

## Novas mídias, outras teatralidades

Profa. Dra. Sonia Pascolati<sup>1</sup> (UEL)

### **Resumo:**

*Nas produções teatrais contemporâneas é comum a presença de várias mídias (palavra, fotografia, rádio, internet, projeções em vídeo), como acontece nos dois espetáculos aqui tomados como objeto de análise: “Six personnages en quête d’auteur”, cuja adaptação e mise en scène é de Stéphane Braunschweig, com produção do La Colline Théâtre National em co-produção com o Festival d’Avignon 2012 e “Hiver”, texto de Jon Fosse e mise en scène de Émilie-Anna Maillet, levado à cena pela Compagnie Ex Voto à la lune no teatro L’Étoile du Nord (Paris, 2012). Ambos os espetáculos têm em comum o recurso à imagem em vídeo como modo de construção de personagens, duplicação de cenas e do próprio universo dramático. A análise desses espetáculos provoca uma reflexão: que novas teatralidades podem derivar da intensificação do diálogo do teatro com outras linguagens e mídias?*

**Palavras-chave:** teatro contemporâneo, projeções em vídeo, teatralidade.

### **1 Introdução**

A questão que inspira este texto é como a inserção de novas mídias na cena teatral contemporânea, em especial a imagem em vídeo e projeções holográficas, contribui para repensar o conceito de teatralidade. Como ponto de partida concreto para a análise, tomo dois espetáculos que participaram da temporada 2012 em Paris e seus respectivos textos: “Six personnages en quête d’auteur”, cuja adaptação e *mise en scène* é de Stéphane Braunschweig, com produção do La Colline Théâtre National em co-produção com o Festival d’Avignon 2012 e “Hiver”, *mise en scène* de Émilie-Anna Maillet, levado à cena pela Compagnie Ex Voto à la lune no teatro L’Étoile du Nord. A escolha dos objetos se justifica por serem espetáculos construídos a partir de textos de épocas diferentes, pois um retoma o texto dramático mais conhecido do italiano Luigi Pirandello, escrito em 1921, portanto, um clássico do teatro moderno, e o outro encena texto escrito na década final do século XX, em 1998, pelo norueguês Jon Fosse, e traduzido para o francês em 2003, pela Arche Éditeur.

O primeiro espetáculo propõe uma divisão do espaço de representação: de um lado, um grande espaço em branco, um tablado e uma tela de projeção dispostos num ângulo de 90 graus; do outro, uma mesa e cadeiras que compõem o espaço de trabalho de uma companhia de atores a preparar o próximo espetáculo, discutindo a dificuldade de compreenderem o que quer exatamente o diretor do grupo. Num primeiro momento, a realidade dos atores parece bem dividida em relação à realidade teatral que estão, ainda, criando. Com o surgimento das seis personagens abandonadas pelo seu autor e à procura de quem lhes possa dar existência cênica, o tablado branco passa a ser ocupado tanto pelas personagens, que representam episódios de suas vidas, quanto pelos atores que tentam reproduzir as cenas mostradas. A imagem abaixo da uma ideia de como se organizam os espaços no palco.



Figura 1: Espaço cênico do espetáculo “Six personnages en quête d’auteur”. Disponível em <http://www.festival-avignon.com/fr/Archive/Spectacle/2012/3363>. Imagem de divulgação.

O segundo espetáculo não propõe qualquer alteração ao enredo do texto de Fosse, mas a criação cênica, ao lançar mão do uso de imagens holográficas, amplia o universo textual, composto apenas por duas personagens: um Homem e uma Mulher que se encontram casualmente num banco de jardim público e decidem, após um segundo encontro, abandonar tudo para viverem juntos. Sobre o homem, sabemos que é casado, tem filhos e um emprego; sobre a mulher, nada se sabe. O diálogo entre eles é elíptico, entrecortado, sendo mais sugestivo do que motor da ação dramática; ou melhor, são monólogos, já que a interação entre eles parece impossível, ou ao menos muito difícil. A ação se resume ao encontro casual na praça (cena I), a ida ao hotel em que o Homem está hospedado (cena II), um segundo encontro (cena III), tempos depois, no mesmo banco de jardim do início, pois a Mulher deixou de comparecer ao bar combinado e o Homem esteve à sua procura, à sua espera. A peça se fecha com nova cena no quarto do hotel (cena IV) durante a qual decidem que vale a pena ficarem juntos. Mesmo quando as personagens estão no quarto, espaço fechado, íntimo, são projetadas sobre elas imagens tridimensionais representando o mundo exterior.



