

# Desdobramentos do ator e do personagem pela máscara videográfica

Marta Issacson<sup>1</sup>

DUPLICATIONS OF THE ACTOR AND THE CHARACTER BY VIDEO-PROJECTED MASKS

**RESUMO:** Esse artigo examina a encenação *Os três últimos dias de Fernando Pessoa*, do encenador canadense Denis Marleau, identificando os aportes oriundos da tensão instaurada pelo emprego da máscara videográfica entre a presença viva do ator e a sua própria imagem projetada. Além dos aspectos metafóricos evocados pelo desdobramento da figura do ator e da personagem, reconhece-se na imagem videográfica um potencial de produzir presença sob olhar do espectador, atualiza a imagem através de sua memória sensorio-motora.

**ABSTRACT:** This article focuses on the use of video-projected masks in the staging of Tabucchi's *Les Trois Derniers Jours de Fernando Pessoa* by the Canadian director Denis Marleau, analyzing the dramatic contributions and the performance of the tension established by the interplay between the live presence of the actor and his own projected image. This paper examines the metaphorical aspects evoked by the duplication of the figure of the actor and that of the character, as well as the notion of stage presence in face of the effect of realness produced by the device of video-projected masks.

**Palavras-chave:** encenação; ator; novas tecnologias.

**Keywords:** staging; new technologies; actor.



Foto: Richard-Max Tremblay

<sup>1</sup> Com mestrado em Études Théâtrales – Université de Paris III (Sorbonne-Nouvelle) (1989) e doutorado em Études Théâtrales – Université de Paris III (Sorbonne-Nouvelle) (1991), professora associada da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), onde é coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas e bolsista de Produtividade em Pesquisa CNPq.



Ser real quer dizer que não estou dentro de mim.  
Da minha pessoa de dentro não tenho noção de realidade.  
Sei que o mundo existe, mas não sei se existo. (PESSOA,  
1980, p. 181)

Voltei meu olhar à obra de Denis Marleau (1954), encenador canadense de renomado reconhecimento na Europa e em toda a América do Norte, diretor do importante Centro Nacional das Artes de Ottawa, quando tomei conhecimento de sua prática sobre o que denominou de máscaras videográficas. Isso porque minha trajetória de pesquisa, nesse momento, encontra-se motivada pelas questões que circundam o trabalho do ator e as novas tecnologias de som e imagem que, nas últimas décadas, integram de forma bastante freqüente a composição da cena teatral. A proposta limita-se ao exame de produções que preservam a essência do teatral, o “ato convivial” entre atores e espectadores, conforme expõe de maneira excepcionalmente precisa o crítico argentino Jorge Dubatti (2003, p. 9). Em outras palavras, a investigação se debruça sobre produções artísticas onde a ação corporal do ator realiza-se ao vivo diante dos espectadores, mesmo que essa ação possa estar mesclada com imagens produzidas por outras mídias.

Marleau, junto a sua equipe da Ubu Compagnie de Théâtre, vem empregando as máscaras videográficas tanto em produções teatrais quanto em instalações artísticas,<sup>2</sup> sendo que nessas últimas o ator se faz ausente no ato da recepção. A companhia Ubu estreou no dia 21 de maio de 2009, no âmbito do III Festival Transamerique de Montreal, uma nova produção teatral, fazendo uso do mesmo dispositivo técnico, na encenação de *Uma festa para Boris*, primeira obra dramática do austríaco Thomas Bernhard. Apresentado recentemente no prestigiado 63º Festival de Avignon, o espetáculo, segundo a crítica francesa, reúne todos os predicados de excelência: “o grande encenador quebequense Denis Marleau oferece uma vez mais um momento de puro prazer, de puro teatro. (...) Fantasias, máscaras, disfarces, maquetes, bonecas: Denis Marleau orchestra todo um conjunto com uma facilidade desconcertante. Mas é sua utilização das marionetes eletrônicas, para figurar as enfermeiras do hospício, que impressiona mais” (DARGE, 2009).

