto isso* literário.

Ainda, nos chama a atenção o *flashback* que acontece na cena *Le merveilleux jardin* da peça acima citada, *Les Éphémères*. Uma memória que se atualiza no bailado entre a mãe no jardim e a filha que caminha entre o jardim e a casa. A própria existência material daquelas mulheres, ali, concretamente presentes, dilui a ficcionalidade e nos coloca face ao real das emoções, de nossas emoções. Mas, de repente, já não sabemos se é o teatro ou, antes dele, a literatura que está influenciando o cinema, uma vez que lembranças sempre fizeram parte das narrativas ou, de forma reversa, se não são os vários modos como o cinema tem materializado essas lembranças que potencializam a expressão teatral no que ela já trazia de tão poético.

A busca pela originalidade, ou seja, saber de onde teria vindo tal ou tal recurso expressivo – do teatro, do cinema ou da literatura – se torna infrutífera e sem importância para a investigação e experiência estética.

O surgimento do cinematógrafo desencadeou questões sobre a encenação teatral não somente do ponto de vista das influências e trocas estéticas, mas também do ponto de vista da utilização da tecnologia da imagem na composição da cena, que continuam sendo atuais e se tornam mais prementes tendo em vista o desenvolvimento das tecnologias.



IMAGEM EM CENA

As questões sobre uso da projeção de imagem na composição cênica – invenções técnicas e proposições estéticas – já se colocavam bem antes do surgimento do cinematógrafo. Pelo menos desde o séc. XVII, como nos lembra Picon-Vallin (1998, p. 14, tradução nossa), tal uso foi alvo de densa investigação por parte de encenadores, entre outros Nicola Sabbatini, que se utilizavam de sombras projetadas, lanternas mágicas ou outros “procedimentos destinados a fazer surgir espectros em cena”.⁵ A autora chama nossa atenção também para o fato de que ao longo de todo o século XX, com o desenvolvimento do cinema, houve uma intensificação no uso das projeções de imagem nas montagens teatrais relacionada ao desejo de um teatro que “alcançasse uma autonomia” se distanciando, entre outras coisas, da autoridade do texto dramático e de seu autor como conclamava Artaud, o qual não hesitava “em sonhar com a utilização das imagens-artefatos vindas da sétima arte”⁶ que, juntamente com os avanços nas técnicas de iluminação, possibilitariam a “composição da imagem cênica”.⁷ (PICON-VALLIN, 2004 p. 18 – traduções nossas) Será que sete décadas depois poderíamos alcançar o teatro poético, denso e metafísico tão desejado por Artaud?

É certo que com o desenvolvimento das tecnologias temos visto a propagação crescente do uso das imagens, seja de forma pontual ou ampla, nas obras teatrais. Entretanto, Hans-Thies Lehmann (2007, p. 377, grifo do autor) chama nossa atenção para o risco de sua banalização.

5 Procédés destinés à faire apparaître des spectres en scène.

6 A rêver de l'utilisation des images-artefacts venue du septième art.

7 Composition de l'image scénique.

No teatro pós-dramático, ou as mídias encontram um uso *ocasional*, que não define de modo fundamental a concepção de teatro (mero aproveitamento da mídia); ou servem como fonte da *inspiração* para o teatro, sua estética ou forma, sem que a técnica midiática necessariamente desempenhe um grande papel nas próprias montagens; ou são *constitutivas* de certas formas de teatro. Por fim, teatro e arte midiática podem se encontrar na forma de *videoinstalações*. É relativamente destituída de interesse a mera utilização do meio para a representação “mais fiel”, mais cheia de efeitos ou mais clara. Certamente há um efeito quando rostos de atores são ampliados por meio de uma imagem de vídeo, mas a realidade teatral é definida pelo processo de comunicação, que não se altera de maneira fundamental pela mera adição de recursos.

Além disso, a utilização crescente das mídias poderia nos levar à perda da percepção imediata e, sobretudo, da possibilidade da influência sobre o outro percebido e, nesse sentido, estaríamos nos distanciando do campo denominado pelos franceses de espetáculo vivo (*spectacle vivant*). Diz Lehmann (2007, p. 366):

No cerne da atitude estética, mas sobretudo em toda ideia de “responsabilidade” – logo, tanto na atitude ética quanto no cerne da afetividade em geral –, encontra-se a indisfarçável situação da ‘presença’ do outro. Essa ‘presença’ não pode ser definida simplesmente pelo *factum* da percepção sensorial em si, mas ligada a ele na medida em que aí se põe em jogo a possível influência real de quem percebe no objeto da percepção.

