



ROZA, Adriano. As transformações teatrais pelo vídeo. Brasília-DF: Programa de Pós-Graduação em Arte – Universidade de Brasília (UnB); Mestrando; Orientadora: Roberta Kumasaka Matsumoto; Bolsa CAPES; REUNI. Ator.

RESUMO

Este artigo propõe a discussão e consequente atualização de noções pertinentes ao desenvolvimento teatral, tais como presença, realidade e vida, focando nas transformações proporcionadas pela incorporação do vídeo pelo teatro. Parte do estabelecimento de dois pólos dentre os quais se espalha a pesquisa teatral. Um deles propõe uma busca pelo que haveria de mais essencial no teatro. O outro propõe uma busca pela mestiçagem, por meio do cruzamento com outras artes, mídias e tecnologias, de forma cada vez mais intensa. Os desenvolvimentos de ambos os pólos, entretanto, se confundem, quando se entende que o homem – sua percepção do mundo e de si mesmo – se modifica historicamente; que seu corpo é transformado por sua tecnologia (prolongando-o, tornando-se sua extensão) e por seus próprios pensamentos (que, por exemplo, dissolvem seus limites em incontáveis devires). Se a própria essência humana se altera, o mesmo ocorre com a sua arte. Repensar noções elementares, olhando ao passado, contudo, admitindo que tanto o homem quanto seu meio se transformaram, é desenvolver profundamente nossos pensamento e fazer teatral.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro: Vídeo: Presença: Realidade: Vida

ABSTRACT

This essay proposes the discussion and subsequent update of notions relevant to the theatrical development, such as presence, reality and life, focusing on changes provided by the incorporation of video in theatre. It starts spreading the theatrical research between two poles. One, motivating a quest for what is most essential in theatre. The other pole motivates a search for hybridism by the ever-growing incorporation of arts, medias and technologies. The developments of both poles, however, become confusing when it is known that the man – his perception of the world and of himself – changes historically, that his body is transformed by his technology (prolonging it, becoming its extension) and by his own thoughts (which, for example, dissolve boundaries in countless *becomings*). If the very human essence changes, so does its art. Rethinking elementary notions, looking to the past, however, assuming that both the man and his environment have changed, is to deeply develop the way we think and do theatre.

KEYWORDS: Theatre: Video: Presence: Reality: Life

1. PRELIMINARES

O uso das chamadas tecnologias audiovisuais nos espetáculos teatrais remonta, no mínimo, às proposições futuristas de Filippo Tommaso Marinetti no início do século XX. Marinetti, indicando seus conceitos de simultaneidade e velocidade, recomendava o uso da imagem cinematográfica no teatro, arte destinada a ser síntese de todas as outras artes, condensando uma maior quantidade de informação num menor período de tempo. Embora a imagem cinematográfica tenha sido explorada no teatro e defendida por grandes encenadores (como Piscator e Meyerhold), não se pode dizer que ela tenha tido grande êxito. O teatro vislumbrou, no surgimento do vídeo, uma tecnologia bem mais acessível economicamente (baixo custo, maior praticidade). Mas essa acessibilidade era apenas um fato motivador. A principal questão pairava nas possibilidades imediatistas da tecnologia videográfica, impensáveis para a tecnologia cinematográfica. É indiscutível que o vídeo tem ganhado cada vez mais espaço nos palcos, tanto brasileiro, quanto mundial. Mas o que o vídeo pode proporcionar ao teatro?

2. OS DOIS PÓLOS TEATRAIS

A partir de um pensamento que Susan Sontag expressa em seu artigo *Film and Theatre* (1966), consideraremos o seguinte; que o desenvolvimento teatral poderia ser espalhado entre dois pólos, cada um representando uma das *duas posições radicais principais da arte atual*. Em direção a um desses pólos, vão as pesquisas teatrais que buscam desnudar o teatro, encontrar o que há de mais teatral no teatro, o que o define, a sua essência. Indo na outra direção, as pesquisas que tendem a rejeitar ou ignorar o que possa ser essa essência e operam acoplando e enxertando no teatro (no estado em que este se apresenta) tantas e tantas outras tecnologias, aumentando com isso suas possibilidades, hibridizando esse corpo teatral cada vez mais de tantos outros corpos para verificar aonde se pode chegar nessas operações. Parece-me certo, antes de mais nada, validar ambos os pólos, pois em qualquer uma das direções tomadas se pode chegar em lugares bastante profícuos e relevantes para o desenvolvimento teatral, do que quer que seja ou possa vir a ser o teatro. Repousemos, um pouco, nosso pensamento sobre esse eixo.

Na direção “essencialista”, é possível perceber que as preocupações tendem a recair no ator. A presença do ator é o foco de grande parte das pesquisas desta direção, da qual faço estandarte a figura de Artaud. Pelos escritos de Artaud (2006), é possível crer que uma noção de *presença* seja o que há de mais essencial no teatro. Artaud rejeitou a ideia de um teatro que se submetesse a outras artes, linguagens ou instâncias em prol de um teatro que se submetesse apenas a si mesmo, ao seu evento. O teatro, portanto, não deveria ser regido pela fala quando transporte do texto dramático (por exemplo). Esse teatro como mídia de um texto tem o acontecimento teatral

como floreio, um tanto como a caligrafia para a semântica. Se o princípio teatral não pode estar além do próprio teatro, este só pode se fazer no ato, na performance, na presença.