Enquanto não temos a ocasião de assistir à nova criação da Ubu Companhia de Teatro, aliás, infelizmente o Brasil ainda não acolheu nenhuma de suas produções, parece oportuno examinar o que a intervenção das máscaras videográficas aporta ao teatro,

tomando como referência o espetáculo teatral para o qual foi originalmente concebido o referido dispositivo técnico: *Os três últimos dias de Fernando Pessoa*,<sup>3</sup> produção baseada na obra literária homônima de Antônio Tabucchi (1997). Cabe esclarecer que nessa obra o escritor italiano, crítico literário e tradutor para o italiano da obra do poeta português concebe um encontro entre Fernando Pessoa e cinco de seus 72 heterônimos: Álvaro de Campos, Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Bernardo Soares e Antônio Moura. Em uma ficção delirante, a obra desvenda a multiplicidade de vidas de Fernando, contradizendo seu sobrenome Pessoa, que aponta para uma singularidade. A obra de Tabucchi faz então do desdobramento de identidade do poeta o centro de uma trama de revelações, trazendo a uma realidade espectral os heterônimos, cuja existência na realidade encontra-se nos limites da obra poética de Pessoa. Em uma moldura fantasmagórica, o tempo da morte se vê retratado como tempo de encontro com a verdade, tempo de revelação dos mistérios. E é no segredo desvendado por cada um dos heterônimos que o desdobramento de Pessoa em diferentes Eus se afirma na obra de Tabucchi. Afinal, diz o personagem Pessoa, “esta história de uma alma única e de um só deus é coisa passageira que está para terminar entre os breves ciclos da história. E, quando os deuses voltarem, perderemos essa unicidade da alma, e nossa alma poderá ser plural, como quer a Natureza” (TABUCCHI, 1997, p. 43).

A produção e o funcionamento das máscaras videográficas me foram gentilmente explicados por Stéphanie Jasmin, encenadora e assistente de Marleau, quando estive na sede da companhia em coleta de material. Na etapa de pré-produção, realiza-se o registro em vídeo do ator enunciando em tempo real suas réplicas, sendo a tomada da imagem feita nos limites estritos do contorno do seu rosto. Ainda nessa etapa, é confeccionada uma máscara branca do mesmo ator, tal qual uma máscara mortuária. Na etapa da encenação, as imagens gravadas em vídeo encontram-se finamente projetadas sobre a referida máscara branca, acessório que pode tanto estar cobrindo o rosto de um segundo ator, distinto daquele que produziu a imagem em vídeo, quanto se encontrar fixada a suporte material desenhado para tal finalidade. Desta forma, a projeção funciona como uma pele que reveste perfeitamente as formas da máscara.<sup>4</sup> Esse procedimento constitui, aliás, uma das originalidades do dispositivo criado por Marleau, que recupera

<sup>2</sup> *Les Aveugles* de M. Maeterlinck; *Comédie* de S. Beckett e *Dors mon Enfant* de J. Fosse.

<sup>3</sup> Com a participação dos atores: Paul Savoie, Daniel Parent e Daphné Thompson. Cenário e figurinos: Zaven Pare. Música: John Rea. Iluminação: Guy Simard. Videasta: Robert Thuot. Consultor literário: Stéphane Lépine.

<sup>4</sup> Maiores detalhes podem ser obtidos no texto de S. Jasmin, 2002.



um dos acessórios mais antigos da representação teatral para fugir do habitual suporte plano de projeção de imagem e manter o teatro fiel ao seu funcionamento tridimensional.

