

**LAUDEMIR PEREIRA DOS SANTOS  
(LAU SANTOS)**

**A PRESENÇA EXPANDIDA:  
ENTRE O ATOR E O PERFORMER, AS MÁQUINAS DE  
IMAGEM COMO POSSÍVEIS POTENCIALIZADORES DA  
PRESENÇA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC, como requisito para obtenção do título de Doutor em Teatro.

Orientador: Prof. Dr. André Carreira.

**FLORIANÓPOLIS - SC  
2016**

S237p

Santos, Laudemir Pereira dos

A presença expandida: entre o ator e performer, as máquinas de imagem como possíveis potencializadores da presença/ Laudemir Pereira dos Santos. - 2016.

267p. ; 29 cm

Orientador: André Carreira

Bibliografia: p. 257-266

Tese (Doutorado) - Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação em Teatro, Florianópolis, 2016.

1. Atores. 2. Performance. 3. Teatro. Técnica I. Carreira, André. II. Universidade do Estado de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Teatro. III. Título.

CDD: 792.02 – 23.ed.

LAUDEMIR PEREIRA DOS SANTOS

**A PRESENÇA EXPANDIDA:  
ENTRE O ATOR E O PERFORMER, AS MÁQUINAS DE  
IMAGEM COMO POSSÍVEIS POTENCIALIZADORES DA  
PRESENÇA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Teatro, da Universidade do Estado de Santa Catarina, como requisito para a obtenção do título de Doutor em Teatro, na área de concentração Teorias e Práticas Teatrais, linha de pesquisa Teatro, Sociedade e Criação Cênica.

**Banca Examinadora**

Professor orientador: \_\_\_\_\_

Profº. Dr. André Carreira

Universidade do Estado de Santa Catarina

**Membros**

\_\_\_\_\_  
Profº.Drª. Gabriela Lírio  
Universidade Federal do Rio  
de Janeiro

\_\_\_\_\_  
Profº. Dr. Julio de Souza Tavares  
Universidade Federal Fluminense

\_\_\_\_\_  
Profº. Dr. Stephan Baumgartel  
Universidade do Estado de  
Santa Catarina

\_\_\_\_\_  
Profº. Dr. José Ronaldo Faleiro  
Universidade do Estado de  
Santa Catarina

Florianópolis (SC), 30 de maio de 2016.



Para minha mãe, Diva, por  
me tornar presente neste  
mundo.

Para meus filhos Luã e  
Dandara, por serem  
presentes que ganhei neste  
mundo.



## **AGRADECIMENTOS ESPECIAIS**

Aos meus ancestrais, pela dádiva de estar aqui, Aos meus orixás que sempre guiam e esclarecem minha presença, Aos meus guias caboclos-guerreiros e aqueles que abrem meus caminhos, Ao meu irmão William pelo incentivo constante, Ao Sebastião, Bata, por toda compreensão e força, A minha irmã Lau por suas palavras de fé, A Patrícia Dornelles por toda força e carinho, A D.Marlene Rosa pela logística carinhosa e força moral, Ao Alemão Guazelli e família, pelos anos de Ribeirão da ilha, A Babyton Santos pela irmandade espiritual e axé, A Julianna Rosa, pelo incentivo e conversas mais que estruturais, A Silvinho, Silvio Almeida, pela força e fé na nossa amizade, A Pitanga , meu irmão-bantu, de todo sempre, Ao meu orientador André Carreira, pela paciência e esclarecimentos.

## **AGRADECIMENTOS**

A CAPES, pelo incentivo a pesquisa, condição fundamental para conclusão desta tese. Aos membros da banca de qualificação: Stephan Baumgartel, José Ronaldo Faleiro, Teresa Franzoni, Gabriela Lirio, Oscar Cornargo que contribuíram com suas observações. Aos professores do PPGT/UDESC que cruzaram o caminho desta pesquisa e aqueles que cruzei nos corredores do programa. A secretaria do programa (PPGT/UDESC) que sempre foi atenciosa com minhas demandas: Mila, Tony, Professora Fatima Lima, Professora Brígida Miranda. A Julio Tavares meu mestre/amigo pelo incentivo na carreira acadêmica e na vida, Ao Didi, pelo ouvido-amigo e grande amizade de anos, Ao Pinho pela

