

POÉTICAS CÊNICAS EM ESPETÁCULOS INTERMEDIÁIS: IMAGEM E PRESENÇA

POETICAL SCENES IN INTERMEDIA THEATRE: IMAGE AND PRESENCE

Gabriela Lírio Gurgel Monteiro (PPGAC/UFRJ)

Resumo | O artigo investiga o processo de criação da cena em um espetáculo intermedial, levando em consideração as relações que se estabelecem entre o corpo presente na cena e o corpo virtual, mediatizado e projetado no espaço cênico. Para isso, torna-se necessário compreender a idéia de dispositivo e seus múltiplos desdobramentos em uma cena complexa, híbrida, em que as fronteiras entre as artes tornam-se mais e mais porosas. Faz-se necessário igualmente o estudo do processo de recepção do espectador.

Palavras-Chave | dispositivo | corpo | cena intermedial

Résumé | L'article examine le processus de la mise en scène dans un spectacle intermédiaire, en tenant compte des relations établies entre le corps et le corps virtuel, médiatisé et projeté dans la scène. Pour cela, il est nécessaire de comprendre l'idée de dispositif et ses plusieurs utilisations dans une scène complexe, hybride, dans lequel les frontières entre les arts deviennent de plus en plus effacées. D'autre part, il est également nécessaire d'étudier le processus de réception du spectateur.

Mots-clés | dispositif|corps | scène intermedial

Gabriela Lírio Gurgel Monteiro é Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena (PPGAC/ECO-UFRJ) e Professora Adjunta II do curso de Direção Teatral da Escola de Comunicação da UFRJ. É autora dos livros *A procura da palavra no escuro* (7Letras, 2001) e co-autora de *Interseções: Cinema e Literatura* (7Letras, 2010). Desenvolve atualmente a pesquisa *A teatralidade cinematográfica e o uso de novos dispositivos na produção de imagens* (PIBIC/CNPq) e *Autobiografia na cena contemporânea*. Publicou artigos nos periódicos *ArtCiência.Com*, *Concinnitas*, *Arte&Ensaio*, *Art&Cultura*, entre outros.

Gabriela Lirio Gurgel Monteiro is Associate Professor at the School of Communication in Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Published *The search of the word in the dark* (7Letras) and organized and published *Film and Theatre: Intersections* (2010) (7Letras).

POÉTICAS CÊNICAS EM ESPETÁCULOS INTERMEDIASIS: IMAGEM E PRESENÇA

Gabriela Lírio Gurgel Monteiro (PPGAC/UFRJ)

A complexificação do dispositivo em espetáculos intermediais deve-se às novas experimentações, na maioria das vezes oriundas de processos de “reapropriação de um dispositivo vindo de outra disciplina artística” (Pluta, 2011: p.145). O processo de criação do ator diferencia-se quando o dispositivo é usado na sala de ensaio. O dispositivo é processo e não simples recurso para criação; ele não é autônomo e não pode ser analisado isoladamente, não se dissociando do que se cria. Nesse sentido, o corpo do ator é também dispositivo e suas ações surgem na interação com as imagens projetadas. Um corpo-imagem que nasce do encontro entre o virtual e o real, como um amálgama. O corpo é tradutor dessa inter-relação, por vezes é atravessado por elas, fragmentado, como nas experiências do Wooster Group e, mesmo, potencializado e expandido, em Brook, Lepage e Bausch. Analiso neste artigo três categorias de imagens presentes na cena contemporânea: imagem-paisagem, imagem-referência e imagem-diálogica, deixando claro, porém, que muitas são as possibilidades de criação das imagens, como se referiu Zbigniew Bzymek, na busca de uma organização dos modos de criação/percepção das imagens do Wooster Group.

Por imagem-paisagem compreendo as imagens que, introduzindo texturas, cores e formas, compõem uma poética do espaço cênico que abre um campo de percepção sensorial, ampliando a recepção e o sentido de profundidade de campo, tão investigado pelo cinema. O espaço é considerado “não só em seu sentido material, mas histórico. O espaço não é uma página em branco, mas um palimpsesto, não é uma simples superfície aberta à ação, mas confronta à ação um conjunto mais ou menos denso de traços, de empréstimos, de ligações, de resistências com as quais as ações se compõem” (Besse, 2003: p.1).