O espetáculo criado por Marleau encontrava-se dividido em seis cenas,<sup>5</sup> exatamente como a divisão de quadros do texto de Tabucchi, iniciando-se com a presença do personagem Pessoa, em atuação de Paul Savoie, deitado à cama em companhia de uma enfermeira para quem o protagonista pede seu sonífero usual. Instaurado o clima noturno, a segunda cena se abre com a projeção do título “Hora dos Fantasmas”. Agora sozinho, mas ainda na cama, Pessoa está em companhia de Álvaro de Campos, um de seus heterônimos, cuja presença se acha representada por um ator, *subjéttil*<sup>6</sup> da máscara videográfica. “Eu não sobreviverei a ti”, diz Álvaro, referenciando o caráter indissociável existente entre os dois sujeitos do diálogo cujos rostos, na perspectiva da recepção, aparecem sendo o mesmo. Na cena seguinte, fazendo do real um fantasma tal qual são os espectros, o encenador promove uma surpreende inversão de procedimento. É o poeta que passa a ser representado pelo ator *subjéttil* e pela imagem artificial da projeção, enquanto o espectro de outro heterônimo, Alberto Caeiro, é vivido por Paul Savoie. Na seqüência, vê-se um novo procedimento, o jogo entre atores é substituído pela colocação da máscara videográfica sobre um suporte baixo, que imprime ao novo visitante, Ricardo Reis, a figura de um anão. O título “A Receita do Homard ao Vapor” anuncia a chegada do quarto heterônimo, Bernardo Soares, em uma cena onde Pessoa aparece, novamente, representado pelo ator *subjéttil*. O título “Eu também esqueci a morte” antecede o último encontro, dessa vez com Antônio Moura, a quem Pessoa já se referira, dizendo se tratar de um “louco, mas um louco lúcido”. Afirmando que “a loucura é algo inventado pelos homens...”, a presença de Moura se faz graças à máscara videográfica posta sobre um alto suporte que contrasta com a frágil figura de Pessoa deitado à cama representada pela presença viva de Paul Savoie.

Compondo sobre a cena duas interfaces distintas de contato do espectador com a ficção, a da imagem viva e imagem gravada, Marleau mescla realidade e fantasia e, dessa forma, encena a experiência humana da alteridade, a percepção pelo sujeito de sua existência multiplicada. A tensão promovida pela coexistência do homem e do dispositivo tecnológico contribui, em última instância, para materializar sobre o palco o caráter fluido da

identidade humana. Aliás, a criação heteronímia de Fernando Pessoa revela uma manifestação plural do ser e, por isso mesmo, tem sido o poeta português objeto de interesse de filósofos contemporâneos tais como José Gil e Alain Badiou, para quem: “a filosofia não está, ou não está ainda, no mesmo nível de Fernando Pessoa. Ela não pensa ainda *à altura* de Pessoa” (BADIOU, 2002, p. 54).

Para além da dimensão metafórica emergente da tensão das imagens de naturezas diversas, a pergunta que se faz aqui concerne às interferências do emprego do dispositivo técnico no funcionamento tradicional do acontecimento teatral. É preciso considerar que a arte instaura diferenciação, ela opera por deslocamento, transforma a matéria-forma habitual em um novo, de maneira a desestabilizar a percepção e, assim, favorecer a ação subjetiva do “des-cobrir”, o reconhecimento do até então imperceptível. O potencial poético de um corpo está diretamente relacionado com sua capacidade de produzir diferença e é, nessa perspectiva, que se faz necessário analisar a integração à cena teatral de recursos oriundos de outras mídias de comunicação. Até porque os recursos tecnológicos não possuem uma força estética intrínseca.

