

**Universidade de Brasília**

**Instituto de Artes**

**Programa de Pós-Graduação em Arte**



**Entre teatro e vídeo**

Adriano Roza

Brasília, Distrito Federal

Março de 2014

**Universidade de Brasília**

**Instituto de Artes**

**Programa de Pós-Graduação em Arte**



**Entre teatro e vídeo**

Adriano Roza

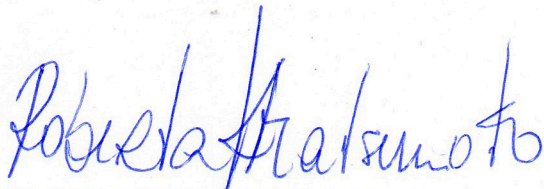
Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de Brasília como parte dos requisitos para a qualificação de mestrado na Linha Processos Compositivos para Cena.

Orientação: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Roberta K. Matsumoto

Brasília, Distrito Federal

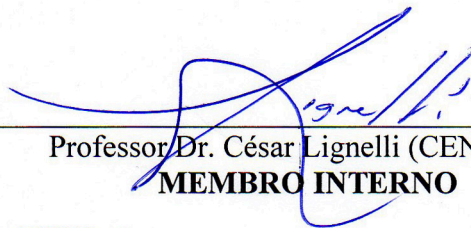
Março de 2014

**DISSERTAÇÃO E PRODUÇÃO IMAGÉTICA DE MESTRADO EM ARTE  
APRESENTADA AOS PROFESSORES:**



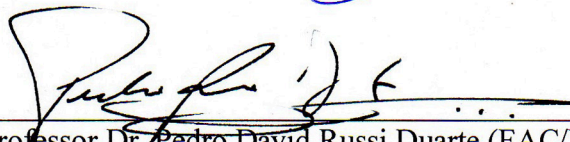
---

Professora Dra. Roberta Kumasaka Matsumoto (CEN/UNB)  
**ORIENTADORA**



---

Professor Dr. César Lignelli (CEN/UNB)  
**MEMBRO INTERNO**



---

Professor Dr. Pedro David Russi Duarte (FAC/UNB)  
**MEMBRO EXTERNO**

Vista e permitida a impressão  
Brasília, segunda-feira 7 de abril de 2014.

Coordenação de Pós-Graduação do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes /  
UnB.

Essa dissertação teve apoio da CAPES por meio do programa de bolsa de mestrado REUNI no período de Maio de 2011 a Abril de 2013.

à Sara, por dar sentido,  
e também à Vovó Nilda.

## AGRADECIMENTOS

À minha querida Roberta Matsumoto, por me salvar tantas vezes...

Ao grande barão César Lignelli, pela mão amiga!

Reservei esse espaço para esses dois agradecimentos apenas. Não é que tantas outras pessoas não mereceriam ser agradecidas aqui. Foi apenas a força do hábito...

## SUMÁRIO

i	Resumo
ii	Abstract
iii	Lista de imagens
1	Preliminares
9	Primeira Parte
58	Segunda Parte
62	Capítulo 1 – Morte-vida do homem-máquina num naufrágio
71	Capítulo 2 – Muitas realidades em uma só gaivota
90	Saideira
92	Referências
97	Anoexos

## RESUMO

O presente estudo aborda teatro e vídeo a partir dos conceitos de visceralidade (de estudos artaudianos) e de fotogenia (de estudos cinematográficos), conceitos, estes, que se relacionam intimamente posto que partilham dos mesmos ideais, em especial, o ideal de presente como instante incapturável que se dá como interrupção da continuidade temporal passado-futuro. Em qualquer que seja a situação, teatral ou videográfica, a experiência desse instante se dá pelo que Derrida chamou de totalidade dos sentidos. A imagem videográfica, como impacto sinestésico da experiência desse presente instantâneo, possui força semelhante a do próprio impacto causado pela presença do ator vivo em cena. Nesse sentido, não haveria qualquer empecilho para que o vídeo participe do acontecimento teatral como presença viva em potencial.

Apresento, então, duas análises de espetáculos onde proponho uma aplicação um pouco mais prática do tipo de percepção conceitualizada anteriormente.

Palavras-chaves: visceralidade; fotogenia; presente; instante.



## ABSTRACT

The present study approaches theatre and video from the concepts of viscerality (from artaudian studies) and photogeny (from cinema studies), concepts that are closely related since they share the same ideals, in particular, the ideal of the present as an intangible instant that occurs as an interruption of the temporal continuity past-future. In whatever situation, theatrical or videographic, the experience of that moment happens by what Derrida called the totality of the sense. The videographic image, as the synesthetic impact of the experience of this instant, has similar potency than the one of the impact caused by the presence of the live actor on stage. In this sense, there would be no impediment to the video participate of the theatrical event as a potential living presence.

Then I present two analyzes of spectacles where I propose a bit more practical application of the kind of perception previously conceptualized.

Keywords : viscerality; photogeny; present; instant.

**LISTA DE IMAGENS**

Página 28 (à esquerda): O fenacístoscópio (1831) de Joseph Plateau.

Página 28 (à direita): O zootropo (1834) de William George Horner.

Página 35: *Escamotage d'une dame chez Robert-Houdin* (1898) de Georges Méliès.

Página 64: Prólogo de O Naufrágio.

Página 66: Cena de O Naufrágio.

Página 70: Epílogo de O Naufrágio.

Página 81: Prólogo de A Gaivota.

Página 85: Cena de A Gaivota.

## PRELIMINARES

Nesta dissertação, proponho um tipo específico de percepção da presença do vídeo no teatro, uma percepção que extrapola o caráter midiático do vídeo para dar-lhe o mesmo tipo de força que Artaud apontou no teatro que é, por sua vez, uma força tal qual a da própria vida. Abordo, em outras palavras, o que parece ser a essência do teatro e a forma como o espetáculo teatral abarca em si recursos videográficos, e ainda, como o teatro pode se favorecer desses recursos para se potencializar e, por outro lado, quais aspectos do vídeo são mais ou menos interessantes para o teatro.

Para tanto, começo discutindo algumas questões sobre o teatro e logo depois sobre o vídeo. Enalteço em ambos o aspecto visceral e imediato em detrimento de seus aspectos racionais e cognitivos. E a todo momento inúmeras complexidades se estabelecem.

Entretanto, alerta desde já que não farei apontamentos de formas certas e erradas de se utilizar o vídeo no teatro. Não há formas certas ou erradas. Poderia no máximo relacionar a pertinência do vídeo com a proposta do espetáculo; e mesmo assim agiria de forma questionável. Tratarei, portanto, de um ponto de vista. Nesse sentido, opto por uma escrita em

primeira pessoa e, desta forma, reafirmo a todo momento o caráter subjetivo e pessoal das ideias aqui trabalhadas.

Quando falo em pontos de vista, aludo às inevitáveis escolhas que fazemos. Evidenciamos algumas coisas e, por conseguinte, escondemos outras ou mesmo as ignoramos. Ao opinarmos sobre algo, criamos um território onde algumas coisas são contidas e outras tantas alheias. Isto que afirmo não é nenhuma novidade, mas às vezes coisas óbvias têm de ser negritadas, repetidas, reafirmadas, de forma que fiquem bastante claras. Ainda que a clareza não seja uma necessidade inelutável das coisas, é, contudo, um desejo meu para esse texto.

Um ponto de vista então é algo passível de ser debatido e rebatido, visto que é sempre parcial. Esse é também um desejo meu: criar um espaço de discussão sobre o vídeo no teatro. Através dos acertos e falhas desta dissertação, pretendo proporcionar um pequeno deslocamento sobre o tema.

## **O TEATRO E A BIOLOGIA**

Convido-os a encarar o teatro através do corpo de Antonin Artaud, portanto, como o ato mais sagrado da vida e do homem. Assim, teatro será a porção menos biológica destes. Fazendo teatro, criamos uma tensão entre objetividades lógicas e subjetividades imagéticas. O teatro é a louvação da subjetividade do homem e da efemeridade da vida. É, portanto, um local mais do que apropriado para chacoalharmos nossas noções mais profundas, pois no palco teatral se dão algumas das mais complexas relações e experiências humanas. O que nele se apresenta é a própria vida.

Nada mais condizente, então, do que procurar avivar a tudo que adentre o palco teatral.

Acompanhamos nesses últimos anos o fortalecimento do vídeo como recurso teatral. Entretanto, o vídeo pode ser muito mais do que recurso. Para ser realmente potente no teatro, o vídeo precisa extrapolar sua materialidade para assim ser duplo da própria vida. Para tanto, é necessário fazer teatro do vídeo, torna-lo tão subjetivo e efêmero quanto o próprio teatro, torna-lo vivo e presente.

Certamente outras tantas propostas são possíveis para o vídeo no teatro, entretanto, se encararmos o teatro um pouco da forma como os convidei, como Artaud encarou, esta é certamente a mais importante.

De forma simplificada, isto é o que proponho aqui: a transformação do vídeo em teatro.

## **METODOLOGIA**

No que se refere à metodologia adotada por esta pesquisa, ela se inspira em dois modelos. Um deles é a Bricolagem dos pesquisadores canadenses Joe L. Kincheloe e Kathleen Berry (2007). Este é um modelo formalmente entendido como metodologia de pesquisa. Constitui-se pelo cruzamento de referências de campos distintos e assume que o rigor se dará numa pesquisa à medida que seus cruzamentos se tornem mais complexos e multidimensionais, ou seja, quanto mais campos a pesquisa visitar. Seu funcionamento é o seguinte: Após a definição de um tema, visitamos um campo de conhecimento para observar tal tema de lá. Depois, contaminados por esta primeira observação, visitamos um novo campo e depois mais outro e vamos sucessivamente acumulando novas observações. Efetua-se assim, um verdadeiro atravessamento de mundos e quanto mais numerosos estes forem, mais complexa e rigorosa se torna determinada pesquisa.

Para se fazer uma bricolagem, há de se ter uma boa dose de improviso. Os planejamentos nunca permanecem inalterados já que, a cada nova visitação, todo o

pensamento da pesquisa pode se alterar.

A lógica da bricolagem contraria os ideais higiênicos do cientificismo adotando o descontrole ambiental e a imprecisão como premissas. Não é, contudo, uma ode ao caos. O que Kincheloe e Berry (2007) defendem é que a suposta precisão científica é apenas aparente. Sendo assim, construir o rigor científico sobre um terreno movediço o fará sempre cair por terra. Ao invés de ignorar essa impossibilidade de controle absoluto, a bricolagem a abraça.

Mas como dito, essa pesquisa não poderia ser formalmente considerada como uma bricolagem. Não houve necessidade de fazer, aqui, atravessamentos tão multidimensionais como Kincheloe e Berry propõem. Até mesmo porque os pensadores aqui utilizados já têm seus trabalhos atravessados por pensamentos provenientes de campos numerosos. Ainda assim, essa pesquisa não poderia ser considerada uma bricolagem; apenas se inspira em alguns de seus procedimentos e princípios.

Outra inspiração metodológica é o modelo cartográfico exposto por Suely Rolnik em *Cartografia Sentimental* (2006). O termo cartografia se refere aos procedimentos dos antigos cartógrafos que, devido à falta de tecnologias mais precisas, passavam aos mapas cartográficos apenas as impressões daquilo que viam; impressões mais ou menos imprecisas e pessoais. Como na Bricolagem, aqui também se questiona a objetividade científica, só que de forma menos direta e mais implícita. Rolnik constrói sua metodologia absorvendo e desenvolvendo a filosofia de Gilles Deleuze e Félix Guattari, principalmente aquela base exposta nos *Mil Platôs* (lançado no Brasil em uma série de livros, dos quais apenas o primeiro e o terceiro volume constam em minha bibliografia). Rolnik desenvolve seu estudo pela lei do caminho que se faz ao caminhar. A pesquisa é justamente as anotações das impressões do pesquisador-cartógrafo. Este requererá, assim, de uma boa dose de improvisação e sensibilidade.

## CAPÍTULOS E PERCURSO

Divido esta dissertação em duas grandes partes.

Na primeira parte concentrei uma discussão mais teórica e filosófica que se constrói guiada pelos diversos tópicos que utilizo. Construo um pensamento acerca do teatro que vai progressivamente se movendo em direção ao vídeo. Por outro lado, também vou trazendo o vídeo e o cinema para perto do teatro. O encontro se dá quando percebemos que o presente em que se dá o teatro é o mesmo em que se dá o vídeo. Esse presente, contudo, se trata de uma noção bem específica. É o presente instantâneo onde se dão acontecimentos incapturáveis, que se destroem e se reconstroem a cada novo instante, a cada novo presente.

É essa noção de presente que fundamenta o caráter teatral e a própria visceralidade pretendida por Artaud. É ela também que sustenta a fotogenia cinematográfica, esse choque proporcionado pela imagem do cinema. A imagem do vídeo, por sua afinidade, obedece ao mesmo presente e sua fotogenia em nada se diferencia da cinematográfica. Se a visceralidade artaudiana e a fotogenia videográfica são, ambas, produtos desse presente instantâneo, talvez sejam, por fim, a mesma coisa. Em ambas, as relações são sempre experimentadas pela totalidade dos sentidos (DERRIDA, 2009), sendo sempre totalmente consumida no instante em que é experimentada, não importando que se deem pelos corpos vivos dos atores e espectadores ou por elementos tecnológicos como, no caso, o vídeo. Assim, entendo que o teatro e o vídeo, ainda que sejam matérias distintas, comungam dos mesmos ideais e, portanto, não haveria qualquer empecilho em trabalha-los hibridamente.

Esse vídeo necessita, para ser assim, se afastar dos ideais reprodutivos e representativos muito costumeiramente atrelados a si. Recorro ao seu parentesco com a sonoridade do rádio e da televisão como forma de enaltecer seus sentidos de presença. Busco, acima de tudo, uma noção de vídeo como produtor de presenças, de sentidos e de relações tão imediatas e efêmeras quanto às do teatro. Só assim, o vídeo pode ser um elemento potencializador da visceralidade teatral.

A segunda parte desse estudo se divide em dois capítulos. Faço em cada um deles a análise de um espetáculo diferente. Debruço-me, sobretudo, no uso que estes espetáculos fazem do vídeo e em como esse uso potencializa a própria teatralidade de cada espetáculo,

embora me permita tratar de outros pontos, quando estes se mostram relevantes à questão do vídeo.

Essa segunda parte é também uma contraposição ao teor mais teórico da parte anterior.

O espetáculo analisado no primeiro capítulo é O Naufrágio do grupo de pesquisa Vocalidade & Cena. Na análise, rodeio questões acerca do humano, da natureza e da máquina, mas também da vida e da morte. O vídeo em O Naufrágio opera um instigante jogo de desdobramentos que é sugerido pelo próprio texto que gerou o espetáculo e multiplicado na proposta conceitual do grupo. Aliás, tudo no espetáculo se dobra e se desdobra em duplos, triplos e múltiplos de forma que não se poderia reconhecer a origem desse jogo. É certo que, nele, o vídeo tem um papel fundamental e arrebatador.

O segundo capítulo trata de A Gaivota da Companhia dos Atores. Levanto o profundo jogo de camadas de realidades que emergem durante o espetáculo como planos de consistências (DELEUZE; GUATTARI, 1997), embaralhando e relativizando atores, personagens, lugares, épocas, datas, verdades e ficções. Diferentemente de O Naufrágio, aqui o vídeo não ocupa grandes porções do espetáculo. Poderia-se até afirmar que a importância do vídeo em A Gaivota é apenas moderada, mais “ocasional” que “constitutivo” (LEHMANN, 2007, p. 377-384). O vídeo é, entretanto, inegavelmente potente e fundamental ao espetáculo, ainda que se resuma a três rápidas aparições, porque ele aprofunda enormemente o jogo que já vem sendo jogado durante todo o espetáculo, chegando a criar verdadeiros ápices nele.

Meu intuito com essas duas análises é o de que sejam tomadas como possíveis modelos do uso do vídeo, mas de forma alguma esgotam as possibilidades do vídeo.



## DE ONDE PARTO E DE ONDE OBSERVO

Se estamos tratando de um percurso, talvez seja importante revelar o ponto de partida.

Esta pesquisa surgiu de um certo descontentamento meu com as análises do vídeo no teatro feitas em obras recentes como Teatro Pós-Dramático de Hans-Thies Lehmann (2007) e A encenação contemporânea de Patrice Pavis (2010). Ainda que bastante valorosas e interessantes, tais obras parecem colocar o vídeo sempre em segundo plano, como um meio (mídia) que deve sempre chegar a um fim, e pouco se aprofundam nas potencialidades que, a meu ver, seriam mais relevantes ao teatro. Em geral, os textos que abordam o vídeo no teatro enxergam o vídeo apenas pelo seu aspecto representativo e contentam-se em confiná-lo em categorias de maneira mais ou menos forçosa, facilmente contestáveis. Senti que poderia aprofundar um pensamento se observasse de outra perspectiva. Optei, então, por trabalhar por um viés mais filosófico e menos prático, pois o grande problema que eu observava parecia ser sempre anterior, mais escondido, mais por detrás, necessitando de uma revisão de pensamentos fundamentais que transcendiam a temática. Nesse sentido, recorri à filosofia de Deleuze e Guattari e de Derrida.

É daí que projeto meu corpo ao teatro e vídeo.

## OBJETIVOS

Portanto, esta pesquisa pretende realizar uma reflexão sobre a presença do vídeo no teatro contemporâneo. Meu objetivo último é criar solo fértil para o florescimento de novos usos e novos pensamentos acerca do vídeo no teatro. Não há, contudo, um ponto final nesse projeto, justamente porque o que se estima aqui é o movimento ou, nos termos de Michel Serres, a “travessia” e o “aprendizado” (1993). Espero que desse pequeno passo que aqui proponho, vários caminhos se abram. Caminhos, estes, que nunca devem chegar a um ponto

final.

Se não há verdades absolutas nesse estudo, há, em contrapartida, uma proposta de ampliação de possibilidades dessa comunhão teatro-vídeo. Por um lado, determinar e caracterizar o que chamamos de teatro. Por outro, arrombar seus limites, testar sua paciência, relativizar suas características, desterritorializar, desconstruir, multiplicar.

Essa pesquisa se direciona àqueles interessados em inovações, em quebras de convenções e cotidianos, em aventuramentos ou aventuras, em multiplicidades e multiplicações de possibilidades, enfim, àqueles que puderem tirar daqui algum proveito.

## PRIMEIRA PARTE

### DA AUDÁCIA ARTAUDIANA

“Toda audácia teatral declara, com razão ou sem ela mas com uma insistência cada vez maior, a sua fidelidade a Artaud” declarou o filósofo Jacques Derrida (2009, p. 341), apenas dezenove anos após o falecimento solitário de Antonin Artaud. Em sua posição, ao contrário, Derrida não estava sozinho. Partilhou-a, o diretor polaco Jerzy Grotowski quando afirmou que o teatro adentrava a “era de Artaud” (GROTOWSKI, 1971, p. 117). Como Derrida, Grotowski também acreditava na imensa influência de Artaud, ainda que considerasse que muita vanguarda dita artaudiana andava mais a atentar contra o próprio:

E quanto às *performances* miseráveis que se pode ver na vanguarda teatral de muitos países, estes trabalhos caóticos, abortados, cheios duma tal crueldade que não assustaria uma criança, quando vemos todos esses *happenings* que só revelam uma falta de habilidade profissional, uma sensação de tateamento, e um amor por soluções fáceis, *performances* que só são violentas na superfície (elas deveriam nos violentar, mas não dão conta) — quando vemos esses subprodutos cujos autores chamam Artaud seu pai espiritual, então

nós pensamos que talvez haja crueldade de fato, mas apenas para o próprio Artaud. (GROTOWSKI, 1971, pp. 117-118, tradução minha)

E ainda foram muitos os artistas e críticos que saudaram Artaud como, ao menos, um dos estandartes do novo teatro que estava surgindo. O crítico Teixeira Coelho enumera alguns desses nomes que incluíam o próprio Grotowski, já mencionado, mas também os grupos estadunidenses *Bread and Puppet* e *Living Theatre* e o brasileiro Oficina (COELHO, 1982, p. 94). E ainda nos lembra que Artaud havia sido também uma das bandeiras levantadas nos protestos revolucionários do Maio de 68 (COELHO, 1982, p. 10). Assim como Derrida e Grotowski, Teixeira Coelho também faz duras críticas a muitos dos que se disseram artaudianos pelos equívocos que cometeram em nome de Artaud:

Aversão por aquilo que dele me mostravam grupos, pessoas isoladas, que reivindicavam suas propostas, suas “teorias”. Se *aquilo* era Artaud, eu poderia passar muito bem sem ele. (COELHO, 1982, p. 7)

Se a audácia teatral na transição do século XX para o XXI teve em Artaud seu alicerce, ainda que de forma não declarada ou às vezes mesmo não intencional, isso se deu por conta das questões fundamentais levantadas por esse grande pensador do teatro. Por outro lado, o que impossibilitou que essa audácia conseguisse ter êxito pleno no projeto artaudiano foi o simples fato de que tal êxito é impossível, como haveria de concluir Derrida após um esmiuçamento do que estaria certamente alheio a tal projeto:

logo compreendemos que a fidelidade é impossível. Não existe hoje no mundo do teatro quem corresponda ao desejo de Artaud. E não teria havido exceções a fazer, deste ponto de vista, para as tentativas do próprio Artaud. (DERRIDA, 2009, p. 361)

Os escritos de Artaud têm o tom nada prático das utopias e nem mesmo o próprio Artaud poderia executar suas propostas plenamente. Ainda assim, inatingíveis, esses textos são verdadeiros norteadores e provocadores do fazer teatral.

## DA DEGENERAÇÃO DO CARÁTER TEATRAL

Nas palavras de Sílvia Fernandes e Jacó Guinsburg, a obra de Artaud é “na verdade um fluxo incandescente de energia, inteligência e sensibilidade atualizado em formas literárias mistas” (FERNANDES; GUINSBURG, 2006, p. 11). Em seu fluxo incandescente pouco direto e muito subjetivo, Artaud operou nos limites e nas bordas das coisas, deixando bastante espaço para os mais diversos entendimentos e, conseqüentemente, para as mais irônicas discordâncias. É, portanto, compreensível a existência de tantos equívocos como os levantados por Derrida, Grotowski ou Teixeira Coelho. O que fica absolutamente claro e latente na obra de Artaud é sua insatisfação com o estado do teatro ocidental ao qual chamou — sem qualquer cerimônia — de “idiota, louco, invertido, gramático, merceeiro, antipoeta e positivista” (ARTAUD, 1999, p. 40). Este teatro degenerado que precisava ser, antes de mais nada, reatralizado.

Por reatralização, Artaud entendia uma volta do teatro a si mesmo através da revitalização de suas características essenciais, as quais lhe seriam primeiras e primordiais. A obra de Artaud é, portanto, uma busca pelo caráter teatral do teatro, o caráter que o define como tal. Ao afirmar que o teatro tornara-se servil e pensado de fora, Artaud demonstrava que este vinha subestimando sua potencialidade essencial, deixando-se governar por instâncias alheias, sejam elas instâncias morais, literárias, intelectuais, racionais... elementos e textualidades que extrapolam os limites do caráter teatral, do acontecimento teatral, da própria existência do teatro. Dava-se, assim, como um teatro comportado, domesticado e obediente, de grande utilidade a estes seus senhorios, posto que, a eles, servia de “caixa de ressonância” (COELHO, 1982, p. 90). Dessa forma, a justificativa do teatro não estava em si mesmo, mas em sua utilidade perante elementos que lhe eram externos.

## DA INUTILIDADE TEATRAL

Contra uma utilidade servil, o teatro, para Artaud, deveria se dar justamente no oposto, em sua “gratuidade imediata que leva a atos inúteis e sem proveito para o momento presente” (ARTAUD, 1999, p. 19). O teatro, então, não deveria mais ser o portador de uma finalidade outra que não a de sua própria existência, ou em outras palavras, a inutilidade é fundamental ao caráter teatral porque vincula a existência deste somente a ocorrência do ato teatral no instante presente. Não há uma relação de dependência entre o presente no qual o teatro se dá e de um futuro esperado. Dessa forma, a própria noção de utilidade torna-se antiteatral, já que ela está sempre a remeter e submeter o presente ao futuro onde se concretizará ou se justificará a utilidade de algo.

A postura de Artaud é, assim, contrária a de Roland Barthes quando este afirma que o teatro teria seu sentido ao fazer com que a experiência teatral levasse a um ato cognitivo (apud LEHMANN, 2007, p. 371). Na proposição de Barthes, uma inevitável separação de dois momentos distintos: um anterior, que é a própria experiência teatral ou o instante em que este é vivenciado, e um posterior, o desejado ato cognitivo. Barthes submete a experiência teatral a um acontecimento consequente, sublinhando uma utilidade intelectual ao teatro. Mas esta intelectualidade, nota Artaud, enfraquece o sentido e a existência do teatro já que este se tornaria somente um meio para se chegar a um ato cognitivo.

