UM VISUAL DE TEMPORALIDADES

CINEMA E TEATRO

INFLUÊNCIAS DO CINEMA E DAS PROPOSIÇÕES TEMPORAIS DAS IMAGENS NO TEATRO CONTEMPORÂNEO

Como atesta o filósofo Walter Benjamin em seu emblemático ensaio dos anos de 1930 sobre a reprodutibilidade técnica, as possibilidades mais abrangentes de contato e o redimensionamento das imagens artísticas no século XX criaram um âmbito de desterritorialização, no qual o que está disponível no mundo pode ser visto de outros modos. Para Benjamin, a técnica emancipada na sociedade moderna se tornou uma espécie de segunda natureza. Assim, o filme tem uma tarefa histórica na medida em que cria condições para novas percepções e reações exigidas por um aparelho técnico. Mas quais seriam os desdobramentos da tecnologia fílmica no imbricamento com a linguagem teatral? Quais considerações sobre a apreensão dos espectadores podem surgir por meio da tensão entre presença carnal e virtualidade? Que tipo de imaginário é criado nesse trânsito?

O sentido originário para a análise das obras neste artigo é a percepção de que são contemporâneas, ou seja, elas criam uma relação temporal complexa de aproximação e afastamento, tensão entre o próximo e o distante em descontinuidade. Como pensar as manifestações artísticas em relação com o nosso tempo? Moderno e contemporâneo não são sinônimos, cada noção dessas é repleta de visões e tensões, que não são somente históricas, mas também estéticas e carregadas de complexidade. Uma das formas de nos aproximarmos da noção de contemporâneo é proposta pelo filósofo Giorgio Agamben, que propõe o uso do conceito como uma relação com o tempo, e não como um mero pertencimento a uma época, ou com o aqui e agora – é uma relação que se estabelece com o próprio tempo e com outros tempos.

A categoria temporal abre uma perspectiva sobre a imagem artística como uma obra de montagem, e essa característica é um dos fundamentos de uma nova tomada de posição para a percepção do mundo. Georges Didi-Huberman aproxima essas duas concepções em seu livro *Devant le temps*: "Sempre, diante de uma imagem, estamos diante do tempo" (Paris: Les Éditions de Minuit, 2000). A imagem só existe em uma combinatória dos tempos, é sempre uma montagem de tempos diferenciados que a memória reúne e que estão inseridos em um espaço inadequado para qualquer percepção direta ou unívoca.

Influências do cinema e das proposições temporais das imagens configuram o trabalho da diretora Celina Sodré na construção do que ela defende como dramaturgia física. A recorrência da utilização do vídeo em suas peças propicia a discussão dos limites entre o teatro e as artes visuais, criando possibilidades de pensar outros modos de reconhecimento para as técnicas. Em *Ilha desconhecida* (1999), adaptação de *O conto da ilha desconhecida*, de José Saramago, Celina inseriu um vídeo que funcionava como um prólogo que se contrapunha ao tom onírico da fábula encenada. Trata-se de um filme de curta metragem que mostra o personagem vivido pelo ator Miguel Lunardi chegando à ilha do conto. O vídeo expõe imagens compreendidas como da instância do real (característica do cinema), que criam um estranhamento em relação ao material mítico mostrado no palco logo a seguir. É possível dizer que o que se coloca em questão é um contraponto crítico que gera outros modos de percepção do real e do ficcional. A criação dessa zona de atrito possibilita ao espectador perceber certos resíduos da visualidade do vídeo presentes na cena, que imprimem aberturas de sentido para as duas formas artísticas para além de fixações.

A lógica de vazamento de sentidos e rastros de signos foi materializada na peça *Sacrifício de Andrei*, de 2007, em que a diretora coloca a projeção do filme *O sacrifício* (1986), de Andrei Tarkovski, sobre o corpo dos atores. O filme fabula a situação-limite da humanidade em meio à catástrofe de uma terceira guerra mundial, por meio do encontro de uma família sueca para a comemoração do aniversário de seu patriarca. Com as histórias do filme e da peça coincidindo, as projeções nos corpos dos atores em cena dão a ver alguma coisa que não se pode observar no filme, na medida em que as imagens aparecem sobre fragmentos dos corpos dos atores criando novos recortes. A operação em questão é da ordem de uma dramaturgia do visual pela troca de potências que formam uma terceira, sendo esta inédita, porque o que se vê não é mais o filme de Tarkovski, mas um outro que surge pelo procedimento da montagem. É possível distinguir uma qualidade de direção de fotografia de cinema no trabalho de Celina, pela conjugação das superfícies materiais e virtuais que se tornam algo do processo imaginativo de ambas, como uma imagem interior exposta, uma exposição dos quadros e sequências imagéticas que estruturam, quase que milimetricamente, o pensamento dos personagens.

