



ISAACSSON, Marta. Teatro de Pensamento: articulações cena e tecnologia. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Departamento de Arte Dramática; Professor Associado. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas; Docente Permanente. Bolsista Pq-CNPq 1D.

TEATRO DE PENSAMENTO: ARTICULAÇÕES CENA E TECNOLOGIA

O estudo tem como campo de investigação o processo de criação do encenador contemporâneo, interrogando-se sobre os princípios adotados na escrita cênica. Analisa a prática do encenador Jean-François Peyret, examinando as relações tecidas entre recursos tecnológicos, corpo e palavra e as interferências dessas no tratamento do tempo. O estudo destaca a intermedialidade dialógica e o movimento recursivo entre cenas como fatores basilares do processo de criação da escritura cênica de um teatro provocador de pensamento. Neste contexto, a arte do encenador coloca-se como exercício de conceber tensões entre as formas, construir intervalos e dinâmicas inusitadas e tecnologia aparece como meio de ruptura da linearidade e da construção de um ambiente sistêmico.

Encenação; Direção teatral; Tecnologias; Jean-François Peyret

Le champ de la recherche est celui de l'art du metteur en scène, dans lequel on s'interroge à l'égard des principes adoptés en l'écriture scénique. On analyse la pratique de Jean-François Peyret en examinant les rapports tissés entre dispositifs technologiques, le corps et les mots aussi bien que le traitement du temps. L'étude met en évidence l'intermédialité dialogique et le mouvement récursif entre les scènes comme principes fondamentaux du processus créatif d'un théâtre qui veut être provocateur de la pensée. Dans ce contexte, l'art du metteur en scène apparaît comme étant celui de concevoir tensions entre les formes, construire des intervalles et dynamiques inhabituels. Ici, la technologie apparaît comme un moyen de briser la linéarité et de construire un environnement systémique.

Mise en scène; Metteur en scène; Technologies; Jean-François Peyret

A atitude inovadora de Meyerhold, nomeando-se, em 1926, no cartaz da montagem de *O Inspetor Geral* como "autor" do espetáculo e não como encenador, coloca-se no cenário da prática teatral contemporânea como uma questão absolutamente absorvida. A prática artística do diretor teatral, há muito emancipada do texto dramático, aparece reconhecidamente como autoria de uma escrita, o texto espetacular. E, portanto, os fatores envolvidos no processo de criação deste texto espetacular não têm recebido um olhar tão atento dos pesquisadores quanto aquele dispensando aos processos criativos de atores e *performers*. Na realidade, diante das novas operações tecidas pela cena contemporânea em sua composição, do forte hibridismo de suas formas, estudiosos discutem terminologias (teatro performativo ou teatro pós-dramático, entre outros) capazes de abarcar, na perspectiva da análise estética, a diversidade das escritas cênicas que criadores não hesitam em multiplicar no exercício contínuo de superação próprio da arte. Entretanto, o arcabouço teórico e técnico acerca das operações envolvidas na construção da escrita cênica e, conseqüentemente, o ensino da direção teatral preservam antigos princípios no que tange o tratamento do espaço e do tempo. Esse desconforto teórico-prático entre a prática artística contemporânea e o conhecimento

acerca dos métodos de trabalho do encenador, move nossa caminhada de investigação e delinea o campo de pesquisa.

A escolha dos recursos expressivos e seu modo de emprego revelam o pensar criador do artista. No processo de recusa dos princípios fundadores da *mimesis* e da narrativa dramática, a cena contemporânea vem tanto reivindicando a supremacia da presença viva do performer quanto empregando dispositivos tecnológicos mediadores de presença. Neste contexto, aparentemente paradoxal, nosso olhar interroga as relações tecidas pela cena entre tecnologia, corpo e palavra e suas interferências sobre o fator tempo, buscando descortinar os princípios subjacentes do processo de criação do texto espetacular. Sob esse enfoque, detemo-nos aqui sobre a Poiética do encenador Jean-François Peyret, examinando três de suas criações: *Projection Privée* (2000), *Le Cas de Sophie K* (2006) e *Tournant autour de Galilée* (2008). Os registros em vídeo das encenações foram generosamente cedidos pelo encenador e as cenas referidas aparecem aqui indicadas conforme a duração do espetáculo.

É importante lembrar que Peyret se destaca na cena contemporânea não só por construir uma obra no cotejo entre arte e ciência, fator que motivou sua presença como conferencista na abertura do VI Congresso da ABRACE (São Paulo, 2010). Sua prática artística desperta também interesse pelos jogos que constrói por meio da tecnologia. A este propósito, é preciso considerar que a natureza dos procedimentos travados pela cena com a tecnologia decorre, primeiramente, da concepção que se possui acerca do papel da tecnologia dentro da criação. A esse propósito, é oportuno trazer o depoimento de Benoit Bradel, ator, encenador e videasta, que de 1995 a 2006 foi colaborador de Jean François Peyret, atuando como criador das imagens em vídeo para diferentes espetáculos. “A imagem”, diz Bradel, “é uma personagem embora não seja como as outras”. Compreender a imagem como uma personagem, embora formalmente diversa, significa depositar sobre ela um potencial de interação com os atores e o espaço que fomenta novas experiências sensoriais na recepção. “A imagem é verdadeiramente um parceiro, como um ator com o qual os outros atores podem jogar – com ele, mas também, contra ele”, esclarece Bradel (2003, p. 78).