Figura 2: Encontro no quarto de hotel. Disponível em [www.lafermedubuisson.com/HIVER.html](http://www.lafermedubuisson.com/HIVER.html).

Ambos os espetáculos fazem pensar que a presença de novas mídias na cena teatral provocam novos modos de compreender o conceito de teatralidade. Nos dois casos, a projeção de imagens é o elemento inovador da *mise en scène*, mas em cada um deles os efeitos são diversos, cada um atendendo a uma problemática estética diferente, afinal, o texto de Pirandello centra-se sobre a discussão da arte como superior à vida; portanto, o que está em questão é a capacidade de o teatro ser capaz de representar algo, seja ele o real, seja a própria ficção. Jogos entre ficção e realidade são frequentes na dramaturgia e na prosa pirandellianas e a encenação aqui analisada conserva e atualiza a discussão. Já o texto de Fosse está sintonizado com vários *modus operandi* da dramaturgia contemporânea – monólogo ocupa o lugar do diálogo, inexistência de uma ação central e impossibilidade (ou quase) de determinação de um conflito, trabalho com a linguagem verbal e cênica torna-se mais importante que a história a contar, fragmentação de elementos como ação, espaço/tempo e personagem – ou seja, temos dois textos representativos de momentos diferentes do teatro: o teatro moderno e o contemporâneo. O surpreendente é que, apesar disso, as encenações provocam mais identidades do que diferenças entre os textos, sinal de que as inquietações pirandellianas sobre a natureza do teatro permanecem pertinentes nos dias de hoje e que a cena é capaz de, por meio da mesma mídia – projeção de imagens em vídeo – ressaltar a continuidade entre os experimentalismos modernos e os contemporâneos.

## 2 Teatralidade, teatralidades

“[...] Qu’est-ce qui appelle, dans un texte plutôt que dans un autre, la réalisation théâtrale ? Sans doute un langage, une voix de l’écriture, suscitant la parole et le geste” (JOLLY; PLANA, 2010, p.213).

Para pensar o conceito de teatralidade, busco apoio nas considerações de Jean-Pierre Sarrazac em dois de seus textos: *A invenção da teatralidade* (2009) e *Lexique du drame moderne et contemporain* (2010), do qual ele é organizador. A discussão do estudioso francês acerca do termo teatralidade pode ser sistematizada em alguns eixos. O ponto de partida é a relação entre texto e cena; uma segunda diretriz é a oposição entre os paradigmas realista e moderno, que por sua vez remete diretamente à concepção do teatro como espaço do não mimetismo; todos esses pontos transformam, finalmente, a relação entre o teatro e seu público, propondo e/ou exigindo novas formas de recepção.

A cena moderna apela à teatralidade como protagonista no combate ao textocentrismo que domina o debate teatral até os momentos finais do século XIX. Nesse sentido, a teatralidade é atribuída exclusivamente à cena, estando ligada a aspectos visuais e sensoriais. Essa concepção restrita de teatralidade era necessária, àquela altura, para a autoafirmação da cena como espaço criador independente da dramaturgia. Mas essa perspectiva acaba obliterando uma constatação importante: há, no texto dramático, elementos teatrais, questionamento desenvolvido por Ubersfeld de quem recorto algumas assertivas. A autora parte da controversa afirmação barthesiana de que a teatralidade é o teatro menos o texto (BARTHES, 1970), afirmação que mais confunde do que esclarece, de acordo com Ubersfeld (2005, p.5), pois “[...] onde se situa a teatralidade assim definida? É preciso então expulsá-la do texto para reservá-la à representação?”, admitindo assim que o texto não é nada mais que “[...] simples prática escritural passível de uma leitura ‘literária’ [...]”? A autora adota outra perspectiva e parte “[...] do pressuposto de que há, no interior do texto de teatro, matrizes textuais de ‘representatividade’; que um texto de teatro pode ser analisado de acordo com procedimentos (relativamente) específicos que iluminam os núcleos de teatralidade no texto” (UBERSFELD, 2005, p.6).