A inutilidade teatral se funda, não na infertilidade deste para geração de atos cognitivos, que são, todavia, incontrolláveis e inerentes à condição humana. Mas também não se funda na banalização do evento teatral — pelo contrário, o palco artaudiano seria o terreno propício para o acontecimento das mais profundas relações e transformações humanas. A inutilidade se funda, antes, no reconhecimento de sua essência imediatista, em sua efemeridade e no consequente esvaziamento de seu evento de quaisquer significâncias, interpretações, mensagens, ideologias ou conteúdos (DERRIDA, 2009, pp. 356-358). Esse teatro esvaziado é inútil porque se consome totalmente no ato e no instante presente da cena. Um teatro assim estará para além das fugas promovidas pela narrativa no tocante de sua característica de nos reportar a outros lugares. Estará também para além dos resíduos de conteúdo que não se consomem no ato e permanecem, preferencialmente, perpétuos. Todas essas são instâncias distantes e separadas que tendem a se colocar de forma hierarquizante no

teatro. A reteatralização do teatro indica que tudo nele deverá ser tomado pelo seu aspecto imediato, isolando o presente de seu acontecimento de uma projeção para o futuro. Não haverá nada a ser decifrado ou a ser entendido no palco reteatralizado. O palco será, portanto, centrípeto, sugando para si, para seu momento de existência, todas as atenções de um espectador tal qual um buraco-negro suga tudo ao seu redor para dentro de si. Um teatro assim não se deixa furtar ao presente para que seja — como propôs Barthes — analisado, lido, entendido... todos estes, atos consequentes e futuros, portanto, sempre ausentes do presente, do instante e do teatro. Poderíamos mesmo entender que a análise de uma cena seja a derradeira busca por sua utilidade, deslocando o foco do acontecimento em si — a cena — para o que dele pode emergir.

A inutilidade do teatro é a mesma inutilidade da experiência e também só pode se dar nela, pois o teatro é o local apropriado para o acontecimento de experiências verdadeiras. Não me refiro, aqui, a uma experiência externalizada, experiência como informação ou conhecimento que vem de fora para ser acumulada por um corpo. Essas são experiências quantificáveis que podem ser enumeradas, medidas, aumentadas, comparadas, classificadas e, até mesmo, transmitidas de uma pessoa para outra. Sem dúvida, uma noção de experiência com relação estreita com a noção de utilidade. Mas para o pedagogo espanhol Jorge Larrosa Bondía essas experiências seriam, na verdade, antiexperiências (BONDÍA, 2002, p. 21).

De acordo com Bondía, experiência não é um acontecimento externo, o que acontece, como poderíamos facilmente confundir, mas sim, o que nos acontece: “a cada dia se passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo, quase nada nos acontece” (BONDÍA, 2002, p. 21). Bondía se utiliza das observações de Walter Benjamin sobre a quantidade excessiva de acontecimentos na realidade moderna ser inversamente proporcional a quantidade de experiências verdadeiras que o sujeito moderno vivenciava. Desse pensamento, Benjamin promoveu um “afastamento da experiência concebida como acúmulo contínuo em direção a uma experiência de choques momentâneos” (CHARNEY, 2001, p. 394). Ou seja, a experiência moderna se caracteriza por ser “repleta de justaposições anárquicas, encontros aleatórios, sensações múltiplas e significados incontroláveis” (CHARNEY, 2001, p. 392).

Bondía acredita que o saber da informação e o saber da experiência são absolutamente distintos e até mesmo opostos: “uma sociedade constituída sob o signo da informação é uma sociedade na qual a experiência é impossível” (BONDÍA, 2002, p. 22). Seguindo seu

pensamento, concluo que, num teatro de tendência informativa, a experiência é igualmente impossível.

A experiência é somente uma passagem, um movimento irreparável e inseparável da vida. A experiência existe e não requer ser transformada em informação racional. Tampouco depende de um conteúdo informativo a ser analisado. A análise, quando se dá, é posterior à experiência, ou seja, só se pode analisar aquilo que já sucedeu e, sendo assim, a análise não poderia nunca influenciar a própria experiência analisada, somente poderá influenciar as experiências que estão por vir. Poderíamos pensar, então, em uma utilidade das experiências prévias em relação às seguintes, entretanto, essa utilidade não é de forma alguma intrínseca à experiência e não poderia ser, então, o que valida ou valora a experiência em si.

O teatro, para Artaud, deve abdicar de seus complementos centrífugos que de alguma e qualquer forma venham a enfraquecer sua experiência em prol de algo não-teatral, ou seja, externo a seu evento. Acima de tudo, o teatro só pode se dar nesse evento, nesse instante presente, e só pode ser vivenciado e sentido como a experiência que nos fala Bondía, sempre de forma não predominantemente cognitiva e irracional.

## **DA VIDA**

Um teatro assim, atrelado unicamente à sua existência e à experiência que proporciona é um teatro que se emparelha à própria vida. Um deve ser o duplo do outro — teatro e vida — e ambos devem pulsar na mesma intensidade.

Vida está para tudo que se tencione com a morte, tudo que esteja à iminência de uma morte, ou então, é a própria iminência; iminência de ser despejado do instante presente, de deixar de habitá-lo, de morrer, seja por interrupção, quando se torna eterno passado, seja pela eternização de uma projeção futura. O teatro não tem vida se deixar de habitar o presente



efêmero. Torna-se um teatro ou morto, ou imortal, quer dizer, um teatro que está alheio ao tensionamento gerado entre a vida e a morte.

Artaud quis que o teatro tocasse na vida, ou seja, que tivesse potência idêntica a ela. A única forma de se atingir isso seria retirando o teatro do âmbito da cultura, “uma cultura que nunca coincidiu com a vida e que é feita para reger a vida. [...] uma cultura cuja existência nunca salvou qualquer ser humano de ter fome” (ARTAUD, 1999, p. 1). Uma cultura de franca relação com o passado, mas também uma cultura polida e adequada que em nada toca na vida e que — inferência minha — tem se relacionado muito mais com economia, indústria e dominação do que com arte e vida. O teatro precisa se despir desse valor cultural para se tornar outra coisa e então revelar a vida. Entretanto, continua Artaud, “deve-se entender que não se trata da vida reconhecida pelo exterior dos fatos, mas dessa espécie de centro frágil e turbulento que as formas não alcançam” (ARTAUD, 1999, p. 8). É o eterno movimento do presente que nunca se fixa numa forma, nunca se conforma, nunca para de se destruir e de se refazer. É efêmero por estar a todo momento e eternamente se perdendo e sendo perdido. Turbulência incapturável, movediça, escorregadia, instável, devir... Vida, então, é a eterna iminência de qualquer coisa, porque ao passo que qualquer coisa aconteça, ela instantaneamente passa a ser acontecida, torna-se passado, e já há uma nova iminência a reger a vida.

Artaud questiona a importância de um teatro que não tenha a mesma intensidade que a fome quando esta existe e assola o homem (ARTAUD, 1999, p. 2). Crê que o teatro deva ser movido por um desejo semelhante à fome e deve proporcionar um saciamento necessário ao corpo assim como o faz a comida. Se temos fome, comemos. Da mesma forma, deve existir desejo e necessidade de teatro e, então, devemos comê-lo. Mas não se trata de um desejo pequeno-burguês, desejo de distração por falta de vida, mas de um desejo de necessidade absoluta. Como a fome. Nos dois casos, teatro e fome, porque estes são duplos da vida, não há qualquer sentido ou significado. Há somente uma urgência.

O teatro, portanto, não deve ser artigo de luxo, mas *kit* de sobrevivência.

Nesse sentido, para que tenha potência de vida, o teatro deve ser real, como é real a vida e a fome. Mas ser real não é o mesmo que ser realista — praticante de uma estética realista. O realismo, nesse tocante, quer apenas imitar a vida através da criação de uma

realidade análoga e paralela. Não é a verdadeira vida que se apresenta nesse teatro, mas antes sua representação.

Derrida:

O teatro da crueldade não é uma representação. É a própria vida no que ela tem de irrepresentável. Vida é a origem não representável da representação. “Disse portanto *crueldade* como teria dito *vida*” (2009, p. 341. Entre aspas, palavras do próprio Artaud).

Para Artaud, vida e teatro devem se confundir inevitável e absolutamente. E assim fez Artaud, de forma tão profunda que Teixeira Coelho afirma não ser possível separar, em Artaud, uma da outra: “sua teoria é sua vida, sua reflexão é sua prática” (COELHO, 1982, p. 78).

A crueldade, então, é vida, é fome, é necessidade inelutável, desejo irrefreável.

## **DA CRUELDADE**

A crueldade não se dá na brutalidade da sanguinolência, nos socos e pontapés, na masturbação e na exibição do sexo, na sodomização, nos gritos barulhentos e excessivos, na dor, no fedor, no cuspe na cara, nos demais dejetos corporais e não corporais, na ofensa... Nem também no beijo, no afago, no carinho do toque, da palavra, da língua... Todos esses artificios usados com frequência no teatro. A crueldade é a inconseqüência do estar vivo, ou seja, ela é o ato desprezioso e esvaziado de significâncias que se dá no imediatismo da sensação do presente.

A fome é cruel porque nos ataca sem qualquer motivo, porque é inevitável e, ao mesmo tempo, desejável e indesejável, ou melhor, para além de desejos e vontades. Acima de tudo, não há lições a serem aprendidas na fome.

A crueldade no teatro implica que este seja absolutamente necessário à vida de qualquer pessoa. A crueldade é uma paixão que opera na tensão entre a vida e a morte.

Bondía:

A paixão tem uma relação intrínseca com a morte, ela se desenvolve no horizonte da morte, mas de uma morte que é querida e desejada como verdadeira vida, como a única coisa que vale a pena viver, e às vezes como condição de possibilidade de todo renascimento. (2002, p. 26)

É, portanto, um risco do qual não se pode, não se deve e nem se quer evitar. Não há benefício ou utilidade na crueldade, pelo contrário, a crueldade é o que possibilitará qualquer utilidade. A comida é que é útil à fome. Assim, o teatro não será útil a qualquer coisa. As coisas é que serão úteis ao teatro.

Assim, a crueldade poderá se dar na brutalidade da sanguinolência, nos socos e pontapés, na masturbação e na exibição do sexo, na sodomização, nos gritos barulhentos e excessivos, na dor, no fedor, no cuspe na cara, nos demais dejetos corporais e não corporais, na ofensa... E também no beijo, no afago, no carinho do toque, da palavra, da língua... Todos esses artificios usados com frequência no teatro. Desde que estes atos sejam despreziosos e tomados pelo que são. Desde que estes sejam atos consumidos pela totalidade dos sentidos, nunca de forma quebrada ou partida. E ainda, desde que sejam consumidos por inteiro no presente em que se dão (DERRIDA, 2009, p. 356).

## **DA INEXISTÊNCIA DO PRESENTE QUE FUNDA A VISCERALIDADE**

O teatro que Artaud almejava era, enfim, um teatro inexistente. Inexistente, não como algo que, historicamente, ainda não tivesse ocorrido, mas que, eventualmente, haveria de ocorrer. Se assim fosse, trataríamos de um teatro ainda inexistente e acreditaríamos que Artaud um dia haveria de se convencer de que um dado espetáculo fosse inaugurador desse teatro que tanto perseguia e que, a partir de então, passaria a ser existente. É notável que

Artaud já houvesse se encantado com certos teatros (orientais, em geral) e, ainda assim, não sentisse necessidade de modificar sua afirmação: o teatro ainda não começou a existir!

Por outro lado, a inexistência teatral não se dá por conta de um patamar inalcançável, impossível de ser concretizado. Nesse caso, o teatro seria inexistente por falta de possibilidade ou habilidade — por assim dizer — quer dos atores, quer do público. E, portanto, o teatro nunca teria existido e nunca poderia existir, o que tornaria a busca de Artaud um tanto quanto em vão.

Quando Artaud nos fala desse teatro inexistente, na verdade, trata de um teatro que existe, mas que se consome em si por completo deixando de existir no mesmo instante em que passa a existir. Este é um teatro que só existe na “véspera de seu nascimento” (DERRIDA, 2009, p. 339), ou então, na iminência de sua existência. O que a princípio inaugura um paradoxo, revela um profundo ideal e potente motor. Crer que o teatro exista em sua própria iminência — estando eternamente para nascer, inexistindo ou existindo na véspera de seu nascimento — é desassociá-lo do encadeamento temporal, do futuro e do passado. É irremediavelmente crer que o teatro seja habitante unicamente do presente. Não de um presente tensionado como a intersecção entre o passado e o futuro. É, antes, um presente que “acontece como um hiato no ciclo da dialética que circula entre o futuro e o passado” (CHARNEY, 2001, p. 393), um presente instantâneo e fragmentado.

Essa noção de presente como instante fragmentado foi bastante impulsionada pela relação de excesso e escassez gerada pelos novos tempos pós-revolução-burguesa-industrial em fins de século XVIII e se consolidou finalmente um século depois através de grandes pensadores e artistas como Stéphane Mallarmé e Charles Baudelaire que consagraram a compreensão do presente como indiscernível, fugidio e irremediável (AGOSTINHO, 2010, p. 96). Mallarmé atestou que “não há o Presente, não — um presente não existe” (apud DERRIDA, 2009, p. 337). Baudelaire teorizou sobre “um presente que já não é mais” (AGOSTINHO, 2010, p. 96). Ambos os poetas saudaram a beleza passageira e fugaz da vida presente, apontando que “o presente é o modo de presença como momento do seu tornar-se outro, o instante mesmo de seu evanescimento: devir” (AGOSTINHO, 2010, p. 106-107). É nesse contexto moderno que se criou Antonin Artaud.

Dizer que o presente não existe é, portanto, “dizer que ele existe como sentido, experimentado, não no reino do catálogo racional, mas no reino da sensação corporal”

(CHARNEY, 2001, p. 389). O presente não existe enquanto período discernível. É que essa concepção de presente promoveu uma ruptura entre a sensação, que seria o impacto da vivência desse presente instantâneo, e a cognição, que seria o reconhecimento desse presente que se dá só depois d'ele ter se consumido por completo. O filósofo Martin Heidegger já havia afirmado que sensação e cognição não podem habitar o mesmo instante (apud CHARNEY, 2007, p. 389). Ao se racionalizar acerca do presente este se desfaz, tornando-se passado. O presente é, portanto, inexistente porque está sempre a não mais existir, a acabar, a cessar.

O teatro que habitar este presente estará igualmente sempre a cessar. Assim, a racionalidade acaba por destruir a experiência instantânea do teatro (o próprio teatro), tornando-o forma preenchida de conteúdo.

O presente, sendo esse local que se destrói e se renova a todo instante, não pode ser agarrado ou definido. Ainda assim, podemos senti-lo. Mas quando o sentimos, nada podemos fazer, apenas podemos habitá-lo, vivê-lo, estar presente. E estar presente nesse presente nunca se dá de forma parcial. Não se pode estar apenas um pouco presente e não se pode vivenciá-lo em parte ou apenas com uma parte de nós. O teatro deve ser consumido pela “totalidade do sentido e dos sentidos” (DERRIDA, 2009, p. 356), pelo corpo inteiro como um complexo órgão de sentido ou, então, como um corpo sem órgãos (DELEUZE, 1996) que não pode ser particionado.

Se criamos que o teatro fosse o local ao qual vamos para ouvir ou para ver, nele não podemos nunca fazer um ou outro. Nem tampouco vamos ao teatro para usar nosso intelecto ou erudição, ou para qualquer outra coisa que não seja para deixá-lo acontecer em nós, não em nossos olhos e ouvidos, mas em nós e conosco.

Estar sempre no âmbito da iminência, mesmo da iminência de existir, sempre a não existir ou, então, a não começar a existir ainda, mas morrendo no momento em que nasce e também só podendo nascer, renascendo para si. Ser fugaz e efêmero. Eis a relação essencial promovida por tal noção de presença: a visceralidade.

Ao contrário da cognição que se volta ao passado, a visceralidade levantada por Artaud é a sensação cruel da experiência de se habitar o presente, de se estar presente. Essa experiência de presença provoca “uma sensação tão intensa, tão fortemente sentida, que esvaece assim que é sentida” (CHARNEY, 2001, p. 386). Esvaece, assim, com o próprio

presente. De outra perspectiva, pode-se dizer que a experiência esvaece assim que é entendida como tal, podendo assim ser dilatada, perdurando pelo tempo em que se está inconsciente. Dessa forma, a presença visceral plena no teatro se dá no momento de duração indefinível no qual uma pessoa se envolve a tal ponto e de tal forma que, durante esse momento, livra-se de qualquer julgamento ou racionalização para simplesmente estar. Livra-se da razão para estar presente plenamente, estar tão plena e fortemente presente que se deixa furtar de tudo que não participa dessa presença.

O termo visceralidade foi adotado por Artaud para descentralizar a experiência teatral da intelectualidade do cérebro. Estando presente, nada se pode saber (cerebrismo), apenas se pode sentir (visceralidade). O teatro, então, ataca as vísceras, sem que possamos especificar os órgãos ou os pedaços afetados. O corpo é assim uma totalidade e, como vimos por Derrida, somente como totalidade participa desse processo sensitivo.

## **DA MORTE POR ELETROCUTAÇÃO**

Benjamin (1986) afirma que o excesso de informação da modernidade está diretamente ligado a escassez de experiências autênticas. Observa que o constante estado de alerta em que vive o homem moderno devido ao bombardeamento de informações e acontecimentos (nesse mundo moderno onde milhões de coisas acontecem a todo momento) impede a elaboração de experiências autênticas. A esse homem, resta a experiência fragmentada do choque (NOGUEIRA, 2010).

O choque — e aqui trato mesmo do choque elétrico — parece ser uma imagem bastante apropriada para demonstrar a visceralidade. Esta é, pois, como a pura sensação desse choque que só pode ser percebido como tal após ter se extinguido. O choque, assim, só existe na véspera da conscientização de sua existência. Só podemos tomar conhecimento do choque quando sua sensação já é passada, já nem é mais sensação, mas sim, uma lembrança

atordoada. E não é de se espantar que os possíveis efeitos do choque incluam mesmo a amnésia e assim, nem como consciência de um passado o choque se materializaria.

O instante em que o choque se dá é um instante de completa entrega. Ao sermos ou estarmos chocados, estamos presentes com o choque. Ele sempre acontece internamente em nós. Ele nos recebe e nós recebemos a ele de braços abertos e assim entramos em profunda comunhão. O local onde o choque se dá é indeterminado. O choque, sentimo-lo em todo o corpo, através de nosso corpo, em nossas vísceras, sinestesticamente em locais que fogem de nossas definições. Doem nossos pés, beliscam nossos ossos, trincam nossos olhos... O choque se dá nessa indefinição, nessa impossibilidade de definição, no atravessamento de corpos, no puro rizoma. O choque também não se restringe ao atravessamento de um corpo apenas, pois ele pode ser compartilhado entre mais corpos. Quando esses outros corpos entram em contato na duração inexata do presente do choque, comunga-se dele. Faz-se aqui mais um rizoma. O choque ignora as fronteiras dos corpos. Onde está o choque ou onde começa o choque de um e termina o do outro se tornam questões irrelevantes. Num choque comungado coletivamente, todos estamos intensamente ligados, todos estamos intensamente presentes e todos morremos juntos.

Se a visceralidade é como o choque, podemos então dizer que a morte, a iminência ou a possibilidade da morte, é o cerne da visceralidade e do presente. E se o estar presente é o que fundamenta o teatro, esse morrer junto constitui mesmo o próprio teatro. No teatro, atores, público, objetos, luzes, sons... tudo que compartilhe do evento teatral se gasta, perece e morre.

Hans-Thies Lehmann:

o teatro, na medida em que nele o emissor e o receptor envelhecem juntos, é uma espécie de “insinuação da mortalidade” — no sentido da observação de Heiner Müller de que o “moribundo em potencial” constitui a especificidade do teatro. (2007, p. 371)

A insinuação da mortalidade que o crítico alemão atrela ao teatro é justamente a iminência. Estar presente se torna morrer junto. Estamos presentes porque compartilhamos um risco iminente em comum, porque envelhecemos ao mesmo tempo.

Lehmann, então, contradiz Barthes. Se Barthes crê que o teatro tenha seu sentido ao levar a um ato cognitivo consequente e posterior, para Lehmann, a cognição está “fora da morte, para além da experiência do tempo” (2007, p. 371). Racionalizar em tal circunstância

seria ausentar-se ao instante do presente. Ainda se pensássemos diferentemente de Heidegger (CHARNEY, 2007, p. 389), fazendo coexistir sensação e cognição no mesmo instante, essa possibilidade seria como uma espécie de experiência de transcendência, de abandono do corpo para se observar o instante presente de longe e em terceira pessoa. É, portanto, observar a morte alheia. Lehmann (2007) associa esse tipo de observação da morte alheia à experiência do cinema e a contrapõe à experiência teatral. Para ele, é próprio do cinema e das mídias esse estar ausente, alheio. A mídia, nesse pensamento, fica entendida como transporte de uma presença-ausente, uma ponte pela qual podemos vislumbrar um mundo alheio. O cinema e o vídeo, então, seriam mídias que, por meio da narrativa, da descrição ou da representação, transportam mundos alheios e, sendo alheios, não são capazes de proporcionar o choque. Possuem somente a serventia mais simplória de um envelope.

Tal linha de pensamento é um equívoco.

## **DA FOTOGENIA OU DA MORTE NO CINEMA**

Benjamin identifica no cinema um dos locais mais fecundos para o choque já que o cinema se constitui em “uma sucessão abrupta de imagens, sem continuidade entre uma e outra, como numa sequência de choques” (NOGUEIRA, 2010). O choque, para Benjamin, é o substituto do impacto que a aura proporciona. Aura, em sua definição mais clássica, é “uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja” (BENJAMIN, 1986, p. 170). Atrela-se, dessa forma, a todo o histórico irreprodutível que uma obra carrega, histórico esse da qual a obra se valorava, tornando-a única e especial. Já o choque se dá na ignorância do valor histórico da obra, num primeiro impacto puro, sem possibilidade de julgamentos. Dá-se assim como uma opção muito menos controlável, no contexto de Benjamin, pelas forças obscuras dos fascismos. Por isso Benjamin enxergava no cinema (e nas outras obras essencialmente reprodutíveis) uma possibilidade instigante e necessária.



O certo é que as previsões otimistas de Benjamin, em parte, falharam, ao menos no que se refere ao grosso da produção cinematográfica mundial encabeçada por Hollywood. Se ele acreditava que o cinema iria iniciar uma revolução antiaurática que começaria subjugando a tentativa reacionária de conferir-lhe aura como forma de validar o cinema como arte, o que temos hoje nesse grosso cinematográfico prova o contrário, como expõe Bráulio S. R. de Araújo:

Os elementos centrais da aura (autenticidade e unicidade) não foram superados, mas, ao contrário, adaptaram-se às mudanças técnicas, adaptação essa que ocorreu em torno da industrialização, a qual marcou a produção cultural no século 20. (2010, p. 120)

Ainda assim, o choque no cinema — mais comumente chamada de fotogenia — é considerado por importantes críticos como o efeito cinematográfico por excelência. A fotogenia pode ser entendida como o aqui-agora da imagem cinematográfica, que não deixa de ser, senão, uma boa forma de se referir a essa noção de presente que construímos até aqui.

Sobre a abordagem de Benjamin, é espantoso que ele tenha rejeitado a observação de Franz Werfel sobre o cinema que parece justamente favorecer o ponto de vista de Benjamin. Werfel afirma que seja a tendência estéril de copiar o mundo exterior que vem impossibilitando o cinema de se incorporar ao domínio das artes.

Seu sentido [do cinema] está na sua faculdade característica de exprimir, por meios naturais e com uma incomparável força de persuasão, a dimensão do fantástico, do miraculoso e do sobrenatural. (WERFEL apud BENJAMIN, 1986, p. 177)

Não seria essa incomparável força de persuasão, que para Werfel é o específico cinematográfico, justamente o efeito do choque ou a fotogenia em si?

Um dos mais importantes críticos a trabalhar a fotogenia, o também cineasta Jean Epstein, afirma que a essência do cinema não está relacionada à sua capacidade narrativa, muito pelo contrário. Sua essência se revela justamente nos momentos em que suas imagens fazem aflorar sensações fortes no público alheias à questão narrativa-representativa. A fotogenia é, então, o caráter não cognitivo da imagem cinematográfica. É a visceralidade do cinema.