A essência da *poiésis* teatral é a ação do ator, nada mais natural então que, no processo de diferenciação próprio à arte, o teatro invista particularmente na presença daquele. É nesse contexto que, por exemplo, Eugênio Barba propõe princípios de reorganização da energia corporal que permitam a transformação da matéria-forma cotidiana do indivíduo em favor de um novo ser, então, poético. Ainda que o cerne da mediação artística do teatro se faça pela presença do ator, os sintomas diretamente relacionados à sua condição de ser vivo nem sempre constituíram o aspecto a ressaltar. Ao contrário mesmo, a transcendência requerida pela composição poética algumas vezes passou pela contravenção à organicidade inata da presença viva do ator. A bem da verdade, para alguns criadores, a vitalidade manifesta pelo corpo do ator e o referente à realidade que esse corpo impõe constituem um dos maiores desafios à expressão da abstração e das figuras mentais do universo das sombras que a arte deve fazer desvendar ao espectador. Aos olhos de Gordon Craig (1876-1966), por exemplo, para que o teatro se afirme como arte da “revelação”, palavra recorrente em seus escritos, é necessário recusar as manifestações espontâneas próprias ao ser vivo, quase mesmo o pulsar de seus batimentos cardíacos. É preciso que o teatro se faça por supermarionetes, dizia ele. Tidas como irrealizáveis ou como uma ameaça à arte do ator, as idéias de Craig tomaram, todavia, forma pela batuta do

5 A análise toma como referência o registro em vídeo do espetáculo, cedido especialmente para este estudo pela Ubu Compagnie de Théâtre.

6 Significando simultaneamente suporte e superfície, conforme jargão da pintura. Antônimo de projéttil.



maestro da cena teatral, talvez o maior de todos que já existiram, Tadeus Kantor (1915-1990). Na cena de seu *Teatro da Morte* o ator não está banido, mas, tal qual um manequim de vitrine, aparenta-se desprovido de sintoma de vida. Era na presença ausente dos atores que Kantor dialeticamente nos provocava a comungar com o mais profundo da existência humana. “Se impõe a mim cada vez mais fortemente”, dizia ele, “a convicção de que o conceito de vida só pode ser *re-introduzido* na arte pela ausência de vida no sentido convencional” (KANTOR, 1977, p. 218). Estranho paradoxo! É no esvaziamento da vitalidade orgânica que emerge vida.

Tanto a marionete para Craig quanto o manequim para Kantor constituem horizontes da atuação, “modelos” através dos quais o ator transgride o modo operatório dos movimentos aparentes da vida. É preciso, todavia, observar que, tanto em Craig como em Kantor, o vazio da vida convive com ela, a marionete e o manequim são sombras, reflexo da presença humana. Para ser provocador, o inanimado precisa guardar os vestígios daquele que está ausente, o homem. Afinal, os fantasmas nos assombram e podem falar da vida porque guardam o vínculo com os vivos. São ausências presentes. Isso significa que para representar o irrepresentável é necessária uma similar tensão de contrários, ou seja, um teatro que inscreva simultaneamente o orgânico e o inorgânico, o movimento e a imobilidade, o corpo e o objeto.

Em *Os três últimos dias de Fernando Pessoa*, a imagem videográfica não substitui o ator vivo, mas convive com ele. Mais do que qualquer efeito de simulação espetacular, o emprego da máscara videográfica por Marleau remete aos teatros de Craig e Kantor, desvitalizando a figura do ator, dotando sua presença de uma ambigüidade que a diferencia do habitual. Não só o rosto, coberto pela máscara, ganha aspecto artificial, mas todo corpo do ator *subjétil* parece flutuar no espaço, ter perdido a atração da gravidade, por conta do extremo controle dos gestos corporais e vocais. Isso porque, pela exigência técnica da colocação da cabeça em uma posição fixa, de forma a garantir a perfeita sobreposição da projeção sobre a máscara branca, os movimentos corporais do ator tornam-se pequenos, lentos, milimetricamente compostos no espaço. Além disso, a voz registrada, desprovida do sopro orgânico, complementa a estranheza da figura. E, em favor de uma harmonia poética, Paul Savoie sobre a cena desenvolve um comportamento físico semelhante, uma vez que o efeito de real da imagem videográfica demanda uma sincronia dos gestos e da fala, realizados no *hic nunc* da cena por ele. A máscara videográfica impõe, a exemplo da marionete e do manequim, um modelo de atuação.