Para fugir a essas armadilhas, Lehmann (2007, p. 377) considera que é necessário alcançar uma “estética midiática do teatro” que só começa a se estabelecer “quando a imagem de vídeo se encontra em uma relação complexa com a realidade corporal”.

Ressoando com as visões de Artaud e de Lehmann, entendemos então que, se o teatro só se estabelece nas relacionalidades com o outro – público, ator e

elementos cenográficos –, é preciso que a imagem se agencie com esse outro, constituindo poesia no espaço no momento presente. A utilização das tecnologias da imagem deve, assim, provocar e potencializar as relacionalidades que fazem do teatro o que ele é. Deve propiciar a atualização das virtualidades que ali se colocam no campo das artes vivas, mas que ainda não foram *inventadas* – presentificadas. (KASTRUP, 2007) O virtual, nesse sentido, é entendido como realidade ainda não atualizada e, como nos indica Deleuze (1984), não deve ser confundido com o possível – cujo oposto seria o real.

Assim, se as relações entre as tecnologias de imagem e o teatro não são uma especificidade do fazer teatral contemporâneo, o advento das tecnologias digitais tem permitido a concretização de potencialidades que se atualizam gestando outros teatros os quais problematizam as fronteiras – entre as artes cênicas e as artes visuais, entre realidade e ficção, entre ator e personagem, entre pessoas e coisas, entre presença e ausência, entre processo e obra – que nunca foram estáveis, mas eram compreendidas como tais, e que passam a ser sentidas como fugidias, dinâmicas e porosas. Essas fronteiras, expostas e exploradas das mais diversas formas, são o material privilegiado do que Lehmann (1999) designa como teatro pós-dramático e Féral (2008) como teatro performativo.

O desenvolvimento da tecnologia digital, e conseqüente miniaturização, tem facilitado sua manipulação, sobretudo no que diz respeito à gravação e edição imediata da imagem; a presença de diversos dispositivos de captura e projeção de imagem em cena; e o controle desses dispositivos das mais variadas formas. Sua utilização na composição cênica tem, assim, incidido de maneira mais intensa no que diz respeito tanto ao trabalho do ator como à constituição do espaço e tempo diegéticos.

Sobre o trabalho do ator podemos pensar, por exemplo, na extrema precisão que a presença das tecnologias exige, como nos relata Picon-Vallin (1998, p. 28, tradução nossa) sobre o trabalho de Robert Lepage:

De maneira geral produzidas ao vivo, as imagens nas obras de Lepage têm uma existência em tempo real. As que estão ‘em conserva’ são retrabalhadas durante a apresentação por um

editor, na cabine de direção, que as colore, reduz, movimenta, fixa. A imagem é construída para ser percebida com o ator que atua na imagem, em sobreimpressão, ou que contracenava com ela. Exigindo precisão, relação de cumplicidade e eficiência entre técnicos, atores e máquinas, a imagem ajuda o ator, por vezes atuando por ele, expondo ao espectador a carne de seus pensamentos, a textura de seus sonhos.⁸

Além dessas dificuldades acima descritas, na peça *Misanthrofreak* (2014), Rodrigo Fischer se confronta com outras questões relativas ao trabalho do ator com as imagens quando se dá como estímulo e desafio o controle da projeção das imagens pré-gravadas ou produzidas ao vivo durante o espetáculo. Nessa peça solo, o ator se coloca em cena com um conjunto de dispositivos de registro e projeção de imagem: além das telas, dos projetores, das diferentes câmeras – dentre elas, uma microcâmera instalada na cabeça de um boneco –, há um computador com o *software* Isadora ao qual se conecta, por meio do *bluetooth*, um controle do *video game wii* que permite que Fischer manipule as tecnologias em cena e em tempo real.