Epstein relacionou o efeito da fotogenia principalmente ao *close-up*, ou seja, aos planos de rosto. Embora não tenha feito tal relação de forma restritiva, de alguma maneira,

percebeu que o rosto tem uma incrível capacidade de fazer brotar fotogenia. Deleuze nos explica o porquê:

O rosto é essa placa nervosa porta-órgãos que sacrificou o essencial da sua mobilidade global e que recolhe ou exprime ao ar livre todos os tipos de pequenos movimentos locais que o resto do corpo mantém habitualmente escondidos. (DELEUZE, 1985, p. 138)

Deleuze também observa a capacidade dos planos de rosto de criarem o que chama de afetos, “a parte do acontecimento que não se reduz ao estado de coisas, o mistério desse presente recomeçado” (DELEUZE, 2009, p.167, grifo meu). Afetos são forças que atravessam os corpos e que só podem se dar no movimento contínuo desse presente recomeçado, nesse instante-presente.

A fotogenia acrescenta à imagem um algo mais, “um encanto eventualmente ausente da realidade filmada” (FISCHER, 2012, p. 7), ou seja, ela é um efeito que se desvincula da materialidade da técnica cinematográfica. Ela não é controlável como uma cor ou uma certa forma, nem tampouco é adicionada pela câmera, não está na película e nem pode ser manuseada em estúdio. Ainda assim, fotogenia é uma potencialidade própria da imagem resultante da técnica. Ela só pode se dar por ter sido o rosto primeiramente capturado pela lente objetiva. Quando o rosto é reconstruído, através dessa reconstrução, um efeito mágico aflora, um sentido poético, um afeto, uma presença se dá e, no instante em que ela se dá, nosso corpo-visceral sente o choque, uma sensação sem nome, um qualquer-coisa que não está no rosto em si, mas antes na comunhão do rosto fotogênico com nossa subjetividade de público apaixonado. A fotogenia “tende para um limite ou transpõe um limiar” (DELEUZE, 1985, p. 116). O rosto fotogênico, então, salta fora do mundo narrado, transportado, alheio, rompendo a barreira da tela e se fazendo presente conosco. Durante o instante fotogênico, o rosto não mais pertence àquele mundo desenhado pelo filme, aquele mundo fictício que nos é narrado. O rosto nos olha e nos bastamos em nossa existência, naquele instante de comunhão, na iminência de uma morte, de um fim, do término daquele instante mágico, miraculoso e sobrenatural... A sensação visceral que causa no público extrapola o território da cognição. O que torna esse rosto fotogênico? Não sei. É impossível saber... Só podemos senti-lo; e sentimo-lo presente, pulsante, vivo... portanto, à iminência de uma morte, de um fim.

O cinema (a imagem cinematográfica), sim, ele perece e morre conosco.

## DO ROSTO E DO TODO FOTOGÊNICO

Como dito, tanto Epstein quanto Deleuze relacionam o que seria esse efeito afetivo da fotogenia especialmente ao rosto. Mas, apesar de a fotogenia remeter fortemente ao rosto, não é somente a imagem do rosto que pode ser fotogênica. Qualquer imagem pode sê-lo. Aliás, toda e qualquer imagem tem a fotogenia como uma de suas potencialidades, desde que conserve “o poder de arrancar a imagem das coordenadas espaço-temporais para fazer surgir o afeto puro enquanto expresso” (DELEUZE, 1985, p. 125).

O rosto deve ser tomado como uma condição, um estado da imagem. Quando uma coisa qualquer é capturada no filme e nos brinda com fotogenia, diremos que “esta coisa foi tratada como um rosto, ela foi ‘encarada’, ou melhor, ‘rostificada’, e por sua vez nos encara, nos olha... mesmo se ela não se parece com um rosto” (DELEUZE, 1985, p. 115). Tanto em Epstein quanto em Deleuze, os enquadramentos, na medida em que se aproximam de um objeto capturado tendem a fazer aflorar uma certa subjetividade nesse objeto, numa espécie de processo divinatório, que faz com que o objeto adquira qualidades inexistentes em sua realidade material, inexistentes naquele momento em que tal objeto foi capturado pela câmera.

Nas palavras do cineasta Carl Theodor Dreyer,

quanto mais a imagem é espacialmente fechada, reduzida até a duas dimensões, mais ela está apta a se *abrir* para uma quarta dimensão, que é o tempo, e uma quinta, que é o Espírito, a decisão espiritual de [personagens, como] Joana ou Gertrud. (apud DROUZY apud DELEUZE, 1985, p. 29)

Em um primeiro-plano que se centrasse, por exemplo, numa chaleira, diríamos que a chaleira é que nos olha. Mas não é exatamente a chaleira o rosto que nos olha; é a imagem como um todo que o faz. Assim, “não há primeiro plano de rosto. O primeiro plano é o rosto” (DELEUZE, 1985, p. 128).

Deixemos esclarecido que a fotogenia não se resume, então, a essa relação do primeiro plano com o rosto. Em última análise, não há distinções certas entre planos e enquadramentos. O próprio Deleuze (1985) desacredita na obrigatoriedade de distinção de planos próximos, americanos e primeiros-planos, no referente às suas capacidades de

produzir afetos. Indo além, são também obscuras as definições para os planos mais abertos: o enquadramento de uma paisagem tanto pode ser um plano geral que encarcera um determinado personagem em um ambiente, quanto um plano detalhe, no caso, um detalhe de nosso planeta. Essa questão dependerá, no mínimo, do contexto em que uma tal cena se dá, ou seja, das cenas e enquadramentos que a acompanham.

De qualquer forma, tanto o plano geral quanto o plano detalhe, ambos têm a potencialidade da fotogenia em si. Não seria absurdo levar a fotogenia também para a indefinição de planos e enquadramentos ou mesmo a relativa inexistência deles, muito frequente no universo dos vídeos. O que define e produz a fotogenia não é simplesmente o que se mostra na imagem, nem mesmo o como esta coisa se mostra. É antes o que extrapola desses limites.

É próprio da fotogenia, implicar um como se à imagem, um algo mais vagamente explicado, mas fortemente sentido. Sua função seria a de fazer a imagem “passar de uma qualidade à outra, desembocar numa nova qualidade. Produzir uma nova qualidade, operar um salto qualitativo” (DELEUZE, 1984, p. 117). A fotogenia — é preciso que isso fique bem claro — não precisa ter relação alguma com o objeto descrito na imagem. A fotogenia é a própria imagem, seu devir em nós, ou como provavelmente colocaria Bondía, seu acontecimento em nós. Não é o rosto que é fotogênico, assim como não é fotogênica a chaleira. Fotogênica, “geradora de luz” (FISCHER, 2012, p. 2), geradora de vida e morte... é a imagem.

## **DO CINEMA PARA O VÍDEO OU SOBRE NOSSA PERCEPÇÃO**

É bastante comum conceber o vídeo, se não como um filho legítimo do cinema, ao menos um seu herdeiro bastardo. Essa concepção merece, entretanto, uma olhada cuidadosa, pois, apesar das muitas ligações e semelhanças entre os dois meios, há também muita divergência. Ambos são dispositivos de síntese de imagens-em-movimento, mas se

distinguem drasticamente no que tange suas possibilidades tecnológicas. Não há, contudo, uma noção ideal do que seja o cinema ou o vídeo. Existem, entretanto, formas de entendê-los e de relacioná-los a contextos. Nesse sentido, recorrerei a dois processos históricos mais ou menos distintos para, dessa forma, desvendar o local que ocupam atualmente.

Se a hereditariedade explícita entre o cinema e o vídeo está no fato de ambos sintetizarem imagens-em-movimento, muitos outros dispositivos também se inserem na família. Aos dispositivos que precederam o cinematógrafo, Arlindo Machado (2007) rotulou como précinemas. Aos posteriores, incluindo o próprio vídeo, pós-cinemas. Estabelece-se assim uma árvore genealógica calcada na visualidade desses dispositivos. O cineasta alemão Werner Nekes, em seu documentário *Filme antes do filme* (1986), nos apresenta um interessante apanhado de précinemas. Eram dispositivos cada vez mais complexos e capazes de criar ilusões cada vez mais complexas também. Esse desenvolvimento tecnológico se confunde com o próprio desenvolvimento dos conhecimentos acerca da percepção humana. É que, em qualquer um deles, a ilusão só foi possível através da exploração de brechas características de nossa percepção. Dispositivos como o fenacístoscópio (inventado por Joseph Plateau em 1831), o zootropo (William George Horner, 1834) ou o praxinoscópio (Émile Reynaud, 1877), por exemplo, eram bastante simples e geravam imagens-em-movimento pela animação circular de desenhos. Outros dispositivos não geravam movimento, mas exploravam outras características da percepção visual. O thaumatrópio (William Fitton, 1826), por exemplo, ludibriava nossa percepção explorando a persistência retiniana, característica da visão onde um estímulo luminoso persiste por um certo tempo em nosso aparato ótico depois de o estímulo ter se extinguido. Por muito tempo, essa característica foi erroneamente apontada como a base da ilusão de movimento. Para criar o movimento, pelo contrário, é necessário controlar e contornar a persistência retiniana. O cinema, por exemplo, diminuiu o tempo de exposição de cada fotograma, tanto pelo aumento de sua cadência (quantidade de fotogramas exibidos por segundo), quanto pelo falseamento desse aumento através da ação de uma paleta giratória que interrompe o tempo de cada fotograma por duas ou três vezes, adicionando, com isso, espaços sem estímulo luminoso na duração dos fotogramas. A ilusão de movimento se dá justamente pela existência de espaços vazios, o que poderia ser reparado mesmo no fenacístoscópio ou no zootropo. Nestes dispositivos, devemos observar o movimento através de pequenos talhos que mais escondem do que revelam a imagem. Observando os desenhos diretamente, nota-se a falta de definição e o rastro criado pela persistência retiniana.



A ilusão de movimento passou então a ser explicada pelo efeito-phi, que não é de fato um único efeito, mas antes um “conjunto de fenômenos, muito diferentes uns dos outros mas aparentados” (AUMONT, 1993, p. 50). Pelo efeito-phi, pontos de luz localizados não tão perto que pareçam ser os mesmos e não tão distante que pareçam absolutamente distintos e que pisquem em sucessão não tão rápida que pareçam piscar ao mesmo tempo e não tão lenta que pareçam piscar de forma distinta parecerão ser um único ponto de luz que se movimenta.

Tão errôneo quanto atribuir a ilusão de movimento à persistência retiniana é crer que o efeito-phi seja o único responsável por ela. É que a percepção humana se dá num emaranhado de informações, não só provenientes dos vários sentidos (visão, audição, olfato, paladar e tato) — no que seria a porção biológica —, mas também de aprendizagens histórico-sociais (STERNE, 2003 e CASTANHEIRA e ERTHAL, 2011, p. 136). Estas informações se cruzam e se completam o que torna muito difícil seus tratamentos em modo separado.

Aumont:

De fato, o sistema visual não possui órgão especializado na percepção de distância, e a percepção do espaço quase nunca será, no dia-a-dia, apenas visual. A ideia de espaço está fundamentalmente vinculada ao corpo e a seu deslocamento; em particular, a verticalidade é um dado imediato de nossa experiência, pela gravitação: vemos os objetos caírem verticalmente, mas sentimos também a gravidade passar por nosso corpo. O conceito de espaço é pois tanto de origem tátil e cinésica quanto visual. (1993, p. 37)

A ilusão cinematográfica depende diretamente de todo um arcabouço de conhecimentos e experiências prévias do mundo. Ainda que o cinema nos ofereça apenas uma visualidade, tenderemos sempre a completá-la, de forma que o estímulo visual torna-se apenas mais um dentre outros tantos estímulos que a ele agregamos. A percepção nunca se dá repartida. Esta é a totalidade dos sentidos.

Há, em contrapartida, um certo estado de incompletude em que esses dispositivos devem sempre permanecer que podemos observar desde os mais antigos. E mesmo atualmente, podemos perceber a incompletude dos vídeos da internet pela baixa qualidade a que se submetem em prol de uma maior velocidade de transmissão. Esses vídeos nos chegam tão comprimidos, ou seja, com tanta supressão e generalização, portanto, de tal forma disformes e alterados, que se torna nosso papel preencher as lacunas faltosas. Poderíamos crer, então, que constituímos com eles um corpo híbrido com a máquina-vídeo (CASTANHEIRA e ERTHAL, 2010, p. 137). Sempre nos completamos, um ao outro.

## **A ILUSÃO CINEMATOGRÁFICA**

Em todo caso, a ilusão cinematográfica é ainda muito mais complexa que a simples ilusão de movimento gerada pelo efeito-phi. Ela não se resume a insinuar movimento onde não existe de fato. Vai bastante além e insinua, mesmo, a existência de uma realidade fictícia. Começemos a analisar essa ilusão pelo fato de que o cinema é, por assim dizer, constituído por fotografias.

A fotografia, por suas características, tem um papel fundamental na construção de uma noção de realidade importante ao cinema, ainda que não a tenha inventado. Com a fotografia,

pela primeira vez no processo de reprodução da imagem, a mão foi liberada das responsabilidades artísticas mais importantes, que agora cabiam unicamente ao olho. Como o olho apreende mais depressa do que a mão desenha, o processo de reprodução das imagens

experimentou tal aceleração que começou a situar-se no mesmo nível da palavra oral. (BENJAMIN, 1986, p. 167)

Pela velocidade da captura fotográfica, Walter Benjamin nivelou a fotografia à palavra oral, por ambas se darem no imediatismo e na impermanência do ato: o ato de falar e o ato de fotografar. Se a fotografia é compreendida, aqui, como objetiva é porque, supostamente, não sofre a interferência da subjetividade do artista, da percepção subjetiva deste. Sendo mais cauteloso e não menos equivocado, diria que ela sofre menos interferência dessa subjetividade do que a pintura ou do que outras formas pictóricas mais manuais ou artesanais. De toda forma, a fotografia é tida, historicamente, como um pedaço fiel da realidade que captura; a eternização de um instante. Ao passo que ela se aprimorava nesse fardo de fidelidade,

a fotografia fez com que a pintura se libertasse da semelhança, na medida em que satisfizesse mecanicamente o desejo de ilusão: a foto é essencialmente, *ontologicamente*, objetiva — logo, mais crível do que a pintura. A foto possui “poder irracional que arrebatou nossa crença”. (AUMONT, 1993, p. 201, sublinhado meu)

O desejo de ilusão a que Jacques Aumont se refere é o desejo de inscrever na pintura ou na fotografia uma realidade crível, real, que continua para além das bordas e das molduras. Dessa forma, a fotografia agiria como uma janela pela qual se observa uma espécie de realidade paralela àquela do observador. Como no espelho da pequena Alice de Lewis Carroll (2002), a fotografia é um portal de entrada para um outro mundo, um mundo que desejamos conhecer.

Alice:

Como seria bom se pudéssemos atravessar para a Casa do Espelho! Tenho certeza de que nela, oh! há tantas coisas bonitas! Vamos fazer de conta que o espelho ficou todo macio, como gaze, para podermos atravessá-lo. Ora veja, ele está virando bruma agora, está sim! Vai ser bem fácil atravessar... (CARROLL, 2002, pp. 137-138)

É certo, entretanto, que, não só a fotografia, mas a pintura também poderia ser observada por esse viés. Durante o renascimento, propunha-se que “uma pintura fosse uma janela que se abre para uma outra realidade, uma realidade diferente” (GRAU, 2003, p. 37,



tradução minha<sup>1</sup>). Pretendia-se, então, que um outro mundo ou realidade se estendesse para além das bordas e das molduras. Pretendia-se, também, sugar o espectador para dentro da imagem, como se fosse possível adentrar essa outra realidade. Porém, por mais perfeccionista que fosse a técnica renascentista, ainda estava exposta à subjetividade do pintor, mais propensa, portanto, a criar uma realidade falsa ou falha, portanto uma realidade menos real e menos crível. A fotografia, por sua característica objetiva mais evidente, se adequa melhor a tais pretensões.

Tal objetividade fotográfica, entretanto, é estática, enquanto a do cinema está em movimento. Numa fotografia pode até haver uma sugestão de movimento, mas percebemos essas sugestões como deformações e não como movimento real. O cinema, abrindo-se mais ainda a realidade que nos apresenta, torna-se o desenvolvimento desejável e inevitável da fotografia. Se esta nos apresenta um mundo que continua para além da moldura, ou seja, para além do que enxergamos, o cinema possibilita que nos aprofundemos mais e mais nele.

## DA LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA

O que entendemos por linguagem cinematográfica hoje nada mais é do que um conjunto de procedimentos cunhados num contexto histórico específico (a primeira década do século XX) que vingaram como cânone cinematográfico. É óbvio que questões de ordem técnica limitam as possibilidades do cinema e, portanto, o que pode ser sua linguagem. Limitam menos, porém, que opções tomadas de forma arbitrária. Essa linguagem, diz Machado, é produto de um

fenômeno cultural, ou seja, como decorrência de um certo estágio de desenvolvimento das técnicas e dos meios de expressão, das pressões

---

<sup>1</sup> O texto original completo é “A picture is a window that opens onto another, different reality. With the aid of the visual technique of perspective, strategies of immersion received a tremendous boost, for they allowed artists to portray convincingly much that formerly could only be alluded to.”

de natureza socioeconômica e também das demandas imaginárias, subjetivas, ou, se preferirem, estéticas, de uma época ou lugar. (MACHADO, 2007, p. 191)

E mais adiante, Machado completa:

Para que o cinema deixasse de ser apenas uma diversão popular barata, restrita aos cinturões industriais das grandes cidades, e se convertesse numa próspera indústria cultural, para que pudesse atrair um público novo, mais sofisticado e sólido economicamente, era preciso que fosse capaz de alinhar-se às artes nobres do período: o romance e o teatro oitocentistas [...] [Esse alinhamento se] consistiu menos na descoberta de uma linguagem própria para o cinema do que num empenho no sentido de traduzir para o cinema certas estruturas narrativas do teatro e do romance do século XIX. (MACHADO, 2007, p. 191)

Dessa forma, a estruturação da linguagem cinematográfica poderia ser melhor entendida como “a gestação de um gênero literário no seio do cinematógrafo” (NOEL BÜRCH apud MACHADO, 2007, p. 84) e se cristaliza no cinema de D. W. Griffith.

Dividirei a linguagem cinematográfica em dois grupos de procedimentos. O primeiro deles engloba os procedimentos que visam possibilitar a percepção de continuidade entre cenas absolutamente descontinuadas, os *raccords*. Faz-se surgir entre elas unidade de tempo, espaço, movimento, etc. E, por fim, surge uma realidade. O *raccord* cinematográfico se relaciona intimamente com a noção de campo e extracampo. Campo nos remete a tudo que a câmera captou e nos é apresentado visualmente na tela. Já o extracampo é tudo aquilo que não foi captado e que, conseqüentemente, não é observável na tela, mas que pertence ao universo da cena por sugestão do campo. O extracampo é, portanto, o prolongamento do mundo para além do limite visível do campo. Alice também não enxerga o mundo paralelo por completo; falta-lhe enxergar um certo canto da lareira que o espelho não revelava, por exemplo. O extracampo se relaciona ao efeito do espelho de Alice, uma espécie de portal pelo qual se observa uma parte do todo que é a realidade paralela à do evento, que é a realidade do observador. O extracampo privilegia (ainda que não implique) esse paralelismo de mundos. Sua ausência, por outro lado, irá privilegiar a realidade do evento, pois atrela a existência daquilo que se mostra na tela à presença do espectador. Assim, a ausência de extracampo tenderá a se relacionar com uma perspectiva de teatro filmado. Nela, as realidades se sincronizam e se adequam, tornando-se uma só realidade híbrida. Na

perspectiva de teatro filmado, a câmera busca apenas registrar a ação e, procedendo assim, tenta anular qualquer sentido extra que possa dar à cena que captura.

O segundo grupo de procedimentos da linguagem cinematográfica opera justamente nesses sentidos extras fatalmente implicados pela técnica do cinema. A câmera, pela forma que captura uma cena, possui uma inevitável expressividade, ou seja, o conjunto do que é captado pela câmera — o campo — sofre interferência pelo modo como a câmera o capta. Dessa forma, uma cena é sempre tendenciosa. O enquadramento do campo é um ponto de vista e suas variações (*close-up*, *plongée*, *contraplongée*...) geram sentidos, assim como também o fazem seus movimentos (*pan*, *tilt*, *dolly*, *zoom*...) ou mesmo as lentes e filtros usados. Sentidos afloram em uma cena somente por estas escolhas.

Se pela linguagem cinematográfica, a expressividade da técnica tem um papel fundamental na obra, na perspectiva de teatro filmado, a técnica irá simular o olho do espectador, operando como uma extensão desse olho, para falar nos termos do filósofo da comunicação Marshall McLuhan (1969). E Dario Fo afirmou que o espectador teatral tem mesmo como que uma câmera filmadora na cabeça e, quando assiste a um espetáculo, opera diversos tipos de movimentos, *zooms*, focos, etc... (1999, pp. 77-80, 171 e 228-232). Esse olho-câmera, entretanto, limita-se a um ponto de vista apenas. Assim, no teatro filmado, poderíamos crer que observar de algum ponto de vista fosse o ato mínimo e necessário da câmera: ou se observa de algum lugar ou, simplesmente, não se observa. Por ser necessidade mínima da câmera, sua expressividade também seria limitada ao mínimo.

## VISCERALIDADE OU FOTOGENIA

Há entre o conceito de visceralidade e de fotogenia um parentesco inegável. Entretanto, há uma diferença entre as colocações de Artaud e de Epstein.

Epstein afirma que, ainda que a fotogenia seja o efeito cinematográfico por excelência, a intensidade de seu imediatismo opera através do contraste com instantes menos potentes, não fotogênicos (apud CHARNEY, 2001). O cinema deve proceder, portanto, por numerosos momentos não tão cinematográficos pontuados por instantes de fotogenia. Epstein cria uma intrigante relação no cinema, onde as esparsas imagens especificamente cinematográficas dependem das numerosas imagens não exatamente cinematográficas. Epstein crê na impossibilidade de se manter um estado de tamanha intensidade durante o longo período de um filme. Dessa forma, o cinema oferecerá choques em doses homeopáticas. Mas se for somente nesses breves instantes de fotogenia que se dará a verdadeira experiência cinematográfica, do que se tratam os outros instantes?

Artaud é mais febril em sua proposição. Em seu teatro, parecem estar abolidos esses momentos menos potentes e não viscerais. A visceralidade se dará, portanto, na totalidade do evento teatral, dilatando o presente instantâneo até a duração total do evento que, razoavelmente, começa no início do espetáculo e finda quando este chega ao fim.

Entretanto, tanto no caso da fotogenia quanto no caso da visceralidade, não há como separar e pontuar claramente os instantes em que o efeito se dá. Não se pode estabelecer qual trecho do filme é fotogênico, já que qualquer imagem carrega em si uma potência fotogênica e esta, para acontecer, dependerá da subjetividade de um espectador. Por motivos semelhantes, também não há como garantir que a visceralidade opere a todo vapor durante todo um espetáculo. Ao passo que, em ambos os casos, são numerosos os seus espectadores, percebe-se que todas as relações se dão ao mesmo tempo, sejam elas de grandes ou pequenas intensidades, contatos viscerais e cerebrais, e que o evento, seja ele teatral ou cinematográfico, têm que necessariamente abarcar essa possibilidade. O que não impede que haja, por parte dos organizadores, um planejamento de uma dinâmica esperada da fotogenia ou da visceralidade. Em todo o caso, o choque, paradoxalmente, tem algo de individual. Numa relação criada entre dois corpos, não é necessário que ambos vibrem na mesma intensidade. Entretanto, um deles terá de suscitar algo no outro. Mas não há como saber onde ou quando haverá o choque e nem em que corpo ele ocorrerá. Por essa abundância e imprevisibilidade de choques é que Benjamin afirma que o homem moderno anda em estado de constante alerta (NOGUEIRA, 2010). Também não há começo e fim definidos. Aliás, não há nada definido nessas relações.

Se o espetáculo teatral seguisse o modelo cinematográfico de Epstein, os momentos viscerais seriam os ápices de um todo relativamente mais ameno. E, no sentido inverso, um filme poderia ser sempre fotogênico e intenso. No fim das contas, tanto visceralidade quanto fotogenia são potências sempre existentes, ainda que possam ser negligenciadas. Fotogenia e visceralidade: são apenas versões da uma mesma história.

### TEATRO FILMADO E PRESENÇA VIRTUAL: ANTI-LINGUAGEM

Se teatro filmado é uma simulação da situação teatral, temos um ótimo exemplo no filme *Escamotage d'une dame chez Robert-Houdin* (1898) de Georges Méliès onde um mágico executa seu número e faz sumir uma mulher diante de nossos próprios olhos. No filme, o mágico se apresenta diretamente a nós. Ao entrar e ao sair, ele nos faz reverências e até retorna ao palco para agradecer aos nossos incessantes aplausos reais já que, por se tratar de um filme mudo, não poderia haver aplausos contidos no filme. É como se este mágico estivesse se apresentando em um teatro. É uma presença virtual relativizada no tempo e no espaço.



