

## **Fluxos de imagens videográficas e seu modo operatório sobre a cena**

Marta Isaacsson  
Professor do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

**Palavras-chave:** encenação - imagem – vídeo

Cada vez mais as novas tecnologias encontram-se inseridas na prática das artes cênicas, nas quais seu potencial criativo vem sendo explorado de múltiplos modos, compondo novas relações entre real e representação e novas modalidades de diálogo com o espectador. Dentro do amplo espectro de experiências cênicas, tem-se por recorte de pesquisa examinar criações cênicas, em que a imagem em vídeo, tanto enquanto registro do real como de outro tipo de referencial, integra-se à performance cênica. Como forma de ampliar nossa compreensão sobre as propriedades de ação criativa dos recursos tecnológicos, busca-se então reconhecer os modelos pelos quais as tecnologias da imagem se veem integradas à ação cênica e seu conseqüente desempenho sobre a percepção do espectador. Afinal, como já apontava Walter Benjamim ao tecer suas reflexões sobre a fotografia e o cinema, o desenvolvimento da técnica promove modos originais de percepção e de cognição que acarretam alterações nos fundamentos da arte.

Inicialmente, parece importante reconhecer que a tecnologia não constitui parte da essência do teatro. Entretanto, entendemos que a imagem é sim uma de suas substâncias. O texto espetacular, graças a seus elementos visuais e sonoros, apresenta uma dimensão imagética concreta e uma virtualidade imagética que é atualizada pelo espectador. Os movimentos dos atores, as palavras pronunciadas, os silêncios impostos, o cenário, os figurinos, tudo isso sobre o palco compõe imagem. A potência do arranjo cênico está justamente na sua capacidade de produzir imagens. O teatro é uma técnica de composição de imagem.

Logo, a primeira questão que se impõe concerne ao entendimento do que seja imagem. A esse respeito, conforme identifica o filósofo e engenheiro de comunicação Philippe Quéau, a palavra “imagem” guarda na sua essência uma ambivalência, pois “evoca sentidos contraditórios”. A imagem remete a alguma coisa e, então, revela, faz aparecer. Porém, ela revela por substituição, faz-se parecer com alguma coisa e, então, também oculta. Assim, conclui ele: “A imagem, enquanto imagem, é sempre encoberta e sempre encobre” (p.174).

Em seus estudos sobre a antropologia da imagem, o historiador da arte Hans Belting colabora com essa ideia, ao afirmar que “toda a imagem, de alguma maneira, poderia ser classificada como máscara, seja transformando um corpo em imagem, seja existindo como uma entidade separada, ao lado do corpo” (Belting, p.70). Para ele, a imagem é finalmente a “presença de uma ausência” (p.76).

Toda imagem se constrói graças a um *medium*, por meio do qual a recepção concretiza sua presença. Belting esclarece a importância em distinguir a imagem de sua mídia, pois a tendência é ignorarmos o médium quando estamos diante de uma imagem, como se esta fosse, finalmente, capaz de existir por si mesma. Nesse sentido, é preciso compreender que tanto a imagem cênica quanto a imagem em vídeo existem graças a mídias materiais. Afinal, diferentemente das imagens infográficas, as imagens fotográficas, videográficas ou holográficas, são produzidas por superfícies sensíveis e ondas eletromagnéticas, elementos materiais.

Entretanto, ainda que as imagens cênicas e videográficas sejam veiculadas por mídias concretas, há uma inegável distinção quanto a seu desempenho sobre a percepção do espectador. Na performance, a mídia cênica (ator, pedaço de madeira, porta) remete a si mesma, a sua própria realidade e, pela qualidade do agenciamento dessa realidade, a um conteúdo simbólico. Há, portanto, uma dependência entre o real da mídia e o efeito de realidade que ela é capaz de construir. Na situação do vídeo, a mídia se faz transparente, remetendo a um referente cuja realidade é atualizada pelo espectador graças a sua memória fisiológica do espaço. E é o conteúdo atualizado de realidade que agencia a referência a um contexto simbólico. Assim, ao incluir a projeção de imagens videográficas gravadas ou produzidas ao vivo, o criador cênico convida o espectador a realizar um constante deslocamento de modelos perceptivos.