força e pela credibilidade nas minhas “loucuras artísticas”, A amizade de sempre com essas “gentes” de fé: Ara Poty e Pepe, Indiona, Marcele Coelho, Carol Borges, Bebel Orofino, Renan Binda, Barbara Manchchini, Vantoen Pereira Junior, Geraldo, Fabio Brüggemann, Fifo Lima, Adriano de Brito, a galera do Agô, a Luiz Augusto( o pequeno), Mario Santana, aos colegas do PPGT, aos Amigos-irmãos e amigas-irmãs de sempre.

“Ninguém entra em um mesmo rio uma segunda vez, pois quando isso acontece já não se é o mesmo, assim como as águas já serão outras”.

Heráclito

“No âmbito criador da fantasia artística está estabelecida uma onipotência que não é limitada por nenhuma vinculação a algo dado”.

Hans-Georg Gadamer

“Paremos de indagar o que o futuro nos reserva e recebamos como um presente o que quer que nos traga o dia de hoje”.

Heráclito



## RESUMO

O objetivo desta pesquisa de doutorado é refletir sobre a utilização de dispositivos tecnológicos na cena contemporânea e a expansão da presença do sujeito da cena. As reflexões apresentadas, neste trabalho de pesquisa, estão baseadas na possível potencialização da presença cênica do ator/performer em experiências cênicas híbridas, que fazem uso da intermedialidade. As considerações teóricas estão fundamentadas no campo filosófico da fenomenologia, a partir dos estudos de Martin Heidegger e Maurice Merleau-Ponty em cruzamento com os estudos teatrais feitos por Josette Féral, Patrice Pavis, Izabella Pluta entre outras pesquisas de encenadores, pedagogos e pensadores das artes cênicas. A tese defende que a presença expandida por meio das máquinas de imagem, ao vivo, em experiências cênicas hibridizadas, é um dos fatores que está reconfigurando as estruturas basilares da arte teatral na atualidade. Como objeto de análise, utilizo dois espetáculos-chave: “Sobre Promessas e Expectativas” de Alejandro Ahmed e “E se elas fossem para Moscou?” de Christiane Jatahy.

**Palavras-chave:** Presença, Ator, Performer, Dispositivos, intermedialidade



## ABSTRACT

This research investigates the use of audiovisual technological devices in the contemporary scene and the expansion of presence of the performer in the scene. The reflections presented here are based on the possible potentialization of the presence of the performer in hybrid scenic experiments which use intermediality. The theoretical considerations for this work are based on the philosophical concepts of phenomenology from the works of Martin Heidegger and Maurice Merleau-Ponty compared with theater studies made by Josette Féral, Patrice Pavis, Izabella Pluta, among other research papers by performers, performance scholars and thinkers of theater today. The expansion of presence through the use of technological devices, live, in hybrid scenic experiments is one of the factors reconfiguring the basic structures of the performing arts today. The research focus on two key plays for my theoretical reflections: “Sobre Promessas and Expectativas” (On Promises and Expectations) by Alejandro Ahmed and “E se elas fossem para Moscou?” (What if they went to Moscow?) by Christiane Jatahy .

**Keywords:** Presence, Actor, Performer, Devices, Intermediality



## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Esquema sobre a presença em movimento .....	40
Figura 1 - Sobre Expectativas e Promessas .....	50
Figura 2 - Momento em que o performer gira o microfone, como uma extensão de seu corpo e captação som-ambiente.....	51
Figura 3 – Ahmed e o momento em que o microfone toca o chão .....	57
Figura 4 - Foto de Divulgação do espetáculo “E SE ELAS FOSSEM PARA MOSCOU.....	123
Figura 5 – Performatriz: atriz/performer/personagem opera a câmera em “E se Elas Fossem para Moscou” .....	129
Figura 6 - Esquema sobre o Real.....	166
Figura 7 - Ruído do Real.....	169
Figura 8 - A presença expandida e os dispositivos audiovisuais .....	247



## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>DOS MEUS CAMINHOS: ENTRE A IMPRESSÃO DA IMAGEM E A EXPANSÃO DA PRESENÇA.....</b>	<b>19</b>
<b>2</b>	<b>DA FILOSOFIA AO TEATRO: REFLEXÕES SOBRE A NOÇÃO DE PRESENÇA.....</b>	<b>33</b>
2.1	A PRESENÇA EM MARTIN HEIDEGGER: UMA INTRODUÇÃO AO CONCEITO.....	37
2.2	A PRESENÇA DO CORPO NO CORPO DA PRESENÇA CÊNICA.....	61
2.3	CONSIDERAÇÕES HISTÓRICAS & A PERFORMANCE DA PRESENÇA CÊNICA.....	79
<b>3</b>	<b>PERFORMATOR: UM ENTRE-LUGAR PARA AS NOÇÕES DE PERFORMER E ATOR.....</b>	<b>109</b>
3.1	(A)PRESENTAÇÃO E REPRESENTAÇÃO: AS FRONTEIRAS ENTRE A PERFORMANCE E O TEATRO.....	111
3.1.1	Pontos de vista na performatividade e na teatralidade de <i>E Se Elas Fossem Para Moscou?</i> de Cristhiane Jatahy.....	121
3.1.2	Performator e o espectador: processos de uma relação confessional?.....	149
3.2	A RITUALIZAÇÃO DO INSTANTE.....	165
3.2.1	A presença da presença: a ritualização do instante.....	172
3.2.2	A ação como (a)apresentação: interferências do ruído do real.....	185
<b>4</b>	<b>A PRESENÇA EXPANDIDA: O PERFORMATOR E AS MÁQUINAS DE IMAGEM.....</b>	<b>197</b>
4.1	ENTRE CONCEITOS: O DISPOSITIVO E AS MÁQUINAS DE IMAGEM.....	198

4.1.1	As máquinas de imagem e a construção de poéticas cênicas.....	209
4.1.2	<i>Deus ex-machina</i> : as máquinas de imagem e o sujeito da cena.....	220
4.2	A CENA HÍBRIDA E A CONDIÇÃO DE PERFORMATOR: O SUJEITO DA CENA E A PRESENÇA EXPANDIDA.....	231
5	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>249</b>
	<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>257</b>
	<b>REFERÊNCIAS COMPLEMENTARES.....</b>	<b>265</b>
	<b>ANEXOS.....</b>	<b>267</b>

## 1 DOS MEUS CAMINHOS: ENTRE A IMPRESSÃO DA IMAGEM E A EXPANSÃO DA PRESENÇA

Durante trinta anos tenho trabalhado com as artes cênicas. A descoberta de uma possível noção de presença teve início com a descoberta do meu corpo em estado de atenção, no jogo da capoeira. Sou professor de capoeira e esta arte me ajudou a sobreviver em Paris em meados dos anos 80, quando fui convidado para estudar no Conservatório Nacional Superior de Artes Dramáticas. A ideia de presença como uma força dinâmica, que ultrapasse a mesmice do teatro comercial da década de 80, aparece em minha trajetória artística com a publicação do livro *O Teatro e seu Duplo*<sup>1</sup>, de Antonin Artaud. O encantamento com as palavras desse profeta do teatro, tiveram eco e reverberaram e minha caminhada artística. Foi com o livro de Artaud como base de nossos processos criativos que fundei com outros artistas-estudantes um grupo de teatro, a cooperativa de atores Banco de Praça. Nos ensaios os ensinamentos do artista francês e seus delírios proféticos sobre a cena, fomos agregando outros mestres do teatro. O diretor polonês Jerzy Grotowsky é apresentado ao grupo pelos exercícios presentes no livro, *Em Busca do Teatro Pobre* muito utilizado em nossos encontros<sup>2</sup>.

Anos mais tarde, no Conservatório<sup>3</sup> Nacional Superior de Artes Dramáticas (CNSAD), em Paris, tive

---

<sup>1</sup> Acredito que tenha sido a primeira publicação no Brasil. A editora era a Max Limonard.