Na verdade, a eficiência cênica demanda um ajuste perfeito temporal e espacial das duas formas de mediação, a dos atores e a das imagens gravadas. Se, por um lado, a atualização da imagem gravada encontra-se diretamente associada à ação presente, realizada no palco, o *hic nunc* da cena encontra-se sujeito à temporalidade do material visual e sonoro reproduzido. Nesse contexto, a ação e a escuta de Paul Savoie em cena têm a duração previamente determinada pelo tratamento da temporalidade dado no registro, sua atuação se faz como a dança do bailarino na sincronia com a música. Assim, representação como um todo se encontra ancorada em uma mesma monotonia e automatismo, que imprimem nas figuras cênicas uma expressão quase inumana.

O recurso do vídeo se integra à cena de Marleau, fazendo dessa um lugar inusitado, onde imagem orgânica e imagem inorgânica se encontram para compor uma natureza moribunda capaz de desvendar os dilemas da vida. Não podemos esquecer que a tecnologia do vídeo, base do procedimento da máscara videográfica, constitui uma derivação do cinema, arte com a qual o teatro manteve inicialmente uma relação de desconfiança. Entretanto, passado o temor de ser abduzido pela nova arte e a conseqüente necessidade de marcar sua diferença, a presença real dos corpos em face da imagem luminosa, a efemeridade do acontecimento em face da reprodutibilidade, o teatro muito cedo interessou-se pelo cinema. No início do século XX, V. Meyerhold encontraria no modelo de montagem cinematográfica um método de composição teatral capaz de revolucionar o procedimento da ação contínua adotado pela prática teatral de sua época e E. Piscator faria uso de imagem filmada no seu teatro-documentário (*Apesar de tudo*, 1925) para promover a ruptura da ação dramática em favor de uma forma épica de encenação. Mas foi sem dúvida, nas últimas três décadas, que se estreitou o diálogo do teatro com o cinema, por conta de novos sistemas tecnológicos de produção e reprodução de imagem, especialmente o vídeo.

A projeção aparece no espetáculo de Marleau com uma função diversa daquela concebida, por exemplo, por Piscator, na inserção do filme. Ela não interfere no desenvolvimento da ação dramática, mas ela compõe um novo agente mediador, através da qual essa se realiza. Na realidade, em *Os três últimos dias de Fernando Pessoa*, Marleau emprega a projeção de vídeo em um processo semelhante àquele da *collage*, justapõe duas matérias diferentes em sua origem para compor uma nova matéria artística. O procedimento da *collage* sempre fez parte do processo de criação de Marleau, desde o início de sua carreira, quando construía espetáculos a partir de fragmentos de textos dadaístas, futuristas, sur-



realistas ou absurdos. No espetáculo aqui em estudo, o procedimento consiste na justaposição da imagem em vídeo a um corpo vivo, compondo um novo sujeito, um ente híbrido, homem-máquina, corpo real-rostro virtual. A justaposição confere um novo contrato entre significantes e significados que promove impacto sobre os sentidos do espectador. Na técnica da *collage*, explica um dos pioneiros do método, o artista plástico Max Ernst, “o brilho poético brota da aproximação de duas ou mais realidades estranhas” (apud BILLETTER, 1978, p. 24). Pela composição criada, Marleau coloca o espectador diante de dois modelos de representação que, a despeito da diversidade de suas naturezas, se reforçam no contexto do jogo dramático. Da justaposição concebida se depreende um sentido que nenhuma das duas imagens orgânica e inorgânica poderia produzir sozinha. É exatamente no contraste entre as imagens, onde a imagem ótica é capaz de produzir uma realidade tão intensa quanto aquela do mundo físico, que a encenação desvenda uma profunda verdade, a relatividade do real da própria realidade.

A eficiência dramática do procedimento, o reforço obtido pela interação das imagens, faz com que as impressões atuais a respeito da presença cênica do ator mereçam ser *re-examinadas*. Isso porque no teatro emprega-se o termo presença ao ator, considerando em princípio a unidade de lugar e de tempo que o liga ao espectador. Ou seja, no teatro, o ator se faz presente porque convive corporalmente no mesmo espaço-tempo com os espectadores. Ora, dentro dessa perspectiva, a imagem ótico-sonora do ator não teria potência para produzir presença.