O conceito de paisagem é muito explorado pela geografia mas se estende para diversas áreas, incluindo o cinema e a literatura. Meinig (2002) faz um levantamento histórico do uso da palavra, relacionando-a a

dez significados: natureza, habitat, artefato, sistema, problema, riqueza, ideologia, história, lugar ou estética. A paisagem, segundo ele “é composta não apenas por aquilo que está à frente de nossos olhos, mas também por aquilo que se esconde em nossas mentes” (p.35).

A construção do espaço se dá através dos elementos ocultos, invisíveis porém perceptíveis. No teatro contemporâneo, há presença latente desses elementos, ainda que não possamos identificá-los materialmente. Podemos pensar na idéia de subtexto, como explorado de diversos modos por Stanislavski, Grotowski, Barba, Mnousckhine, Brook; uma imagem pelo avesso, alguma coisa que está ali e que produz sentido mas que escapa à visualidade, alguma coisa que se constrói no vazio. O espaço vazio brookiano, por exemplo, refere-se à ausência de elementos, à criação de invisibilidade. As trajetórias dos atores na cena e o uso que estes fazem dos poucos objetos contribuem para a construção de uma certa idéia de “paisagem”, se assim podemos definir. Em “A Flauta mágica” (2011), de Peter Brook, uma floresta é criada através da manipulação e organização de bambus, do uso da iluminação e da trajetória dos atores ao caminhar entre eles.

Interessa-me aqui, sobretudo, refletir sobre as paisagens produzidas através das imagens audiovisuais projetadas no espaço cênico. Como pensar hoje esta relação, quando a pintura passa a não ser mais referência principal das culturas da paisagem? Não se pode deixar de observar as transformações dos sistemas técnicos de produção e percepção. Torna-se necessário investigar a emergência de novos objetos de paisagem em relação a novas dinâmicas de movimento, de fluxo, de interação. Nesse sentido, os dispositivos audiovisuais assumem, em alguns casos, o papel de intermediários das percepções produzidas e das imagens; colaborando na redefinição de objetos, antes diretamente ligados à herança pictural.

Chamo de imagem-referência àquelas que, muitas vezes, apresentam um caráter documental, seja em referência a outras obras artísticas (o que compreende, em muitos casos, a transdisciplinaridade como elemento de ligação), seja em referência a imagens do processo de criação da própria obra. Nesses casos, são imagens ligadas a um registro

do processo e/ou a um registro dos espaços e sujeitos encontrados e que servem de material ao trabalho. *Otro* (2011), de Enrique Diaz e *Justo uma imagem* (2012), de Felipe Ribeiro se enquadram neste caso. O primeiro se utiliza de imagens documentais da cidade do Rio de Janeiro, imagens da travessia da barca Rio-Niterói, dos habitantes da cidade e de um dia na vida do diretor Enrique Diaz. O segundo espetáculo, além de discutir o olhar que “enquadra” a imagem-paisagem, documenta também cenas do centro do Rio de Janeiro e o trabalho de criação do escultor Seláron, morto recentemente.

Um segundo exemplo de imagem-referência relaciona-se a espetáculos cuja autobiografia é tema, trata-se de imagens ligadas à memória enquanto documento, tecidas através de uma poética que remete ao passado do artista e ao desejo de partilhar com o espectador uma determinada experiência de vida. Os espetáculos *Luis Antonio Gabriela* (2011), de Nelson Baskerville, *Festa de separação: um documentário cênico* (2010), sobre o fim do casamento de Janaína Leite e Fepa e *O homem vermelho* (2013), cuja temática é o enfrentamento da doença de Marcelo Braga, são exemplos deste uso de imagem-referência.

