



LIRIO, Gabriela. Entre imagens e dispositivos: novas cartografias da cena. Rio de Janeiro: Direção Teatral/ECO,UFRJ. Prof. Adjunto. Pesquisa: A teatralidade cinematográfica e o uso de novos dispositivos na produção de imagens (CNPQ/FAPERJ).

#### Resumo

O estudo pretende investigar os novos dispositivos audiovisuais na cena contemporânea. Faz-se necessário, sobretudo, ampliar o campo de discussão com o objetivo de refletir sobre as possibilidades de articulação entre as artes cênicas e as demais artes. Nesse sentido, a noção de dispositivo é problematizada com o intuito de pesquisar as crescentes transferências tecnológicas entre mídias diversas. A hipótese é de que esta nova “cartografia”, cuja riqueza reside na sua complexidade e nas diferenças que a compõem, aponta para um hibridismo artístico em que fronteiras, antes demarcadas, cedem lugar a cenas e modos de criação cada vez mais plurais e fragmentários.

Palavras-chave: dispositivos, novas tecnologias, hibridismo

#### Resumé

Cette étude vise à étudier les nouveaux dispositifs audiovisuels dans la scène contemporaine. Initialement, il est nécessaire d'élargir le champ de la discussion afin de réfléchir aux possibilités de l'articulation du théâtre avec les autres arts. En ce sens, la notion de dispositif est analysé afin d'étudier la croissance transfert de technologie entre les différents médias. L'hypothèse est que cette nouvelle «cartographie», dont la richesse réside dans sa complexité et ses différences, désigne un hybridisme artistique dont les frontières, avant démarquées, sont remplacés pour des scènes et des créations de plus en plus plurielles et fragmentaires.

Mots-clés : dispositifs, nouvelles technologies, hybridisme

Retraçar um percurso histórico que vai desde a origem do uso das tecnologias da cena nos ajuda a compreender de que modo novas formas de atuação foram sendo criadas em uma perspectiva de “multidimensionalidade artística” (PLUTA: 2011, 22). Não é de hoje que tais tecnologias refletem o diálogo entre diversas formas artísticas e linguagens. Historicamente, adquirem novos matizes através de contextos sociais, políticos e econômicos que influenciam, dinamizam e recriam o espaço teatral. Nesse sentido, a formação do ator, a recepção da obra, os processos de criação são objetos relevantes de análise por sofrerem efeitos diretos provenientes das transformações históricas pelas quais o teatro passa.

É evidente que as novas tecnologias não podem e não devem ser vistas como recursos externos, como algo “exterior” à cena que, ao serem excluídas, permitem a retomada e/ou a preservação da especificidade do teatro. Este é o pensamento de alguns críticos, diretores, atores, professores e demais representantes da classe teatral quando se colocam contrários ao

uso das tecnologias da cena, argumentando que o teatro independe delas. É claro que espetáculos são realizados sem que haja o uso direto de tais recursos, basta retomar o conceito de espaço vazio do diretor inglês Peter Brook<sup>i</sup>, questiono, porém, a lógica alienante desse desmembramento em um contexto de globalização, de excessos (de imagens) e de interculturalidade<sup>ii</sup>.

Na contemporaneidade, os dispositivos não são ferramentas ou objetos que integrados ao espaço teatral são responsáveis pela criação de imagens. Os dispositivos são eles mesmos parte inefável do processo criativo. Sem eles, a cena é outra ou inexistente enquanto tal. O dispositivo pode, inclusive, não ter sua materialidade na cena, a visibilidade não é condição a priori de existência, por exemplo, uma seqüência de ações pode ser criada tomando como referência um determinado dispositivo cinematográfico, seja ele a montagem, um tipo de enquadramento, uma referência imagética, uma forma de captação. A noção de dispositivo é ampla e merece nesse estudo um aprofundamento, são muitas definições do termo que vai desde a materialidade de um aparelho aos efeitos das relações produzidas entre imagem, espectador, ator, espaço. Segundo Albera e Tortajada (2011), no recente livro “Cine-Dispositifs”, “de sua definição mais concreta a sua definição mais abstrata, o dispositivo nos remete à significação comum de um agenciamento” (p.13). Segundo os autores, entre o empirismo e a epistemologia, há um grande lastro conceitual que deve ser levado em consideração. Seus usos e efeitos são investigados em campos distintos de debate, da origem do cinema, passando pela investigação filosófica de Foucault e o estudo do panopticom, às investigações, entre outros, de Bachelard e de Agamben, este último a quem aprofundarei nesse estudo.