Da parte do público, diz-se que, quando os irmãos Lumière exibiram *Arrivée d'un train à la Ciotat* (1896), onde um trem se precipita sobre a câmera e, portanto, sobre a tela e

sobre o público presente, este público entrou em pânico com medo de que o trem pudesse os atingir. O trem percorreria, assim, o caminho inverso ao de Alice, de dentro da realidade paralela do espelho para nossa realidade real. Essa famosa anedota do trem, acontecida ou não, ilustra a crença dos espectadores na coincidência da realidade do filme com a sua própria realidade de forma plena. O teatro filmado tem o potencial de tornar o espaço e o tempo estriados em matérias lisas (DELEUZE; GUATTARI, 1997b).

Quando o cinema deixou de ser mudo com o som gravado direto na película (*sound on film*), surgiram, lado a lado, como que duas perspectivas: visualidade adicionada de som e som adicionado de visualidade. De um lado os *talkies*, os filmes de cinema falado propriamente dito. De outro, os *soundies*, registros de pequenas apresentações musicais que iam desde trechos de ópera e balé até *performances* de jazz e de outros gêneros populares.

Nos *soundies*, assim como em *Escamotage d'une dame* de Méliès, podia-se terminar as *performances* com os artistas indo à beira do palco reverenciar o público real e agradecer-lhes os aplausos. O público estava mesmo diante da presença do artista, ainda que na forma de uma cinepresença, um devir de presença.

Nos *talkies*, como no caso de *The jazz singer* (1927) que foi o primeiro deles, dão-se situações bem curiosas. O som sincronizado só é utilizado nas partes onde o cantor se apresenta musicalmente, como pequenos *soundies* que pipocam dentro dos *talkies*. Em todo o resto, os diálogos continuam se dando em textos escritos em letreiros à parte. O filme, então, era composto de momentos distintos. Uns que estabelecem a realidade fictícia e outros que caminham para uma espécie de presença virtual. É notável nesses momentos de presença, uma drástica redução de continuidade e de expressividade da técnica.

Em 1927, num discurso feito em ocasião anterior à apresentação de uma seleção de *soundies*, Will H. Hays, presidente do mais poderoso sindicato de produtores e distribuidores de filmes dos EUA, afirmou:

Costuma-se dizer que a arte dos vocalistas e instrumentistas é efêmera, que ela é criada apenas para o momento. A partir de agora, nem os artistas e nem a arte vão jamais morrer para sempre. (apud MACHADO, 1997, p. 164)

A cada nova exibição, tanto os artistas quanto suas artes ganham vida de novo, ou seja, tornam-se vivos e presentes. Se, de alguma forma, ficou mais evidente no som que na visualidade, esse efeito de se fazer presente aquilo que está gravado, a explicação pode estar nas diferenças funcionais entre o ouvido e olho. Enquanto este último percebe o mundo linearmente, contínuo e organizado, o ouvido percebe o mundo de forma caótica e desorganizada, sem fronteiras, sem direção, sem horizonte, por uma intuição primordial, pelo terror e pela pura emoção (MCLUHAN, 1969, p. 48). O olho organiza o que enxerga para dar sentido. O ouvido crê no que ouve na forma que é ouvido.

Se comecei traçando relações de parentesco do vídeo aos dispositivos criadores de imagens-em-movimento, aponto agora que o vídeo pode também ser relacionado aos dispositivos de reprodução de som. O vídeo é composto tanto pela imagem visual quanto pela sonora e não há, de forma alguma, uma relação hierárquica entre elas; nenhuma possui especial importância sobre a outra. Mas a observação do vídeo por sua sonoridade nos leva a outros caminhos.

Se acreditarmos que o vídeo tenha mais afinidades com o som do que com a visualidade, elegeremos o videoclipe como seu produto mais genuíno, muito mais genuíno que o registro de *performances* musicais, portanto, já que, neste, os dois aspectos caminham de mãos dadas, visualidade e som. Nesses registros, ambos os aspectos se prestam à presença-devir dos artistas carregados em suas mídias. Já no videoclipe a visualidade deve se adequar ao som pré-gravado, deve complementá-lo, por vezes, não passando de borrões e abstrações. Dessa forma, as imagens mais puras que o vídeo poderia produzir seriam aquelas formadas por efeitos de retroalimentação, quando a câmera capta a própria imagem que gera e, por isso, abdica de um referencial a ser mimetizado ou reproduzido (MACHADO, 2007).

Em todo caso, é, de fato, no meio musical que surge a arte do vídeo.

## VIDEOARTE

O vídeo, em seu desenvolvimento histórico como videoarte, pega carona na liberdade alcançada pelas artes pictóricas pós-fotografia (e pós-impressionismo) e se aproxima dessa perspectiva de teatro filmado, buscando potencializar a realidade do evento, operando sobre o presente instantâneo do evento em que se dá, não fazendo uso, portanto, daquelas artimanhas de amenização da realidade do evento das quais se utilizava o cinema. O vídeo então buscou ser opaco, ao invés de transparente (XAVIER, 2005, p. 6), escancarando sua aparelhagem, oferecendo-a aos espectadores e, com isso, reforçando a consciência do espectador de seu mundo. O espelho, aqui, não é o de Alice. É um espelho real que reflete o próprio mundo de quem o observa.

O vídeo ainda possui uma possibilidade impensável no cinema, de que as mais variadas etapas de produção e exibição se deem no mesmo instante. Já o processo cinematográfico pode durar meses. Tal capacidade do vídeo possibilita que ele se atrele absolutamente à presença do artista e dos espectadores, portanto, à realidade do evento performático ante qualquer realidade paralela. Aqui, não se buscará a ilusão da percepção, mas seu realce, modificação, elevação, potencialização.

## A REALIDADE MIDIÁTICA

Numa certa perspectiva, pode-se dizer que haverá sempre uma realidade contida no vídeo, no cinema e mesmo no rádio ou na gravação musical ou qualquer outra mídia. Em detrimento do aspecto midiático dessas tecnologias, privilegio aqui

toda uma acumulação subterrânea, uma vontade milenar de intervir no imaginário [...]: o devir do mundo dos olhos, o afloramento do fantasma, a emergência do imaginário e o que ele tem de gratuito, excêntrico e desejante, tudo isso, enfim, que constitui o motor mesmo



do movimento invisível que conduz ao cinema. (MACHADO, 2007, p. 15)

Temos então duas realidades básicas, essa realidade contida e apresentada pelo dispositivo e nossa realidade real. Essas duas realidades parecem ser simples e claras e ainda assim são absolutamente questionáveis e confusas. Mesmo nas situações típicas do cinema, o afloramento da realidade paralela se dará dentro da nossa realidade real e esta realidade acabará fatalmente por influenciar nossa apreensão do ato de ver um filme e, conseqüentemente, influenciará a própria realidade fictícia (ALTMAN, 2004). Entendo que o caminho do vídeo seja o inverso. Este deve ser performativo e agir sobre a realidade em que se apresenta e causando-lhe influência.

Entretanto, a credibilidade dessa realidade paralela nada tem a ver com sua verossimilhança com esse nosso mundo real, o que é facilmente notado no mundo que se apresenta dentro do espelho de Alice. Este é brutalmente inverossímil. O que atribui credibilidade a uma dada realidade fictícia é relativo, mas deve rodear sua continuidade e sua não coincidência com a nossa realidade, o que pode ser entendido a priori como a não existência de interferências entre as duas realidades. Privilegiar a realidade da ficção é fazer esforços para que esta seja crível ainda quando entendida como ficção e, quando possível, fazer com que o espectador se esqueça disso ou ao menos se confunda. É daí que se origina o apagar das luzes da plateia característico do cinema e de certos teatros (os da quarta parede, principalmente). Apagam-se as luzes da plateia e, com elas, o mundo real ao seu redor. Tal atitude visa adormecer os sentidos para a realidade do evento, atenuando-a para que a realidade paralela do mundo imaginário apresentado se sobressaia. Este é o efeito de transparência, “quando o dispositivo é ocultado, em favor de um ganho maior de ilusionismo” (XAVIER, 2005, p. 6). Satisfaz-se assim o desejo de ilusão que indica Aumont (1993, p. 201).

## POR UMA OUTRA IMAGEM

Com desenvoltura fala-se de imagem, crendo que este termo se refere estritamente à visualidade. A imagem cinematográfica, então, seria o desenho luminoso perceptível visualmente que se espalha pela tela. Um filme mudo é feito só de imagens, enquanto o falado é imagem e som. Se a tela ficar absolutamente negra, foi-se embora a imagem, ainda que tenha permanecido o som.

Jacques Aumont, na introdução de seu livro intitulado justamente como *A imagem*, logo nos alerta para a existência de inúmeras atualizações potenciais e multiplicidades de sentidos para o termo imagem. Entretanto, Aumont deixa clara sua opção em se ater e dedicar todo seu estudo a uma variedade de imagens, específica, “as que possuem formas visíveis, as imagens visuais” (AUMONT, 2002, p. 13).

Poderíamos, então, pensar que a imagem é algo como um conteúdo carregado pelos pontos luminosos na tela, pela tinta no papel, pelas palavras do poeta ou pela voz da cantante. A função desses suportes seria o de carregar imagens a serem apreendidas, entendidas e apreciadas. A imagem seria, assim, um conteúdo estático e, depois de apreendida, permaneceria em nosso pensamento de forma que poderíamos investigá-la às minúcias e descobrir nela coisas novas que não havíamos notado antes. Essa imagem é a imagem de um mundo novo a ser desvendado. Essa também não é a imagem que estamos abordando.

A imagem, neste estudo, é o próprio instante. Imagem é, antes de qualquer coisa, um agenciamento que acontece entre corpos. Não há imagem na luz do projetor, nem na tinta no papel, nem nas palavras do poeta, nem na voz da cantante. A imagem só existirá se uma subjetividade se chocar com essas matérias. Indo um pouco além, incluiremos facilmente os sabores, odores e quaisquer outras sensações que tenhamos. Um simples toque poderia fazer o afloramento de uma imagem. A imagem é o choque. Ela só poderia ser tomada por visualidade de forma ilustrativa e sempre repleta de faltas e falhas, como um sonho do qual não conseguimos nunca uma descrição satisfatória.

Reverto o caminho tomado por Aumont (2002). Aqui, torna-se imperativo que a imagem não seja tomada apenas pela visualidade. Uma imagem, no sentido que proponho aqui, não é nunca visual ou sonora, ou quiçá visual e sonora ao mesmo tempo. A imagem é

sempre a fatia inexata da imaginação e da subjetividade. A imagem é o que extrapola aos corpos e, por si só, é deleite e não ilustração ou informação.

No que tange aos sentidos, a imagem é sinestésica, ou seja, a imagem efetua uma grande confusão entre todos os sentidos. Mesmo quando nos chega por meio dos olhos, a imagem nos avilta o olfato, a audição, o paladar... E vai além. Aumenta a pressão, desestabiliza os batimentos, amolece os músculos, espreme a bexiga, lambe a nuca... Em sua sinestesia, a imagem é visceral e, portanto, é sempre um atravessamento bastante complexo. Pensemos na imagem como o produto visceral do estar presente com uma mídia. Ela seria, assim, o próprio impacto sensitivo e o desenho sinestésico que a mídia imprime em nós.

A imagem que se faz nesses moldes tem semelhanças profundas com o sonho. Este não é nem visual, nem sonoro, nem qualquer coisa destacada, repartida, abordada em partes. A potência do sonho vem justamente do caos sensorial que proporciona. Mas esse caos não é no sentido da eventualidade e do qualquer coisa. É o caos da complexidade e do atordoamento gerado por essa complexidade. Mas também não é como aquele sonho psicanalítico repleto de simbologias e referências, que se desenrola como linguagem e é, portanto, passível de ser lido ou interpretado. A imagem que abordo se assemelha a uma noção de sonho muito mais potente, que se faz de uma forma muito mais presente e transformadora. Ela é imagem-performativa. Ela age. E nesse sentido, tanto a imagem, quanto o sonho tem estreita relação com o teatro proposto por Artaud,

pois o teatro da crueldade é realmente um teatro do sonho, mas do sonho *cruel*, isto é, absolutamente necessário e determinado, de um sonho calculado, dirigido, em oposição ao que Artaud julgava ser a desordem empírica do sonho espontâneo. (DERRIDA, 2009, p. 353)

Apesar da afirmação de Derrida sobre o julgamento de Artaud acerca do sonho espontâneo, o que temos do próprio Artaud é mais ameno:

Considerar o teatro como uma função psicológica ou moral de segunda mão e acreditar que os próprios sonhos não passam de uma função de substituição é diminuir o alcance poético profundo tanto dos sonhos quanto do teatro. Se o teatro, assim como os sonhos, é sanguinário e desumano, é, muito mais do que isso, por manifestar e ancorar de modo inesquecível em nós a idéia de um conflito eterno e de um espasmo em que a vida é cortada a cada minuto, em que tudo na criação se levanta e se exerce contra nosso estado de seres constituídos, é por perpetuar de um modo concreto e atual as idéias metafísicas de algumas Fábulas cuja própria atrocidade e energia bastam para desmontar a origem e o teor em princípios essenciais. (ARTAUD, 1999, p. 105)

A imagem é também a anti-linguagem; é a impossibilidade de leitura. Um certo resquício da imagem, uma lembrança dela, sim, pode até ser lida, de forma tão confusa e inexata quanto a leitura da borra de café no fundo da xícara. Mas a imagem não é em si linguagem. A linguagem é diegese, é dimensão ficcional, é o espelho de Alice, portal-código que se abre para um outro mundo-conteúdo. Já a imagem é a exaltação do imediatismo de nosso mundo real, de nossa presença instantânea da qual a própria imagem compartilha conosco.

Quando Artaud escolhe a pintura *As filhas de Loth* de Lucas van den Leyden como exemplo a ser seguido pelo teatro, não o faz por admirar sua visualidade, sua composição de cores e formas, ou por retratar com maestria o mito de Loth, mas por causa da imagem que tal quadro lhe revelou. Uma imagem que

impressiona o espírito [...] e é apanhada num único olhar. Mesmo antes de poder ver do que se trata, sente-se que ali está acontecendo algo grandioso, e os ouvidos, por assim dizer, emocionam-se ao mesmo tempo que os olhos. (ARTAUD, 1999, p. 31)

Essa pequena descrição imprecisa do choque que Artaud vivenciou exemplifica diversos pontos levantados até aqui. Mas não só o teatro, como também o vídeo, deveria tirar proveito da indicação artaudiana. Em especial, aquele vídeo que pretenda participar do evento teatral. No final das contas, não seria somente assim que ele poderia participar do teatro?

Por fim, a imagem também não deve ser confundida com a lembrança que guardamos dela. Assim como a lembrança que temos dos sonhos, a lembrança da imagem é sempre uma reconstrução vaga da imagem. E, reafirmo, a imagem não deve ser confundida com ou restrita a visualidade, ainda que comumente usemos dela para nos referir à imagem. Principalmente porque a visualidade é passível de ser repetida e reproduzida, o que se tornou notável no caso das obras tecnicamente reproduzíveis (BENJAMIN, 1999). Já a imagem, ou seja, todo o imediatismo que a experiência da imagem nos proporciona, essa não pode ser repetida.

## DA OBRA REPRODUTÍVEL

Ainda a pouco abordei algumas observações de Benjamin acerca das obras reprodutíveis tecnicamente. Vimos que Benjamin atribuía a essas obras possibilidades democráticas nunca antes vistas. Se a obra aurática era, em última instância, oferecida aos deuses ou a um seletivo grupo de homens, a obra reprodutível era ofertada a maior quantidade possível de homens. A questão que mais nos interessa aqui, entretanto, não é o número de reproduções e a quantidade de pessoas — ambos virtualmente ilimitados — que elas podem alcançar. É, antes, uma nova questão que aflora desta primeira e que se refere à localização da obra de arte.

Onde está a obra?

No caso de uma pintura, a questão pode ser prontamente respondida, já que a pintura é uma obra palpável, literalmente. Esta é a lógica da obra aurática, onde as noções de unicidade e originalidade são pertinentes. Se a pintura for copiada, não se tratará exatamente de uma cópia, mas de uma outra obra que será menos valorizada por não ser a original, por ter *status* de cópia.

Se questionarmos da mesma forma uma fotografia, poderíamos nos apressar em responder da mesma forma, já que, a princípio, ela também é palpável. Mas essa fotografia palpável é, na verdade, apenas uma reprodução, uma dentre tantas revelações possíveis de um negativo fotográfico, sendo todas essas revelações, razoavelmente, a mesma obra. Seria, então, o negativo fotográfico, a obra de arte? Não, pois ele não constitui a obra em si, apenas possibilita que ela seja (re)produzida.

No cinema a questão se problematiza ainda mais, visto que, apesar de ter um procedimento tecnológico parecido com o fotográfico, a imagem do cinema não é palpável como a da fotografia. Se é possível segurar uma fotografia nas mãos, o mesmo não acontece com o filme. Para podermos vislumbrar a obra cinematográfica é necessário que permaneçamos um determinado tempo frente a ela, ou seja, o cinema possui uma duração e só existe, de fato, durante esse período.

No vídeo o problema se transforma e nem a um substituto do rolo filmico podemos nos agarrar, pois, à medida em que o vídeo migra da mídia física para a eterialidade da nuvem<sup>2</sup>, quebra-se a última resistência da materialidade, da palpabilidade.

A reprodutibilidade das obras vai muito além da simples possibilidade reprodutiva. Ela atesta a inexistência material da obra de arte. Não sendo palpável, a obra não pode ser capturada e, portanto, também não pode ser possuída, dominada ou destruída.

Concluo de tudo isso que as obras reprodutíveis, especificamente o cinema e o vídeo, por existirem somente durante sua exibição, por estarem absolutamente expostas ao contexto de sua exibição, por operarem através de choques e fragmentos, por se efetivarem somente na subjetividade do espectador (como visto anteriormente neste estudo), por habitarem o presente instantâneo... enfim, por tudo isso, o cinema e o vídeo são fatalmente obras efêmeras, em muitos aspectos, tão efêmeras quanto o próprio teatro.

A obra teatral também não possui uma materialidade palpável ou uma localização, quer dizer, como já exposto, seu local é o presente efêmero, então, o teatro possui, sim, uma localização, porém, ela está sempre a se destruir e, nesse tocante, em nada se diferencia do cinema e do vídeo.

Tanto o teatro quanto o vídeo só existem nos limites espaciais e temporais de suas apresentações e só ali podem se dar, naquele instante, naquele presente.

---

<sup>2</sup> Modelo (ambiente) que se contrapõe ao uso de unidades físicas. Refere-se à utilização de armazenamento de servidores compartilhados e interligados por meio da Internet, seguindo o princípio da computação em grade, que podem ser acessados de qualquer lugar e a qualquer hora.

## REPETIÇÃO REPRODUÇÃO REAPRESENTAÇÃO REPRESENTAÇÃO

Mas se um presente não pode ser repetido, como poderia a obra efêmera que o habita não estar irremediavelmente perdida? Como ela pode ser repetida, reproduzida ou reapresentada sem se modificar, sem se adequar ao novo presente que passará a habitar? No caso do teatro, quando dizemos que este será reapresentado, acabamos por remetê-lo a uma origem, seja ela textual ou não. A única coisa a qual uma reapresentação não remete é a efemeridade.

A repetição é a antítese da vida e da morte. Não se pode viver ou morrer duas vezes, ou melhor, não se pode repetir a vida e a morte. Só se pode viver e morrer mais e mais, cada vez um pouco mais. A repetição é o princípio que destrói a força, a presença e a vida do teatro. É a própria oposição ao teatro. Seria impossível uma repetição no teatro. Este não pode ser capturado, pois habita o local do efêmero que se desfaz a todo instante.

É nesse sentido que a arte, para Artaud, deve ser sempre destruída. A arte deve ser perecível, deve servir ao instante e, no caso de ser reapresentada, deve ser sempre remetida ao novo instante, readequada ao novo presente. Portanto, Artaud, com suas provocações, não pretendia simplesmente que não se apresentasse um espetáculo mais de uma vez, mas antes, que o espetáculo se debruçasse absolutamente no instante, o que implica a irrefreável relação entre tudo que componha o conjunto desse instante, conjunto este que também está em perpétuo movimento de reconstrução. Os aspectos que extrapolarem esse conjunto não seriam, afinal, teatrais.

Não se pode atualizar algo sem levar em conta o momento presente em que ele se atualiza. Da mesma forma, não se pode representar algo ausente no presente.

Derrida:

Já não virá [o teatro] repetir um presente, re-presentar um presente que estaria noutra lugar e antes dela, cuja plenitude seria mais velha do que ela, ausente da cena e podendo de direito passar sem ela [...] Nem mesmo nos oferecerá a apresentação de um presente, se presente significa o que se ergue diante de mim. A representação cruel deve investir-me. E a não-representação é portanto representação originária, se representação significa também desdobramento de um volume, de um meio em várias dimensões, experiência produtora de seu próprio espaço. (2009, p. 346, grifos meus)

Se o teatro se dá na única vez da presença efêmera, seu maior inimigo é, portanto, a repetição da ausência capturada. E a aversão de Artaud pela repetição é tão ferrenha que poderíamos mesmo organizar todos os seus escritos em torno dela (DERRIDA, 2009, p. 358).

## **DAS TEOLOGIAS E DITADURAS: LINGUAGEM E MÍDIA OU O CASO DA VOZ E DA PALAVRA**

Derrida:

O palco é teológico enquanto for dominado pela palavra, por uma vontade de palavra, pelo objetivo de um logos primeiro que, não pertencendo ao lugar teatral, governa-o a distância. (2009, p. 343)

Se o teatro não pode ser o palco da repetição, da reapresentação, da reprodução ou da representação, então, deixá-lo ser governado pela linguagem é o verdadeiro atentado ao seu sentido mais profundo. Artaud queria, portanto, “romper a linguagem para tocar na vida” (ARTAUD, 1999, p. 8). Para tanto, era necessário promover a destruição ou a subversão das padronizações universais e atemporais, das organizações prévias, dos conjuntos de regras, das perpetuações de ideias, conhecimentos, informações...

Em busca dessa destruição da linguagem, foi contra o texto dramático que Artaud travou uma de suas maiores querelas, culpando este pela instituição de uma das condições mais adversas ao teatro do ocidente: a ditadura da palavra.

O texto é, para Artaud, um dominador do teatro, um deus-ladrão que se faz alheio e que, distante, vigia, oprime e formata o teatro. O texto dramático subjuga do teatro, o que lhe é sagrado, específico e primordial, seu cerne, seu sentido de vida e de presença, seu habitar cruel do instante presente. O teatro necessita então expulsar do palco esse deus-palavra (juntamente com tudo aquilo que pretenda ser deus do palco) para poder tornar-se o que deveria ser, desde o início: teatral. “Como é que no teatro, [...] tudo o que é especificamente teatral [...] seja deixado em segundo plano?” (ARTAUD, 1999, p. 35)



O palco teatral precisa ser sagrado e, não, teológico.

Sagrado e teológico não têm de forma alguma o mesmo sentido. Por sagrado, Artaud entendia tudo aquilo que evidenciasse a vida, que respeitasse sua própria existência, sua plenitude presencial. Sagrado é o eterno devorar-se, a existência plena e pura, o sentido sempre mais inevitável, ou talvez, a absoluta ausência de sentido. Sagrado é aquilo que festeja a si, que se basta. Sagrado é aquilo que se furta ao tempo, não na perspectiva de se tornar perpétuo, eterno. Pelo contrário, furta-se ao tempo para uma autodestruição necessária a uma reconstrução perpétua.

Já o teológico implica um sentido outro, paralelo à vida. É a expectativa de algo futuro ou são os processos de significação de algo passado. Em todo caso, é a negação do presente, da instantaneidade e efemeridade do presente. É eterna louvação de uma verdade distante.

O texto dramático, ao se tornar o elemento de maior prestígio no teatro ocidental (se é que algum dia ele foi assim), exerceu no teatro um domínio tão grande que, mesmo hoje, é bastante comum coincidir o marco inaugural do teatro com o florescimento das tragédias e comédias na Grécia antiga. Dessa maneira, confunde-se o espetáculo teatral com o texto dramático ou crê-se que o texto está hierarquicamente acima do espetáculo. Sem o texto, o teatro seria, então, uma manifestação menor. Aquele teatro que tentar se aproximar da ideia de um teatro não textual ficaria condenado à marginalidade da experimentação e da falta de *pedigree*. Ora! O que esse senso comum revela não é justamente a tentativa de se desvincular o teatro do seu instante presente, atribuindo-lhe aura? Não é justamente a imposição do peso do autor — um Shakespeare ou um Calderón, quem sabe — para que se valide o teatro?