Adentramos a sala e nos deparamos com um homem sentado em um banquinho. Às suas costas, projetadas numa tela ao fundo do palco, palavras projetadas dançam – silêncio, escutar, eu, fracasso, deverei, história etc. Palavras que formam frases em nossas mentes e que nos levam a um devaneio sobre a banalidade e a grandiosidade de um ser humano. Assistimos a diversas situações de um homem que busca a si mesmo. Imagens vêm e vão a todo o momento: cronômetro pomodoro; excerto de um filme famoso dos anos 1980, *alter ego*, com o qual boxeia, trem que o leva para longe, floresta etc. Estamos no *Ato CHOO: É preciso partir...* A escuridão é total, apenas a enorme lua cheia, projetada na tela ao fundo do palco ilumina o ambiente. O feixe de uma pequena lanterna corta a paisagem ao mesmo tempo em que uma imagem escura e irreconhecível passa na tela menor à direita do palco. Seguimos o feixe de luz que varre o chão rapidamente. Caminha para a esquerda do palco. Não foca em nada. Dança. Constrói imagens. Na tela menor, de tempos em tempos, vislumbramos imagens em meio à escuridão. São objetos que se encontram na trajetória do feixe. Ao serem iluminados, a câmera, fixada na boca do palco, captura suas imagens mal definidas e fugazes.

8 Souvent fabriquées en direct, les images chez Lepage ont une existence en temps réel, celles que sont "en conserve" étant retravaillées, durant la représentation, par un mixeur en régie qui les colore, les réduit, les déplace, les arrête. L'image est construite pour être perçue avec l'acteur qui joue dans l'image, en surimpression, ou qui joue avec elle. Exigeant précision, rapport complice et efficace entre techniciens, acteurs et machines, elle soulage parfois l'acteur, jouant pour lui, livrant au spectateur la chair de ses pensées, la texture de ses rêves.

De repente, sombras que lembram pinturas rupestres se sobrepõem à imagem da lua transbordando sobre a tela menor onde vemos, por um segundo, a imagem de um urso de pelúcia. O ator, munido de sua lanterna, manipula os moldes produzindo as sombras e os movimentos. Um raio, como um relâmpago, passa. O feixe se estabiliza e vemos uma pequena casa de madeira. No mesmo eixo, sua imagem é projetada na tela abaixo da lua como no efeito de espelhos que se refletem ao infinito. Luz verde acende recaindo sobre um pequeno móvel e sobre o qual vemos a casinha e o urso cuja imagem aparece agora nitidamente na tela menor. Plano de conjunto do homem e da casa surge se sobrepondo à imagem da lua. O ator ilumina seu rosto dando maior nitidez a sua imagem projetada e, ao mesmo tempo, enfatizando sua expressão.

No Ato I, “Era uma vez...”, o ator se aproxima desse mesmo pequeno móvel e sentado atrás dele, de frente para o público e de costas para a tela, manipula o boneco – seu *alter ego* –, a boneca – moça que já conheceu, que um dia irá conhecer, que nunca conhecerá –, o urso de pelúcia e a casinha. Dessa vez, tudo está iluminado e podemos vê-lo: manipulador de teatro de formas animadas, personagem que brinca, sonha, deseja, *cameraman*, editor etc. Imagens pré-gravadas e capturadas ao vivo de todos os personagens vão se alternando na tela e já não podemos distingui-las graças à sincronicidade e à precisão dos gestos. Teatro de formas animadas, teatro midiático, teatro performativo, *performance* se misturam criando poesia no espaço engendrada pelo jogo do ator com as tecnologias de imagem.

Evocamos, para finalizar nossos apontamentos, o espetáculo *A floresta que anda* – inspirado em *Macbeth*, de Shakespeare – que compõe, juntamente com *Júlia* (2010) e *Se elas fossem para Moscou?* (2014), uma trilogia resultante de um longo caminho de pesquisa artística de Cristiane Jatahy e da Cia Vértice, acerca das relações entre cinema e teatro, ficção e realidade, presença e efeito de presença gerado por meio das tecnologias audiovisuais. Alguns aspectos que apenas se esboçavam nas duas primeiras obras agora tomam corpo e se efetivam.

Poderíamos pensar também num solo, posto que apenas o nome de uma atriz, Julia Bernat, é anunciado no programa, mas as tentativas de nomeação e categorização se tornam infrutíferas. Distanciando-se da questão-chave de *Misanthrofreak*, o

trabalho do ator frente às tecnologias de imagem, *A floresta que anda*, ao colocar em cena os mais diversos dispositivos – telas, projetores, câmeras, escutas, transmissores, ilha de edição, trilhos, etc. –, problematiza as definições de espaço cênico, dramaturgia, ator, público.

