
LINHAS E SUPERFÍCIES: LEITURAS DOS NOVOS MEIOS E DA CENA ATUAL

Michelle Nicié dos Santos Machado
Orientador: Prof. Dr. José Da Costa

É interessante começar lembrando da importância da *linha* enquanto elemento simbólico de um princípio narrativo que será materialmente incorporado a uma vertente do teatro contemporâneo. A linha marca no território da cena atual, um lugar daquilo que se define como transitório, instável, em movimento. A linha é, em suma, a temporalidade que contamina o espaço cênico de modo geométrico, arquitetural.

Flora Süssekind, em seu ensaio “A Imaginação Monológica” (Süssekind F. In: Fernandes S. e Guinsburg J. 1996: 281-295), seleciona como exemplos dessa temporalização, elementos encontrados em determinados espetáculos de Gerald Thomas e Bia Lessa. No caso dessa última, Süssekind faz um paralelo entre as funções da linha no seu teatro e as idéias de Wassily Kandinsky onde o elemento-tempo estaria mais visível na linha do que no ponto; a idéia de comprimento corresponderia a uma noção de duração. Se no ensaio de Süssekind destacam-se as tensões entre as linhas e os pontos, entre “temporalização e espacialização, narração e mudez, movimentos e paradas, fala gravada e cena atual, voz de um e corpo de outro”, a proposta que aqui se faz, visa pensar as tensões produzidas entre as linhas e as superfícies e suas possíveis leituras na cena contemporânea.

Como nos mostra Vilém Flusser (1920-1991), as superfícies (presentes nas telas de televisão, nas telas de cinema) têm se tornado cada vez mais importantes no mundo em que vivemos. Anteriormente encontradas em “fotografias, pinturas, tapetes, vitrais e inscrições rupestres”, não equivaliam em número nem em valor às superfícies que agora nos cercam. No entanto, Flusser chama a atenção para um fato importante: até recentemente, o pensamento do Ocidente, de um modo geral, manifestava-se mais por meio de linhas escritas do que de superfícies. Já nas primeiras articulações do pensamento ocidental, em forma de escrita alfabética, as linhas escritas envolvem o homem de modo a lhe cobrir com uma série de indagações. As linhas eram entendidas enquanto representações do mundo tridimensional em que se vive. Mas como essas linhas representavam esse mundo? Flusser salienta a idéia de a linha cartesiana, por exemplo, ter sido fundamental para o homem moderno: “as linhas são discursos de pontos (...) cada ponto é um símbolo de algo que existe lá fora no mundo (um conceito). As linhas, portanto, representam o mundo ao projetá-lo em uma série de sucessões” (Flusser, V. 2007: 102-103). O mundo, representado por meio das linhas, tem a forma de um processo. O pensamento ocidental é entendido enquanto *histórico*, pois concebe o mundo em linhas. Flusser destaca ainda o fato de que esse pensamento *histórico* foi enunciado inicialmente pelos judeus, “o povo do livro, isto é, da escrita linear”. Entretanto, apenas uma minoria tinha acesso a esse tipo de historicidade linear, e justamente essa minoria, manipulava a civilização. O surgimento da imprensa teria vulgarizado o

alfabeto e injetado a consciência histórica no epicentro da nossa civilização.

É evidente que, de modo paralelo a essa escrita em linhas, sempre houve a representação do mundo por meio das superfícies. Mas como as superfícies representam o mundo? Qual tipo de adequação existe entre as superfícies e o mundo? E entre as superfícies e as linhas? Na opinião de Flusser, um dos problemas consiste na adequação do pensamento em superfícies à coisa, de um lado, e do pensamento em linhas, de outro. Só o fato de que, para se expor esse tipo de problema, precisemos das linhas escritas, já é um indício da dificuldade que iremos enfrentar. Uma outra importante observação de Flusser trata-se da idéia de que, ainda que se verifique atualmente um predomínio do pensamento expresso em superfícies, esse pensamento não é tão consistente se comparado ao pensamento em linhas. A lógica bidimensional não pode ser comparada à lógica aristotélica em termos de rigor e elaboração, conforme sublinha Flusser. As superfícies conferem ao pensamento uma estrutura diferente, pois representam o mundo em imagens estáticas. Esse fato envolve “uma maneira a-histórica de estar-no-mundo para aqueles que produzem e que lêem essas superfícies” (Flusser, V. 2007: 110).