De forma mais aprofundada, associamos a presença do ator de teatro a uma qualidade corporal. Mas é preciso convir que, apesar de múltiplos estudos sobre a questão, aquilo ao qual denominamos presença de um ator é algo bastante subjetivo, haja vista as percepções diversas que se colocam a respeito de uma mesma atuação cênica. O que parece efetivamente certo é que a presença encontra-se relacionada ao grau de alteridade conquistada pelo ator ao olhar da recepção. E compreende-se a alteridade atorial como a transformação da forma conhecida em favor do aparecimento de uma nova forma. Na verdade, a arte do ator não é a arte de se abstrair para ceder lugar a outro, mas a arte da diferenciação. “A obra do ator permanece nos limites de sua existência”, diz o filósofo Simmel (2001, p. 38). O talento do ator está relacionado à sua capacidade de ocultar um estado habitual para desvendar outras possibilidades de existência. “O ator atua diante do espectador exclusivamente a partir de si mesmo, o conteúdo que apresenta não tem seu aspecto extraído de um livro,

da consciência ou da criatividade de alguém outro, mas advém diretamente de sua alma, é a si mesmo que ele revela; a ação e a paixão que nele se percebe são aquelas de sua pessoa que se abre tanto em aparência quanto na realidade da vida” (Idem, p. 81).

Ao alternar com eficiência dramática o uso da máscara videográfica entre os personagens de Pessoa e de seus duplos, Marleau evidencia que os dois sistemas de representação, imagem psicofisiológica e imagem ótico-sonora, tornam presentes as figuras ficcionais concebidas por Tabucchi. Deste modo, no âmbito da representação, a imagem do vídeo projetada é também lugar do mesmo fenômeno de aparição, fundado na ambigüidade do ver através do não ver, anteriormente mencionada a respeito da composição da imagem cênica pelo ator carnal. Ou seja, tanto a imagem viva do ator quanto sua imagem filmada constitui lugar de uma existência ausente, mesmo que com intensidades diferentes. Tanto a imagem carnal de Paul Savoie como sua imagem registrada em vídeo são capazes de remeter ao poeta Pessoa e a seus heterônimos, ambas realidades, ainda que evocadas.

Uma vez que a imagem ótico-sonora também promove, na percepção do espectador, o sentido de presença de uma ausência representada, parece possível pensar que a unidade tempo-espacial entre ator e espectador acha-se aqui substituída por outra operação. A esse respeito, cabe lembrar que a imagem psicofisiológica no teatro é *bi-facial*, remete simultaneamente ao ator, enquanto existência real, e à figura/personagem evocada no processo de metamorfose artística. Se a qualidade de presença do ator é no teatro algo muito importante, é porque a potência do real da face que deve desaparecer (ator) garante o aparecimento da face daquele que está ausente (ficção). Em outras palavras, é o caráter real daquilo que desaparece que promove o aparecimento daquilo que não é real.

A imagem ótico-sonora no cinema, por exemplo, também é *bi-facial*, remetendo a duas realidades, onde uma face enviando à existência real do objeto filmado e a outra ao significado atribuído pelo contexto da ficção. Entretanto, ambas se encontram ausentes no ato da recepção, diferentemente do teatro. Mas se o aparecimento da ficção ausente necessita a potência do real, pode-se supor então que, diante da imagem ótico-sonora, o espectador atualiza o real da presença do ator. Ele deposita sobre a imagem ótico-sonora um potencial real, através de sua memória sensório-motora, que será o fiador do efeito de real da figura fictícia. A imagem técnica não constitui, então, uma perda do contato com o sensível, mas um novo modelo de interlocução. Ou seja, o real do ator se concretiza no espaço virtual da mente



