



TEATRO DE IMAGENS E AUTOBIOGRAFIA: espetáculo?

Gabriela Lírio Gurgel Monteiro

teatro cinema
imagem autobiografia

O artigo investiga o uso de imagens em espetáculos contemporâneos e sua relação com dramaturgias criadas a partir de relatos autobiográficos. "Teatro high-tech", "teatro de imagens", "teatro narrativo-performático", "teatro performativo" são alguns dos nomes desse novo teatro, fundamentado em cenas que refletem campos de pesquisa interdisciplinar.

Refletir sobre o uso de imagens na cena contemporânea significa repensar o estatuto da imagem em seus modos de criação, interlocução e apreensão da realidade. Não é de hoje que assistimos a um crescente interesse em utilizar o material audiovisual como potente dispositivo de engendramentos de sensações e percepções, ora estabelecendo diálogo direto com a obra em questão, ora se desviando dos sujeitos e temas em curso para desconstruir o lócus da encenação. A invasão das novas mídias acelera o processo de recepção de imagens; se, na modernidade, tais imagens estavam ligadas à percepção lógica da narrativa, tornam-se na contemporaneidade cada vez mais fragmentadas e desconectadas ao negar-se como espelho prefigurado do que as antecede. As imagens teatrais, alicerçadas em poética baseada na liberdade de escolha, contaminadas pelas artes performáticas, pelo cinema e pelas novas mídias, constroem um terreno fértil e híbrido de articulação entre as artes, intensificado pela especificidade teatral, através do jogo entre a presença do ator, da materialidade de seu corpo e sua voz, e a virtualidade produzida.

"Teatro *high-tech*",¹ "teatro de imagens",² "teatro narrativo-performático",³ "teatro performativo"⁴ são alguns dos nomes desse novo teatro, fundamentado em cenas que refletem campos de pesquisa interdisciplinar, "(...) um campo de mediações intertextuais, intertemporais, intersemióticas, interartísticas e/ou intermídias, que a vertente teatral abordada parece priorizar como seu território preferencial, um

IMAGE THEATER AND AUTOBIOGRAPHY: a show?
| *The article investigates the use of images in contemporary entertainment and its relation to plays created from autobiographical reports. "High-tech theater", "image theater", "narrative-performative theater" and "performative theater" are some names given to the new theater based on scenes that reflect interdisciplinary research fields.* | Theatre, cinema, image, autobiography.

Imagens da "contemplação": cena de Otro, de Enrique Diaz e Cristina Moura. Espaço Cultural Sérgio Porto, RJ, 2010

território limítrofe e intersticial”.⁵ As fronteiras artísticas tornam-se tênues e colocam em foco a questão que me parece primordial na discussão sobre as relações da cena contemporânea e o uso do audiovisual: o teatro, arte da presença, estaria reinaugurando outros modos de interação à medida que se deixa contaminar pelas imagens não apenas produzidas na cena, mas sobretudo existentes para além dela? Quais os limites entre imagens da corporalidade do ator que compõem partituras cênicas e as imagens captadas e projetadas desse mesmo corpo ou de outros corpos, paisagens e objetos presentificados na cena ou não? As imagens audiovisuais recriam o espaço, inauguram uma espécie de duplo lugar, um desdobramento da cena que pode variar de acordo com os dispositivos e suportes utilizados.