Tomando a presença do ator como a essência teatral, para termos teatro, basta apenas que deixemos o ator presente, com suas vísceras expostas, num espaço vazio, sem pretender nada representar nem nada fazer a não ser estar ali presente, roçando sua presença com a presença dos espectadores, afetando-os e inevitavelmente, sendo o próprio ator afetado. Seria mais correto, então, ter como essência teatral a presença do ator em atrito com a presença do espectador?

Presença se atrela, fatalmente, a ideia de um evento, de algo que acontece num dado espaço e tempo onde e quando esse algo se apresenta, se torna presente. Nessa perspectiva essencialista, tudo mais no teatro, seja ele um figurino, uma arquibancada, uma luz ou uma ficção qualquer, é tomado como adereço, espécies de modeladores mais ou menos importantes desse evento teatral. Adereço ou não, é fato que o contexto no qual se desenvolve o ato teatral modela as presenças que ali se fazem e, portanto, tem importância absoluta para o que quer que seja o teatro. Ou seja, se por um lado, deve haver algo que seja essencial no teatro, por outro, é impossível isolá-lo, retirá-lo de um contexto modelador.

Teatro é, acima de tudo, um evento. Essa é sua realidade fundamental, um espaço-tempo do qual faz parte tudo que ali está presente e é imediato, que ocorre e participa da duração do mesmo conjunto ou evento.

Apontada ao outro pólo, à vertente hibridista, pertencem os pensamentos de Marinetti, de incorporar no teatro tudo que possa o potencializar. Mas se por um lado, podemos adicionar ao teatro tantas outras coisas, isso não significa que em um momento anterior o teatro não dependia das mesmas? Seria portanto possível crer que desfazendo o caminho tomado pelo teatro se chegaria a uma essência, a um teatro inaugural?

Também seria em direção ao pólo hibridista que Patrice Pavis (2010) concebe o teatro como uma composição de diversas mídias. Sem dúvida, há um lado multimidiático no teatro, na utilização das mais diversas mídias: luzes, textos, movimentos, sons, etc. Entretanto, não seria o caso de afirmar (como o faz, Pavis) que teatro é em-si uma mídia, pelo menos, este não é somente uma mídia.

Como apontam os essencialistas, o lado oposto dessa função midiática é que fundamenta o teatro, um lado que evidencia o evento e que extrapola a função de transporte ainda que conviva com ela (assim como a presença do ator convive com o personagem que este pode interpretar). Não se pode hibridizar o teatro com a mera inclusão de mídias, artes, tecnologias e linguagens em seu corpo, mas, principalmente, fazendo com que esses alienígenas extrapolem suas próprios leis para se tornarem teatrais, presentes, performáticos.

3. OS CORPOS, AS MÍDIAS (I)

Pavis afirma que as mídias estão tão comuns no teatro que nem mais as notamos. Isso não se dá apenas por que nos acostumamos elas, mas por que as mídias passam a fazer parte de nossa percepção, ou seja, as mídias modificam a forma como percebemos as coisas (McLuhan, 2001). Percebemos-as, mas também percebemos através delas. As mídias se tornam extensões de nossos corpos.

4. A PRESENÇA VIDEOGRÁFICA

Muito de nossas ideias sobre o vídeo nos vem das ligações do vídeo com o cinema, da forma como nos habituamos a notar o cinema. Ainda que este não esteja preso de forma absoluta a uma função diegética narrativa de predominância visual, tendemos a tomá-lo como transporte de uma realidade inscrita, ou seja, como uma espécie de janela atrás da qual se abre um mundo alheio àquele de onde se observa. Apesar de um franco predomínio dessa função diegética-narrativa, nem sempre o cinema agiu nessa perspectiva. É notável que muitos dos filmes inaugurais tenham se inspirado nos eventos teatrais e apresentações de variedades — operando como uma espécie de *teatro filmado* — e também sendo exibidos nestes eventos. Com o advento do cinema de som sincronizado, as primeiras produções também se voltaram a esse caráter de *teatro filmado* e, como no caso dos *soundies*, se tratavam muitas vezes de registros de apresentações musicais (com mais ou menos uso daquilo que se convencionou chamar de *linguagem cinematográfica*).