Giorgio Agamben retoma a concepção de dispositivo desenvolvida por Foucault baseando-se na idéia de que o dispositivo engloba o “dito e o não-dito” (FOUCAULT, 1994, 299-300) e, ainda que, o dispositivo é “a rede que se estabelece entre estes elementos” (Id., Ibid). Agamben destaca três pontos importantes na concepção de Foucault: a “rede” composta por “um conjunto heterogêneo, lingüístico e não-lingüístico que inclui virtualmente qualquer coisa no mesmo título...” (AGAMBEN: 2009, 29), que “o dispositivo tem sempre uma função estratégica concreta e se inscreve sempre numa relação de poder”(Id., Ibid) e, por último, “... resulta de um cruzamento de relações de poder e de relações de saber”(id., Ibid). Agamben não se propõe apenas investigar o que Foucault exaustivamente analisou - “...investigar os modos concretos em que as positivities (ou os dispositivos) agem nas relações, nos mecanismos e nos jogos de poder”. Propõe, além disso, situar o dispositivo em outro contexto, ampliando seu poder de ação para além das conexões de poder, entendendo como dispositivo “...também a caneta, a escritura, a literatura, a filosofia, os telefones celulares e – por que não – a própria linguagem, que talvez é o mais antigo dos dispositivos...”(Id., Ibid, p.41). Ao fazer isso, estabelece uma tríplice relação entre os dispositivos, os seres vivos (ou as substâncias) e os sujeitos. Seres vivos são, segundo ele, “o lugar dos múltiplos processos de subjetivação: o usuário de telefones celulares, o navegador na internet, o escritor de contos, o apaixonado por tango, o não global etc”. Algumas perguntas tornam-se relevantes: como ser sujeito em meio aos bombardeios de dispositivos contemporâneos? Como

ser sujeito e ter escolha se, como Agamben afirma, o dispositivo apresenta em sua raiz o desejo de felicidade? Se o dispositivo é, como já sinalizado por Foucault, uma “máquina que produz subjetivações e somente enquanto tal é também uma máquina de governo” (id., *Ibid*, p.46). E o que pensar sobre os dispositivos midiáticos, essa rede em que estamos completamente absorvidos e que nos leva a incansáveis processos de dessubjetivação?

Há três aspectos fundamentais a este estudo, analisados por Agamben: a concepção ampliada de dispositivo (a escritura, o celular, um objeto artístico, a própria linguagem); a idéia de que não existe um uso correto dos dispositivos, uma vez que os processos pelos quais estamos submersos são incontroláveis pela sua dinâmica de repetição autofágica e, por último, a reflexão sobre as condições de intervenção sobre os processos de subjetivação, “ponto de fuga de toda a política”, o que implica refletirmos sobre a co-relação entre seus modos de criação, uma vez que estamos falando de arte, e suas formas de recepção, como podemos lê-la e, aqui, entendo a leitura como àquela proposta por Barthes, o que tange a compreensão da leitura como rede, emaranhado de referências.

Partindo da idéia de interculturalidade, como espaço de confluência, trocas e contaminações, pensar a categoria de “sujeito simulado” exige não ignorar historicamente as mudanças ligadas ao reconhecimento dos sujeitos no imaginário social, construído, sobretudo, na contemporaneidade por imagens difundidas virtualmente através de programas de TV e redes sociais. Um sujeito simulado é alguém que participa coletivamente de um enunciado em tempo real, representa um aqui e agora, é fruto de uma transformação que não busca pertencimento, porque se sabe descartável. Ele existe na medida em que se reproduz em imagens, em auto-divulgação/profanação. O sujeito simulado se reconhece imagem, e é reconhecido em seus “quinze minutos de fama”, mas se situa sempre em uma zona híbrida. O hibridismo interessa neste estudo não só como zona de contaminações de culturas múltiplas, enriquecidas pelo intercâmbio de um mundo globalizado, mas como metodologia, desenvolvimento técnico e artístico e conhecimento científico.

As artes não estão alheias aos agenciamentos históricos pelos quais os dispositivos são construídos e relidos à medida que cada vez mais se presentificam em novos processos de criação cênica. A própria ideia de cena é transformada ininterruptamente pela estimulação e experiência de novos modos de utilização dos dispositivos. Nesse novo cenário, em que as fronteiras entre as artes deflagram territórios híbridos de pesquisa, o teatro se insere em debates avançados, por exemplo, na área das artes plásticas quando esta problematiza o registro de imagens do cotidiano e sua deflagração na ruptura do tempo presente. A partir dos anos 60, os processos artísticos ganharam outra conotação ao serem elevados à própria obra, i.e., passa-se a entender “a obra como processo”(DA COSTA: 2009, p.19), tomando o presente, a vivência do acontecimento como material poético-reflexivo. O esvanecimento, a fluidez e a impermanência dos objetos artísticos, somados à indefinição de fronteiras entre campos artísticos distintos, transforma o espectador em agenciador da obra, àquele que, partindo de sua experiência enquanto sujeito, com suas referências de