Esse deslocamento se impõe desde o primeiro momento em que adentramos a sala. Em telões instalados nas laterais e no centro da sala desfilam imagens. Ouvimos as vozes dessas pessoas que aparecem nas imagens. À frente de algumas (ou seria de todas?), estão dispostos bancos coletivos para duas/três pessoas. Ao fundo da sala, uma parede espelhada e um bar servido por dois barmen. Três/quatro banquetas estão dispostas ao longo do bar. Cenário? Videoinstalação? Vernissage? Onde está o teatro? De pronto somos lançados num lugar de instabilidade e que nos conduz à tomada de posição, ao exercício do livre arbítrio, à escolha dentre inúmeras ações possíveis: ir ao bar; perambular pelo espaço em meio às projeções dos vídeos; assistir às projeções de forma sistemática ou anárquica, sentado ou em pé; dialogar com as pessoas que ali se encontram; observar a evolução das pessoas que escolheram estar com as escutas; deixar-se dirigir pelas palavras de Jatahy que ecoam nas escutas; aproximar-se do bar para seguir os curiosos eventos que de tempos em tempos lá se desenrolam, mirar-se no espelho etc. Ações que, ao longo do tempo, vão compondo trajetórias singulares e relacionais que se dão de forma mais ou menos transitórias entre seres ausentes, presentificados por meio dos registros de suas vozes e imagens, e seres presentes, virtualizados pela latência, pela compreensão de que algo está por vir, pela sensação de um vir a ser.

Ouvimos/vemos nas telas os relatos de pessoas de nacionalidades distintas que sofreram/sofrem a violação de seus direitos. As imagens que compõem os vídeos, muito distante do gênero documentário, trazem ao mesmo tempo violência implícita e poesia através das inflexões constituídas, seja pelo enquadramento, seja pela edição. A disjunção se faz presente entre o que vemos e o que ouvimos pelo não reconhecimento do que vemos no que ouvimos ou do que ouvimos no que vemos. O entre realidades e ficções é reforçado pela irrupção da imagem de Julia Bernat e pelo aumento e distorção do som que destaca algumas palavras presentes nos relatos. Vozes ecoam e se misturam. Histórias se mesclam.

Uma microssociedade se desenha no entrelaçar das trajetórias dos presentes/ausentes, ao mesmo tempo em que compreendemos que nossas escolhas, aparentemente livres, fazem parte de um sistema em que todas as nossas ações, por mais diversas que sejam, compõem uma dramaturgia que se confunde com um drama social. Nos tornamos personagens/agentes/*performers* à medida que as imagens videográficas deixam de apresentar o outro e passam a nos apresentar.

Na cena final, os telões se juntam formando uma grande parede que impede o público de ter acesso à saída da sala. Nele são projetadas imagens que escapam a qualquer tipo de significado imediato. São imagens que nos chegam como borrões nos obrigando a fazer o que Kastrup (2012, p. 27) coloca como “conversão da atenção”:

Em geral, quando percebemos uma obra de arte, ocorre que algo se destaca e ganha relevo no conjunto, em princípio homogêneo, de elementos observados. Em princípio, o relevo de tal elemento não resulta da inclinação ou deliberação do percebedor, não sendo, portanto, de natureza subjetiva. Também não é um mero estímulo que se traduz num reconhecimento automático. Algo acontece e exige atenção. O que atrai e convoca o pouso da atenção não é algo da ordem da reconhecimento. Ao contrário, o ambiente perceptivo traz algo que evidencia uma incongruência com a reconhecimento. Muitas vezes, o que se destaca não é uma figura, mas uma rugosidade, um elemento heterogêneo. Trata-se aqui de uma rugosidade de origem exógena, pois o elemento perturbador provém do ambiente. [...] A atenção é tocada nesse nível – das forças, da dinâmica, das intensidades, dos ritmos –, havendo um acionamento no nível das sensações, e não no nível da reconhecimento ou representação de objetos. O gesto de pouso da atenção indica uma parada. Um novo território se forma, o campo de observação se reconfigura. Dizemos que a atenção muda de qualidade, há a conversão numa atenção diferente.


Para Kastrup (2012, p. 24), a conversão acontece da atenção à vida prática, “aquela que está envolvida nas atividades ordinárias da vida cotidiana, sendo, portanto, utilitária”, para a atenção suplementar que “[...] caracteriza um mergulho na duração, sendo evidenciada, sobretudo, na arte e na filosofia”.