A compreensão da cena como complemento do texto é pressuposto negativo tanto para o

texto, incompleto se não for materializado cenicamente, quanto para a cena, que, sem autonomia, nada mais faz senão atender a e atualizar coordenadas textuais. A mesma relação equivocada entre texto e cena caracteriza o binômio teatro / realidade. Ora mais, ora menos, o teatro é visto como simulacro do real, traço acentuado pela estética realista do fim do século XIX, portanto, estabelece-se entre os termos uma relação de contiguidade, correspondência direta, subordinação de um, o teatro, ao outro, o real. Sarrazac (2009, p.15) destaca, como virtude do teatro moderno, sua capacidade de compreender o teatro de uma perspectiva que anula essa expectativa de correspondência direta entre os elementos:

Puramente funcional, a cortina de ferro interpõe-se hoje, no início da representação, entre o público e os artistas, simplesmente para melhor sublinhar a abertura, o vazio da cena moderna. Por detrás das cortinas de veludo, os nossos antecessores podiam adivinhar a abundância e a plenitude de um teatro alicerçado na ilusão [...]. O palco, mesmo (e sobretudo) o mais preenchido, continua vazio; e é justamente esse vazio – *o vazio de toda e qualquer representação* – que ele parece estar destinado a exhibir perante os espectadores.

Um teatro não mimético. Essa a proposta do teatro moderno que perdura por todo o século XX: por trás das cortinas, não há o mundo tal como o conhecemos fora das paredes do edifício teatral; há, sim, um mundo, um mundo teatral, teatralizado. O estudioso francês destaca o vazio em detrimento do preenchimento do palco por simulações do real. Afirmar o vazio é dotar o teatro de todas as possibilidades, de uma plenitude ímpar. Distanciado do paradigma mimético, o teatro está livre para criar quaisquer mundos, principalmente os impossíveis; livre do mimetismo, ele está aberto a todas as analogias:

[...] *Cette problématique de la théâtralité comme acte scénique spécifiquement théâtral, au présent, rend compte, en négligeant le texte, du rapport moderne de distanciation entre le réel et la scène, analogique et non plus mimétique, par lequel la scène prétend tout autant que le réel à l'être-là, opaque et fragmenté* (JOLLY; PLANA, 2010, p. 215. Grifo meu).<sup>1</sup>

O teatro contemporâneo reforça a concepção de teatralidade como disjunção entre a cena e o real e caminha numa direção acentuadamente crítica, herdeiro que é das contribuições de Bertolt Brecht, Luigi Pirandello, Jean Genet, Samuel Beckett e Meyrhold (SARRAZAC, 2009, p.20). O abandono da “[...] ideia de contiguidade e comunicabilidade com o real [...]” (idem, 2009, p.23) não apenas liberta o teatro do paradigma mimético, mas o autoriza a lembrar insistentemente ao espectador a teatralidade como princípio constitutivo da cena.

Esse teatro fundado na e pela teatralidade não pode se contentar com um espectador predisposto ao mergulho na ilusão dramática. Se a “[...] aposta estética desloca-se: já não se trata de encenar o real mas sim de colocar frente a frente, de confrontar os elementos autônomos – ou signos, ou hieróglifos – que constituem a realidade específica do teatro” (SARRAZAC, 2009, p.23), solicita-se um espectador capaz de compreender o teatro como arte pautada pelo princípio da literalidade, “que tem como único objectivo afirmar a presença e a materialidade do teatro” (idem, p.25). As cenas moderna e contemporânea, reteatralizadas, abrem mão de um simbolismo pautado por possíveis correspondências entre signos cênicos e objetos do mundo exterior, assim como de um simbolismo universal e pertencente a um código diante do qual o espectador se sinta decifrador. Não há códigos preestabelecidos, não há um sentido prévio a ser desvendado. “[...] *A pura presença teatral é o que me permite ver um objecto, um corpo, um mundo na hiper-visibilidade fragmentária, na sua própria opacidade, é o que me permite vê-lo e descodificá-lo sem esperança de alguma vez chegar ao fim dessa descodificação*” (idem, p.29).