Lehmann cita Barthes e Muller na tentativa de definir a especificidade do teatro e sua diferença com relação às novas mídias. “O que é o teatro? Uma espécie de máquina cibernética”,⁶ diria Barthes prevendo a relação que o teatro iria estabelecer com as novas mídias. Lehmann, porém, chama a atenção para o contexto no qual Barthes estava inserido e sua perspectiva semiológica que compreendia o processo cognitivo do espectador ao decifrar as informações. Citando Muller, para quem o teatro “é o moribundo em potencial”, e observando que a informação está para além da morte, Lehmann discorre sobre o espaço-tempo teatral constituído pela experiência presencial, direta, entre espectadores e atores, transformada e vivenciada no presente da encenação. E, por esse motivo, não mais passível de ser reproduzida. Em contrapartida, as imagens audiovisuais podem ser reproduzidas e, no encontro com teatro, permitem ao espectador experimentar duas realidades espaçotemporais: o espaço-tempo da interação, “comum da mortalidade”, e o espaço-

tempo das imagens audiovisuais que acenam para um encontro que existe *a priori*. Isso porque tais imagens foram captadas e realizadas antes de ser projetadas, ou seja, sua existência antecede à cena, ainda que sejam manipuladas e editadas, como em alguns casos, *in loco*, no momento de sua projeção. Nesse sentido, o espectador vivencia a duplicidade espaçotemporal, dois tempos e dois espaços que, juntos, em sua interseção, criam uma terceira relação espaçotemporal, experimentada através do cruzamento de elementos da cena e da virtualidade produzida.

Abre-se vasto campo de pesquisa na análise desta terceira relação espaçoteatral que recria o espaço-tempo do teatro, espaço de signos por natureza. O espaço teatral, ao receber o espaço virtual, abre-se a novas perspectivas que redimensionam a cena. Josette Féral afirma que, no teatro performativo, o real desperta no espectador a vontade de reagir de forma inteligente, e isso se torna possível por um olhar duplo que vai do real à ficção ou do espaço cotidiano ao da cena. Há, portanto, no espaço cênico, uma divisão: o real material e o que é criado na cena. No teatro contemporâneo, a desconstrução do real torna os signos instáveis, faz com que o espectador passe de uma representação à outra, de um sentido ao outro, buscando articulação em um espaço fragmentário e plural. A inserção de imagens evoca também a duplicidade do tempo – o tempo da cena e o da imagem. O tempo da presença do ator e a imagem que traz em si mesma a referência do tempo de sua captação. Nesse sentido, o espectador é lançado em um espaço-tempo híbrido, fruto do que vê e do que é visto, uma vez que sua leitura depende desse movimento duplo a que se refere Féral.

Encontramos as noções de desconstrução, disseminação e deslocamento, de Derrida.

*A escrita cênica não é aí mais hierárquica e ordenada; ela é desconstruída e caótica, ela introduz o evento, reconhece o risco. Mais que o teatro dramático, e como a arte da performance, é o processo, ainda mais que produto, que o teatro performativo coloca em cena.*⁷

Phillippe Dubois define como “efeito cinema” a presença cada vez mais intensa das imagens no universo da arte contemporânea. Analisando a questão do dispositivo e do espectador, aponta para uma mudança na própria ideia de cinema e de arte, uma vez que ambos se encontram relativizados pelo terreno híbrido de suas apreensões. Quando o cinema entra em um museu, que imagem é vista? “O que sentimos quando se troca a duração *standart* imposta pelo desenrolar único e contínuo das imagens do filme por modos de visão mais aleatórios e muitas vezes fragmentados e repetitivos (em *loop*) de imagens que estão sempre aí, podendo ser abandonadas ou retomadas da maneira que se quer?”⁸ É fato que o “efeito cinema”, ao qual se refere Dubois, não se restringe apenas à arte contemporânea, mas inaugura espaços importantes de enunciação, como o teatro contemporâneo, a dança, a performance, a música.

Imagens autobiográficas: documentos cênicos na dramaturgia contemporânea

Analisar a produção teatral contemporânea pelo viés da autobiografia nos remete a uma rede de tangenciamentos e reflexões oriunda das experiências do sujeito diante da imersão em novas formas de representação, atravessadas pelo relato virtual ou pelo que nomeio aqui “documento cênico”. Atualmente, assistimos ao que Arfuch aponta como “exercícios de

ego-história”:⁹ autoficções, testemunhos *on-line* ou o diário em *blogs*, filmes realizados a partir e/ou com “personagens reais”, *reality paintings*, *reality shows* e todo documento que possa ser considerado um fragmento da vida real são incorporados a processos artísticos. A autobiografia, antes circunscrita aos cânones literários e presente em importantes estudos de Arendt, Lejeune, Ricoeur, entre outros, é hoje exaustivamente investigada como fenômeno do mundo globalizado, alicerçada pelas novas formas midiáticas e pelos novos horizontes tecnológicos.