mundo, é capaz de atuar não apenas enquanto leitor ou espectador da obra, mas como criador, agente, participante ativo do processo artístico. Arlindo Machado, em seu artigo “Regimes de imersão e modos de agenciamento”, analisa novas formas narrativas concebidas para tecnologias digitais, criando a figura do receptor ativo e imerso, o “interator”, “o sujeito que se deixa emergir na simulação, espécie de demiurgo que faz desencadear os acontecimentos da diegese”(2010, p.71). O uso do dispositivo no teatro contemporâneo amplia o sentido do “interator” ao desvirtuar o foco da narrativa e ampliá-la através de uma dupla experiência sensorial. Podemos afirmar que no entre lugar entre a tela e o palco, o espectador é convidado a estabelecer uma rede de relações na tentativa de elaboração dos sentidos da cena – a chamada “quarta dimensão”, segundo Abel Gance ao se referir à junção entre imagem e realidade. Nesse sentido, interessa aqui investigar o conceito de multiplicidade/multidimensionalidade na recepção do espectador teatral que se vê em função dupla ao desdobrar/ressignificar agenciamentos provenientes de naturezas diversas. O corpo virtual e o corpo real, se assim podemos chamar, são todo o tempo atravessados por uma composição que apenas o espectador pode realizar, a partir de suas escolhas. O que vejo? Para onde meu olhar é lançado? O que fixo? Como enquadrar a cena? Ora na imagem, ora na carne, esse duplo agenciamento promove a ruptura do tempo presente e configura um novo tipo de recepção.

o que separa a pintura da escultura, a escultura do teatro e a arte da vida, do corpo ou de seu mercado? A linha que separa tais campos, gêneros, dimensões e classes não é a mesma que os relaciona? O que importa à arte é cada um de seus termos em sua autonomia ou o intervalo que liga uns aos outros?(DA COSTA: 2009,19-20)

No Brasil, especificamente nas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo, notamos um crescente interesse na experimentação de espaços de criação aos quais se interligam práticas diversas. Partindo de textos consagrados ou de autores novos para o público brasileiro ou mesmo de textos criados a partir de uma escritura colaborativa, na qual, em muitos casos, a autobiografia é material de criação, diretores como Enrique Diaz, Christiane Jatahy, Felipe Ribeiro, Adriana Schneider e jovens diretores como Caio Riscado, entre outros, lançam-se ao que chamarei de pesquisas de desterritorialização do lugar cênico convencional. Ao utilizar novos dispositivos, suportes diferenciados, câmeras, projetores, retroprojetores, materiais documentais e/ou autobiográficos corroboram para o apagamento de fronteiras entre o teatro, o cinema, o vídeo, a dança, as artes plásticas e a própria performance. Nesse processo de desterritorialização, no qual a invisibilidade das linhas de demarcação de territórios (não mais identificados) propicia a criação de um lugar híbrido, as novas tecnologias da cena passam a ocupar um papel relevante ao transformarem a percepção sensorial sobre o objeto. A máquina de visão, de Paul Virilio, citadas por Pluta, em seu livro “L’acteur et La intermedialité”, “Uma máquina de visão complexifica o olhar e multiplica o ponto de vista individual”(p.46), é capaz de construir temporalidades e espacialidades distintas. Os limites de tempo e espaço tornam-se igualmente irreconhecíveis, a sensação do espectador, em muitos casos, é o de lidar com excessos, com algo que não se pode apreender

senão pelo sentimento de falta, de incompletude, de fracasso, de impotência.

### **Referências Bibliográficas**

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó/SC: Argos, 2009.
- ALBERA, François; TOTAJADA, Maria. *Cine-Dispositifs. Spectacle, cinema, télévision, littérature*. L'âge d'Homme, 2011.
- COSTA, Luiz Cláudio da. *Dispositivos de registro na arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Contracapa/FAPERJ, 2009.
- FOUCAULT, Michel. *Dits et écrits, v.III*. Paris: Gallimard, 1994.
- MACHADO, Arlindo. Regimes de Imersão e modos de agenciamento. In: *Transcinemas*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2009, pp.71-83.
- PLUTA, Izabella. *L'acteur et L'intermédialité . Les nouveaux enjeux pour l'interprète et La scène à l'ère technologique*. Lausanne: L'Âge d'Homme, 2011.

“Posso chegar a um espaço vazio qualquer e usá-lo como espaço de cena. Uma pessoa atravessa esse espaço vazio enquanto outra pessoa observa – e nada mais é necessário para que ocorra uma ação teatral “(BROOK: 2008, p.7)

<sup>ii</sup> Tomo o termo “interculturalidade” segundo a concepção de Nestor García Canclini: “... interculturalidade implica que os diferentes são o que são, em relação de negociação, conflito e empréstimos recíprocos”( CANCLINI: 2009, p.17).