Considerando a imagem tecnológica como elemento do jogo, a intervenção da tecnologia resulta, nas criações de Peyret, de experimentações realizadas ao longo do processo de improvisação, em um projeto de encenação no qual não há texto dramático pré-existente e/ou nem concepção cênica antecipadamente instituída. “Será o trabalho desenvolvido em cena que determinará a forma”, diz Peyret (Perrier). As possibilidades oferecidas pela tecnologia se afirmam como a dos demais componentes da escrita cênica, emergem no cruzamento da experiência criativa dos diferentes agentes da produção. Assim como os demais elementos, os recursos tecnológicos entram na estrutura da obra em razão de seu potencial de disparar criações e não como elementos significantes de um conteúdo preestabelecido. Dentro desse processo criador, os efeitos tecnológicos não contradizem o valor da presença do ator, porque para Peyret, eles abrem possibilidades de jogo de diferentes “modalidades de presença” (Banu, p. 41).

Mas a presença que a tecnologia diversifica suas modalidades, não é só aquela dos corpos dos atores, à qual habitualmente nos referimos quando falamos

de presença, mas também da palavra e do tempo. É assim que, em *Projection Privée* (00:15:22), o texto aparece em cena, simultaneamente, enquanto enunciação sonora e imagem visual, em um jogo que se torna mais complexo pelo emprego plurilinguístico da palavra. Sobre um telão são projetadas palavras soltas no idioma inglês, cujos caracteres movem-se compondo vocábulos flutuantes. Simultaneamente, uma voz em *off* feminina invade o espaço pronunciando em inglês as mesmas palavras projetadas, mas em ordem distinta daquela que surgem diante do olhar do espectador. Em seguida, entra a voz em *off* da mesma atriz enunciando vocábulos em francês de mesmo significado das palavras projetadas e ditas em inglês. As palavras projetadas vão desaparecendo à medida que a voz em *off*, pronunciando as palavras em francês, se duplica em forma de eco. Finalmente, o eco em *off* é substituído pela voz ao vivo da atriz sobre a cena. Peyret amplia aqui a potência da palavra através da multiplicidade formal de sua presença. A tecnologia contribui a revelar diferentes camadas de um mesmo significante (sonoridade e visualidade), bem como instaurar uma relação dialógica entre significantes diferentes com significados iguais (no uso de línguas diversas). Neste jogo de modos de presença, os significantes de naturezas diversas interrogam a percepção do espectador para além dos referentes que as palavras inferem. A escrita espetacular opera, na realidade, acima de tudo como um universo autoreferente.

O recurso da projeção gráfica da palavra aparece também em *Tournant autour de Gallilée* (00:28:08). Desta vez, a proposta é o jogo entre escrita e corpo. Enquanto a personagem Virgínia (filha de Galileu), em um convento de carmelitas, roga auxílio ao pai, palavras soltas referindo valores cristãos são projetadas sobre o chão do palco. Sobre as grafias, bailarinas dançam e fazem poses eróticas, em composições nas quais muitas vezes as palavras parecem estar saindo de seus órgãos genitais. A grafia virtual, pouco a pouco ocupa o volume do espaço cênico, tendo como único suporte de projeção os corpos das bailarinas, agora, parcialmente enrolados em panos brancos. O movimento rápido dos corpos, no entanto, promove um jogo de esconde-esconde com as palavras projetadas, possibilitando ou não a leitura das mesmas. Interessante relação dialógica é também tecida entre imagem, música e ritmo da enunciação do ator, em *Le Cas de Sophie K* (00:50:42). Ao som de um piano ao vivo, uma das atrizes, representando Sophie, desenvolve um raciocínio matemático, enquanto fórmulas matemáticas surgem projetadas ao fundo do palco. Uma interação se estabelece então no nível do tempo entre os três elementos que leva à impossibilidade de reconhecimento perceptivo diferenciado de cada um. À medida que a música torna-se mais vibrante, as fórmulas projetadas tornam-se mais complexas e a atriz acelera o ritmo de sua enunciação, dificultando o entendimento do discurso que se termina pela troca do idioma francês pelo russo. A escuta, a visualização e a compreensão do discurso encontram-se, assim, simultaneamente impossibilitadas, restando ao espectador lançar-se na experiência sinestésica do conjunto.