---

<sup>1</sup> “Essa problemática da teatralidade como ato cênico especificamente teatral, no presente, da conta, negligenciando o texto, da relação moderna de distanciamento entre o real e a cena, analógica e não mais mimética, pela qual a cena pretende, tanto quanto o real, fazer-se presente, opaca e fragmentada”. Tradução minha.

A construção de sentidos em um espetáculo torna-se mais livre e mais complexa quando considerado o princípio da literalidade tal como Sarrazac (2009, p.28) o apresenta, isto é,

[...] um gigantesco efeito de distanciação (brechtiana) ou de inquietante estranheza (freudiana) em prol da qual a presença cênica dos objectos e dos seres, usada e banalizada ao longo de tantos séculos de representações, retoma inesperadamente o seu poder arcaico e enigmático [...]. Neste teatro da literalidade e da teatralidade o sentido deixa completamente de ser *global*; é sempre *local* e *fragmentário* [...].

Afastada de um sentido global, a cena se abre potencialmente para a presença de teatralidades as mais diversas, ou seja, aos mais diferentes modos de o teatro fazer-se e mostrar-se teatral. A incorporação cada vez mais frequente de projeções em vídeo – aliás, já propostas e utilizadas por Brecht – nas cenas contemporâneas acentua o caráter de simulação do jogo teatral e funciona como fator de distanciamento entre cena e espectador. O mergulho na ilusão torna-se simultaneamente interdito e inevitável. Interdito porque a cena diz o tempo todo que é cena, simulação, mundo ficcional; inevitável porque o jogo de níveis de representação se intensifica quando a imagem quer se fazer presente, tensionando a relação entre a presença real do ator e sua duplicação pela imagem em vídeo.

### **3 Câmera em cena**

No amplo palco do teatro La Colline estão constituídos dois espaços que, por sua própria natureza, colocam em tensão os limites entre real e ficcional, pois, de um lado vemos a realidade concreta de uma trupe de atores às voltas com o processo de criação, do outro, um espaço em branco, vazio – talvez o mesmo vazio pensado por Sarrazac... – aberto a todas as possibilidades. Quando ambos os espaços se cruzam, inclusive com o palco branco tomando o centro da cena, pois até então estivera na lateral, como que à espera para ocupar o espaço que é seu por direito, o espectador é posto diante do velho paradoxo pirandelliano: quem tem maior concretude: a ficção (seis personagens) ou a realidade (trupe)? – uma realidade artística, devo registrar.

O que intensifica e torna complexo o já desconcertante jogo proposto por Pirandello é a presença de uma câmera e a projeção de imagens de personagens, uma delas presente apenas por meio da projeção, sem um ator que a represente fisicamente no palco. Trata-se de Madame Pace, proprietária do bordel disfarçado em ateliê de costura. No texto do dramaturgo italiano, ela não acompanha as seis personagens, surgindo apenas quando decidem representar a primeira cena proposta por elas, justamente o do aliciamento da enteada pela cafetina. Seu surgimento fantasmagórico é assim apresentado pela rubrica:

*(A porta ao fundo do palco se abre e por ela avança, poucos passos, Madama Pace, megera obesa com uma pomposa peruca de lã cor de cenoura e uma rosa flamejante ao lado, à espanhola. Toda pintada, vestida com elegância ridícula e vulgar, de berrante seda vermelha, traz, numa das mãos, um leque de plumas e, na outra, levantada, seguro entre os dois dedos, o cigarro aceso. Os Atores e o Diretor, mal a vêem, fogem do palco em tropel, soltando gritos de espanto, e precipitam-se pela escadinha abaixo, com o intuito de escapar pelo corredor. A Enteada, entretanto, corre ao encontro de Madama Pace, humilde, como se estivesse diante de sua patroa.)* (PIRANDELLO, 1978, p.411-412).

O papel, portanto, deve ser representado por uma atriz, conforme as indicações cênicas. Que forma melhor de traduzir essa fantasmagoria assustadora assim como mostrar a submissão da jovem a seu algoz do que a imagem em vídeo?



Figura 3: Madame Pace e a Enteada. Disponível em <http://www.citylocalnews.com/avignon/2012/07/17/festival-d-avignon-six-personnages-en-quete-d-auteur-quand-le-theatre-parle-du-theatre?> Foto de Patrick Roux.