O efeito de real traduz-se no sujeito contemporâneo pelo desejo de consumo de imagens que possam conceder-lhe uma espécie de garantia de sobrevivência. Seu relato, balizado pela transmissão midiática, o faz imagem de um Outro, enquanto o consumo de sua vida e de sua imagem projetada realimenta as expectativas de pertencimento a uma rede virtual complexa. Desse modo, não ter acesso às novas tecnologias de informação elimina a sensação de pertencimento ao real a que nos referimos; o real que se caracteriza não somente pela inscrição do sujeito na vida cotidiana e nas relações que ele estabelece, mas pela percepção de ser parte de uma rede complexa de informações, da qual só se enxerga parte, nunca o todo. O sentido do global é percebido tão somente através do local. Assim, as noções de público e privado confundem-se posto que toda e qualquer pessoa pode barganhar seu espaço no que chamo de “rede”.¹⁰ O novo estatuto de visibilidade do sujeito redimensiona o *status* de *persona* pública *versus* homem comum, invertendo a proposição dos espaços: o espaço da intimidade é partilhado e objeto de interesse público, enquanto o que antes por seu caráter impessoal (de preservação do privado) tinha sua divulgação socialmente

aceita perde continuamente interesse se não estiver conectado a impressões, apontamentos, detalhes que humanizam o biografado, expondo suas fragilidades e idiosincrasias na tentativa de provocar identificação com os consumidores/espectadores.