Além do caráter dialógico entre os elementos, nas criações de Peyret, a tecnologia permite substituir o movimento consecutivo pelo movimento recursivo. Em *Sophie K*, por meio de imagens virtuais, tanto o texto enunciado quanto a própria encenação ganham uma dimensão recursiva. As palavras e equações matemáticas mencionadas em cenas anteriores reaparecem projetadas em cenas posteriores. Ainda dentro deste mesmo espetáculo, enquanto as atrizes em cena representam os

conflitos da protagonista, de tempos em tempos aparecem projetadas imagens de cenas anteriores capturadas ao vivo no transcorrer do espetáculo. Procedimento semelhante é empregado na cena final de Galileu (02:00:00), quando os movimentos da besta (porca) e dos atores imitando comportamentos animais, realizados na cena anterior, retornam em imagens projetadas à cena e, gradativamente, se multiplicam ocupando virtualmente todo o espaço cênico.

O espírito rebelde de Peyret o faz recusar todo tipo de classificação de sua prática. Todavia, não esconde estar à procura de um teatro do pensamento. Não no sentido de um propagador de ideias, mas de um provocador do pensar. Peyret se propõe à construção de um teatro do pensamento, onde o cérebro, segundo ele, se afirma como herói principal. Isso significa, explica ele, que “o teatro que realizamos promove aberturas no muro do pensamento, por exemplo. De toda forma, é uma maneira de dizer que não é um teatro de ideias nem um teatro das ideias, que não se trata de transportar ideias para o palco, mas acima de tudo possibilitar um movimento de abertura do pensamento sobre ou em direção à cena”. (Valmer, 2001) Na esteira dos preceitos de Brecht, trata-se então de um teatro que faça pensar.

Ora, o pensamento é movimento. Assim, a cena do teatro do pensamento demanda a instauração de movimento, elemento distinto da ação, considerando que esta se constitui no desgaste de uma energia, motivada por uma intenção. Embora o foco de discussão envolva aqui o conjunto de elementos da cena e não restritamente o corpo do *performer*, as reflexões de José Gil acerca do movimento nas práticas do bailarino podem ser iluminadoras. Examinando a questão do movimento dançado, Gil destaca que o “movimento começa no intervalo” (Gil, p. 17), não havendo, portanto, um ponto de partida e de chegada definitivo. Enquanto intervalo, o movimento guarda sua potência na continuidade “entre” as coisas, instaurada na duração de seu fluxo. O ponto do movimento, entretanto, “não é de ausência, de falta ou de privação”, continua Gil. Esse intervalo carrega uma presença. Mas esta presença não pode ser reconhecida na identidade estática das coisas postas em relação. Isso porque o movimento, como já destacava Bergson, não pode ser dividido, precisa ser percebido sem interrupção e sem descontinuidade. A presença por ele despertada é percebida na experiência da relação, englobando o movimento interno dos próprios termos inter-relacionados.

A análise das cenas de Peyret revela justamente a importância, no exercício da encenação, da instauração de uma potência posta no intervalo entre os elementos de composição e entre as cenas. A intermedialidade dialógica e o movimento recursivo evidente em suas obras apontam para compreender o ato de encenar como sendo o de construir tensões entre elementos formais. A este propósito faz-se necessário compreender que a presença das coisas não está nas próprias coisas, mas nas relações que tecem umas com as outras. Neste processo, a arte do encenador se afirma como exercício de conceber inusitadas relações, instaurar “entres” imprevistos, construir dinâmicas singulares capazes de interrogar nossa forma habitual de perceber, convocando-nos a sentir o movimento entre as coisas. Encenar não significa mais manipular espaço, tempo e ação para compor um visível revelador de “um” invisível, mas construir intervalos que promovam uma experiência sensível, capaz de evocar múltiplos invisíveis. Encenar aparece sendo o ato de inventar novas relações e ajustes em um processo que requer a presença de todos os criadores (atores, iluminador, videasta, músico, designer do som), desde o

seu primeiro momento. É, somente assim que a cena se afirma como teatro de pensamento, teatro de experiência.

Banu, G. Un théâtre en état d'alerte, entretien avec J.-F. Peyret. *Alternatives théâtrales*, n.102-103. *Côté Sciences*. Bruxelles, Belgique. Décembre, 2009, pp. 35-41.

BRADEL B. L'image est une actrice pas comme les autres. *Études Théâtrales*, 26. Louvain-la-Neuve, Belgique, 2003, p. 77-79.

GIL, J. *Movimento Total o Corpo e a Dança*. São Paulo: Ed. Iluminuras, 2005.

VALMER, M. Entretien avec Jean-François Peyret. *Alliage, Science et Littérature*, n. 47, Nice, 2001. www.tribunes.com/tribune/alliage/47/Peyret_47.htm (acessado em 27/09/2012)

PERRIER, J.-F. Entretien avec Jean-François Peyret. *Arpla*. Université de Paris 8, s/d.www.arpla.fr/odnm/wp-pdf/file_Entretien_avec_JF_Peyret.pdf (acessado em 27/09/2012)