A projeção acentua o aspecto fantasmagórico já previsto no texto, mas vai além ao agigantar essa figura que, no contexto do melodrama representado pelas seis personagens, encarna perfeitamente o papel do vilão, representação do mal em vermelho carne cuja expressão denota o desprezo para com a dor e humilhação que causa ao outro. A projeção desmaterializa a personagem, reforçando aquilo que ela é de fato: uma assombração na vida da família. A imagem em substituição ao corpo do ator nega qualquer possibilidade de realismo, como se Madama devesse ser apagada da memória de todos, embora isso não seja possível.

Em outra cena, a que retrata o primeiro encontro entre o Pai e a Enteada, ou seja, a entrada da menina no mundo da prostituição, a imagem em vídeo desempenha novas funções. A começar que a presença física da câmera manipulada pelos atores enquanto estão em cena as personagens (Pai e Enteada) é mais marcante do que a própria imagem projetada. Os atores munidos de câmeras focam o rosto do Pai e da Enteada, tornando suas expressões faciais mais facilmente apreensíveis pelo espectador e ampliando o efeito dramático da cena que é o centro do texto e da representação. Os atores em cena com as câmeras na mão parecem dizer que estão a fabricar teatro (ilusão, teatralidade) enquanto o espetáculo se faz. A mediação da câmera tem efeitos aparentemente contrários: aproxima o espectador da cena, o que seria um reforço da ilusão, mas simultaneamente revela a artificialidade do que é mostrado, apontando a ficcionalidade do jogo teatral. É nessa medida que compreendo o uso de projeções como modo de constituição de uma teatralidade que se coloca no espaço entre a manutenção da ilusão e sua denúncia, tal como proposto pelo próprio Pirandello.



Figura 4: Disponível em [www.theatrothequeetautrestoc.fr/2012/09/six-personnages-en-quete-dauteur-dapres.html](http://www.theatrothequeetautrestoc.fr/2012/09/six-personnages-en-quete-dauteur-dapres.html). Foto de Elisabeth Carecchio.

A projeção multiplica as perspectivas para captação da imagem. A figura 4 mostra claramente a dupla angulação do rosto do Pai, pois o espectador pode vê-lo por inteiro voltado para a plateia e a câmera possibilita um zoom em seu rosto; o mesmo acontece com a Enteada, pois a câmera está estrategicamente colocada de baixo para cima, uma angulação impossível para um espectador em teatro com palco italiano, caso do espaço em questão. Interessante que a câmera entra em cena justamente quando a versão dos fatos do encontro entre Pai e Enteada conhece duas versões, devidamente confrontadas nesse momento, o que explica a expressão de incredulidade e indignação do Pai.

No espetáculo “Hiver”, a projeção de imagens é um tanto mais sofisticada por lançar mão da criação de imagens holográficas que co-habitam o espaço cênico com os atores que representam Homem e Mulher. Tal como em “Six personnages...”, a projeção (imagem holográfica) substitui a presença física de atores e coloca em cena personagens não previstas pelo texto, todas elas tão incógnitas quanto o Homem e a Mulher. Elas representam as multidões que nos cercam diariamente, mas nada nos dizem, não nos tocam, nem as vemos, talvez, mas elas estão por aí, à espreita. Também nesse espetáculo há a multiplicação de perspectivas, pois o holografismo cria a impressão de profundidade, diferentemente do cenário físico, que ocupa apenas o primeiro plano e centro da cena. As figuras à esquerda, na cena abaixo, são apenas projeções. Projeções do mundo exterior no refúgio das personagens, mas por que não projeção de espectadores virtualmente lançados no palco, participando da cena, observando o casal?



Figura 5: Figuras do mundo exterior no interior do quarto de hotel. Disponível em <http://exvotoalalune.com/actualites>.

Com uma precisão milimétrica, as imagens holográficas ocupam uma das camas em cena, mas também podem atravessá-las, como faz o homem que lê o jornal, ao fundo. O que dizer a respeito de ilusão quando os atores que vemos não são uma presença física como o teatro tem requisitado desde os idos de Aristóteles? O que dizer dos limites entre fantasia e realidade, percepção e ilusão de ótica quando corpos se sobrepõem uns aos outros ou quando um mesmo corpo, em movimento real em cena é multiplicado em vários, causando a impressão de indecisão ou imprevisibilidade nos movimentos?