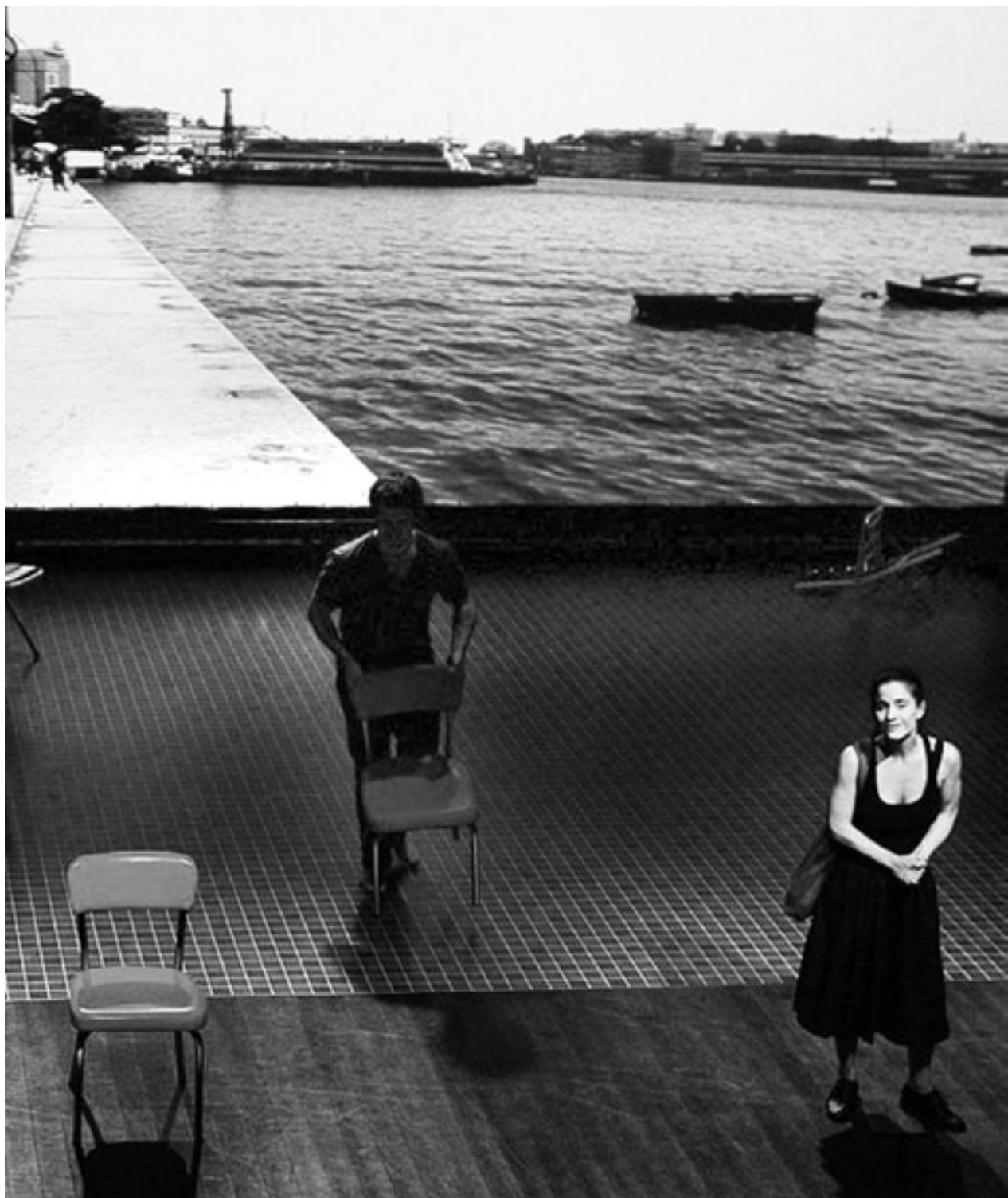
“Se a morte preside na casa da autobiografia”,¹¹ o teatro, arte que mais se aproxima da morte, uma vez que é apresentado ao vivo para o público, quando se utiliza de material autobiográfico duplica o efeito do real, esvaziando o sentido da representação, e potencializando a presença física do ator ao lidar com o material de sua vida privada como dramaturgia cênica. Diante da exposição, o espectador percebe o movimento de desnudamento, o tom confessional, e passa a se questionar sobre a veracidade dos fatos, sobre o que é da ordem do real e o que é da ordem do ficcional, como se fosse possível separá-los na encenação. “O que poderia ser chamado de crise da ficção ou estética da realidade consistiria não no abandono da primeira em detrimento da segunda, mas em um processo (...) de hibridização”.¹²

A dramaturgia contemporânea baseada em relatos autobiográficos promove assim a identificação direta da plateia movida pela curiosidade e pelo desejo de desvendar o enigma da verdade da presença do ator, não se interessando apenas pelo que é dito, ou pelo modo como é dito, mas pelo desdobramento da palavra-testemunho que deflagra a crise da imagem do sujeito. “O que fazer com as ruínas”¹³ – questão levantada por Nestor García Canclini – é o que interessa a essa discussão porque inaugura uma linha de fuga, um percurso possível para o “sujeito fora de si”,¹⁴ focado na exterioridade e no autocentramento.

O uso de novos dispositivos de captação do real através do depoimento/relato contribui para

aguzar a crise da imagem do sujeito, reverberando suas fraturas ao evocar memórias suas e de outros que compõem sua biografia. Ao utilizar imagens projetadas, fotos, vídeos, slides, imagens de computadores, trechos de filmes, reprodução de espaços de intimidade, entrevistas, a vida como produto da narração vê-se transformada em espetáculo imagético, em “efeito cinema”.¹⁵ Um efeito presente não só nas artes cênicas, mas nas artes de modo geral, e que no espaço do teatro, foco da discussão, modifica a percepção do espectador, ampliando as possibilidades de interação à obra apresentada. O espetáculo mediatizado/atravesado pelas imagens passa a apresentar dois espaços complementares e dialógicos: o espaço do ator e sua interação direta com o público e o espaço da imagem, aberto a deslocamentos, porque introduz por si só outros espaços, em uma lógica de acumulação e, em alguns casos, de excesso. Palavra e imagem conjugam-se em uma sintaxe confluyente no corpo do ator, ora mediatizado por novos dispositivos, ora agente da ação.