No momento atual, a inserção dos novos meios, ou seja, os novos canais de articulação do pensamento (filmes, televisão, vídeo, mídias digitais) propõem uma nova estrutura ao próprio pensamento, pois representam o mundo em imagens em movimento. Flusser considera que esses novos meios estabelecem uma maneira “pós-histórica de estar-no-mundo” e que “esses novos canais incorporam as linhas escritas na tela, elevando o tempo histórico linear das linhas escritas ao nível da superfície”. Deste modo, pode-se concluir que, recentemente, o que ocorre é que o “pensamento-em-superfície” está absorvendo o “pensamento-em-linha”. Mas, qual seria a diferença fundamental entre a leitura de linhas escritas e a leitura de uma pintura? “Precisamos seguir o texto se quisermos captar sua mensagem, enquanto na pintura podemos apreender a mensagem primeiro e depois tentar decompô-la” (Flusser, V. 2007: 105). No caso da linha unidimensional, pretende-se chegar a algum lugar, enquanto que, na superfície bidimensional, já se está num determinado lugar, mas há a possibilidade de mostrar como se chegou até lá. Percebe-se que aqui a diferença é temporal, envolve passado, presente e futuro. Essa diferença é ressaltada por Flusser quando se considera que a “leitura de imagens é mais rápida”, pois o tempo necessário para a recepção de suas mensagens é mais denso. “Ela se abre em menos tempo”.

Flusser propõe que se compare a leitura de linhas à leitura do cinema. “Um filme é uma seqüência linear de imagens” (Flusser, V. 2007: 106). Como se lê um filme? Inúmeras respostas foram imaginadas por múltiplos campos do pensamento (Fisiologia, Psicologia, Sociologia) e influenciaram na produção, no conteúdo e na própria recepção dos filmes. Entretanto, Flusser sustenta a idéia de que, essas ciências *falharam* ao querer responder de modo *objetivo* a essa questão. Os filmes são entendidos como uma seqüência de imagens em movimento. No entanto, essas imagens não podem ser confundidas com os fotogramas, ou seja, as imagens que compõem fisicamente um filme. “Elas se parecem mais com imagens em movimento de cenas de peças teatrais (...)”. É justamente por esse motivo que se compara à leitura de filmes

com a de peças teatrais no lugar de compará-las com a leitura de imagens. Mas, como observa Flusser, essa comparação não é justa, pois o palco é tridimensional, “podemos caminhar dentro dele. Já a tela de cinema é uma projeção bidimensional”, não podemos entrar dentro de uma tela. Em suma, “o teatro representa o mundo das coisas por meio das próprias coisas; o filme representa o mundo das coisas por meio da projeção das coisas; a leitura de filmes se passa no plano da tela, como nas pinturas, ainda que, no cinema, se trate de imagens falantes” (Flusser, V. 2007: 107).

A leitura dos filmes se relaciona mais com os níveis de tempo em que a leitura acontece. Alguns comparam a leitura de filmes à leitura de linhas escritas pelo fato de seguir um texto. Há um certo sentido nessa comparação, pois nos filmes e nos textos escritos, a recepção da mensagem se dá ao final da leitura. Por outro lado, nos filmes, diferentemente do que ocorre nos textos escritos, o receptor percebe cada cena (como na pintura) e depois faz uma análise. A leitura de filmes acontece no mesmo *tempo histórico* em que acontece a leitura de linhas escritas, mas o tempo histórico em si, no caso dos filmes, acontece num outro nível. Quando lemos as linhas escritas seguimos *historicamente* determinados pontos ou conceitos. A leitura dos filmes faz com que o receptor acompanhe *historicamente* superfícies dadas, ou imagens (Flusser, V. 2007: 108). Flusser estabelece então, uma diferenciação entre a linha escrita enquanto uma projeção para a primeira dimensão e o filme, como um “projeto que começa na segunda dimensão”. O autor enfatiza que, entendendo-se *história* como um “projeto em direção a alguma coisa”, percebe-se que, o sentido de *história* ganha diferentes significados na leitura de textos e na leitura de filmes. E mais ainda, se a mudança da noção de *história* não é evidente, é porque não se aprendeu a ler filmes, programas de tv e outras mídias. Continua-se lendo os novos meios como se fossem linhas escritas, é aí que, segundo Flusser, “falhamos na tentativa de captar a qualidade de superfície inerente a eles”.

Entretanto, algumas mudanças já podem ser observadas, como por exemplo, a projeção de filmes e programas que oferecem ao receptor o controle, a manipulação e sobreposição de imagens. A gravação de vídeos e *slides* seria um exemplo desse tipo de mudança. A noção de *história* de um filme torna-se algo possível de ser manipulado pelo leitor/receptor, de modo que, o caráter reversível dessa *história*, encontra-se virtualmente na relação entre o meio e o receptor. Isso significa, “para aqueles que pensam em linhas escritas, a possibilidade de atuar sobre a história de dentro da história. E, para aqueles que pensam em filmes, significará a possibilidade de atuar sobre a história de fora dela” (Flusser, V. 2007:109).