do espectador para garantir o aparecimento da ficção ausente. A esse respeito, o coreógrafo e pesquisador do *Centre interuniversitaire des arts médiatiques de Montreal*, Marc Boucher, esclarece, por exemplo, que os estudos sobre a realidade virtual de imersão apontam que, no âmbito da realidade virtual, a “presença oscila entre o mundo físico (ou distal imediato), o mundo virtual (ou distal mediado) e o mundo imaginário (mundo interior ou mental)” (2006, p. 4). Se o mundo físico não permite que o sujeito perca o sentido de realidade, o mundo imaginário, elaborado a partir de lembranças, credita realidade ao mundo virtual.

É dentro desse contexto que se pode compreender a afirmativa de Merleau: “a arte atual, pelo menos aquela que me toca, propõe uma implicação ativa do imaginário do espectador em seu ato de olhar. Um ato que coloca em causa seus automatismos, seus pré-julgamentos e suas certezas” (apud ISMERT, 2002, p. 107). Se a tarefa da arte contemporânea é desestabilizar o olhar do espectador, questionar sua percepção do tempo e do espaço, ao dispor lado a lado a imagem inorgânica e a imagem orgânica do ator, Merleau convoca o espectador à passagem de modelos diferenciados de sensibilidade. Uma vez que a presença se concretiza na percepção do espectador, pode-se dizer que, na situação cênica em estudo, a presença se instaura na oscilação do reconhecimento de semelhanças e diferenças entre as duas imagens envolvidas.

Nesse sentido, a solução cênica encontrada por Merleau desperta para um entendimento da presença como processo e não mais como um estado. Mais precisamente, o sentido de presença percebido pelo espectador aparece como instaurado em um “entre” das realidades diversas, fruto não do contato com uma imagem, mas como uma experiência global da cena. Um processo que demanda uma atenção redobrada da recepção e que produz presença ao produzir dialeticamente estranheza.

Da mesma forma que a presença dos atores do *Teatro da Morte* estava associada à vibração oriunda da tensão posta entre a qualidade mecânica do gesto, própria aos seres inanimados, e a autonomia, própria do vivente, na composição híbrida proposta por Merleau, a tensão entre a imagem psicofisiológica do ator e a imagem ótico-sonora imprime presença. É interessante notar que, do ponto de vista dos estudos sobre novas tecnologias, Boucher vem insistindo sobre a idéia segundo a qual “da mesma forma que repensamos os conceitos de corpo e de identidade, é preciso convir que diferentes concepções de corpo demandem diferentes concepções de presença” (Idem).

A imagem sensorio-motora do ator não é uma reali-

dade que se opõe a uma não-realidade da imagem ótico-sonora. Até porque ao falarmos de projeção, estamos, do ponto de vista da física e mais especificamente do ramo da ótica, falando de lentes e raios luminosos, elementos concretos de composição da imagem virtual. E, enquanto a ciência avança na construção de novos ambientes virtuais através do desenvolvimento digital, a filosofia contemporânea adota o mesmo termo virtual associando a um estado de potência aquilo que contém todas as condições de atualização e, mais importante, que “não está absolutamente em oposição ao real. É, ao contrário, um modo de ser fecundo e poderoso, que promove os processos de criação, abre o futuro, escava poços de sentido sob superfície da presença física imediata” (LEVY, s.d.). É preciso lembrar que a imagem ótica constitui uma derivação técnica refinada do espelho, através do qual o homem se vê onde não está. Segundo Merleau-Ponty, o espelho “é um instrumento de uma magia universal que transforma as coisas em espetáculos, os espetáculos em coisas, eu em outrem e outrem em mim” (1992, p. 31), isso porque “há uma reflexibilidade do sensível que ele traduz e redobra” (idem, p. 30).