Otro, do grupo Coletivo Improviso, dirigido por Enrique Diaz e Cristina Moura, é, segundo Diaz, uma investigação sobre alteridade, em que o Outro aparece como objeto e, especialmente, como relação”.¹⁶ O olhar transforma-se em “material do espetáculo, assim como a suposta objetividade da imagem do outro”.¹⁷ Nesse sentido, o relato e a entrevista foram ferramentas para a construção dramática no desejo não de buscar a verdade dos fatos e das sensações vividas, mas de partilhar e conhecer fragmentos da história de vida dos outros. Partindo da ideia do documentário, ampliando a percepção dos espaços, o espaço da cidade/o espaço do corpo, Diaz buscou o documentarista Felipe Ribeiro para juntos criarem imagens na tentativa de ampliar a percepção visual do espectador para a proposta. “O que



A barca Rio-Niterói: cena de Otro: relatos das trajetórias na busca de alteridade no espaço da cidade

acontece é uma espécie de poetização da imagem dentro do espetáculo, que é um processamento do que foi visto/vivido para a formatação final, a dramaturgia das imagens...”.¹⁸

Parte do processo de criação do espetáculo deve-se ao uso de dispositivos de interação e de convivência. Os dispositivos são enquadramentos e levam ao acaso. “O dispositivo nunca é garantia, ele só ajuda a estar aberto para o mundo”;¹⁹ ele deflagra trajetos. O material autobiográfico surge desses trajetos dos atores pela cidade. No bairro da Taquara, no Rio de Janeiro, o grupo encontra um personagem cuja história desperta piedade: havia sido abandonado pela namorada, estava triste. Ao conhecê-lo melhor, a impressão se modifica: tratava-se de “um baita colonialista, queria falar inglês, superdestacado do lugar onde mora”.²⁰ O dispositivo leva a uma composição complexa e ao aprofundamento dos personagens não apenas por possibilitar encontros reais, no sentido de que as histórias presentes na encenação surgem do relato de um sujeito inserido em determinado contexto. O encontro se dá ao acaso, não precede alguma decisão ou característica determinante. A escolha deve-se, por exemplo, à coloração de uma camisa. Os atores saem de ônibus, descem no terceiro ponto e precisam interagir com alguém de camisa vermelha. Dessa forma, tais relatos foram sendo incorporados à dramaturgia e articulados às imagens documentais projetadas na cena. Imagens reveladoras do processo de criação e do próprio dispositivo, e que trazem uma impressão de realidade ao espectador, potencializando o material autobiográfico em sua relação híbrida com as ações provenientes da interação/jogo dos atores e público na cena.

Percebe-se, portanto, duplo estatuto da imagem: por um lado, imagens provenientes de relatos de outros sujeitos, encontrados na cidade e que fizeram parte do processo de criação do

espetáculo; sujeitos revelados através do uso do vídeo como documento da criação e como documento da interação dos atores com a cidade; por outro lado, imagens dos atores diante de situações já vivenciadas e que são ficcionalizadas nos espaços da cidade (barca Rio-Niterói). A performatização de tais imagens constrói um terreno híbrido para a vivência da cena: o ator relata o que viveu, as imagens ora tornam explícitos lugares e impressões, ora desconstruem o imaginário do relato do ator ao se fixar em detalhes ou trazer elementos que buscam ativar um estado de contemplação do espectador.