O texto pode ser então duplamente maléfico ao teatro, quebrando-lhe o instante tanto porque lhe atribui aqueles sentidos de originalidade e unicidade da aura, quanto porque lhe reporta a um conteúdo, ao que suas palavras significam e representam, aos seus sentidos lógicos e cognitivos. Como se pôde deixar que aquelas palavras eternamente repetidas dos textos dramáticos se tornassem as verdadeiras referências do teatro? E até mesmo quando a palavra é improvisada no ato, ainda assim, ela tenderá a se remeter a esse outro local racional que não coincide com o teatro. Essa palavra já seria, em si, o hospedeiro de uma ideia ou uma informação e a elas se rebaixaria. Nesse entendimento, o teatro de texto é então duplamente servil e prostituído, para utilizar os termos do próprio Artaud (1999).

Esse teatro de texto subestima o próprio acontecimento teatral para se constituir como um “simples reflexo material do texto” (ARTAUD, 1999, p. 75), ou seja, nada muito além de suporte, moldura ou invólucro, mero veículo tão relevante para o texto quanto o papel que primeiro carregou suas palavras. O texto desloca o foco do instante visceral para si, já que o primordial passa a ser o próprio texto e não o evento teatral, implicando a esse evento um sentido intelectual, informativo, exterior, prescrito, pré-escrito, que lhe é depreciativo.

Derrida:

Qualquer que seja sua importância, todas as formas pictóricas, musicais e mesmo gestuais introduzidas no teatro ocidental nada mais fazem, na melhor das hipóteses, do que ilustrar, acompanhar, servir, enfeitar um texto, um tecido verbal, um *logos* que *se diz* no começo. (DERRIDA, 2009, p. 344)

É pertinente salientar que não se trata de execrar o texto dramático e, sim, a sua ditadura, sua supremacia, seu arcabouço de ideais racionais positivistas. Mesmo Artaud iniciaria suas tentativas de colocar seu teatro da crueldade em prática com uma adaptação de um texto dramático, a tragédia *The Cenci* de Percy Bysshe Shelley (1819).

Portanto, não é toda e qualquer palavra o alvo de Artaud. Somente aquela que venha preponderar ao instante, subjugando a visceralidade em prol de informação, nexos, semântica, lógica, etc. A palavra, quando assim opera, firma um outro local ao qual só alcançamos quando nos é quebrado o instante. Há um afastamento de nossos corpos por um tipo de atenção intelectual que duela com a visceralidade do instante.

Mas, como dito, nem toda palavra é necessariamente uma inimiga do teatro. Ela também pode potencializá-lo na medida em que puder se dissimular por de trás de si mesma (DERRIDA, 2009, p. 347), tornando-se palavra-deleite esvaziada de conteúdo a ser racionalizado. A palavra deve se materializar, tornar-se viva. Num uso não habitual das palavras pode-se criar para elas um novo sentido (DERRIDA, 2009, p. 350) e, dessa maneira, pode-se aderir nela a vida para que, então, ela possa morrer e renascer.

A dissimulação que a palavra deve propor a si está fatalmente ligada a sua instância não cognitiva. A palavra precisa se tornar *performance*, abdicando de um *logos* anterior, de um conteúdo preexistente, em prol da afirmação de sua existência como tal, sua materialização. No caso da materialização da palavra falada, é inevitável que se investigue a voz, local onde a mesma habita.

Em suas investigações sobre a voz em *performance* e o treinamento vocal do ator contemporâneo, a pesquisadora Silvia Davini faz uso de estudos psicanalíticos que elevam a voz ao *status* de objeto libidinal, para revelar, um tanto ironicamente, pelo simples fato de que não seja possível falar sem voz, a constituição de um resto vocal, um resíduo mínimo necessário à existência da palavra dita, uma quantidade mínima de voz que formaliza o ato de falar. Esse resíduo é o resultante da subtração de significado do significante, ou seja, o remanescente de significante que não participa do processo de significação (DAVINI, 2007, p. 75). Esse é o primeiro indício de uma materialização da palavra falada ante sua potência linguística; a sua inquebrantável performatividade.

Por outro lado, Davini também revela a existência de um excesso na palavra falada, um prolongamento desnecessário que escapa ao processo de significação e que, por uma via diferente da voz residual, afirma ou reafirma a existência da voz alheia à linguagem, mas absolutamente centrada num sentido de presença.

Se o resíduo sonoro é o ruído mínimo para preencher um vazio, o excesso sonoro é todo o transbordo. Ampliando-se o resto e o excesso para um todo da linguagem, temos que, se esta necessita de um mínimo envelope midiático, é inevitável que tal envelope extrapole a linguagem.

Resto e excesso. Mancham a linguagem e são manchados por ela, certamente, mas ainda assim, podem, relativamente, viver um à parte do outro.

Qualquer mídia estará sempre nesse impasse. Transporta um conteúdo, mas por outro lado, é performativa. Ambos os lados são potências, restando a nós decidir qual deles iremos privilegiar.

Outra questão levantada por Davini diz respeito à localização da voz: onde está minha voz quando eu falo? A voz é o que se consome no instante em que é produzida. A voz, em si, está destruída. Perdeu-se como se perde o ato que, quando feito, já não está mais a se fazer. O que fica são suas possíveis ressonâncias.

Na mesma operação a qual submetemos o cinema e o vídeo, teremos que a voz se dá também na efemeridade e, desse jeito, habitará perfeitamente o palco teatral desde que seja

consumida instantaneamente, que seja destruída logo após tenha sido dita. A palavra necessita ser destruída no teatro porque somente assim ela pode habitar o presente. A palavra só serve uma vez. Depois disso, esta é apenas palavra soprada (DERRIDA, 2009) palavra destituída de seu presente, palavra eternizada pela repetição e pela interlocução. É a palavra-resto que se mantêm ou a palavra-excesso que já não se consome. O mesmo diríamos de qualquer mídia, linguagem, imagem, escrita, etc.

Artaud:

A escrita vale uma única vez, depois, que seja destruída. Que os poetas mortos cedam lugar aos outros. E poderíamos mesmo assim ver que é nossa veneração diante do que já foi feito, por mais belo e válido que seja, que nos petrifica, que nos estabiliza e nos impede de tomar contato com a força que está por baixo, quer ela seja chamada energia pensante, força vital, determinismo das trocas, menstruação da lua ou o que bem se entender. (1999, pp. 87-88)

## DA ERUDIÇÃO E DA EXPERIÊNCIA

Explique a uma criança o que acontece quando se põe o dedo numa tomada elétrica. Faça-a, não só decorar, mas entender toda série de eventos que se desenrola, cada pormenor, o funcionamento e comportamento de cada pedacinho do corpo durante o choque... Esta criança, mesmo que tenha tido grande desempenho nesse aprendizado, não fará a menor ideia do que seja, de fato, um choque elétrico, a experiência do choque ou a sensação que ele pode causar. Porque não o vivenciou, não coexistiu com o choque.

A linguagem, se esta for o estabelecimento de normas em prol da comunicação de informações e conhecimentos, abre uma dialogia entre erudição e experiência. A criança em questão poderá ser um grande erudito de matérias mil, em conhecimentos perpetuados através da linguagem. No entanto, será pobre de experiências e do saber que só a experiência proporciona. A linguagem tem a potencialidade de perpetuar um conhecimento. À

experiência, entretanto, a linguagem nada tem a oferecer, a não ser, ser um vislumbre muito tênue do que a experiência é.

O palco teológico é, como a situação acima, um local de erudição e transmissão de conhecimentos. O palco sagrado, um local de transformações e experiências.

Serres:

Que é preciso frequentar as bibliotecas, é certo; convém, com certeza, tornar-se erudito. [...] E depois? Para que exista depois, quero dizer, algum futuro que ultrapasse a cópia, saia das bibliotecas e corra o ar puro; se continuar lá dentro, nunca escreverá nada além de livros feitos de livros. Tal saber, excelente, contribui para a instrução, mas o objetivo desta é alguma coisa que não está nela mesma. (1993, p. 71)

Há de haver um palco de ar puro, de experiências e sensações, de choques e sustos. Um palco sem grandes pretensões e, ao mesmo tempo, com a maior das pretensões de ser sagrado.

O teatro sagrado deve ser sempre um festejo de si próprio. Uma festa que festeja a própria festa, sua própria existência, num movimento de retroalimentação, ao mesmo tempo, autodestrutivo e autopoiético. Portanto, o teatro é um gerador de experiências e saberes e não um transmissor de informações. Nesse sentido, o teatro é uma fábrica e, não, aquele teatro de representação que Deleuze e Guattari apontaram no *Antiédipo* (2004).

## DOS SUJEITOS DO TEATRO

Já não há espectador ou espetáculo, há uma festa. (ARTAUD apud DERRIDA, 2009, p. 357)

Um espetáculo que siga as instruções artaudianas necessariamente fugirá das estruturas consagradas do teatro ocidental. Entre elas, a relação entre os sujeitos do teatro. Esta realação será chacoalhada de forma bastante intensa. É preciso que, tanto atores e

espectadores estejam abertos à experiência. É necessário uma certa adaptação, um tempo para que estes possam se apropriar de seus novos locais.

Artaud, em carta a Roger Blin:

Preciso de atores que sejam em primeiro lugar seres, isto é, que no palco não tenham medo da sensação verdadeira de uma navalhada nem das angústias para eles *absolutamente* reais de um suposto parto, Mounet-Sully acredita naquilo que faz e dá a ilusão disso, mas sabe-se atrás de um parapeito, eu suprimo o parapeito... (apud DERRIDA, 2009, p. 357)

Para o espectador os requisitos devem ser os mesmos. Não devem temer as sensações que o acontecer em si do teatro lhes proporcionará e, portanto, não devem se resguardar como público apartado do evento e passivo na experiência. Essa passividade, em especial, será absolutamente abolida do teatro. O esvaziamento do presente implica uma atividade necessária do público perante a obra (CHARNEY, 2001, pp. 404-405). A obra em si não diz mais nada, não significa mais nada. A relação não mais será unidirecional, o teatro provendo ao espectador passivo. Ou então, trataremos de um outro tipo de passividade, uma passividade de sujeito apaixonado que se entrega a experiência.

Bondía:

O sujeito da experiência se define não por sua atividade, mas por sua passividade, por sua receptividade, por sua disponibilidade, por sua abertura. Trata-se, porém, de uma passividade anterior à oposição entre ativo e passivo, de uma passividade feita de paixão, de padecimento, de paciência, de atenção, como uma receptividade primeira, como uma disponibilidade fundamental, como uma abertura essencial. (2002, p. 24)

Essa entrega apaixonada que Bondía trata, como postura tanto do ator quanto do espectador, está também intrinsecamente ligada à dualidade vida e morte, pois “ela se desenvolve no horizonte da morte, mas de uma morte que é querida e desejada como verdadeira vida, como a única coisa que vale a pena viver, e às vezes como condição de possibilidade de todo renascimento” (idem, p. 26).

O espetáculo será, por fim, essa coatividade do espectador, do ator e dos demais elementos que convivam no evento teatral.

O vídeo pode, então, participar em duas perspectivas igualmente interessantes. Por um lado, como defendido por mim até aqui, o vídeo pode se bastar em si como elemento

(co)ativo no espetáculo teatral. Mas também abre uma possibilidade igualmente complexa onde se permite ser um desdobramento do ator, o que poderia ser entendido como um novo tipo de demanda do ator. Nesse caso, ainda que sua existência esteja atrelada à presença do ator-vivo, é inevitável que essa presença esteja marcada pelo vídeo e que este híbrido de homem com máquina (ou máquina com homem?) produza novos sentidos específicos dessa mescla.

Novos tipos de sujeitos teatrais não de surgir.

## DOIS POLOS TEATRAIS

Os caminhos que o teatro tomou foram diversos. Atrevo-me, ainda assim, a organizar essa diversidade ao redor do que quer que seja a essência do teatro, aquilo que nele é mais fundamental, o próprio caráter teatral. Alguns esforços nessa diversidade visam evidenciar e até mesmo suprimir tudo que fuja a essa essência. Outros, esfumaçam-na e embaralham-na com outras possibilidades, cruzando o teatral com matérias que extrapolem seu domínio, ou seja, coisas inicialmente não teatrais. Esses empreendimentos não buscam, entretanto, negligenciar o caráter teatral, mas modelá-lo, mestiçá-lo, testá-lo, ampliá-lo... Espalho, assim, a pesquisa teatral entre dois polos, cada um representando uma das duas posições que Susan Sontag chamou de “posições radicais principais da arte” (1966, p. 35, tradução minha). Em direção a um desses polos, vão as pesquisas teatrais que buscam desnudar o teatro, encontrar o que o define, encontrar a sua essência. Indo na outra direção, as pesquisas que tendem a ignorar o que possa ser essa essência e operam acoplando e enxertando no teatro (no estado em que este se apresenta) tantas e tantas outras noções e tecnologias, aumentando com isso as próprias possibilidades do teatro, hibridizando esse corpo teatral cada vez mais de tantos outros corpos para verificar aonde se pode chegar nessas operações. Parece-me certo, antes de mais nada, validar ambos os polos, pois, qualquer que seja a direção tomada, pode-se

chegar a lugares bastante profícuos e relevantes para o desenvolvimento teatral — do que quer que seja ou possa vir a ser o teatro.

Mas, ao contrário do que Sontag afirma, esses direcionamentos não me parecem ser tão irremediavelmente opostos assim. Ambos vislumbram o desenvolvimento do caráter teatral, ou seja, ambos se desenvolvem sob a mesma relação de presença e efemeridade.

Repousemos, um pouco, nosso pensamento sobre esse eixo.

Os esforços da direção essencialista recaem mais claramente na efemeridade do evento teatral, seu imediatismo, sua instantaneidade e sua consequente relação visceral entre ator e público. Participariam desse direcionamento, além das questões levantadas por Artaud, a busca pela pobreza de Grotowski (1968), o esvaziamento de Peter Brook (1968) e a antropologia teatral de Eugenio Barba (1995). A primeira vista, essa tendência parece querer efetuar uma limpeza no palco, expulsando dele esses elementos não teatrais. Fora com o texto-linguagem, fora com o logos anterior, fora com o simbolismo e a representação... e teremos o mais puro teatro: o homem desnudado com as vísceras expostas num palco vazio. A verdade é que, como dito antes, não se trata de expulsar coisas do teatro, mas fazê-las jogarem o jogo teatral. Transformar essas não-teatralidades em matérias vivas. Algumas dessas não-teatralidades não possuem modelos de existência tão fortemente determinados e são, por isso, mais facilmente trabalhadas no teatro do que outras. Seria o caso da iluminação, se considerarmos que é menos comum querer infligir nela algum tipo de significado do que simplesmente deixá-la ser o que é, materialmente. E talvez, mesmo quando a iluminação esteja carregada de simbolismos e significados, ainda assim, estes tendam a ser secundários em relação a essa condição primeira de ser luz e iluminar a cena. O mesmo não acontece com a palavra que parece resistir à sua materialização, mantendo ao máximo seu direcionamento habitual de linguagem. O fato é que o direcionamento essencialista não recrimina o uso de outros elementos no teatro, apenas não deseja que se perca o caráter teatral nesse processo de incorporação.

O polo hibridista trabalha justamente com essas incorporações no teatro, mas tem em conta que esses processos acabam por modificar o teatro. A incorporação deve, acima de tudo, potencializar o teatro, ou seja, deve pretender que os corpos mesclados no teatro não dissolvam seu sentido de presença. Este sentido pode, sim, ser manipulado ou relativizado através desses novos corpos, mas no fim das contas, nunca se poderia perder a efemeridade



teatral, se não, já não se trataria mais de teatro. É o que afirma Gene Youngblood. Para ele, esse novo espetáculo que conjuga teatro e mídias de forma tão arrojada, intrínseca e intensa já não é mais nem um nem outro. É antes, uma nova forma de arte, embora contenha elementos de teatro e de mídias diversas (YOUNGBLOOD, s/d, p. 365).

Não discordando totalmente de Youngblood, por hora, prefiro entender que a essência teatral é mutante e se adapta às novas concepções e novas formas de percepção da sociedade sem, no entanto, necessitar de uma nova categoria. É que nosso próprio corpo vai se modificando pela nossa tecnologia, como observou McLuhan (1974). O mesmo também disse Benjamin:

*No interior de grandes períodos históricos, a forma de percepção das coletividades humanas se transforma ao mesmo tempo que seu modo de existência. O modo pelo qual se organiza a percepção humana, o meio em que ela se dá, não é apenas condicionado naturalmente, mas também historicamente. (BENJAMIN, 1986, p. 169, itálicos do próprio autor)*

A busca por uma essência teatral e a busca pela maleabilização dessa essência são, por fim, praticamente a mesma coisa.

O teatro é o arlequim de Serres, um corpo que, quando despido, revela-se infinitamente mestiço, híbrido (SERRES, 1993). Quanto mais profundamente se buscar uma unidade ou uma delimitação nesse teatro-arlequim, mais profundamente este se mostrará marcado. Entretanto, as estruturas se repetem em cada pedaço, em cada marca, como fractais. Não se pode chegar a um fim quando se destrincha o arlequim, pois ele é o todo, ou melhor, lhe atravessa o todo.

Deleuze:

*A divisibilidade da matéria significa que as partes entram em conjuntos variados, que não param de se subdividir em subconjuntos ou são, eles próprios, o subconjunto de um conjunto mais vasto, ao infinito. [...] A noção de todo é antes o que impede cada conjunto, por maior que seja, de se fechar em si próprio, e o que o força a se prolongar num conjunto maior. (1985, pp. 27-28)*

A essência teatral é fugidia, inalcançável, incapturável, o que absolutamente não invalida a busca por ela.

Por outro lado, se hibridizar o teatro é torna-lo múltiplo e multiplicado, é fundamental questionar se a hibridização do teatro se dá através do enxerto aditivo de alienígenas ou pela

subtração de unidades, seguindo a fórmula da multiplicidade (n-1) dada por Deleuze e Guattari (1995) ou através da diferença negativa de Derrida, onde se busca a multiplicação através das características negativas dos corpos, ou seja, a partir do que esses corpos não são (LECHTE, 2002).

O que se espera, por fim, é que os corpos aderidos ao teatro possam formar com ele um novo território, cruzamento de forças de diversos corpos e potências. Tirar-se-á desses territórios saberes multiplicados; saberes de experiência, como propôs Bondía (2002), mas também outros saberes, conhecimentos e informações, por que não. Acima de tudo, mantêm-se os corpos em movimento.

### **PELA DESTRUIÇÃO DO TEATRO MIDIÁTICO**

O termo Teatro Midiático é comumente utilizado para se referir a um certo tipo de teatro surgido por volta da década de 1970 que tem por característica a utilização de tecnologias audiovisuais, mais proeminentemente, o vídeo. Apesar de amplamente utilizado, esse termo ainda merece ser questionado e refletido.

Mídia, na definição de F. Barbiert e C. Lavenir, que de tão abrangente que poderia mesmo abarcar toda e qualquer coisa, passa pelas funções de conservação de conhecimento e de comunicação de informação (apud PAVIS, 2010, p. 173). Ora, não seriam estas funções justamente aquelas que Artaud repudiou veementemente? Se mídia é a perpetuação de uma informação através da transmissão desta, é repetição e representação, é linguagem, é o oposto do teatral. Como, então, podemos tratar de um teatro midiático? Não seria uma afronta ao pensamento artaudiano tratar o próprio teatro como mídia, como o faz Pavis (2010)?

É tão impossível se eliminar a instância imediata e visceral da mídia quanto eliminar a potência e possibilidade midiática do teatro. Não se pode evitar que o instante morra e que depois haja um pós-instante. No teatro coexistem esses dois mundos. Entretanto, trato aqui de

intenções e privilégios. Os esforços voltados para o teatro devem privilegiar sua existência plena alheia a intenções ausentes.

Em todo caso, o termo teatro midiático se encontra desencontrado, pelo menos em seu intuito de categorizar um novo tipo de espetáculo que se utiliza das novas tecnologias de imagem. É que as mídias sempre habitaram o teatro desde seus primórdios e, assim, o termo poderia ser utilizado para qualquer teatro. Mas acaba sempre tendo certo viés pejorativo por serem, teatro e mídia, matérias tão divergentes. O uso do vídeo dentro de seu arcabouço de possibilidades de um espetáculo faz com que esse se submeta à duração do espetáculo, ou seja, àquela noção de instante teatral. O aspecto midiático fatalmente se enfraquece perante a *performance*.

O vídeo, quando entendido e resumido a uma mídia, desperdiça todo seu potencial performático, sua vida, sua crueldade. Pouco tem a oferecer ao espetáculo teatral. Desperdiça suas características que, como dito anteriormente, estiveram nele desde o início. Não se trata então de uma nova visão sobre o vídeo. Pelo contrário, é um retorno às suas potencialidades revolucionárias. Potencialidades que sofreram um processo de desapropriação pela intelectualidade que há algum tempo também forçava o cinema a tornar-se mero veículo seu.

Ao invés de teatro midiático, tratarei de um teatro mestiço, um teatro que se faz, também, de outros corpos, artes, técnicas e tecnologias, corpos estes nunca simplesmente adicionados, mas sempre multiplicados (n-1). Busco, com isso, reforçar essas características teatrais do teatro, assim como do vídeo e de outras matérias que se entrosam no teatro. Essa é uma visão absolutamente necessária no teatro e nas artes, sejam elas quais forem. Essa atitude afronta o cientificismo racional como modelo a ser seguido pelo teatro.

O vídeo confere ao teatro possibilidades ímpares e, por isso, não pode ser preterido ou diminuído. O teatro, nesse processo, só pode ganhar, multiplicar, gerar novos sentidos.

## SEGUNDA PARTE

*“Uma das funções sociais mais importantes do cinema é criar um equilíbrio entre o homem e o aparelho. O cinema não realiza essa tarefa apenas pelo modo com que o homem se representa diante do aparelho, mas pelo modo com que ele representa o mundo, graças a esse aparelho. [...] o cinema faz-nos vislumbrar, por um lado, os mil condicionamentos que determinam nossa existência, e por outro assegura-nos um grande e insuspeitado espaço de liberdade.”*  
(BENJAMIN, 1986, p. 189)

### **UM TEATRO NOVO DE NOVO OU DA NECESSIDADE DE TECNOLOGIA NO TEATRO**

O uso de tecnologias audiovisuais como o cinema e o vídeo nos remete às aspirações futurísticas de Marinetti ou às audaciosas encenações de Meyerhold e Piscator, todas datando do início do século XX. A partir de então, o caráter contemporâneo do teatro parece ter acompanhado uma presença cada vez maior do vídeo e de outros recursos audiovisuais na cena, fazendo-nos confundir essa presença com a própria definição do que seja um palco moderno. Esses recursos são, todavia, ainda muito questionados. Se é certo que a simples presença do vídeo não poderia determinar a contemporaneidade de um espetáculo, talvez muitas vezes o determine a complexidade instaurada por ele (que não é intrínseca, fique claro).

O fato é que, atualmente, o vídeo é encontrado tão fluido na cena que nem mais notamos sua presença (PAVIS, 2010). Essa fluidez sugere que o vídeo esteja se tornando mais um recurso praticamente intrínseco do teatro, como a cenografia ou a iluminação. Esses também foram outrora novidades no teatro e atualmente, pode-se acreditar que não seja possível fazer teatro sem eles, ou ainda, que subvertamos o teatro ao não usá-los. O mesmo acontecerá com o vídeo. Está acontecendo.

O vídeo se torna paralelamente algo natural ao teatro e à própria vida humana, ao passo que se torna de difícil dissociação da nossa própria percepção do mundo. Essa percepção que está sempre a se transformar.

É por conta dessas transformações do homem que Derrida apontou a necessidade inelutável de um palco que ainda não começou a existir e que necessita ser forçado e revolucionado permanentemente até os limites da técnica teatral, abalando as próprias fundações do teatro (DERRIDA, 2009, p. 341-2). Pois o próprio homem tem suas fundações abaladas.

Torna-se inevitável pensar nos aspectos de nossa percepção alterados pelo vídeo. Nossas vidas se tornaram de tal forma dependentes de certos recursos que, na ausência deste, nos sentimos partidos. Viver sem o vídeo nos daria sensação idêntica à provocada por um par de óculos perdidos para alguém que já tenha se acostumado a observar o mundo através deles. A observação direta deixa de ser reconhecida como a natural. Os óculos se tornaram uma parte desse homem. Perdê-los é perder um parte de si, é perder um dos olhos (MCLUHAN, 1969). Da mesma forma, abdicar do vídeo em nossas vidas e em nossas artes nos é, cada vez mais, abdicar de uma parte de nós.

## DA IMAGEM

Lehmann questiona a força da imagem remontando às indagações de Thomas Mann sobre a influência negativa que a música teria na razão humana posto que ela aguça as sensações independentes de qualquer sentido racional (LEHMANN, 2007, p. 365). As imagens, quando igualmente abdicam de sentidos racionais, pelo fascínio que elas nos causam, operariam da mesma forma, negativamente em nossa racionalidade? O enfraquecimento temido por Mann existe, sim, porém ele é momentâneo. Melhor dizendo, ele é instantâneo, já que é somente no filete de instante em que a imagem se faz presente que se dá tal enfraquecimento. A racionalidade, este caráter indissociável do homem, voltará sempre a operar o instante seguinte.