Dentro dessa perspectiva, pode-se pensar que a virtualidade ótico-sonora da presença do ator inserida sobre a cena teatral não significa necessariamente um simples artifício de ilusão de real, mas, conforme seu emprego, uma diferenciação de corporalidade, uma nova forma de inscrever a presença do ator sobre a cena, potencialmente capaz de instigar novos processos de “expectación”.<sup>7</sup> É assim que, na construção formal do processo de alteridade de Pessoa, da abstração do “eu” e da emergência de outros “eus”, Merleau promove o desdobramento não só do personagem, mas também do ator sobre a cena, despertando um sentido de ambigüidade do próprio real. O ator não se encontra substituído, mas desdobrado, tal qual o personagem em muitos textos contemporâneos encontra-se “decomposto”.<sup>8</sup> Na verdade, esclarece o próprio Merleau, “a personagem videográfica não substituirá jamais o ator, diferentemente da marionete, a propósito da qual, estranhamente, essas questões morais não se colocam. É simplesmente um novo meio poético ao qual eu imaginei para dramaturgias muito precisas” (2009).

<sup>7</sup> Termo empregado por J. Dubatti para definir a ação do espectador dentro do ato convivial característico do teatro. Para entendimento mais amplo, remete-se ao Capítulo V da obra do referido autor, 2007, p. 131.

<sup>8</sup> Sobre esse tema sugere-se a leitura de: RYNGAERT, Jean-Pierre; SERMON, Julie. *Le personnage théâtral contemporain: décomposition, recomposition*. Montreuil-Sous-Bois: Éditions Théâtrales, 2006.



## Referências

- BADIOU, Alain. *Pequeno manual de inestética*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- BILLETTER, Erika. Collage et montage dans les arts plastiques. In: \_\_\_\_\_. *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts*. Lausanne: La Cité, 1978. p. 19-30.
- BOUCHER, Marc. Nouvelles technologies et illusion d'imédiateté. Archée, Québec, set. 2006. Disponível em: <<http://archee.qc.ca/ar.php?page=article&no=268>> Acesso em: 2/7/2009.
- DARGE, Fabienne. *L'art du simulacre de Thomas Bernhard à son comble*. Disponível em: <[http://www.lemonde.fr/culture/article/2009/07/10/l-art-du-simulacre-de-thomas-bernhard-a-son-comble\\_1217515\\_3246.html](http://www.lemonde.fr/culture/article/2009/07/10/l-art-du-simulacre-de-thomas-bernhard-a-son-comble_1217515_3246.html)> Acesso em: 15/7/2009.
- DUBATTI, Jorge. *El convivio teatral: teoría y práctica del teatro comparado*. Buenos Aires: Atuel, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Filosofía del teatro I: convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Atuel, 2007.
- ISMERT, Louise. Une fantasmagorie technologique. *Alternatives Théâtrales*, Bruxelas, n° 71-72, p. 104-107, jul. 2002.
- JASMIN, Stéphanie. Parcours du personnage vidéo. Miroir, multiplication et effacement de l'acteur. *Alternatives Théâtrales*, Bruxelas, n° 71-72, p. 40-42, jul. 2002.
- KANTOR, Tadeus. *Le Théâtre de la Mort*. Lausanne: L'Âge d'Homme, 1977.
- LEVY, Pierre. *Sur les chemins du virtuel*. Paris: Universidade de Paris 8, [s.d.]. Disponível em: <<http://hypermedia.univ-paris8.fr/pierre/virtuel/virt0.htm#avant>>. Acesso em: 27/6/2009.
- MARLEAU, Denis. Entrevista concedida a Odile Quirot. *Nouvel Observateur*, Paris, 2/7/2009. Disponível em: <<http://artsetspectacles.nouvelobs.com/p2330/a404963.html>>. Acesso em: 15/7/2009.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. Lisboa: Vega, 1992.
- PESSOA, Fernando. *O eu profundo e os outros Eus*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- SIMMEL, Georg. *La philosophie du comédien*. Paris: Editions Circé, 2001.
- TABUCCHI, Antônio. *Os três últimos dias de Fernando Pessoa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