O espaço teatral despojado de objetos cênicos, apenas algumas cadeiras e mesas, é transformado ora por imagens realistas, da barca Rio-Niterói ou do restaurante árabe do Largo do Machado, ora por imagens poéticas, como as imagens do céu, das nuvens, de um pássaro que passa; imagens que buscavam, segundo Felipe Ribeiro, aproximação com o espectador através da contemplação.

*Coloco a imagem do céu, nuvem, deixo a imagem em movimento, é a nuvem se movendo levemente, é um pássaro que passa... ficava meio tonto, se eu focasse o olhar na nuvem, me dava uma certa tonteira, a nuvem parece que não está se movendo e está. Estava interessado em brincar com essa sutileza. A contemplação faz ir para outro lugar, um trampolim para criar outra coisa.*²¹

Foram três processos de captação de imagens: cenas da pesquisa refilmadas; imagens originais assimiladas ao trabalho e, por último, imagens produzidas pelo documentarista a partir da observação do material de ensaio. O jogo entre real e ficção/memória e invenção percorre todo o processo de criação do *Otro*. Há imagens de



Imagens de arquivo do casal Janaína Leite e Fepa projetadas em Festa de separação, SESC, RJ, 2010.

cenas da cidade, originárias da pesquisa, que Diaz sugeriu a Ribeiro incorporar às demais existentes pela percepção de que o espectador se desligava da narrativa, da história contada, fixando-se na experiência trazida pelas imagens.

Festa de separação, espetáculo dirigido por Luiz Fernando Marques e criado e encenado por Janaína Leite e Felipe Teixeira Pinto, o Fepa – ela atriz, ele músico –, é classificado pela dupla como “documentário cênico” da experiência de separação dos atores. Em determinado momento, após uma viagem que não ocorreu (o casal terminou o relacionamento via *skype*, Janaína estava em turnê na Inglaterra, e Fepa iria ao seu encontro), e ambos decidiram transformar a separação em processo de criação, “em um espetáculo”.²² Na impossibilidade de lidar com a perda da relação e do outro, inicialmente promoveram festas para a família e para os amigos para, além de anunciar a separação, elaborar o luto. As festas foram filmadas, assim como os depoimentos de pessoas que conviviam com o casal e serviram de material para o espetáculo que pretendeu ser uma reflexão sobre o amor na contemporaneidade, ultrapassando apenas a exposição/discussão de sua história.

Assisti a *Festa de separação*, no Teatro Sesc-Copacabana, quando estive em cartaz no Rio de Janeiro. O espaço, dividido em dois, o dela e o dele, apresentava como pano de fundo um telão. Objetos familiares criavam identidade, referenciais pertinentes ao universo individual de cada um, revelavam a história pregressa do casal: livros, cds, caixas, garrafas, cadernos, dicionário, instrumentos musicais, câmera, bichos de pelúcia. A ideia foi transferir para o palco os vestígios do que restou para cada um da relação, reconfigurando um espaço-casa ambíguo porque visivelmente transitório, um espaço fronteiro

porque suspenso, não reconstruído, em ruínas, híbrido por se configurar como espaço do presente, mas naufrago de um passado em elaboração, espaço que não é senão o lugar do luto proveniente da ruptura.