Ainda que não seja possível dominar de forma absoluta esse fascínio irracional, nem, por outro lado, a racionalidade, creio que o primeiro passo para retirar o vídeo de uma marginalidade teatral, seja admitir nele principalmente essa irracionalidade sensitiva, a visceralidade e a fotogenia da imagem. A função midiática de transporte do vídeo já nos é bastante clara, ainda que se possa facilmente problematizá-la.

Buscarei nas análises que seguem, privilegiar uma abordagem mais subjetiva da imagem videográfica como forma de demonstrar que a simples presença do vídeo, independentemente do que este nos apresenta em sua imagem, já é em si uma potência relevante em cada espetáculo.

## DOS CAPÍTULOS QUE SEGUEM

Os dois capítulos que seguem são análises feitas sobre dois espetáculos que fazem uso do vídeo como recurso em suas encenações, a meu ver, com maestria, ainda que este uso se dê de maneiras bastante distintas e com resultados específicos também. Em algum sentido,

essas análises funcionam como aplicação prática do que proponho na primeira parte dessa dissertação, sendo assim, são um pouco mais palpáveis.

Procuro levantar aspectos conceituais sobre a encenação a partir da forma como o vídeo se ofereceu em cada espetáculo.

O primeiro capítulo se debruça sobre o espetáculo O Naufrágio do grupo de pesquisa Vocalidade & Cena. O segundo, sobre A Gaiivota da Cia dos Atores. Em DVD anexo, ficha técnica de ambas acompanhadas de seus vídeos. Quando houver comentários a cenas específicas, indicarei aproximando os minutos e segundos em que a cena ocorre nos vídeos correspondentes.

## CAPÍTULO 1

### MORTE-VIDA DO HOMEM-MÁQUINA NUM NAUFRÁGIO

#### DO ESPETÁCULO

O Vocalidade & Cena é um grupo de pesquisa constituído por pesquisadores vinculados principalmente a Universidade de Brasília, mas também a outras instituições. Suas pesquisas e produções artísticas e conceituais abordam a (e transbordam da) questão da produção de sentido através dos sons que compõem a cena, com especial apreço a voz e a palavra em *performance*.

Em 2010, o grupo apresentou no teatro do departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília seu mais recente espetáculo. Tratava-se fundamentalmente da montagem de O Marinheiro, texto dramático de Fernando Pessoa, entretanto o espetáculo não se encerrava apenas nesse texto e executava atravessamentos deste com outras referências (não somente textuais), em especial, A tempestade de William Shakespeare, que surge tanto



pelo texto, mas também pela projeção da montagem cinematográfica homônima de Giorgio Strehler com o elenco do Teatro Piccolo di Milano (1977-78; aos 60min 45s).

O espetáculo é também parte integrante da pesquisa efetuada pela atriz e co-criadora do espetáculo Súlían Pacheco em ocasião de seu doutoramento. Da mesma pesquisa também foi fruto a tese intitulada *A Questão do Estilo: Voz e Palavra no Teatro entre Tradições Estéticas* (2014), da qual utilizei como referência neste capítulo que segue. O naufrágio conta ainda com direção e co-criação de Silvia Davini.

## DO TÍTULO

O espetáculo se constrói sob o signo da tríade, da multiplicidade e da fragmentação, o que pode ser notado logo em seu título — O naufrágio. Este faz, por si só, uma interessante operação. Antes de qualquer coisa, tal título faz referência ao evento coincidente dos dois textos dramáticos dos quais o espetáculo se compõe, *O Marinheiro* e *A Tempestade*; em ambos, há um naufrágio. Essa coincidência não é, contudo, o único sentido do título. Sobretudo, o título opera o encontro entre o marinheiro e a tempestade. Assim, move-se da coisa para o ato, a consequência fatal do encontro dessas duas coisas-potências: O Naufrágio. Em ambos os textos e também no espetáculo, esse naufrágio se dá como uma experiência transformadora, uma passagem pela qual novos caminhos (e sentidos) são gerados. Essa passagem se dá, entretanto, como uma experiência sem sujeito que não seria tanto do marinheiro pela tempestade, quanto desta pelo marinheiro, mas da fusão de ambos. Há aqui, uma descentralização do homem ou do caráter humano como único sujeito possível ou relevante. O título nos serve de questionamento precoce desse humano. E se o título abre um questionamento precoce, é no epílogo que teremos sua conclusão (um tanto inconclusiva): “a morte é um naufrágio onde naufragam o navio e o mar”. Notável nesta definição, tirada do filósofo pernambucano Evaldo Coutinho (PACHECO, 2013, p. 179), que o humano é novamente preterido e substituído por sua tecnologia, o navio. Nos dois casos, temos o

humano oprimido por aquilo que o rodeia, de fato, como um marinheiro impotente diante da turbulenta tempestade, da qual nem mesmo sua arte e técnica pode lhe salvar.

A análise que aqui proponho sobre o espetáculo usa como base justamente este chacoalhamento do caráter humano: o homem com a morte à espreita na potência destruidora da natureza; o homem cuja humanidade, vida e morte se projetam em sua arte e técnica, e nela se relativizam e se tornam mais complexas.

O espetáculo prossegue com jogos de encaixes e repetições, retornos, dobras, proporções e redimensionamentos, de contrastes e atravessamentos... E, nesses jogos, o vídeo terá a importante função de potencializar os questionamentos sobre o humano (realidade, imaginação, vida e morte) atuando sobre a percepção e a intelecção do espectador de forma única e avassaladora.

## ENTRE A VIDA E A MORTE



O espetáculo inicia com uma cena inusitadamente longa onde uma figura envolta numa longa capa permanece sentada num móbile lendo à meia luz um velho volume de *A Tempestade* enquanto uma música preenche o espaço (aos 26s). A música é *The three fates* do trio inglês Emerson, Lake & Palmer, emblemáticos no universo da música progressiva e experimental. Nos solavancos do andamento da música, a cena vai exprimindo a visível angústia e voracidade com que a figura devora o que lê. Além de um redimensionamento da comoção da personagem na grandeza épica da música, esta redimensiona também o tempo do espetáculo, ou melhor, de nossa relação com o tempo. Esta relativização do tempo é também notada no texto de Pessoa, nas oscilações de tempos verbais de suas orações que incidem, em um mesmo acontecimento, presente, passado e futuro. Cria-se, assim, um ambiente onde se opera uma simultaneidade temporal, onde se propõe uma experiência específica do tempo. O público se depara com o mágico, o metafísico ou sobrenatural. E não seriam, estes, características diferentes daquelas que nossos corpos se acostumaram em seus cotidianos, portanto, características que extrapolam a vida e que poderiam ser relacionadas com o que há de desconhecido da morte?

A situação descrita acima é mérito da esfera acústica da cena. Mas esse tipo de modulação da percepção e da experiência será proposto pelos diversos elementos do espetáculo, cada um a sua maneira.

Em sua tese já mencionada, Súlían Pacheco já efetua uma análise profunda dos textos e demais elementos constituintes de *O Naufrágio*. Concentro-me, portanto, em questões específicas do vídeo, ocasionadas em meus encontros com o espetáculo em inúmeras ocasiões, que se deram tanto como espectador, quanto como videógrafo.

## DO VÍDEO



O vídeo entra em cena um tanto como o sonho da personagem Miranda (de *A Tempestade*; aos 20min15s). No espetáculo, Miranda adormece e, em seu torpor, encontra-se não só morta, como mumificada, portanto, em morte eterna. Miranda acende uma vela e se retira do palco, mas deixa-se nele como a donzela morta-mumificada. É neste encontro etéreo de Miranda com o cenário de *O Marinheiro* que surge o vídeo, justamente quando o único elemento propriamente humano — a atriz — deixa o palco. A atriz, contudo, apenas deixa o palco em parte, pois retorna multiplicada através do vídeo nas três veladoras do texto de Pessoa.

Ainda assim, são 19 minutos ininterruptos de vídeo que, somados com outros 13 minutos de vídeo que se darão mais adiante, constituem metade do tempo de todo o espetáculo, sendo que, do texto de Pessoa, que pode ser tomado como a base do espetáculo, três quartos se dão pelo vídeo e apenas um quarto, pela atriz viva. Tratando-se de um espetáculo construído no contexto de um grupo com pesquisa voltada para a voz e sua performatividade e que reserva ao texto extremo zelo e respeito, esse procedimento torna-se intrigante. Este é também um procedimento que vai inevitavelmente de encontro com o pensamento de Pavis (2010, p. 182) de que uma mídia qualquer seja tanto mais interessante para um espetáculo quanto menos ela for notada. Esse pensamento (bastante difundido no mundo teatral) faz entender que a mídia há de ser sempre um tipo de adereço do teatro, sendo

sempre periférico àquilo que seja a essência do espetáculo teatral, em geral, o elemento humano. Mas em *O naufrágio*, o vídeo possui uma importância tal, que o espetáculo não poderia se dar sem ele e, sendo assim, não poderia tratá-lo como adereço. Sua presença maciça acaba por sugerir que é a atriz — único elemento humano do espetáculo — o adereço do vídeo. Mas este também não seria um pensamento adequado. Não se trata de uma disputa na qual o ator deva correr atrás de seu espaço para ser notado ante a potência atrativa que o vídeo exerce no público moderno atual (Pavis, 2010). Trata-se, antes, de revisitar essa crença mais tradicional de o ator vivo ser a essência de qualquer espetáculo teatral, ou seja, de descobrir novos caminhos e possibilidades para o humano em cena. Este é, de qualquer forma, o desafio que Pavis aponta ao vídeo no teatro: "Recolocar em questão as oposições tradicionais e decididas entre o vivo e o maquinal (midiático), o presente e o ausente, o humano e o inumano" (2010, p. 175). Tal desafio se estabelece com extrema pertinência em *O Naufrágio*.

De forma semelhante, Benjamin afirmou que um dos principais papéis do cinema é o de criar um equilíbrio entre o homem e a máquina, revisando os condicionamentos de nossa existência (BENJAMIN, 1986, p. 189). Assim, o embate do homem com a máquina não está tanto no uso da máquina para recriar a si mesmo, mas no uso da máquina para repensar o mundo do homem. O mesmo pensamento pode ser expandido ao vídeo. Em *O naufrágio*, o vídeo dissolve em si a presença viva da atriz e transforma-a duplamente em interrupção, em fatia inexata de vida sustentada no imediatismo da técnica videográfica. A atriz viva fica resumida a uma sombra (literalmente), a um resquício. Há, contudo, a presença humana no vídeo, uma presença em forma de homem-máquina. Não se trata do homem videografado, nem da técnica videográfica humanizada. Essa presença só se dá através dessas duas partes e dessa forma, um pouco morta, dado que é máquina, e um pouco viva, visto que é homem.

Em *O Naufrágio*, o vídeo toma a cena, mas, por sua vez, é tomado pelo humano de forma exclusiva, pois é só o humano e nada mais que se dá no vídeo. Por sua vez, o vídeo modula este humano, multiplicando-o.

Através do vídeo, perpetua-se em *O Naufrágio* uma renovação da forma como percebemos o humano. O vídeo acrescenta ao espetáculo novos sentidos só possíveis através dele, através das possibilidades próprias do vídeo, como o desdobramento da atriz nas três veladoras. Para tanto, é relevante notar que o vídeo não necessite de eloquentes movimentos, cortes ou efeitos. O deslocamento brutal que o vídeo habilita contrasta com sua sutileza. As

três veladoras parecem agir prioritariamente pela porção acústica do vídeo. Os movimentos no vídeo são mínimos. De tão sutis, muitas vezes passam despercebidos e confundimos qual das três veladoras está a agir. A sutileza é necessária para gerar tensão entre as identidades das veladoras. Da mesma forma, é sutil as nuances acústicas da vocalidade da atriz em cada veladora. Ainda que gêmeas ou idênticas, por conta dessa riqueza de sutilezas, nos deparamos com entidades diferentes.

A sofisticação conceitual do vídeo se dá pelo seu entrosamento com a proposta da encenação. Abordar a vida e a morte, o homem, suas memórias, seu presente e seu passado... Em suma, abordar a transitoriedade e a permanência da vida e do homem.

O vídeo dá-se como sonho da mesma forma que se dá o sonho das veladoras sobre o marinheiro naufragado, um sonho tão real que supera a realidade e torna-se, então, a própria realidade. As veladoras se indagam se não seriam elas o sonho e seus sonhos a realidade. Semelhantemente, em *O Naufrágio*, o vídeo revela o humano e acaba por tornar-se o próprio humano.

Mas ao contrário da comoção que a atriz apresenta durante o espetáculo, essa humanidade gritante, principalmente, em relação ao sofrimento do homem causado pela tempestade, as veladoras permanecem impassíveis. São imunes ao tempo: ilesas, inertes e apáticas. Não participam da espacialidade e temporalidade humanas. Ainda que não estejam exatamente mortas, elas tampouco estão vivas. Tanto por sugestão do texto de Pessoa, quanto pelo fato de serem, afinal, imagem videográfica, as três veladoras não são gente viva, gente real. São máquina e são as moiras míticas controladoras do destino do homem. São máquina a velar a donzela morta, outro resquício do humano. Observam o homem e o superam. Mas por adentrarem ao teatro, esse terreiro da subjetividade humana, a ele ciclicamente se submete. Em certo momento, até mesmo a atriz vai sentar-se junto ao público para assistir aos vídeos. E as veladoras se sentem observadas. “Quem é a quinta pessoa neste quarto que estende o braço e nos interrompe sempre que vamos a sentir?” (PESSOA, 2003, p. 16) Como uma cebola cheia de camadas, há sempre uma presença escondida, uma presença a ser descoberta e desvendada. As veladoras controlam e são controladas, observam e são observadas.

A vida real do marinheiro é substituída pela inventada, não acontecida, morta, até que ela ganha mais vida que a própria realidade a ponto de não se saber mais qual era a verdadeira. O vídeo se preenche de humano e a ele preenche e o eleva a outro estado que, mesmo maquinal, é inegavelmente humano. Afinal, o que pode ser mais vivo e mais real que aquilo que assim sentimos?

No espetáculo, o vídeo se adequa perfeitamente às moiras veladoras porque, igualmente, vivem mortas, sempre na iminência de viverem e de morrerem. É também reflexo e devir da atriz viva. E como reflexo, faz aflorar aspectos paradoxais da vida e do homem. A tecnologia como extensão do homem nos mostra que este é sempre homem-máquina, animal natural tecnizado (ANDRADE, 1979) que permanece no limite entre vida e morte. Tem sua presença desdobrada em sua tecnologia, assim como em sua memória, seus atos, seus afetos. O homem se torna esse território onde se dá o cruzamento de diversos limites. É ele mesmo o próprio limite entre a natureza-ctônica e a tecnologia-apolínea.

Há, em todo caso, uma irreparável presença de homem nos vídeos de O Naufrágio.

## **VIDA E SONHO**

Nada no espetáculo se dá sem sua contraparte. A vida beira a morte. O sonho se torna mais real que a realidade. O homem é máquina e a máquina, por sua vez é homem. O homem esteve à mercê da força destruidora da tempestade, entretanto, esta esteve o tempo todo sob o domínio do homem. As veladoras são veladas por nós, espectadores. A atriz dá voz e vida a muitos personagens. As três veladoras, a uma entidade.

Os movimentos do espetáculo se dão como nos sonhos, por gerações espontâneas e rizomáticas. A qualquer momento, de qualquer lugar pode brotar um novo sentido, um novo rumo a ser tomado.

Essa ambientação, que não é nada mais que um desdobramento possível do próprio texto de Pessoa, é o grande trunfo da montagem. E o jogo de encaixes e desencaixes se torna uma de suas características mais marcantes. É o caso da miniaturização do cenário que se desdobra como um sonho que guarda outro sonho que guarda outro sonho. Outro caso se dá pelo vídeo, quando o mar se dá contido nas velas da nau e se multiplica nos desdobramentos do cenário em suas miniaturizações.



Outra característica é o tensionamento. Caso interessante se dá na relação entre o prólogo e o epílogo (aos 68min55s). No primeiro temos apenas a atriz em foco circundada pelo experimentalismo épico de uma música. No último, ficamos com três projeções de alto-mar de onde aparece, meio como uma miragem, uma remota ilha que, assim como veio, se vai. Já a música que nos circunda tem letra e cadência mundanas. O etéreo e a humanidade mundana, o sonho e a realidade, vida e morte não param de se remeter e se engolir e se vomitar.

Quando a vida real se confunde com o sonho, apenas uma certeza nos resta, a de que “a morte é não sonhar”.



## CAPÍTULO 2

### MUITAS REALIDADES EM UMA SÓ GAIVOTA

A possibilidade a ser trabalhada aqui é a de que Tchekhov tenha delineado a história de A Gaivota reproduzindo o contexto no qual ele e a própria peça se incluíam, um tanto como se estivesse a escrever sobre si mesmo e seu ato de criação. Nesse movimento, projetou-se sobre a subjetividade fictícia de seus personagens, em especial a de Trepliov, personagem que reúne diversas características do próprio Tchekhov. Esse movimento torna-se uma espécie de exercício metateatral que, apesar de ser ainda rudimentar, abre-se a diversas e profundas possibilidades.

Se assim for, a montagem brasileira do texto executada pela Cia dos Atores se dá como uma interessante potencialização dessa metateatralidade aberta por Tchekhov justamente porque se constrói em cima do mesmo exercício especulado. Assim, ela oferece graus extras na potência metateatral já existente no texto pela imersão em tal exercício.

Neste ponto, as intervenções videográficas do espetáculo possibilitam uma complexização ímpar do exercício metateatral, tanto adicionando outras novas realidades ao

espetáculo, quanto servindo de elemento perturbador que possibilitará ápices nos atravessamentos de realidades que são marcantes, se não definidores da experiência teatral proposta no espetáculo.

Será necessário nos voltarmos para a própria figura de Tchekhov para iniciarmos essa empreitada, para que comecemos a delimitar as realidades que irão se atravessar em tal espetáculo.

## **DAS MUITAS REALIDADES**

O que chamo de realidade é um conjunto possível e qualquer que se fecha em um certo número de elementos e que sintetiza uma possibilidade de tempo e espaço, mas que está, paradoxalmente sempre aberto à entradas e saídas de elementos, sendo que, a cada entrada ou saída, ela se transforma ou uma nova realidade se dá. Estas realidades se definem com muito pouca clareza porque são, todavia, inexistentes, ou melhor, só existem em dependência de uma subjetividade que a perceba como tal. Assim, há a necessidade de uma subjetividade para formalizar qualquer realidade. Os apontamentos que faço são a título de exemplificação, mas são também possibilidades palpáveis já que existiram em meu modo de perceber. Acredito, entretanto, que ultrapassem razoavelmente minha subjetividade, ou seja, que um considerável número de espectadores tenham percepções bastante semelhantes às minhas.

**SOBRE O AUTOR E A OBRA****1**

Escrita entre 1895 e 1896, *A Gaivota* é tida como a primeira grande peça de Anton Tchekhov (FIGUEIREDO, 2004) e estabelece um marco no que então viria a ser o grandioso trabalho dramaturgicamente deste escritor russo. É a partir desta peça que Tchekhov começa a desenvolver sua forma pela qual se consagraria futuramente. É, portanto, com *A Gaivota* que Tchekhov se reinventa e se posiciona artisticamente, ressurgindo como um dramaturgo inovador, propositor de formas novas e caminhos novos tanto para o teatro russo, quanto para o teatro mundial.

Contudo, a estreia de *A Gaivota* nos palcos não foi bem sucedida. Entre os motivos, figura o fato de que tal estreia tenha se dado num evento onde só estavam se apresentando comédias e, ainda, o fato de ela ter sido anunciada pelo próprio Tchekhov como tal. O público, então, aguardava por uma peça mais propriamente risível, como eram os contos de Tchekhov e, até mesmo, como haviam sido suas peças anteriores (HERRERIAS, 2010). Mas se Tchekhov considerava *A Gaivota* uma comédia, o fazia mais no aspecto estrutural do que no aspecto humorístico, por ela estar muito afastada do modelo da tragédia e de seus personagens grandiosos e muito mais próxima da vida cotidiana e da baixa humanidade (FIGUEIREDO, 2004). A recepção desfavorável de *A Gaivota* ressoou nas críticas dos jornais que fizeram a Tchekhov todo tipo de troça. O mesmo deu-se, também, por parte dos fazedores de teatro em geral acostumados com as velhas estruturas teatrais. Conta-se numa anedota que um diretor de teatro amigo de Tchekhov aconselha-o a manter a peça apenas no campo literário afirmando que o lugar de *A Gaivota* não seria no palco.

Não é difícil entender os motivos para tal rejeição — inicial, todavia — do meio teatral. Com seu texto, Tchekhov rompeu com diversas estruturas dramáticas clássicas: suprimiu o herói, as grandes ações, os diálogos concatenados e de belas falas, a tensão crescente que desemboca no grande desfecho... No lugar, colocou em cena personagens excessivamente normais, sem grandes pretensões ou possibilidades, com diálogos confusos e pouco poéticos e, acima de tudo, numa ambiente monótono e com um mínimo de ação que ainda parecia ir progressivamente se extinguindo (HERRERIAS, 2010). Sua peça era, de fato, desconcertante.

O fracasso, entretanto, já era esperado por Tchekhov; sabemos por meio de suas correspondências e anotações (FIGUEIREDO, 2004). Todas essas supressões e inversões de valores haviam sido absolutamente conscientes e propositais. Tratavam-se das formas novas que Tchekhov propunha, para as quais o meio teatral talvez ainda não estivesse preparado para corresponder. Só o pôde fazer dois anos depois com a montagem executada pelo Teatro de Arte de Moscou sob a tutela de Stanislávski e Nemiróvitch-Dântchenko. O êxito desta montagem não só apaga a imagem deixada pelo fracasso inicial, como faz nascer a grandiosa parceria entre estes homens de teatro, parceria que seria determinante para a figuração de Tchekhov entre os maiores dramaturgos de todos os tempos.

## 2

Não é, portanto, por acaso que, justamente neste seu marco artístico, Tchekhov aborda uma discussão sobre a arte. Uma discussão, de certa forma, sutil, a qual não se pode afirmar que seja o mote da peça, mas tem sua importância e ainda serve como uma espécie de modelo arraigado. Tchekhov pulveriza seus pensamentos e questionamentos em seus personagens. Estes funcionam como estandartes, cada um representando um posicionamento artístico específico. Entretanto, um desses personagens — Trepliov — possui uma relação bastante direta com Tchekhov. Também não seria por acaso que, justamente nesta obra, Tchekhov tenha desenvolvido a história de um jovem dramaturgo que, como o próprio autor, revolta-se contra um modelo comum e arrisca-se em busca de formas novas. Quando escreve *A Gaivota*, Tchekhov, apesar de já ser um contista de bastante sucesso, é ainda um dramaturgo de pouca expressão.

Em todo caso, é verdade que as formas de Tchekhov e de Trepliov são bastante distintas e até divergentes. O espetáculo de um em nada se parece com o do outro. Enquanto Tchekhov reforçará o modelo realista, o espetáculo de Trepliov aproxima-se mais do modelo simbolista crescente na Rússia da época (FIGUEIREDO, 2004). Apesar das divergências, a postura inovacionista de ambos é semelhante.

TREPLIOV [...] para mim o teatro contemporâneo não passa de rotina e superstição. Quando a cortina sobe e, à luz da noite, entre as três paredes, esses talentos formidáveis, os sacerdotes da arte sagrada, representam como as pessoas comem, bebem, amam, andam, vestem seus casacos; quando, das cenas e das frases mais banais, tentam desencavar uma moral — pequenina, fácil de

entender, útil para fins domésticos; quando, em mil variantes, me apresentam sempre a mesma coisa, a mesma coisa e a mesma coisa, então eu fujo correndo [...] Precisamos de formas novas. Formas novas são indispensáveis e, se não existirem, então é melhor que não haja nada. (TCHEKHOV, 2004, p. 14)

Ambos desafiam os cânones artísticos e ambos estão aterrorizados com o possível e provável fracasso de suas peças. Nesse ponto, a relação dos dois extrapola a própria intenção do autor. É que ambos compartilham até mesmo de uma imaturidade fatalista frente ao fracasso. Trepliov tentará se suicidar. Tchekhov também, ao menos do que concerne ao teatro, anunciando sua aposentadoria dramaturgica. Mas revoga a decisão, dias depois.