A terceira categoria que me interessa investigar refere-se à imagem-dialógica que, de certa forma, abarca as duas anteriores – a imagem-paisagem e a imagem-referência – porque compreende a inter-relação do artista com as imagens projetadas na cena, o campo de diálogo estabelecido, suas imbricações, descontinuidades, contaminações e permanências. A imagem dialógica é de difícil delimitação uma vez que possibilita inúmeras articulações, tornando a tentativa de mapeamento tarefa impossível. Cabe ressaltar, que não é intenção deste estudo criar uma espécie de léxico das imagens; isto equivaleria a trair a hipótese de que as imagens sobrevivem para além das palavras. De todo modo, acredito na pertinência da investigação sobre seus usos e sua importância na criação da poética cênica intermedial. Nesse sentido, o objetivo da pesquisa é não é o de classificar e/ou reduzir procedimentos e usos, mais o de ampliar o debate acerca dos dispositivos na criação da poética teatral.

Repensar o corpo na cena contemporânea pressupõe refletir sobre seus modos de agenciamento em relação aos dispositivos, modos de criação que permutam sentidos de presença-ausência, interação-descolamento, ruptura-absorção. O corpo do ator ocupa um entre-lugar interessante de ser investigado, não mais passível de dissociação com a imagem, interagindo e a absorvendo em seus movimentos, deslocamentos, trajetórias na cena; ainda que haja a projeção de uma outra imagem, um outro corpo poético sobre seu corpo “em carne e osso”.

Em *Outro*, de Enrique Diaz, o ator escaneia o próprio corpo com um laptop. O corpo existe através da imagem da máquina, que apresenta um uso distinto – máquina de raio X revelando o que o espectador não poderia ver: partes de vários corpos de gêneros e formas diferentes – seios, pênis, coxas, abdomens – são vistos através do scanner, do movimento auto-deflagrador do ator sobre seu próprio corpo, completamente recriado pela máquina. Esta cena é emblemática e permite analisar o espaço ambíguo do encontro entre corpo-dispositivo-imagem. Espaço heterogêneo e transversal, aberto a múltiplas possibilidades de articulação. O corpo que ora chamo “em carne osso”, o corpo que agora percebo ao digitar as teclas do meu laptop é, na cena intermedial, um corpo transfigurado, mediatizado, híbrido e, sobretudo, não mais passível de uma captura isolada, i.e., ao ser atravessado por imagens, independente de suas funções na cena, cria outra poética, que o desloca para um espaço dialógico e de difícil delimitação.

O corpo-imagem é imagem-corpo, ambos existem concomitantemente, apontam para o diálogo permanente “entre o que vemos, o que nos olha” (Didi-Huberman). A questão presente no *Tractatus logico-philosophicus* de Wittgenstein, no qual o filósofo afirma que o inexprimível sempre se “mostra” – é retomada por Didi-Huberman na análise da experiência de cisão, de um “entre” diante da percepção do que se vê. Ao citar a obra *In Bodies*, de Joyce, Didi-Huberman analisa o encontro com a ausência presente na imagem do próprio corpo, um corpo volumoso, com entrâncias, cavidades; como o sexo e o próprio olho. Ser visto e não mais apenas acreditar ver o objeto pressupõe lidar com a

perda, com o entendimento de que a experiência de ver é a experiência de uma perda.

Precisemos ainda a questão: o que seria portanto um volume – um volume, um corpo já – que mostrasse, no sentido quase wittgensteiniano do termo, a perda de um corpo? O que é um volume portador, mostrador de vazio? Como mostrar um vazio? E como fazer desse ato uma forma – uma forma que nos olha? (Didi-Huberman, 2010: p.35).

Chroma, de Shiro Takatani,¹ apresentado nos dias 8 e 9 de setembro de 2012, no Biwako Hall, em Shiga, Japão, e nos dias 29 e 30 de junho de 2013, no Festival de Marseille, é uma performance do artista visual e designer japonês que investiga os processos de percepção humanos. Segundo o artista, “*Chroma* é uma investigação sobre a natureza da cor, da tonalidade e da luz, uma não-história de como aprendermos a ver e criar o mundo que vemos”.² Takani apreende algumas ideias da física com o objetivo de estimular a associação de lembranças, compondo espaços autobiográficos a partir da experiência de seu elenco, daí afirmar que a performance é um processo de criação colaborativa. A música de Simon Fisher Turner contribui para a criação de um espaço-tempo multisensorial. Ao projetar objetos, imagens do cosmos, imagens de corpos enigmáticos, sem forma definida, misturados com os corpos de performers que ocupam com delicadeza de gestos e precisão, o artista constrói uma poética em que a sutileza da locomoção pelo espaço e a intervenção na manipulação de objetos confundem-se com as imagens sensoriais projetadas no chão e em um grande telão, no fundo do palco.