Examinando algumas experiências contemporâneas sob a perspectiva da relação estabelecida entre imagem viva e imagem videográfica, dois modos operatórios destacam-se. De um lado, a encenação subtrai ou oculta uma parcela da ação cênica que, pré-gravada ou produzida ao vivo, é transposta à cena, por vezes de forma autônoma (reproduzida em monitor ou telão) por outras vezes na forma de incrustação holográfica sobre o espaço cênico, criando uma experiência espectral ao olhar do espectador. Dentro dessa modalidade, pode-se pensar em montagens dirigidas por Enrique Dias, produções da Sutil Cia de Teatro e performances de Otávio Donasci. De outro lado, a encenação emprega a imagem videográfica em paralelo ao desenvolvimento da ação cênica sem um diálogo evidente com a cena, sem interferência direta no seu desenvolvimento. Essa modalidade pode claramente ser observada nas montagens dos

últimos anos do Teatro Oficina, coletivo artístico que no seu terreiro tecnológico vem misturando em cena imagens pré-gravadas e ao vivo reproduzidas sobre telas ou monitores de televisão. É assim que em *O Banquete (2009)*, a ação cênica encontra-se acompanhada de imagens reproduzindo obras de arte, espermatozóides, ondas do mar, meteoros. Além de imagens pré-gravadas, as encenações do Teatro Oficina fazem uso contínuo de tomadas ao vivo da ação cênica e dos espectadores cujas imagens capturadas são instantaneamente projetadas em diferentes suportes.

O fluxo de imagens videográficas, remetendo às imagens dos atores e àquelas dos espectadores em estado de “expectação” não é procedimento particular do Teatro Oficina e aparece com frequência como recurso de composição cênica. O desempenho desse procedimento desperta múltiplas questões acerca da relação cena e a sala. Nesse sentido, é preciso considerar que, pela sua autonomia representativa, a projeção de imagem instaura novos espaços de representação dentro do grande espaço arquitetônico que acolhe o acontecimento cênico. Segundo Foucault, o teatro é “heterotópico”, pois possui “o poder de justapor sobre o palco vários espaços em um único lugar real, vários locais que são neles mesmos incompatíveis” (2004: p.17). No modelo aqui em estudo, a heterotopia não diz então respeito a múltiplos espaços ficcionais associados, mas sim à multiplicidade de perspectivas espaciais de mesmo fato. Ele não só amplia numericamente as possibilidades de olhar a *performance* oferecidas ao espectador, mas possibilita ao olhar do espectador ver aspectos incompatíveis de serem vistos de um único ângulo de visão como é aquele que normalmente possui. Ele espelha de certa forma os desdobramentos visuais possibilitados pelos meios modernos de comunicação e informação. A cena, como espaço de representação, aparece então como um mosaico de imagens simultâneas. O tradicional princípio do foco agenciado na composição, por exemplo, pela movimentação, enunciação de um ator ou artifício de iluminação, se vê absolutamente desestabilizado pela presença de múltiplas outras possibilidades de olhar. Esse desenquadramento da encenação obriga o espectador a escolher o direcionamento de seu olhar. Essa exigência transforma a relação do espectador com a obra, passando da posição de estar diante de uma obra para estar no contexto da obra. A cena torna-se cada vez mais lugar de experiência em vez de espaço de representação, e o espectador se vê mais incluído como agente participativo da criação.

Para a constituição desse lugar de experiência, corrobora a captura e projeção de imagens do público. Ao transformar também a “expectação” do espectador, seu olhar atento ou disperso, em objeto cênico, a encenação torna os dispositivos tecnológicos em “lugares de passagem” de todos. E, assim, promove a desterritorialização da cena e da platéia. O mosaico

de espaços permite tal circulação dos atores e dos espectadores que dissolve as fronteiras entre cena e sala.

Transpondo sistematicamente imagens da cena e dos espectadores, o dispositivo de vídeo assume finalmente o atributo de máquina de visão. Impossível de não lembrar aqui do modelo prisional panóptico de Bentham, em que o observador encontra-se invisível aos prisioneiros visíveis. Se o vídeo opera como máquina de visão, é porque nesse espaço há alguém que não é ator nem espectador, um desconhecido que, mesmo visível, mantém-se anônimo e que transforma o gesto vivo dos atores em gestos videográficos e as reações dos espectadores em objeto cênico. Assim, uma nova fronteira se estabelece, separando atores e espectadores daqueles que estão no controle da máquina de visão. Impossível não pensar mais uma vez em Foucault, em seu estudo “Surveiller et punir”, no qual denuncia o modelo panóptico como “diagrama de um mecanismo de poder levado a sua forma ideal” (p. 202). Assim, de certa forma o espetáculo encena a situação contemporânea de um poder presente, mas desconhecido de todos. Nesse lugar de comunhão, em que aparentemente reina a liberdade, a experiência encontra-se vigiada.

---

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BELTING Hans. *Por uma antropologia da imagem. Concinnitas. Ano 6, Vol. 1, n°8, UERJ, Rio de Janeiro, pp. 65-78.*

FOUCAULT Michel. *Surveiller et punir. Naissance de la prison.* Paris: Gallimard, 1994.

\_\_\_\_\_. *Des Espaces Autres.* Revue EMPAN, n°54, 2004, Toulouse: Editions Éres. pp. 12-19.

QUÉAU Philippe. *Le Virtuel, vertus et vertiges.* Seyssel-sur-Rhone: Éditions Champ Vallon/INA, 1993.

---