A dificuldade de uma visão nítida dos corpos parece apontar, de forma semelhante e distinta, para o que Didi-Huberman denomina de figurabilidade em oposição a figuração. Um de seus paradigmas é o sonho nos moldes em que pensou Freud. Para o fundador da psicanálise, o sonho se figura de modo quase sempre não figurativo. Nos processos de figuração dos sonhos Freud descreve o deslocamento e a condensação em que as figuras diurnas sofrem um processo de transformação. Para o crítico, a semelhança na arte é da ordem da figurabilidade – há uma representação que está sendo desfeita, em queda, em processo de constante alteração de transformação das imagens. A representação, ao contrário, é uma economia estável daquele produto sob relações harmônicas e coerentes, é um processo, é uma organização interna.

Questões referentes à representação podem ser conferidas pela presença do vídeo em *Nu de mim mesmo*, dirigida por Jefferson Miranda e que teve sua estreia no Teatro do Jockey (Rio de Janeiro), em maio de 2008. A peça se inicia com a situação fabular do personagem

GUGA MELGAR RODRIGO CASTRO

Arthur, um físico vivido por Adriano Garib, que em meio a uma crise pessoal questiona suas trajetórias de vida no campo profissional e afetivo, que abrangem a relação com seu filho e sua nora, nas atuações de Fabio Dutra e Julia Lund. Ele ainda se relaciona com uma mulher imaginária e com um amigo, personagens de Miwa Yanagizawa e Otto Jr., respectivamente. Com este último, ele vai fazer uma lista de pessoas que estão sendo observadas em situações cotidianas, e é a partir delas que os dois iniciam um processo de ficcionalização.

A questão colocada na dramaturgia, que o programa nomeia de roteiro, dá conta de um afeto produzido pela visão, pois é a partir do que se vê que se instalam qualidades subjetivas, o que nos conduz a pensar em uma dramaturgia que se abre ao visual e que os vídeos materializam. A estrutura do espetáculo encena temporalidades distintas em simultaneidade: a história que permeia toda a narrativa acontece, por assim dizer, no presente e é atravessada por outras que aconteceram no passado. Esse aspecto é significativo da operação temporalizante que constitui o projeto cena-vídeo, que assimila perspectivas, imagens de computador, edições, interferências e superposição de imagens, animação, sugerindo indeterminações de passado e presente e realizando configurações de fusões e de repetições no modo de fabular que transgridem sentidos estáticos.

O dispositivo cênico, criado em conjunto com Flávio Graff, instaura sua poética na tensão entre o que tem a capacidade de envolver e aquilo que transborda oferecido pelas superposições que, de certo modo, vazam para as cinco telas que recebem as projeções. As imagens permeiam grande parte do tempo da apresentação de quase quatro horas. Os vídeos foram elaborados de modos distintos, pluralizando sua utilização dramatúrgica. O que poderia englobar toda a presença do vídeo na peça, segundo o próprio Jefferson, é o fato de que ele tem um valor indicial, ou seja, estabelece uma relação indicial com a cena. Mas existe aqui uma intenção que revela um paradoxo. Normalmente pensamos que a fotografia e o vídeo são índices da realidade, e no espetáculo isso se inverte: o que se vê ao vivo é índice daquela situação exposta no vídeo. Isso tem a ver com o fato de que, comumente, o teatro tem um cenário construído e o vídeo expõe locações reais onde as situações poderiam realmente ter acontecido.

Um exemplo é o da cena em que a personagem de uma menina (Julia Lund) encontra um menino (Fabio Dutra) soltando pipa no meio de um matagal. A cena no palco é composta por uma menina, um menino e uma pipa, mas na projeção eles se encontram no meio de uma plantação de cana, a pipa está no ar, a areia existe na locação e a bicicleta também. O que acontece é que a realidade cênica é um indicativo, ela apontava para outro lugar que está no vídeo e não o contrário. Essa conformação sugere a inversão da apreensão que, de modo

GUI MAIA

Da esquerda para a direita:
Nu de mim mesmo,
O sacrifício de Andrei,
Julia.

geral, temos quando vemos fotografias ou vídeos como indicativos de que alguma realidade se deu em algum momento. A provocação é a de um afastamento conceitual do que o teatro realiza como arte do aqui e agora, da cena. A questão é que o espectador fluentemente realiza essa operação não no nível indicial, mas no nível simbólico.

Essa é uma região de tensão que a cena de Jefferson intenciona ganhar com a presença do vídeo – um confronto com o espaço da representação. Esse é um modo de a cena se assumir como tal: "a opção pelo simbólico acaba diluindo o caráter da representação", na visão do diretor. Uma verificação desse confronto aparece, por exemplo, no vídeo que mostra uma sala e as escadas de uma linda residência com pé direito alto e com certo design *art noveau*, que figura como o espaço afetivo da memória do personagem da casa de seu pai. Neste *set* afetivo, como designa Jefferson, se dá ainda a duplicação do ator que nos remete às suas potencializações – como as possibilidades virtuais do corpo, o que guarda uma semelhança com o efeito das imagens suscitadas em *Sacrifício de Andrei*.