O título da performance é uma homenagem ao *A Book of Colour* (1994), último trabalho do multi-artista inglês Derek Jarman, com quem Simon colaborou em vários projetos. Como no livro, a proposta de Takatani é misturar poesia, narrativas e citações de personalidades como Aristóteles, Leonardo, Newton, Goethe e Wittgenstein, todas elas reflexões sobre o olhar. A encenação opera uma regressão do tempo

¹ <http://shiro.dumbtype.com/works/chroma>

² “Chroma is an investigation into the nature of colour, tone and light, a non-story of how we learn to see and create the world we see”

cronológico que gira em direção inversa: ao descerrar os olhos da morte, caminha-se de volta ao útero, ao renascimento. Trata-se de um feedback contínuo com a intenção de fazer refletir e, segundo ele, provocar uma refração da perspectiva, em um movimento especular porque direcionado à percepção do senso cromático do mundo.

O processo de recepção do espectador também se complexifica na recriação de sentidos provenientes de dois canais de interação com a obra: o que sobrevêm do espaço virtual e do espaço real, ambos acolhidos por um mesmo olhar que reúne e tenta diferenciar as experiências sensoriais provenientes de uma dupla percepção. O olhar do espectador é cumulativo e, ao mesmo tempo, funciona como um filtro. Na tentativa de juntar peças de um quebra-cabeças em busca de sentido, age em dois processos complementares - o de refração e o de difração. O fenômeno de refração da luz se dá quando a luz passa de um meio homogêneo e transparente para outro também homogêneo e transparente, porém diferente do primeiro. Nessa mudança de meio, podem ocorrer mudanças na velocidade e na direção de propagação. Na difração, há o desvio ou espalhamento de uma onda a partir de um obstáculo. A interação do corpo do ator, da imagem projetada e do recurso de iluminação cênica podem provocar, em espetáculos intermediais, os dois fenômenos descritos acima e uma incontável multiplicidade de focos e de percepções a partir desta interação. As imagens chegam fragmentadas, ainda que contenham uma certa linearidade, ligadas ou não a uma narrativa, porque emergem de lugares distintos. O espectador, ao receber, ao mesmo tempo, imagens reais e virtuais divide sua atenção em dois campos de percepção, ora olha para tela, ora para o que ocorre com os atores, no desejo de captar e apreender tudo o que vê. Esta apreensão está intimamente ligada ao impulso em estabelecer conexões, redes de sentidos que o leva à criação imaginária de um terceiro espaço, fusional, em que imagem virtual e imagem real não existem em separado, constroem um terceiro campo de percepção, não mais fraturado. No espaço cênico, guardadas as diferenças de tamanho e disposição espacial, o uso da tela como superfície de projeção de imagens multiplica os pontos de vista do

espectador, provocando-o a associar imagens virtuais projetadas às imagens dos corpos dos atores. Nesta dinâmica, tem-se a consciência de um ponto cego, idealmente o ponto em que ambas as imagens se fundiriam em uma terceira, uma imagem-síntese. Este ponto é projetivo, não se situa em um ou outro meio, em uma ou outra superfície; ou seja, ele existe apenas enquanto espaço imaginário.

Robert Lepage é um artista que transforma o espaço cênico através de uma pesquisa aprofundada sobre o uso de uma variedade de projeções e suportes. Em *Le Project Andersen* (2006), o diretor explora diversas técnicas afirmando buscar outras perspectivas diante da profusão de tecnologias as quais estamos mergulhados na contemporaneidade. O espetáculo que explora questões ligadas à biografia do escritor que detestava crianças e só fazia sexo solitário, divide-se em três narrativas: a tentativa de Frédéric Lapointe em ser bem sucedido na criação de um libreto para uma ópera infantil em Paris; por isso o título *Le Project Andersen*, é o projeto de um espetáculo que não dá certo e a abordagem de contos, como *A sombra*.