Figura 6: Sequência de movimentos da Mulher. Disponível em <http://exvotoalalune.com/actualites>.

A *mise en scène* de Émilie-Anna Maillet “[...] *imagine un croisement subtil des langages: les mots et la magie nouvelle confondent peu à peu le réel et l’illusion dans une insolite danse se jouant de nos perceptions et de notre imaginaire*”<sup>2</sup>, como afirma um dos comentários de divulgação do espetáculo (LA FERME, 2012). A forma escolhida pela encenadora maximiza o insólito de um encontro casual no qual as personagens dizem tudo pela metade, comunicando-se mais pelos sentidos do que pela palavra. Assim também é a apreensão do espetáculo: os sentidos estão alertas, mas apesar de todo e qualquer esforço, o espectador se vê mergulhado em algo que não encontra

<sup>2</sup> “[...] imagina um cruzamento sutil de linguagens: as palavras e a nova magia confundem, pouco a pouco, real e ilusão numa insólita dança que joga com nossas percepções e nosso imaginário”. Tradução minha.



paralelos nos modos de apreensão cotidianos da realidade. Ainda bem. Pois é teatro, é o reino da teatralidade.

## **Conclusão**

Os autores do verbete teatralidade no *Lexique* organizado por Sarrazac finalizam seu texto afirmando que “[...] *il n’y a pas une mais des théatralités, liées à une historicité, et fondant la spécificité des œuvres.*”<sup>3</sup> (JOLLY; PLANA, 2010, p.217). Eles se referem à teatralidade própria do texto, fundada sobre o ritmo da linguagem, um componente melódico que emana das palavras e sugere um ritmo à cena. Ampliando um pouco o raciocínio, é possível pensar que a projeção de imagens videográficas e holográficas é uma dentre as teatralidades possíveis para a cena contemporânea. A câmera ou os processadores digitais produzem imagens que se tornam mediadoras entre palco e cena, atravessando a recepção do espectador. Sua presença multiplica níveis de ilusão teatral, num ir e vir entre criar e desmascarar a ilusão. E não importa se o texto retomado para construção do espetáculo é do início ou do fim do século XX, pois as questões, apesar de nuances específicas, permanecem à medida que vemos espetáculos como “Hiver” atualizar questões metateatrais propostas pelo já clássico Pirandello.

O teatro, na esteira da reteatralização iniciada em fins do século XIX, não cansa de buscar novos caminhos para expor sua face teatral, sua alma, enfim, a teatralidade.

## **Referências Bibliográficas**

- 1] BARTHES, Roland. *Essais critiques*. Paris: Seuil, 1970.
- 2] FOSSE, Jon. *Hiver*. Precedido de *Et la nuit chante*. Paris, L’Arche, 2003.
- 3] JOLLY, Geneviève; PLANA, Muriel. Théatralité. In: SARRAZAC, Jean-Pierre. *Lexique du drame moderne et contemporain*. Paris: Circé, 2010. p.213-217.
- 4] LA FERME du Buisson. Scène Nationale de Marne-la-Vallée. *Hiver*, par Émilie-Anna Maillet. 2012. Disponível em <http://www.lafermedubuisson.com/HIVER.html>. Acesso em 10 ago. 2013.
- 5] PIRANDELLO, Luigi. *Seis personagens à procura de autor*. Antecedido por *O falecido Mattia Pascal*. Tradução Brutus Pereira. São Paulo: Abril Cultural, 1978. p.345-463.
- 6] SARRAZAC, Jean-Pierre. *A invenção da teatralidade*. Seguido de *Brecht em processo e O jogo dos possíveis*. Apresentação e tradução Alexandra Moreira da Silva. Porto: Deriva, 2009.
- 7] UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. Tradução José Simões. São Paulo: Perspectiva, 2005.

---

**i Sonia PASCOLATI, Profa. Dra., Universidade Estadual de Londrina, Paraná (UEL). Contato: [sopasco@hotmail.com](mailto:sopasco@hotmail.com).**

---

<sup>3</sup> “[...] não existe *uma* teatralidade, mas sim teatralidades, ligadas a uma historicidade e fundando especificidades das obras”. Tradução minha.