Contudo, não se trata de um desdobramento preciso de Tchekhov em um personagem apenas. Esse desdobramento se dá muito mais nas relações criadas entre os vários personagens. Temos Trigórin, consagrado artista que, a despeito da admiração dos outros, está insatisfeito com seu trabalho. Busca também por outras formas, ainda que não o faça com o mesmo afinho e nem levante esse discurso. Temos Arkádina, a consagrada atriz que sempre se remete ao passado, à segurança de uma arte estabelecida. Arkádina sente-se ou ameaçada pelas novas formas artísticas que despontam ou, pelo contrário, tão acima dessas formas que a elas apenas reserva descaso e desdém, estabelecendo uma ferrenha oposição a Trepliov em seu ponto de vista e ambição artística. Temos Nina, a jovem atriz, que, diferentemente de Trepliov, sonha com a fama e o sucesso nas formas velhas e acaba sendo sugada por essa velha ordem. Temos, até mesmo, Dorn, o médico de meia idade que aprecia os esforços de Trepliov, porém roga para que suas formas novas não se abstenham de objetividade e precisão e se tornem mero invólucro.

A discussão artística de Tchekhov se completa nas relações criadas entre estes e outros personagens da peça. E não é de se espantar que estes personagens vivam isolados entre si e que sejam incompreendidos os seus pontos de vista (HERRERIAS, 2010). Era, talvez, através dessa comunicação impossível que Tchekhov percebia o estado da arte em relação as suas formas e cânones. Podemos tirar como conclusão da tal discussão, a fala de um Trepliov já amadurecido, na parte final da peça:

TREPLIOV [põe-se a escrever; passa os olhos pelo que já escreveu]  
Eu, que falava tanto em formas novas, agora sinto que, pouco a pouco, vou também caindo na rotina. [...] Cada vez mais me convenço de que a questão não consiste em formas novas e formas velhas, mas sim em que a pessoa escreva sem pensar em formas, sejam quais forem, que ela escreva porque isso flui livremente da sua alma. (TCHEKHOV, 2004, pp. 90-1)

Se Tchekhov buscava levantar uma discussão sobre a arte, o fazia tanto pela forma de sua peça, quanto pelo conteúdo de suas falas. Essas conclusões de Trepliov, assim como suas explicações iniciais sobre seu espetáculo, além de outras falas de outros personagens que também discutem sobre arte, têm um caráter pedagógico forte. Assim, quando Trepliov discute seu espetáculo, por exemplo, quando explica suas motivações, seus ideais, seus questionamentos e descontentamentos, por conveniente consequência, discute a própria peça da qual é personagem e vai munindo o espectador de referências e ferramentas para novas propostas dramáticas, como as de *A Gaivota*. Tchekhov antecipa as críticas que sua peça sofrerá, por exemplo, sobre a carência de ação e de personagens heroicos, nos comentários de Nina e nas percepções de Dorn. Antecipa o modo jocoso que haveria de ser tratado pela crítica nos comentários de Árkadina. E segue desdobrando sua realidade na ficção de *A Gaivota*. Faz o palco refletir sobre si, sobre a teatralidade. Essa ironia faz transparecer graus de consciência dos personagens sobre sua própria teatralidade. Por estes desdobramentos, aponto um sutil jogo metateatral em *A Gaivota*.

## **METATEATRALIDADE**

### **1**

Suponho que a imagem inicial que fazemos da metateatralidade seja a de um teatro que acontece dentro de um teatro. Facilmente a apontaríamos no primeiro ato de *A Gaivota*, quando é encenado o espetáculo de Trepliov. A metateatralidade, entretanto, possui implicações mais complexas e não se poderia levantar sua bandeira pelo simples acontecimento de uma peça dentro de outra, pelo menos não sem um aprofundamento da questão.

A principal característica do metateatro é a autoreferencialidade, ou seja, é o questionamento que faz de si mesmo através de si mesmo. Para tanto, é necessária uma consciência de sua condição. Tal pensamento entra em conformidade com o artigo de Berilo

Nosella (2012) no qual este relaciona a configuração da metateatralidade à autoconsciência dos personagens enquanto tais. Entretanto, a autoconsciência não se encerra nos personagens, ou melhor, no intelecto fictício destes. Antes, ela se difunde por todos os elementos teatrais, quer estejam vivos (ou supostamente vivos), como os atores e os personagens, quer estejam mortos, no caso do cenário, adereços, texto, entre outros.

A metateatralidade vai, então, muito além de uma simples miniaturização do teatro. Ela é o efeito que permite que um espetáculo teatral se reconheça como tal e faça referências a si mesmo e à sua própria condição e materialidade teatrais e o faz sempre através de uma nova reateatralização de si mesmo. Faz, então, confundir-se a si mesmo, por fim, desmanchando as fronteiras do que seria teatral e do que não seria. Metateatral é a peça que desestabiliza esses limites e cria perspectivas em potencial a respeito deles.

Dentro dessa visão, o exercício metateatral de *A Gaivota* se torna um tanto mais complexo do que a curta duração do espetáculo do jovem Trepliov.

É certo que a metateatralidade é sempre uma força operante, seja pelo *status* de convenção do qual o teatro dispõe e se utiliza, seja porque voltar-se a si mesmo é sempre uma possibilidade em aberto em qualquer espetáculo teatral. Por conta disso, alguns estudiosos tecem justas críticas ao próprio termo metateatralidade, propondo que tal termo, por ter o mesmo efeito, devesse ser trocado de uma vez por todas simplesmente por teatralidade (SIMON-PEREZ, 2011). Por hora, a utilização do termo metateatralidade, me é mais interessante por ser uma referência mais clara da questão e por servir de indicação de que a característica, ainda que esteja sempre presente, pode ser mais ou menos explorada de acordo com a proposta do espetáculo.

Ainda que uma informação como esta tenha pouca relevância, entendo ser o mais provável que Tchekhov tenha aberto uma linha de fuga metateatral de forma não intencional, ingenuamente. Talvez minimamente. Mas, talvez, esta seja justamente a missão atual de nosso teatro contemporâneo para com os textos dramáticos, em especial, para com aqueles textos que já foram diversas vezes montados e remontados: descobrir e desbravar suas potencialidades menos aparentes e menos diretas; modificar, aprofundar, ressignificar o texto. Dar com eles verdadeiros saltos qualitativos.

## 2

Num teatro onde se busque apartar os espectadores reais dos personagens fictícios, a energia artística tende a fluir em linhas retas bem definidas entre palco e plateia, ainda que em diversos sentidos. Esse teatro tenta extinguir outros modelos de relação no claro intuito de aumentar e reforçar a distinção plateia real, palco ficcional. Mantêm-nos realidades paralelas e, em certo grau, herméticas. Já no teatro metateatral, onde a tendência é a de sobreposição de mundos, as relações são anárquicas e promovem o surgimento de outros possíveis pontos de vista mais complexos que os daquele teatro separatista. A energia flui de forma livre, sem seguir qualquer padrão ou sentido específico que não o de uma consciência subjetiva qualquer. Destrói-se e desconstrói-se assim as distinções mais exatas entre palco e plateia. As distinções ainda podem existir, mas não são, de forma alguma, estáticas.

Tratando palco e plateia como conjuntos específicos, cria-se, também, um paradoxo: um conjunto menor que está contido num conjunto maior contém, por sua vez, o próprio conjunto maior. Ou seja, da realidade aflora a ficção e dela aflora a realidade (e a fórmula segue se repetindo). Essa poderia ser a imagem da metateatralidade. Ou, no sentido inverso, ela é sempre o caráter que evidencia a existência de um conjunto maior — de uma possibilidade que é sempre maior — não só se referenciando a ele, mas reconstruindo-o, fazendo-o aflorar.

Um teatro que, remetendo a si mesmo, torna-se gerador de si mesmo e da própria realidade que o contém.

#### Para Antunes Filho, metateatralidade

não é apenas um simples recurso narrativo (teatro dentro do teatro), mas sim um retorno ao ritual arcaico, à epifania, ao tempo cíclico e à atualização ritualística do ato mítico.

Em primeiro lugar porque a tragédia metateatralizada transforma o espaço físico em metafísico (nisto está o metateatro, no sentido menor). O ambiente da ação ocorre no plano da realidade histórica e no plano mítico ao mesmo tempo. Trata-se de um ‘Cenário Duplo’.

[...] talvez essa diferença entre viver e ver seja a única fronteira que separa o ritual arcaico da tragédia pós-moderna. E é nesse sentido maior de metateatro (a representação da representação é a expressão trágica da totalidade) que usamos o termo aqui. (apud GOMES, 2009, p. 2).



A metateatralidade é a transformação do espaço físico em metafísico, em espaço complexo, múltiplo, de relações rizomáticas e descentralizadas, desestabilizadas, em espaço subjetivo, em potências e potencialidades... Assim, são metateatrais os recursos de triangulação amplamente utilizado por palhaços e cômicos em geral, os solilóquios shakespearianos diretamente voltados ao público, os apartes da *Commédia dell'Arte*... Metateatral é qualquer ação que rasgue o próprio espetáculo e potencialize suas relações sem, contudo, ser externa a ele.

### 3

Se Tchekhov usou sua peça para discutir a ela mesma num esquema metateatral, deixa uma grande pista na proposta cenográfica do espetáculo de *Trepliov*, na ausência de cenário, ou melhor, em seu caráter dualista e ambíguo.

TREPLIOV [olhando de relance para o tablado] Isto sim é um teatro. A cortina, depois o primeiro bastidor, o segundo bastidor e, em seguida, o espaço vazio. Nenhum cenário. A vista se abre direto para o lago e para o horizonte. Levantaremos a cortina exatamente às oito e meia, quando a lua surgir. (TCHEKHOV, 2004, p. 12)

*Trepliov* usa a própria vista local — a lua e o lago da propriedade — como cenário, fazendo ambos coexistirem tanto no nível fictício de sua peça, quanto no nível real daqueles que estão a assistir seu espetáculo, os outros personagens. Nessa proposta, a lua fica atravessada entre as duas realidades, impedindo-as de se separar, como um pé que não deixa a porta se fechar completamente. A lua revela o limite dessas realidades e também a artificialidade do jogo teatral. Assim, faz com que o espectador mantenha-se consciente do jogo teatral. E o mesmo acontece com os habitantes da realidade fictícia. Estes sabem-se assistidos e passam também a assistir a outra realidade, a se remeter a ela. Por conta desta lua oblíqua, os personagens e também os espectadores permanecem atravessados entre realidades.

De qualquer forma, não é esse sentido metateatral que define a proposta artística de *A Gaivota*. Mas com certeza será essa pequena brecha que enviesará toda a proposta de encenação da Cia dos Atores.

## SOBRE O ESPETÁCULO DA CIA DOS ATORES

O espetáculo da Cia dos Atores não se propõe ser, de fato, uma montagem de *A Gaivota*, ou seja, não segue literalmente seu texto. Entretanto, mantém-se bastante fiel a peça. Vale-se de uma estética que é um misto de ensaio aberto com leitura dramática. Assim, o que o espetáculo põe em cena é uma realidade anterior que engloba a realidade do texto. Vejamos: se *A Gaivota* nos apresenta o mundo de Trepliov e companhia, o espetáculo da Cia dos Atores, dando um passo para trás, nos apresenta o mundo de atores num ensaio ou leitura de *A Gaivota*. O espetáculo seria, então, uma peça onde se dá uma segunda peça onde se dá uma terceira peça. Não se trata, todavia, da revelação direta do que seria a realidade dos atores e dos espectadores, a revelação da maquinaria teatral no intuito de revelar a artificialidade do jogo teatral. O que é revelado é, primeiramente, uma nova ficção, intermediária entre a realidade dos atores e de *A Gaivota*. Retornarei a essas realidades adiante para que fiquem mais claras. Vale de antemão afirmar que essas adições de novas realidades, ou de novos níveis de realidade, tenderão sempre a proporcionar avanços, por assim dizer, exponenciais, ao invés de simples adição.

A metateatralidade sugerida no texto de *A Gaivota* é sutil e dissimulada. Já no espetáculo da Cia dos Atores, ela é escancarada. Atores, personagens, atores-personagens, personagens-atores, etc... todos têm suas autoconsciências bastante escancaradas. Não é desejo do espetáculo encerrar realidades em si e isto é o que o torna tão fascinante. As realidades estão o tempo todo a se chocar e a criar reverberações e multiplicações.

As falas e ações atravessam as realidades e reverberam entre elas. Na primeira fala da peça (aos 1min5s), por exemplo, uma atriz se questiona sobre como começar uma peça que fala justamente do fracasso de uma peça. Esta fala poderia bem ser de Tchekhov, como um questionamento sobre sua peça, ou de Enrique Diaz, diretor do espetáculo, que também se aventura no esquema, ou da própria atriz, Mariana Lima, que é também autora desta criação coletiva junto com os outros atores. Ou então, a fala é de uma personagem-atriz qualquer, simbolizando o questionamento de qualquer artista frente a um desafio. Esta incerteza pairará no ar durante todo o espetáculo: quem é este que está a agir? É resultado direto dos atravessamentos de realidades que o espetáculo opera. A verdade é que em nenhum momento será possível definir a identidade de quem está agindo, ou a que realidade pertence uma coisa

ou outra. E pouco importam estas definições. É justamente esse estado aberto e incerto que faz com que o espetáculo esteja em constante multiplicação de possibilidades. É justamente essa incerteza que fará o espetáculo tão singular.

Voltemos às realidades.

### **A primeira realidade**

O ilusionismo atribuído a alguns teatros se refere ao desejo de tornar o palco natural, de tornar a ficção que se estabelece nesse palco algo fechado, delimitado, independente, desvinculado de tudo o que não pertence ao palco. Assim, a plateia fica entendida como uma anomalia indesejada que deve ser anulada do evento teatral, já que, por oposição, a existência da plateia evidencia a artificialidade do palco (PEREZ-SIMON, 2011). A ilusão seria a de que a realidade que se cria no palco é a única existente. Outros teatros desejam o inverso e buscam evidenciar a existência da plateia e de qualquer outro elemento externo à realidade do palco como forma definitiva e irrefutável de atestar a artificialidade do palco.

O espetáculo da Cia dos Atores faz parte desta última abordagem, e inicia o processo de revelação da plateia mesmo antes de o espetáculo começar.



Quando os espectadores adentram o recinto, descobrem os atores sentados em cadeiras ao fundo do palco (aos 2s). Exceto pelos atores e suas cadeiras, o palco está vazio e,

nele, nada mais acontece. Os atores são atores e as cadeiras são cadeiras. Não há nada sendo representado, não há nada a ser compreendido ou desvendado, assim como nada está sendo escondido ou disfarçado. Um olhar desatento levaria a crer que o espetáculo ainda não havia começado e que os atores apenas aguardavam os espectadores ocuparem seus lugares. A verdade é que este falso começo é um recurso recorrente na obra de Enrique Diaz e leva os espectadores a acreditar que o espetáculo ainda não começou quando, de fato, ele já começou. A função de falso começo é justamente a de reestabelecer a realidade da plateia de um modo sutil. A princípio, este movimento pode ser pouco perceptível, mas no decorrer do espetáculo retornaremos várias vezes a essa primeira realidade, a realidade das pessoas reais, atores e espectadores. Em um desses momentos, Enrique Diaz, que além de diretor é também ator do espetáculo, comenta com os espectadores a cena que está se passando. Os comentários abordam, entre outras coisas, a proposta da cena, questões dos ensaios e da criação dela. Esta cena, que é também onde se dá a primeira intervenção videográfica da peça, será trabalhada adiante.

### **A segunda realidade**

Estabelecida a primeira realidade, os atores começam a executar suas primeiras ações (aos 12s). Uma atriz leva sua cadeira para próximo do público e senta. Outra acende um cigarro e fuma. Um ator caminha pelo palco. Alguém se deita no chão... Têm início uma sutil transformação. Os atores ainda não estão travestidos dos personagens de A Gaivota, mas, também já não são aqueles atores pessoas reais que há pouco observavam os espectadores. Suas ações e suas falas não pertencem à primeira realidade. Antes, parecem se desprejar dela em direção da realidade fictícia de A Gaivota numa transformação lenta — o que não está, todavia, equivocado. Esse momento não é, contudo, mera transição, mas uma realidade à parte dessas outras duas. A segunda realidade do espetáculo é essa em que habitam os personagens-atores da dramaturgia de Enrique Diaz, que não são as pessoas reais em si. São passíveis de serem trocados seus atores reais que os encarnam sem qualquer prejuízo já que não há qualquer relação histórica entre o ator real e este personagem-ator. Aquela primeira fala, por exemplo, poderia ser dita por qualquer um desses personagens-atores. Ou por dois ou três, ao mesmo tempo. O mesmo não acontece quando se evidencia a primeira realidade, absolutamente ligada à pessoa real. Numa dessas cenas (aos 64min30s), onde se dá a terceira intervenção do vídeo, a atriz Mariana Lima encarnando a personagem Arkádina tecerá

comentários sobre seu passado artístico apresentado pelo vídeo. O vídeo nos mostra trechos de seus trabalhos passados reais, notoriamente, sua passagem por uma novela da Rede Globo. Mariana-Arkádina lembra-se como era impossível passear nas ruas sem ser abordada pelos fãs. O sentido irônico e dúbio desta cena seria destruído caso ela não fosse feita pela Mariana Lima, mas por outra atriz que não tivesse vivido o que ela viveu.

Essa segunda realidade, por sua importância, não poderia ser tratada como transição. Ela concentra, organiza e direciona as outras realidades. Faz com que elas brotem e se dissolvam em si. E nela que se fazem os comentários sobre A Gaivota. É nela que passeiam os atores reais, possibilitando que estes troquem de personagens ou que os multiplique em dois ou mais atores reais, o que acontece programaticamente no espetáculo.

### **A terceira e quarta realidade**

A terceira realidade é a sugerida pelo texto de Tchekhov, a realidade dos personagens de A Gaivota, de uma Rússia passada, de Trepliov e companhia. E, como sabemos, em um dado momento nessa realidade se dará o espetáculo de Trepliov. Esta será a quarta realidade, o mundo apocalíptico criado pelo palco de Trepliov.

### **Desdobramentos**

A divisão do evento teatral em realidades também é proposta por Patrice Pavis (1999 apud MORETTHO, 2010, p. 118). Pavis afirma que a experiência teatral resulta do jogo entre as duas realidades, a cênica do tempo real dos espectadores e a dramática do tempo ficcional dos personagens. Apesar da maior complexidade das realidades do espetáculo da Cia dos Atores, a afirmação de Pavis ainda se mantém. A experiência teatral deste espetáculo é resultante dos atravessamentos dessas diversas realidades.

As realidades que apresento, entretanto, não são indiscutíveis. São (agora assumidamente) uma organização pessoal do espetáculo. Ainda assim, possuem limites tão flexíveis e porosos que a todo momento elas estão se confundindo. A cada momento, uma ou outra, ou uma mescla de algumas realidades, revezam sua evidência, ou ainda fazem surgir por reverberação novas realidades ou níveis de realidade. E quanto mais complexos são os

atravessamentos, mais profunda é a experiência e os novos sentidos que ela proporciona ao espectador. As possibilidades se multiplicam. Esse é o verdadeiro jogo do espetáculo da Cia dos Atores.

## **SOBRE O VÍDEO**

Se o jogo jogado é o de multiplicar as possibilidades, o vídeo, apesar de se dar em intervenções pontuais, proporciona verdadeiros ápices, efetuando os atravessamentos mais complexos do espetáculo.

Sua primeira aparição se dá na metade do primeiro ato, quando se inicia o espetáculo de Trepliov (aos 17min49s). Esta é justamente a única cena onde aquela que chamei de quarta realidade aparece. O uso do vídeo nesta cena já é, em si, um atravessamento interessante entre o palco moderno de Trepliov e palco moderno atual, visto que os recursos audiovisuais são elementos tão recorrentes e, portanto, tão simbólicos do nosso teatro contemporâneo. Esse pequeno detalhe já nos possibilita a geração de diversos novos sentidos ao texto, ressignificando através de cruzamentos o que seria, por exemplo, a cena proposta por Tchekhov. E de fato, saberemos em seguida, o vídeo nos apresenta diversas tentativas de realização da peça de Trepliov.

Eis uma descrição da cena:



Com todos os presentes sentados em uma fileira de cadeiras em uma frente-diagonal para os espectadores reais, Trepliov dá início ao seu espetáculo, “vamos todos dormir e sonhar com o que há de acontecer daqui a 200 mil anos.” As luzes diminuem. De frente para a plateia de personagens, porém, de costas para os espectadores reais, está Nina, a atriz da peça de Trepliov. Arkádina começa a tecer seus comentários zombeteiros: “Vai ser assim, ela em pé em cima desse banquinho?” Surge o vídeo ao fundo. Nele, uma bola acinzentada flutua na tela negra. É a lua. Nina inicia suas falas que são amplificadas pelo microfone preso em sua cabeça. Enrique Diaz senta-se junto aos espectadores e com ajuda de outro microfone explica a imagem videográfica: “Essa cena foi gravado nos ensaios. É uma cena com um capacete de astronauta russo que foi comprado em Moscou. A gente foi fazer o Hamlet em Moscou e comprou esse capacete. Falava do século que passou, do homem chegando na lua, da ausência de gravidade, do incorpóreo. Eram várias tentativas que foram feitas para falar da peça de Trepliov. As formas novas do final do século XIX. Como fazer a peça de Trepliov?” Nina continua em meio às explicações de Enrique Diaz e aos comentários de Arkádina. O vídeo passa a mostrar novas imagens. Agora, cenas gravadas num casarão antigo. Enrique Diaz: “A gente ensaiou na casa do Austregésilo de Athayde. Essa casa foi do Austregésilo de Athayde em Cosme Velho. A gente ensaiava lá.” Outras imagens. Uma pessoa numa banheira. Enrique Diaz: “Uma banheira com brinquedos e livros e ‘a alma do mundo sou eu’ [trecho da fala de Nina] com a cara cheia de lama.” O vídeo, então, passa a mostrar cenas mais curtas e variadas. Um guitarrista sem camisa tocando dentro de um círculo de fogo. Uma figura sem face passando batom nas narinas. O diabo. Enrique Diaz: “O diabo pro Trepliov hoje seria o quê? Seria o governo Bush? [...] A morte do Saddam Hussein sendo

gravado pelo celular do próprio xiita? O *big brother*? A polícia federal? O salário dos deputados?” Trepliov saca uma miniatura de helicóptero e começa a fazê-lo voar pela cena. Arkádina explode em risos. Enrique Diaz interrompe sua explicação e se volta contra Arkádina: “Ela tá rindo! Ela tá rindo! Ela acha... Ela não sabe que a batata dela tá assando. Ela tá rindo! Cala a boca! Cala a boca, porra!” Trepliov se une aos gritos de Enrique Diaz. “Cala a boca! Para! Para! Chega! Chega! Acabou a peça, pronto! Pronto, chega! Acabou o tormento!”

O sonho se desfaz, as luzes acendem. É o fim do espetáculo de Trepliov.

Nesses quase três minutos, a cena cria um pequeno caos no teatro. Se ao mesmo tempo se dão aquelas quatro realidades, a medida em que elas vão se coincidindo e se colidindo, dão-se os estranhos atravessamentos. As realidades vão se relacionando umas com as outras e se alterando e se desdobrando em outros níveis de realidade. Outros espaços surgem. Outros tempos. Os ensaios. A Rússia. Referências históricas, histórias... A lua aqui também tem um sentido bastante especial. É a lua dúbia que atravessa as peças de Trepliov e de Tchekhov, pois é também sua atualização. Mas segue atravessando novas realidades. É também a lua da peça de Enrique Diaz, a segunda realidade. Mas outras realidades surgem: os ensaios no Rio de Janeiro, a temporada na Rússia... Sua própria subjetividade imediata a qual entramos em contato antes de sabermos que se trata de um capacete de astronauta russo é, em si, uma outra realidade, aquela realidade midiática que sempre acompanha o vídeo. A partir das explicações de Enrique Diaz, o vídeo também traz consigo a Rússia dos tempos da Guerra Fria, apogeu e queda de um social-comunismo que muito se relaciona com a obra de Tchekhov. Traz, portanto, a própria figura de Tchekhov e os anseios artísticos de um outro tempo, de um outro lugar. Estas são realidades-reverberações. São um pouco mais subjetivas, pois dependem também do espectador para aflorar, mas são sempre possibilidades, são sempre pontos de fuga possíveis.

Através do vídeo é possível fazer relações com o passado, com os ensaios do espetáculo, com espaços-tempos gravados, capturados, eternizados, que agora caminham no sentido inverso, sendo atualizados, colocados no momento presente, no instante fugidio do acontecimento teatral. O vídeo convida os espectadores para realidades anteriores a do espetáculo, compartilhando as motivações, as tentativas, as experimentações da problemática das formas. O vídeo coloca novas realidades em colisão com as tantas já presentes. Seria possível apontá-las como fiz com aquelas quatro primeiras realidades? Com outras tantas



realidades que seguem fazendo atravessamentos, estamos num palco complexo, de subjetividades multiplicadas, de experiência de devires.