Ao escolher um lugar na plateia, o espectador percebe que tal escolha interferirá na recepção do espetáculo, porque ele assiste a dois discursos em forma de depoimento, ocorrendo simultaneamente, salvo em alguns momentos em que um silencia para dar voz ao outro e quando se está diante de material audiovisual e iconográfico projetado no telão. Na impossibilidade de ouvir dois discursos ao mesmo tempo, o espectador percebe que se encontra em situação monológica, ainda que dupla, interativa. Na perda da palavra do outro, tem-se a dimensão de que se opera um corte não apenas espacial, mas transversal, um corte na narrativa, reflexo da divisão que se estabeleceu na vida do casal. As imagens projetadas – “efeito cinema” – têm como objetivo reconstruir a vivência do passado, incluindo o momento em que o casal decide transformar a separação em obra artística. Assistir no telão às imagens de intimidade, de um tempo passado e feliz, aos depoimentos emocionados dos familiares e amigos nas festas de separação, promovidas e documentadas pelo casal, reitera o lugar da falta/dor. A imagem é documento do que a palavra-testemunho não consegue representar; a imagem é dialógica, une os discursos e o espaço cindido da representação. Em determinado momento o espectador é convidado a dar seu depoimento contando uma história pessoal que também é filmada, evidenciando-se²³ que pode ser projetada em outra apresentação. Na possibilidade de vir-a-ser imagem, o espectador inaugura ele mesmo um luto de outra natureza: a morte de sua “presença” é enigma da representação porque se transforma em registro que pode ou não ser utilizado.

NOTAS

1 Lehmann, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007:368.

2 Picon-Vallin, Béatrice. *Deux arts en un? Le film du théâtre*. Arts du spectacle. Coleção organizada por Élie Konigson. Paris: CNRS Éditions, 2001:17.

3 Da Costa, José. *Teatro contemporâneo no Brasil*. Rio de Janeiro: 7Letras/Faperj, 2009:29.

4 Féral, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. *Sala Preta*, revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Eca/USP, São Paulo, n. 8, 2008.

5 Da Costa, op. cit.:33.

6 Barthes, Roland. *Essais critiques. Littérature et signification*. Paris: Point Seuil, 1981 (1963), p.258.

7 Féral, op. cit..

8 Dubois, Philippe. Um “efeito cinema” na arte contemporânea. In *Dispositivos de registro na arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Contra Capa/Faperj, 2009:184.

9 Arfuch, Leonor. *O espaço biográfico. Dilemas da subjetividade contemporânea*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2010:60.

10 Refiro-me à rede pensando em duas conotações: a rede de sentidos barthesiana e a rede tal como nos referimos hoje quando nos dispomos a falar sobre internet e seus agenciamentos.

11 Arfuch, op. cit.:67.

12 Cardoso, Bruno de Vasconcelos. Voyeurismo digital: representação e (re)produção imagética do outro no ciberespaço. In *Devires imagéticos. A etnografia, o outro e suas imagens*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009:154.

13 Canclini, Nestor García. *Diferentes, desiguais e desconectados*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2009:192.

14 Birman, Joel. *Mal-estar na atualidade. A psicanálise e as novas formas de subjetivação*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005:171.

15 Dubois, op. cit.:179.

16 Entrevista, por e-mail, à autora em 8.10.2010.

17 Idem.

18 Idem.

19 Entrevista à autora e à bolsista Pibic-UFRJ Isadora Malta Rezende, na Escola de Comunicação da UFRJ, em junho de 2011.

20 Idem.

21 Idem.

22 Palestra de Janaína Leite e Fepa no Fórum de Ciência e Cultura em junho de 2010.

23 Isso não é dito, mas compreendido por associação, uma vez que depoimentos de espectadores são exibidos.

Gabriela Lírio Gurgel Monteiro é professora adjunta de direção teatral na Escola de Comunicação da UFRJ. Possui graduação em comunicação social (jornalismo), mestrado em letras, doutorado em letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (Teatro e cinema na obra de Peter Brook, co-orientada por Georges Banu, no prelo) e doutorado sanduíche na Université Paris III Sorbonne-Nouvelle. Publicações: A procura da palavra no escuro (7Letras, 2001) e Interseções: Cinema e Literatura (7Letras, 2010). Pesquisadora do CNPq, desenvolve atualmente a pesquisa A teatralidade cinematográfica e o uso de novos dispositivos na produção de imagens (bolsas Pibic/Piabic/Faperj). Acaba de iniciar nova pesquisa: Autobiografia na cena contemporânea: entre a ficção e a realidade.