Retraçando as relações do vídeo numa linhagem que Arlindo Machado (1997) nomeia de *fonógrafo visual*, ou seja, privilegiando a sonoridade da imagem ante sua visualidade, percebe-se que o vídeo pode funcionar sem reverenciar esse referencial inscrito. Este funcionará, assim, nos moldes do fonógrafo de Edison ou do telefone de Meucci e Bell. Talvez o que mais claramente revele essa relação sejam as videoconferências (como as realizadas pela internet através de programas como o Skype). Praticamente, não há, nessas videoconferências, qualquer vestígio de uma instância inscrita, uma realidade ficcional. O que se apresenta (se torna presente) pelo vídeo e quem o observa comungam de uma mesma realidade (espaço-tempo), de um mesmo evento. E não se costuma dizer que através dessas videoconferências se pode reduzir as distâncias e aproximar as pessoas? As videoconferências relativizam o espaço da realidade, mas, devido ao caráter *ao vivo*, operam na mesma temporalidade. É indubitável que haja atrelada a esses vídeos uma noção de presença, entretanto, poderia se questionar: o que se faz presente, o vídeo ou a pessoa distante que ele exhibe?

Se a linguagem cinematográfica se constituiu a partir dos cinema de D. W. Griffith, o que cumpriria a função de linguagem videográfica se constituiu a partir da videoarte e se dá principalmente sobre a instância performática do vídeo. Nas performances da videoarte, o vídeo foi explorado no sentido de privilegiar o evento ante qualquer realidade inscrita. Essa exploração se tornou

possível, principalmente, por que, ao contrário do cinema, o vídeo tinha a possibilidade de ser captado, gerado, interferido (seja através do uso de computadores ou outros aparelhos, ou mesmo com o uso de potentes ímãs, por exemplo) e exibido de forma (praticamente/perceptivelmente) imediata. O vídeo fica marcado não por sua capacidade de carregar ficções, de ser mídia dessas outras realidades, mas sim por sua capacidade de modelar e ser modelado no instante, de agir na realidade do evento, do contexto, do artista e do público, de estar presente, de se fazer presença. O vídeo (tanto sua materialidade tecnológica, quanto a imagem gerada) é presença. Nesse caso, o vídeo (que poderia mesmo nem ter referencial, sendo apenas abstrações e efeitos de *feedback*) não está submetido a algo ausente e por tanto, resolve o questionamento acima, sobre o que se faz presente nas videoconferências.

3. OS CORPOS, AS MÍDIAS (II)

O teatro é o arlequim de Michel Serres (1993), um corpo que, quando despido, revela-se infinitamente mestiço, híbrido. Quanto mais profundamente se buscar uma unidade nesse teatro-arlequim, mas profundamente este se mostrará completado, marcado, divisível. A essência teatral é fugidia, inalcançável (o que absolutamente não invalida a busca por essa essência).

Ainda, é fundamental questionar se a hibridização do teatro se dá através do enxerto aditivo de alienígenas. Deleuze e Guattari (1995) apontam ser a fórmula da multiplicidade justamente a subtração de unidades ($n-1$). O vídeo deve fornecer com o teatro um outro corpo, unidade ou território, um corpo mestiço, arlequim. Esse outro teatro é o cruzamento das duas artes, é o aprendizado que se tira delas, desse cruzamento.

5. SAIDEIRA

Sobre as duas posturas que definem os dois pólos trabalhados, Sontag afirma que estas são irreconciliáveis. Como vimos, parece ser impossível esterilizar a essência do teatro, mas também, quando hibridizamos o corpo teatral, tornamo-no mestiço, um outro corpo, dono, portanto, de uma outra essência. Assim, o eixo que se forma entre as duas posturas parece mesmo ser torto, de forma espiralada, onde se pode supor que ambos os caminhos apontam para a mesma direção. Paradoxalmente, devemos admitir que a essência das coisas se modifica com os agenciamentos e devires acontecidos. No caso, tanto a essência teatral, quanto a videográfica, sofrem mutações quando os dois se cruzam. Perceber o vídeo como mera mídia ou elemento no teatro resultará em um uso pouco frutífero deste. Em nada o teatro poderia evoluir.

Se a própria noção que temos do que seja a essência humana se altera, o mesmo ocorre com a arte que nós humanos produzimos. O vídeo no teatro deve conduzir um questionamento acerca de nossas noções mais fundamentais sobre nós mesmo. Walter Benjamin (1986) acreditou que uma das funções principais do cinema (e aqui expando para o vídeo) fosse a de

criar um equilíbrio entre o homem e sua aparelho. Este o desafia. O vídeo desafia o teatro, a arte mais essencial e mais sintética, a se apropriar e a desenvolver seu pensamento e seu fazer.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARTAUD, Antonin. O Teatro e Seu Duplo. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BENJAMIN, Walter. Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaio sobre Literatura e História da Cultura. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. Mil platôs. Capitalismo e Esquizofrenia. Vol. 1. São Paulo: 34, 1995.

MACHADO, Arlindo. Pré-cinemas & pós-cinemas. Campinas: Papirus, 1997.

MCLUHAN, Marshall. The medium is the message. Corte Madera, CA, USA: Gingko Press, 2001.

PAVIS, Patrice. A Encenação Contemporânea. São Paulo: Perspectiva, 2010.

SERRES, Michel. Filosofia Mestiça. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

SONTAG, Susan. Film and Theatre *in* The Tulane Drama Review, Vol. 11, No. 1. (Autumn, 1966), pp. 24-37.