Todas essas realidades são como matérias que se chocam e se agitam e reverberam em sintonias desiguais, fazendo surgir harmônicos que se arranham e se transformam, até que, de tão disforme e dissonante, essa desarmonia desemboca num uníssono completado e tantas variações. “Cala a boca!” Este é o momento em que Enrique Diaz toma as dores de Trepliov, por consequência, toma também as dores de Tchekhov para com aqueles que viriam a zombar de sua peça, e de todo aquele artista que ousar desafiar os cânones de sua época, de todos os artistas que se sentem incompreendidos. E qual não se sente assim? Quando Enrique Diaz berra, são muitas as vozes que estão a berrar. Mas quando Enrique Diaz berra, sintetiza uma matéria lisa, complexa, não solucionável. É essa convergência de realidades lisa que berra “cala a boca, porra!”

O vídeo efetuou um papel duplo. Por um lado, adiciona novas camadas e realidades ao jogo teatral proposto, relativizando espacialidades e temporalidades. Adiciona também sua realidade imediata, sua porção não-aurática, sua imagem pura, efêmera. Por outro lado, ele é também elemento perturbador que desencadeia o caos dessas realidades na cena, fazendo com que essas novas e essas velhas realidades se multipliquem. Ao mesmo tempo, propõe e se transforma com a proposta.

Inicia com uma lua ilustrativa, mas logo vira revolta e violência.

Apono esta cena como o momento mais marcante do jogo teatral proposto, dos atravessamentos de realidades. De fato, centrei minha atenção e, portanto, minha descrição, na intervenção do vídeo e acabei por relevar um pouco outros elementos importantes da cena, por exemplo, a sonoplastia que também atravessa várias realidades, ou mesmo o texto de Trepliov, atualizado por Nina. Estes outros elementos tornam ainda mais complexo o jogo, entretanto, extrapolam o escopo e a necessidade proposta neste texto.

Nas outras intervenções videográficas do espetáculo, semelhantes, porém, não tão potentes, outros atravessamentos se dão. Como o caso citado da atriz que comenta sobre seu

passado artístico, quer seja a atriz Arkádina ou a Mariana Lima. São menos potentes apenas porque fazem uma quantidade menor de realidades se atravessarem. São, contudo, novos ápices no espetáculo. Ápices emotivos, por assim dizer.

### **FINALIZANDO: O VÍDEO COMO SONHO**

Intencionalmente ou não, o vídeo revela uma instância de sonho no espetáculo. Não somente por conta do convite de Trepliov, “vamos todos dormir e sonhar com o que há de acontecer daqui a 200 mil anos”, mas pelo que nos apresenta que são, de certa forma, projeções dos pensamentos dos personagens ou dos atores.

A segunda intervenção videográfica se dá quando Nina sonha com o que há de viver no movimentado meio artístico de Moscou e perpassa o processo criativo de Trigórin. A terceira, já mencionada, quando Arkádina rememora trabalhos passados. Em todos os casos se assumem processos similares aos dos sonhos.

O sonho, como vimos anteriormente, é também uma das imagens artaudianas para as relações teatrais.

A sintonia é louvável.

Tudo no espetáculo converge para as leis do sonho, para a metamorfose típica dos sonhos.

Em *A Gaiivota*, o vídeo proporciona momentos onde o caos a que se acomete a cena, com seus atores e seus espectadores, objetos, barulhos, imagens, relações... tudo parece nos remeter à sensação que temos quando sonhamos, à totalidade dos sentidos que nos acomete nos sonhos e não nos permite formalizar um entendimento ou um raciocínio coerente e lógico. As relações se esfumam e se solidificam a todo momento. Perdemos-nos nos turbilhão e, ainda assim, não perdemos o fio da meada. Esse fio é o sentido que o turbilhão

nos oferece e que nos faz termos a nítida sensação que compreendemos todo o acontecido. Assim como quando acordamos de um sonho onde também nos aconteceu muitas coisas e temos a nítida sensação de que poderíamos relatar cada detalhe do sonho. E quando tentamos o fazer, percebemos que nos escapam as palavras e nos escapam as certezas.

As aparições do vídeo, principalmente a primeira delas, são bastante pontuais, mas têm esse poder de concentrar tantas possibilidades que o vídeo torna-se um elemento absolutamente intrínseco à cena. É como aqueles momentos de fotogenia de que nos falou Epstein que pontuam um filme e são, por fim, a razão última para que um filme exista.

**SAIDEIRA**

Num momento anterior ao início desta pesquisa, havia, em mim, uma vontade de estabelecer parâmetros revolucionários que dessem um novo rumo a forma como pensamos o vídeo no teatro. Imaginava que, através da análise de uma extensa amostragem, pudesse espalhar em um gráfico todas as possibilidades do vídeo ou pelo menos a maior parte delas de modo que me salientassem as formas mais interessantes de se utilizar o vídeo como elemento teatral. Agiria, assim, inicialmente, como um organizador e, posteriormente, como um analisador dos dados colhidos.

A despeito de meu plano mirabolante, tinha em vista que haveria de agir como um cartógrafo deleuzeano, chocando meu corpo contra o teatro, contra o vídeo e contra outras matérias que surgissem de forma a anotar apenas as impressões pessoais que surgissem sem cair nas ciladas que a crença em verdades absolutas haveria de me jogar.

O caminhar da pesquisa foi me puxando tapetes e o que eu cria que fosse deveras simples, acabou se tornando um poço de complexidade. Toda vez que tentava cercar o vídeo, ele me dava um banho de vitalidade e se mostrava incapturável. Pouco conseguia progredir em meu empenho inicial de responder a uma simples questão: o que é o vídeo?

Aos poucos fui percebendo que agia de forma equivocada. O vídeo era exatamente como eu entendia o teatro, uma matéria sem forma, sem regra, sem limites. Perceber que o vídeo poderia ser assim também abriu um universo de possibilidades e, como nova certeza, sabia apenas que as possibilidades do vídeo estavam atreladas ao contexto em que se davam. Assim, no contexto de um dado espetáculo, o vídeo tinha um certo papel, às vezes profundo, às vezes nem tanto. Tudo haveria de depender da proposta teatral, do conceito do espetáculo.

Sendo assim, tomei um passo atrás e me contentei, a partir de então, a atestar que o vídeo era como o teatro: vivo e pulsante. Se pudesse aproximar essas duas matérias a ponto de quase não conseguir enxergar distinção entre elas, sentiria que meu dever estava cumprido. Desde então, sabia que não haveria um ponto final. Talvez, sempre soubesse. Não há pontos finais.

Concentrei-me, nessa pesquisa, em levantar os aspectos que me interessavam tanto do teatro, quanto do vídeo. Poderia me sustentar na afirmação de Pavis de que o teatro é uma mídia e, meio que pelo caminho inverso, aproximá-lo ao vídeo. Apesar de todo meu discurso, essa ainda é uma abertura possível. Entretanto, pareceu-me mais subversivo liberar teatro e vídeo, do que cerceá-los. O teatro já passou por inúmeros períodos de encarceramento conceitual e, com eles, já rompeu. O vídeo, por sua vez, nasce numa época onde a subversão é a lei, onde desconstruir é a nova construção.

Como objetivo cumprido, propus uma discussão sobre o vídeo e sobre o teatro, sabendo que não abarcava o todo do tudo. Sem qualquer inibição, lanço a tarefa aos próximos navegantes, cada um caminhando novos passos e trilhando seus rumos. E esses rumos hão de ser sempre pessoais. As duas análises de espetáculo que faço, por exemplo, são negritadamente pessoais, sendo passíveis de rejeições, mas também de adensamentos.

Concluo, por fim, que conclusão, se esta for um ponto final, conclusão não há.

**REFERÊNCIAS**

AGOSTINHO, Larissa. **O livro e o jornal: Da relação entre literatura e sociedade segundo Stéphane Mallarmé.** In: Lettres Françaises n.11 (1). São Paulo: UNESP, 2010.

ALMEIDA, Paulo Ricardo. **Campo/Contracampo.** In: Contracampo, Revista de cinema. [www.contracampo.com.br/66](http://www.contracampo.com.br/66).

ANDRADE, Oswald de. **Obras completas 6: Do Pau-Brasil à antropofagia e às utopias.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo.** São Paulo: Martins Fontes, 1999.

\_\_\_\_\_. **Linguagem e vida.** São Paulo: Perspectiva, 2008.

AUMONT, Jacques. **A imagem.** São Paulo: Papirus, 1993.

\_\_\_\_\_. **As teorias dos cineastas.** São Paulo: Papirus, 2004.

AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema.** Campinas, SP: Papirus, 2003.

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaio sobre Literatura e História da Cultura.** São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.

BILLETER, Erika. **Collage et montage dans les arts plastiques.** In: Collage et montage au théâtre et dans les autres arts. Lausanne, La Cité, 1978.

BONDÍA, Jorge Larrosa. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência.** In: Revista Brasileira de Educação no. 19, ANPED, 2002.

BRABANDER, Richard de. **In Between (of) Cinema and literature.** Interakta, vol. 3, 2001.

CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas.** São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

CARROLL, Lewis. **Alice: edição comentada.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

COELHO, Teixeira. **Antonin Artaud – Posição da carne.** São Paulo: Brasiliense, 1982.

DAVINI, Silvia. **Cartografías de la Voz en el Teatro Contemporáneo. El caso de Buenos Aires a fines del siglo XX.** Colección Textos y Lecturas en Ciencias Sociales. Buenos Aires: EdUNQ, 2008.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 1. A imagem-movimento.** São Paulo: Brasiliense, 1985

\_\_\_\_\_. **La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2.** Barcelona, Buenos Aires, México: Ediciones Paidós, 1987.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs. Capitalismo e Esquizofrenia. Vol. 1.** São Paulo: 34, 1995.

\_\_\_\_\_. **Mil platôs. Capitalismo e Esquizofrenia. Vol. 5.** São Paulo: 34, 1995b.

\_\_\_\_\_. **O Anti-Édipo – Capitalismo e esquizofrenia 1.** Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

DERRIDA, Jacques. **Margens da Filosofia.** Campinas: Papyrus, 1991.

\_\_\_\_\_. **O animal que logo sou (a seguir).** São Paulo: UNESP, 2002.

\_\_\_\_\_. **A Escritura e a Diferença.** São Paulo: Perspectiva, 2009.

- ESSLIN, Martin. **Artaud**. São Paulo: Cultrix/Ed. da Universidade de São Paulo, 1978.
- FERNADES, Sílvia; GUINSBURG, Jacó. **O teatro e a cultura**. In: ARTAUD, Antonin. O teatro e seu duplo. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- FILME antes do filme**. Direção: Werner Nekes. Alemanha: Werner Nekes Filmproduktion, 1986.
- FISCHER, Rodrigo. **Investigações sobre fotogenia: Produção de afetos no cinema de John Cassavetes**. RuMoRes (ECA-USP), edição 11 ano 6 número 1, 2012.
- GOMES, Marcelo Bolshaw. **Fundamentos do Metateatro**. Biblioteca On-Line de Ciências da Comunicação. 2009.
- GUATTARI, Félix e Rolnik, Suely. **Micropolítica. Cartografias do desejo**. Petrópolis: Vozes, 2005.
- GRAU, Oliver. **Virtual Art: From Illusion to Immersion**. Cambridge: The MIT Press, 2003.
- HANHARDT, John G. **The Passion for Perceiving: Forms of Film Expanded and Video Art**. Art Journal, vol. 45, no. 3, p.213-216. 1985.
- ISSACSSON, Marta. **Desdobramentos do ator e do personagem pela máscara videográfica**. Repertório: Teatro & Dança, ano 13, no. 14, p. 30-36. 2010.
- KINCHELOE, Joe L.; BERRY, Kathleen S. **Pesquisa em educação: conceituando a bricolagem**. Porto Alegre: Artmed, 2007.
- LECHTE, John. **Cinquenta pensadores contemporâneos essenciais – Do estruturalismo à pós- modernidade**. Rio de Janeiro: Difel, 2002.
- LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro Pós-Dramático**. São Paulo: Cosacnaify, 2007.
- MACHADO, Arlindo. **A arte do vídeo**. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- \_\_\_\_\_. **Video Art: The brazilian adventure**. Leonardo, vol. 29, no. 3, p. 225-231, 1996.
- \_\_\_\_\_. **Pré-Cinemas & Pós-Cinemas**. Campinas, SP: Papyrus, 1997.



MACIEL, Kátia. **Por um Cinema Sensorial: O cinema e o fim da “moldura”**. Conexão – Comunicação e Cultura, UCS, Caxias do Sul, v. 3, n. 6, p. 61-71, 2004.

MARTINS, Morgana Fernandes. **A cena surge do som: O elemento sonoro como condutor do processo criativo da montagem Prazer Algum**. VI Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. 2010.

MCLUHAN, Marshall. **O meio são as massa-gens**. Rio de Janeiro: Record, 1969.

\_\_\_\_\_. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. São Paulo: Cultrix, 1974.

MELLO, Christine. **Vídeo nas Extremidades: Experiências Contemporâneas Brasileiras**. Belo Horizonte, XXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2003.

MESSA, Éric Eroi. **A imagem sensível**. FACOM – Revista da Faculdade de Comunicação da FAAP, no. 15, p.20-29, 2005.

MORIN, Edgar. **Introdução ao pensamento complexo**. Porto Alegre: Sulina, 2005.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia**. São Paulo: Escala, 2007.

NOGUEIRA, Roberto Círio. **A estética do choque em Caio Fernando Abreu**. In: Revista Literatura e Autoritarismo: Dossiê Walter Benjamin e a Literatura Brasileira. Dossiê nº 5. [http://w3.ufsm.br/grpesqla/revista/dossie05/art\\_05.php](http://w3.ufsm.br/grpesqla/revista/dossie05/art_05.php). GINZBURG, Jaime (org.). 2010. Disponível em <http://w3.ufsm.br/grpesqla/>.

PAGLIA, Camille. **Personas Sexuais**. São Paulo: Companhia das letras, 2003.

PAULA, B. R. **Dois Conceitos de Montagem Cinematográfica**. Tribuna Imprensa, Araraquara, p. A18 - A18, 26 out. 2012.

PAVIS, Patrice. **A encenação contemporânea**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PACHECO, S. V. **A Questão do Estilo: Voz e Palavra no Teatro entre Tradições Estéticas**. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade de Brasília, 2014.

PEREZ-SIMON, Andrés. **The Concept of Metatheatre: A Functional Approach**. TRANS- [En ligne], 11/2011, mis en ligne le 08 février 2011.

PESSOA, Fernando. **O Marinheiro**. Pará de Minas: Virtualbooks, 2003.

QUEIROZ, Eça de. **A cidade e as serras**. São Paulo: Hedra, 2000.

ROGALA, Miroslaw e MOORE, Darrell. “**Nature is leaving us**”: **A video theatre work**. Leonardo, Vol. 26, No. 1, p. 11-18. 1993.

ROLNIK, Suely. **Cartografia Sentimental. Transformações contemporâneas do desejo**. Porto Alegre, Sulina: Editora da UFRGS, 2006.

RYAN, Paul. **A Geneology of Video**. Leonardo, Vol. 21, No. 1, p.39-44, 1988.

SAPER, Craig. **Electronic Media Studies: From video art to artificial invention**. SubStance, vol. 20, no. 3, issue 66, p. 114-134, 1991.

SERRES, Michel. **Filosofia Mestiça – Le tiers-instruit**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

TCHEKHOV, Anton. **A Gaivota**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

TOTARO, Donato. **Gilles Deleuze's Bergsonian Film Project part 1**. Offscreen, vol. 3, no. 3, 1999.

\_\_\_\_\_. **Gilles Deleuze's Bergsonian Film Project part 2**. Offscreen, vol. 3, no. 3, 1999.

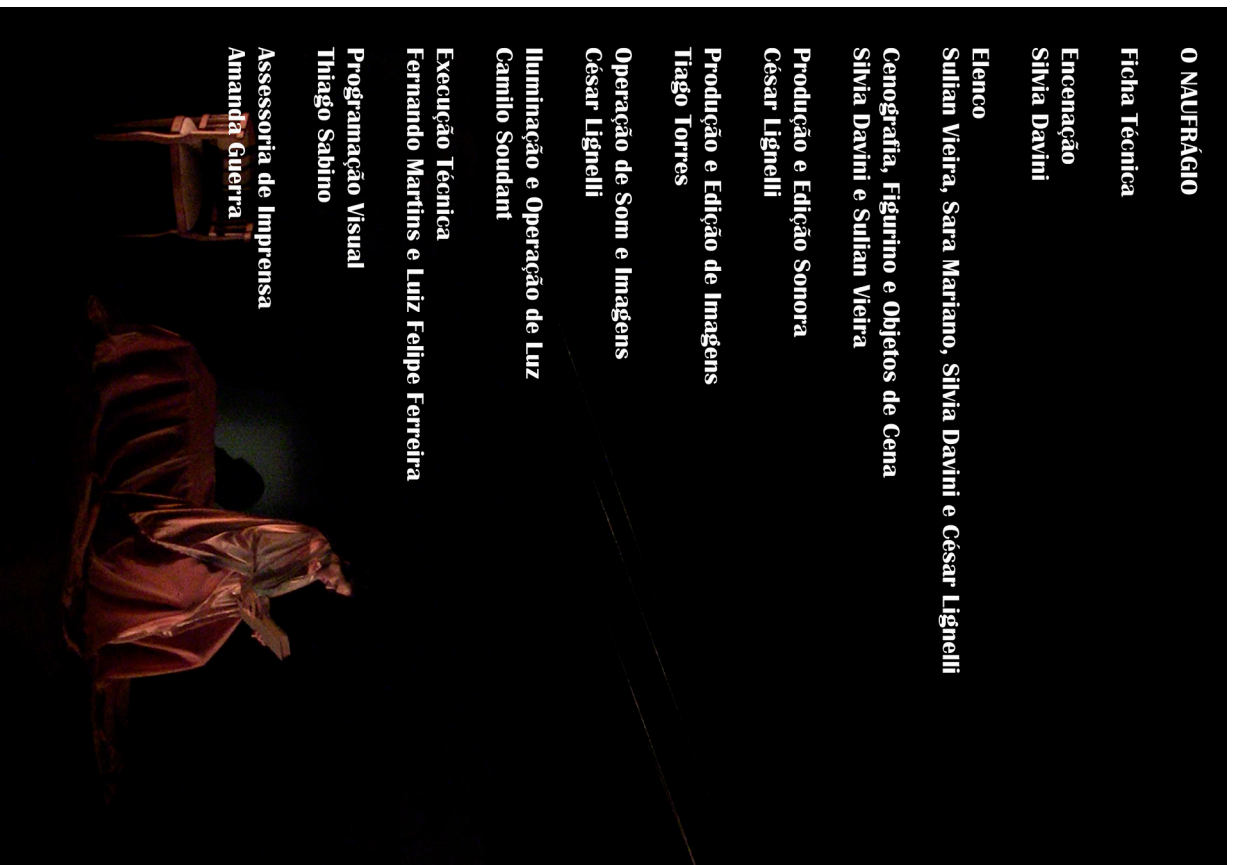
\_\_\_\_\_. **Time, Bergson, and the Cinematographical Mechanism**. Offscreen, vol. 5, no. 1, 2001.

XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema – Antologia**. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

\_\_\_\_\_. **O discurso cinematográfico**. São Paulo: Paz e Terra, 2005

YOUNGBLOOD, Gene. **Expanded cinema**. London, England: Studio Vista, s/d.

## ANEXOS

**O NAUFRÁGIO****Ficha Técnica**

**Encenação**  
Sílvia Davini

**Elenco**  
Sultian Vieira, Sara Mariano, Sílvia Davini e César Lignelli

**Cenografia, Figurino e Objetos de Cena**  
Sílvia Davini e Sultian Vieira

**Produção e Edição Sonora**  
César Lignelli

**Produção e Edição de Imagens**  
Tiago Torres

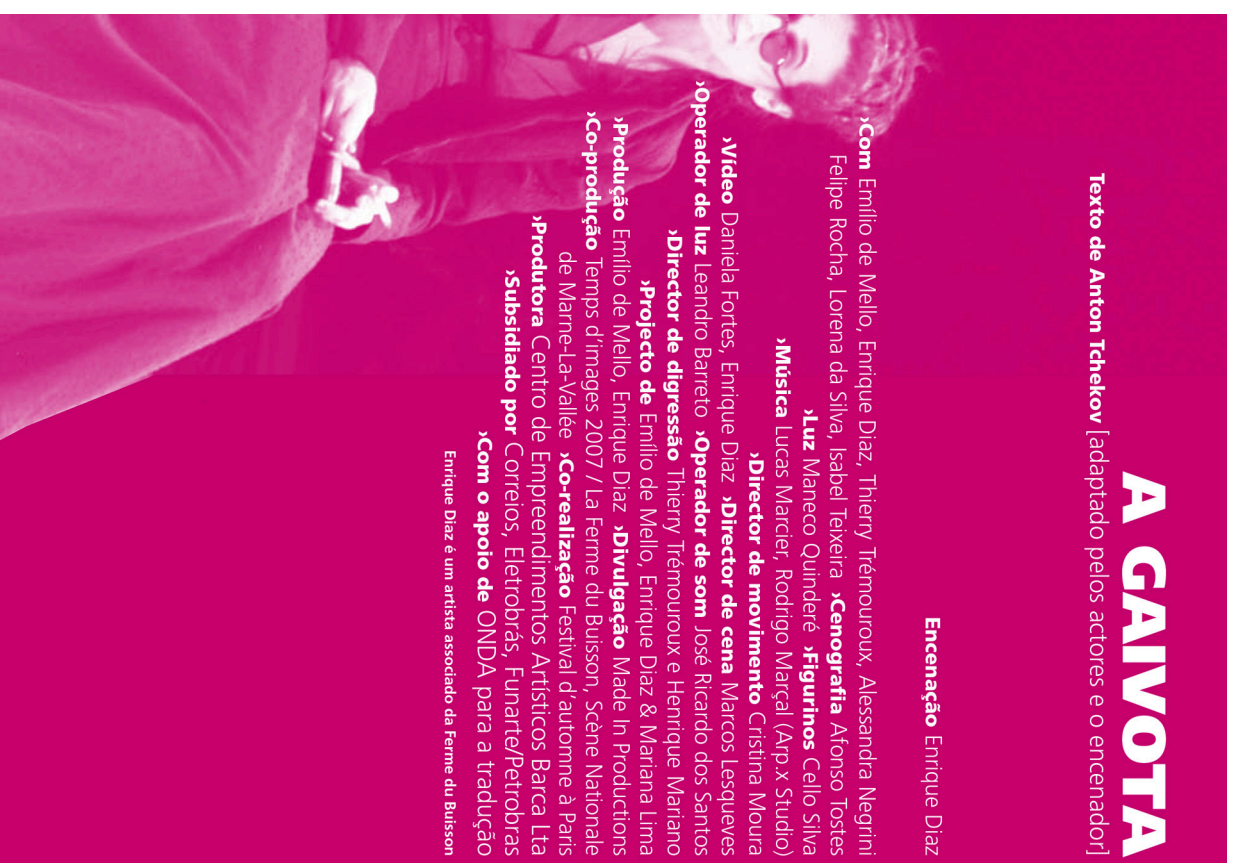
**Operação de Som e Imagens**  
César Lignelli

**Iluminação e Operação de Luz**  
Carnilo Soudant

**Execução Técnica**  
Fernando Martins e Luiz Felipe Ferreira

**Programação Visual**  
Thiago Sabino

**Assessoria de Imprensa**  
Amanda Guerra

**A GAIVOTA**

Texto de Anton Tchekov [adaptado pelos actores e o encenador]

**Encenação** Enrique Diaz

» **Com** Emílio de Mello, Enrique Diaz, Thierry Trémouroux, Alessandra Negrini  
Felipe Rocha, Lorena da Silva, Isabel Teixeira » **Cenografia** Afonso Tostes

» **Luz** Maneco Quinderé » **Figurinos** Celio Silva

» **Música** Lucas Marcier, Rodrigo Marçal (Arp x Studio)

» **Director de movimento** Cristina Moura

» **Vídeo** Daniela Fortes, Enrique Diaz » **Director de cena** Marcos Lesqueves

» **Operador de luz** Leandro Barreto » **Operador de som** José Ricardo dos Santos

» **Director de digressão** Thierry Trémouroux e Henrique Mariano

» **Projecto de Emílio de Mello, Enrique Diaz** » **Divulgação** Made In Productions

» **Co-produção** Temps d'Images 2007 / La Ferme du Buisson, Scène Nationale

de Marne-La-Vallée » **Co-realização** Festival d'automne à Paris

» **Produtora** Centro de Empreendimentos Artísticos Barca Lta

» **Subsidiado por** Correios, Eletrobrás, Funarte/Petrobrás

» **Com o apoio de ONDA** para a tradução

Enrique Diaz é um artista associado da Ferme du Buisson