Diferentemente da síntese ao final que a escrita exige, quando olhamos uma imagem estática, por exemplo, uma representação pictórica, o olho executa um movimento mais livre sobre a superfície que encontra certos elementos sugeridos para a síntese (FLUSSER, Vilém. *O mundo codificado*. São Paulo: Cosac Naify, 2007). É possível apreender o quadro no primeiro olhar e depois decompor seus sentidos, o que requer um trabalho que não necessariamente avança no tempo, mas que precisa estabelecer composições com o já visto ou com o que está sendo visto pelo movimento de *scanning* do olho. Está implícita uma diferença entre os dois modos de apreensão que envolvem modos temporais distintos. O primeiro se constitui por uma temporalidade linear, e no segundo o que está em jogo é uma simultaneidade de tempos.

As transformações percepcionais no teatro, influenciadas pela arte audiovisual, ganharam outras intensidades com o surgimento das tecnologias eletrônicas que constituem as mídias e multimídias desenvolvidas depois do cinema. A produção digital "também é responsável por transformar o domínio da arte e por criar novos campos de prática artística" (W. KLUSZCZYNSKI, Ryszard. *Do filme à arte interativa: transformações na artemídia*. In *Arte, ciência e tecnologia*. São Paulo: UNESP, 2009). Uma verificação importante pode ser conferida na peça *Julia*, de Christiane Jatahy, que teve sua estreia em 2011. *Julia* é inspirada em *Senhorita Julia*, do dramaturgo August Strindberg, e é possível distinguir uma premissa na encenação que diz respeito ao tratamento das relações entre as criações ficcionais e seu atrito com as instâncias do real.

A cena se constrói por meio da relação entre a exibição do filme, com roteiro de Christiane Jatahy e edição conjunta com Sergio Mekler, em uma tela que preenche todo seu horizonte, e o que se desenrola no palco com os atores. A tela é manipulada por estes, deixando aparecer outros pequenos espaços de representação que figuram o interior da casa da personagem. O dispositivo cênico propicia que a superfície das imagens – elemento que pode ser assimilado em sua porção de inorgânico – expresse contornos para lugares orgânicos, como os espaços de uma cozinha e de um quarto, concebidos por Marcelo Lipiani e pela diretora. Esse atrito cria um campo de indistinção para o conhecido, reinventando valores e suposições. A concretude e o teor realista da cenografia entram em colapso no diálogo com o aspecto virtual das imagens fílmicas que, paradoxalmente, dão a ver as locações reais de um casarão, de um jardim, de uma cozinha e de uma piscina. O efeito do cinema pode ser percebido como algo que tanto causa o afastamento do olhar da cena no palco quanto propõe novos modos de percebê-la pelo processo de montagem que se agrega deliberadamente. Essa superposição ainda se apresenta no filme, que mistura cenas pré-gravadas e captações realizadas na atualidade que realizam operações de contracena entre elas e com os atores.

A precisão dessas superposições, que constituem a peça, se vale da tecnologia do *software* Pandora, criado por Júlio Parente, que dá margem para um conteúdo de fundo com uma qualidade de programação fina da edição do filme. Ainda possibilita várias saídas para os projetores que multiplicam a imagem e a presença dos atores e dos sítios. Nesta investida, o *videomaker* que faz a captação ao vivo é quem estabelece variações de intensidades para a cena. O que acontece é que, por vezes, a cena captada cria um efeito de real que dinamiza a cena que está acontecendo no palco. O espaço dessa dupla exposição integra experiências do espectador de cinema – afeito aos processos associativos, às superposições de sentidos imagéticos, à criação de seu próprio roteiro de ações e desdobramentos da fábula – com o espectador da cena de teatro, que vê um nicho representacional, promovendo, assim, novas complexidades de representações imaginárias.

Existe uma exposição do que poderíamos denominar de máquina-cinema, ou sua estrutura de invenção que o espectador é convocado a visualizar. Um exemplo é quando, logo no início da peça, o filme está mostrando uma festa no jardim da casa de Julia (Julia Bernat) e o ator Rodrigo dos Santos, que vive o personagem Jelson, sob o comando do *videomaker*, tem sua imagem captada diante de uma pequena parte da parede lateral do palco especialmente feita em semelhança com os supostos muros do jardim da casa no filme. Em seguida, o ator desaparece atrás da tela e surge no filme pré-gravado. A imagem se mostra em suas qualidades de reter um acontecimento, tornando-o imediatamente passado e, ao mesmo tempo, guardando um desejo de projeção, uma ideia de futuro. Essa qualidade das imagens faz com que elas produzam arquivos, ou "verdadeiros meios – de algo que elas não são. Elas arquivam imagens que não criaram. Produzem imagens e sons que, por sua vez, reproduzem vida (uma imagem de vida)" (AVILA, Daniele. *Alcance e retenção*. In Questão de crítica – revista de críticas e de estudos teatrais, julho de 2008).

Dinah Cesare é colaboradora da Revista Questão de Crítica (http://www.questaodecritica.com.br/), doutoranda em Artes Visuais – UFRJ e mestra em Artes Cênicas – UNIRIO.