Josette Féral analisa o caráter duplo da investigação de Lepage: a revelação dos personagens de modo bastante simples e, ao mesmo tempo, o encontro com questões complexas comportamentais. “As criações de Lepage sublinham sem cessar o desdobramento da personalidade, esta figura do duplo representativo da identidade” (2011). O vídeo permite que o personagem, em um movimento especular, se veja como se estivesse diante de um espelho; espectador de sua própria imagem, deslocada, que ganha uma proporção maior (em grande escala). A imagem, auto-referencial, dilata-se no espaço, criando um jogo cênico que questiona os limites da percepção do corpo do ator. Quem sou eu, agora projetado em um espaço dilatado? Um outro corpo poético, outra visibilidade. Estar em dois lugares ao mesmo tempo: olhar e ser olhado pela própria imagem. Essa apreensão aproxima-se da narrativa fantástica e sobrenatural dos contos de Andersen.

Le Project Andersen marca, segundo Pluta “uma evolução na relação do ator com a tela, não somente no plano da escritura cênica do diretor mas igualmente no que se refere a espetáculos intermediais”

(PLUTA, 2011: p.165). Lepage se utiliza de várias telas de projeção, de tamanhos diferentes, o que o leva à investigação de escalas. A grande contribuição, no entanto, é uma tela que possui uma concavidade, permitindo que o ator entre dentro dela. Ao projetar imagens em 2D nesta superfície, o efeito que se tem é de "imersão dentro da imagem" (PLUTA, 2011, p.165), i.e., ganha-se a sensação de profundidade através do seu uso:

O ator entra dentro da tela [...] não é um efeito visual e nem provém de uma trucagem fílmica ou de uma captação em tempo real, o que os artistas multimídias nos acostumaram a ver sobre o palco. Nesse espetáculo, a tela deixa de ser plana e adquire profundidade.

O protagonista, representado pelo próprio Lepage, muda de roupa e entra dentro da tela, rompendo deste modo com a convenção teatral. Trata-se de "um corpo metafórico" (PLUTA, 2011: p.166), amálgama da fusão entre o corpo real e o virtual do ator. Um corpo híbrido que coloca em xeque os limites da percepção teatral. Nesta nova poética, o corpo do ator, fundido com sua própria imagem, provoca no espectador a percepção de uma outra dimensionalidade da cena. Nasce da corporificação do dispositivo novos modos de percepção e de interação com as imagens.

Referências

BESSE, Jean-Marc. Le paysage, entre le politique et le vernaculaire. Réflexions à partir de John Brinckerhoff Jackson. In: **Revue Arches**, n.6/2003. Em: <http://www.arches.ro/revue/no06/no6art02.htm>. Acesso em: 21/02/2011.

BESSON, Jean-Louis; WIBO, Anne (Org). **L'acteur entre personnage et performance**. Louvain-la-Neuve: Études Théâtrales, 2003.

FELINTO, Erick; SANTAELLA, Lucia. **O explorador de abismos. Vilém Flusser e o pós-humanismo**. São Paulo: Paulus, 2012.

FÉRAL, Josette. **Théorie et pratique du théâtre. Au-delà des limites**. Montpellier: Entretemps, 2011.

MEINIG, Donald W. **O olho que observa: dez versões da mesma cena. Espaço Cultura**, n. 13, pp. 35-46, 2002 [1976].

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

PEREIRA, Antonia; ISAACSSON, Marta; TORRES, Walter L.(org). **Cena, corpo e Dramaturgia. Entre tradição e contemporaneidade.** Rio de Janeiro: Pão e Rosas, 2012.

PICON-VALLIN, Béatrice (org). **Les écrans sur la scène.** Lausanne: L'âge d'Homme, 1998.

PLUTA, Izabella. **L'acteur et l'intermedialité. Les nouveaux enjeux pour l'interprète et la scène à l'ère technologique.** Lausanne: L'âge d'Homme, 2011.