Outra importante questão apontada por Flusser: “os filmes são fotografias que falam”. Aqui existe um problema. “Em termos visuais, os filmes são superfícies, mas para o ouvido eles são espaciais”, considera Flusser. O próprio termo *audiovisual* resume essa questão. O problema é que, sentimos fisicamente como o som introduz uma terceira dimensão à tela. Essa terceira dimensão transforma a leitura da superfície dos filmes e é um desafio para aqueles que se propõem a pensar as superfícies.

Na atualidade, há uma tendência de o pensamento se interessar pela terceira dimensão. De fato, sempre houve essa mídia tridimensional (um exemplo seriam as

esculturas paleolíticas), mas agora o caso é outro. “Um programa audiovisual de tv que possa ser cheirado e que provoque sensações corpóreas não é uma escultura” (Flusser, V. 2007:119). O salto do pensamento acontece no sentido de uma representação sensorial dos fatos, com resultados ainda desconhecidos. Hoje, se encontra ao alcance do homem, duas mídias entre o sujeito e os fatos, a mídia linear e a mídia de superfície. O problema pode ser resumido da seguinte maneira: os meios lineares se tornam cada vez mais abstratos e perdem o sentido; os meios de superfície mostram os fatos com tal perfeição que, conseqüentemente, perdem o sentido. Entretanto, essas duas formas de mídia podem se conjugar numa síntese mais criativa.

A mudança ocorre na medida em que o sujeito se torna capaz de recorrer a sua imaginação para lidar com o seu mundo conceitual. Por meio da capacidade imaginativa, o sujeito passa a objetivar seus conceitos e pode libertar-se deles, se assim o quiser. Flusser distingue então, três posições na história da civilização: na primeira, o homem se vê diante de “imagens estáticas (os mitos)”; na segunda posição, o sujeito se situa entre “conceitos lineares progressivos (a história)”; na terceira posição, o homem se projeta em meio à “imagens que ordenam conceitos (o formalismo)”. Essa terceira posição envolve um *estar-no-mundo* radicalmente novo.

Parece interessante pensar que o modelo inicial selecionado por Flusser para essa nova condição seja o teatro, ainda que logo adiante o autor rediscuta essa escolha. No teatro, a posição mítica será relacionada ao dançarino que representa uma cena sagrada. A posição histórica diz respeito ao ator numa peça. A posição formalística seria assumida pelo dramaturgo. Flusser expõe as diferentes posições do seguinte modo: o dançarino tem consciência de sua atuação, admite a sua função simbólica. O ator tem a mesma consciência de sua função simbólica para a convenção teatral e sabe que pode transformá-la. O autor sabe que o seu papel é o de propor uma convenção dentro dos limites do meio teatral; “ele tenta dar significado àquilo que se convencionou”, daí advém sua liberdade formal. No entanto, o modelo teatral não mostra de modo preciso a terceira dimensão, pois esta não existe no teatro convencional; é recente. Um outro modelo é o papel hipotético do espectador de tv daqui a algum tempo: o programa terá a seqüência que o espectador quiser e o próprio sujeito poderá desempenhar o papel de sua escolha. Esse modelo expõe a diferença entre o “*estar-no-mundo*” histórico e formalístico. Aqui, o espectador é determinado pela história (pelo meio) e é determinante para a história (ele atua, se torna visível na tela). E o mais importante: ainda que o sujeito seja determinante e determinado pela história, ele não tem interesse na história em si, mas antes na combinação de diversas histórias. A história então deixa de ser um *drama* (como na posição histórica) e passa a ser *jogo*.

A inscrição do leitor/receptor nesse *jogo* dentro e fora da história ao mesmo tempo, parece ser fundamental para se pensar o papel das novas mídias diante do fenômeno teatral. É interessante pensar, por exemplo, nos espetáculos e nos filmes de Robert Lepage e no modo como esse “facilitador” (é assim que ele se autodenomina) fará uso desses três níveis de posição apontados por Flusser: a posição mítica, a posição histórica e a posição formalística. A idéia de que uma personagem histórica (como

Alfred Hitchcock no filme *Le Confessional*) só se constrói a partir do olhar e da singularidade de cada sujeito (Lepage, atores, roteiristas, técnicos, espectadores). O mesmo ocorre, por exemplo, no espetáculo *The Far Side of the Moon*. Qual a conexão entre o sujeito e o fato de o homem ter pisado na lua? A história enquanto jogo é uma invenção que explora “o caminho que me separa das coisas”, como diria Samuel Beckett num de seus romances. O artista assume, nessa relação complexa com a história, a função de um *editor* de imagens que além de servirem como meios entre ele e as coisas, oferecem a mesma possibilidade ao espectador.

BIBLIOGRAFIA

- FLUSSER, Vilem. “Linha e Superfície” in *O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- SÜSSEKIND, Flora. “A Imaginação Monológica” in FERNANDES, Sílvia e GUINSBURG, Jacó (orgs). *Um Encenador de Si Mesmo: Gerald Thomas*. São Paulo: Perspectiva, 1996.