Assim, não nos encontramos num plano da reconhecimento, mas da cognição, da invenção. De repente, vislumbramos uma imagem de gafanhoto, um corpo... um lugar, um espaço-tempo ao qual pertencemos, o espaço-tempo presente daquela sala. Os olhares deixam a tela e se voltam para um nicho, formado por uma das pontas do bar e uma parede lateral da sala, onde Julia Bernat (atriz? performer? Julia?) está (sendo filmada) deitada no chão. Efeito de presença, ausência, presença física-imagética se mesclam, concorrem fazendo com que a heterogeneidade do público aflore: alguns se lançam na busca do corpo real; outros permanecem com o corpo imagético; outros, sem acesso ao corpo real, se colocam como público do público. O público performa. O público é *performer*.

Surgem nos telões-parede imagens de nós, espectadores-*performers*, filmados e editados desde nossa entrada na sala. Um “nós” que, pelo espelhamento realizado por imagens, num primeiro momento, registradas e, em seguida, feitas ao vivo de nós assistindo às nossas próprias imagens, fricciona reconhecimento e cognição. Reconhecemos-nos, mas ao mesmo tempo somos estranhos a nós mesmos. Nesse movimento, nos assistimos como parte de acontecimentos que remetem aos conflitos presentes em *Macbeth*. Julia Bernat diz: “*Eu quero sair*”. E nós? Queremos/podemos sair? Em algum momento anterior ela já havia nos lançado a assertiva: “*Isto não é uma peça*”. Não, não é uma peça. É daí que deriva a força desse trabalho, força política e artística, pois não se deixa aprisionar por nenhuma categorização. Coloca-se nos entres, compondo algo com(o) teatro/*performance*/videoinstalação/vida.

REFERÊNCIAS

- DELEUZE, Gilles. *Gilles Deleuze - vérité et temps cours 63 du 22/05/1984 - 2* transcription : Catherine Gien Duthey. Disponível em <http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php?id_article=353>. Acesso: 25 mai 2017.
- FÉRAL, Josette. *Além dos limites: teoria e prática do teatro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2015.
- FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. *Revista Sala Preta*, São Paulo, v.8, p. 197-210, 2008.
- FISCHER, Rodrigo Desider. *Uma poética entre o cinema e o teatro: reflexões sobre a presença e a atuação cênica na obra de John Cassavetes*. 2015. 212 f. Tese (Doutorado em Artes) - Universidade de Brasília, Brasília, 2015.
- FRANCE, Claudine de. *Cinéma et Anthropologie*. Paris: Éditions de la Maison des Sciences de L'Homme, 1989.
- KASTRUP, Virgínia. A atenção na experiência estética: cognição, arte e produção de subjetividade. *Revista Trama Interdisciplinar*, São Paulo, v. 3, n. 1, p. 23-33, 2012.
- KASTRUP, Virgínia. *A invenção de si e do mundo: uma introdução do tempo e do coletivo no estudo da cognição*. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naif, 2007.
- MATSUMOTO, Roberta K. Au croisement des mises en scène filmique et théâtrale. *VIS – Revista do Programa de Pós-Graduação em Arte*, Brasília, v. 12, n. 1, p. 29-38, jan./jul. 2013.
- MATSUMOTO, Roberta K. Espaço e tempo na capoeira: estudo de uma técnica do corpo em antropologia fílmica. In: FREIRE, Marcius; LOURDOU, Philippe (Org.). *Descrever o visível: cinema documentário e antropologia fílmica*. São Paulo: Estação Liberdade, 2009. p. 185-205.
- MATSUMOTO, Roberta K. Imagens e corpos em movimento. In BOTELHO, Cléria Costa; MAGALHÃES, Nancy Alessio (Org.). *Contar história, fazer História: História, cultura e memória*. Brasília: Paralelo 15, 2001. p. 221-234.
- PICON-VALLIN, Béatrice (Org.). *La scène et les images*. Paris: CNRS Éditions, 2004. (Col. Arts du spectacle).
- PICON-VALLIN, Béatrice. *Les écrans sur la scène*. Lausanne: Editions L'Age d'Homme, 1998.



ROBERTA K. MATSUMOTO: é professora do Departamento de Artes Cênicas, do Programa de Pós-Graduação em Arte e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília (UnB). Doutora em Antropologia Fílmica pela Université Paris X – Nanterre, realizou pós-doutorado na Université Paris 8 – Vincennes- Saint-Dennis tendo como foco de pesquisa as possíveis relações, influências e intercâmbios entre as Artes Cênicas e Audiovisuais. Coordena, juntamente com Luciana Hartmann, o laboratório Imagens e(m) Cena e o Grupo de Pesquisa de mesmo nome.