<sup>2</sup> O grupo se encontrava para os ensaios no teatro da igreja da UFSC, na cidade de Florianópolis. Ensaíamos neste teatro no período de 1983 a 1985.

<sup>3</sup> Frequentei o conservatório de 1986 a 1988.

aulas com professores<sup>4</sup> que primavam por uma formação baseada nos clássicos da dramaturgia francesa. Assim, fui iniciado em uma concepção francesa de atuação, ainda bastante centrada no texto e com objetivo de “formatar” os atores para Comédie-Française. Na época, como já foi comentado, a capoeira era meu meio de sobrevivência e se tornou, ao mesmo tempo, um caminho para novas descobertas sobre processos de atuação. Participei, ou melhor, atuei em diversos espetáculos de capoeira e maculelê em festivais ou em salas, como o Café Théâtre Le Zèbre, situado na *Avenue de la République*, em Paris.

No circo com a lona azul, na escola de Annie Fratellini, situada na *Porte de la Villete*, na época<sup>5</sup>, encontrei mais uma forma de produção de presença nas artes cênicas. O risco artístico, condição inicial para a criação de um número circense, produz um tipo de presença baseada na precisão técnica e no virtuosismo.

Novos indícios para a construção de uma pesquisa futura, na qual o objeto seria presença cênica, cruzaram minha trajetória artística nas artes cênicas. O estágio na Dinamarca com Eugenio Barba e o *Odin Teatret*<sup>6</sup>, Ariane Mnouchkine e o *Théâtre du Soleil*<sup>7</sup> e a participação como ator no festival de Avignon<sup>8</sup> são

---

<sup>4</sup> Tive aulas com Mario Gonzalez, Bernard Dort, Francis Girod, Michel Bouquet entre outros.

<sup>5</sup> Desde 2003, a antiga, escola de Circo Annie Fratellini, funciona em Saint-Dennis como *l'Académie Fratellini*.

<sup>6</sup> No ano de 1987 estive em Holstebro, sede do *Odin Teatret*. Foi gravado, ali, um vídeo da oficina que ministrei sobre técnicas de capoeira para o treinamento do ator. Os responsáveis foram César Bries e Iben Rasmussen.

<sup>7</sup> Participei de um estágio na *Cartoucherie*, sede do *Théâtre du Soleil*.

<sup>8</sup> No de 1987 participei com ator/performer do espetáculo *Oú Va La Vague*, apresentado no

experiências que impulsionaram minha visão sobre processos criativos para produção de presença no treinamento do ator.

Minha relação com o teatro europeu se familiariza, ainda mais, quando dez anos depois da fase de estudante, em Paris, retorno, ao velho continente, para morar em Barcelona. No retorno a Europa, trabalhei como professor de artes cênicas e capoeira, dirigi espetáculos, vídeos e participei de um grupo de circo<sup>9</sup> na França.

Com um grupo de alunos da Escola Victor Hernando desenvolvi pesquisas sobre o treinamento do ator/performer e a produção de presença. Estas pesquisas aconteceram em um galpão no bairro de *Gràcia*, na capital da Catalunha. A experiência com os atores foi dividida em três partes: 1) potencialização da presença cênica no treino com máscaras, 2) processos criativos com utilização de dispositivos tecnológicos, na cena ao vivo, 3) desenvolvimentos de práticas de atuação, na qual as práticas performativas com “motrizes culturais” (Ligiéro, 2011) africana<sup>10</sup>, da afro-diáspora<sup>11</sup> e cigana<sup>12</sup> fossem a base do treinamento.

Na volta ao Brasil, comecei a cogitar uma sistematização destas experiências na Europa minhas no contexto acadêmico. Faço algumas disciplinas, como aluno especial, no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade federal da Bahia, para me familiarizar com as pesquisas acadêmicas no Brasil. Em

---

Théâtre de la Danse Golovine. Para maiores informações: <http://www.theatre-golovine.com/>

<sup>9</sup> Cie Ô Cirque, sob a direção de Gilles Audejean.

<sup>10</sup> Contos africanos e mitos dos orixás, *orikis*.

<sup>11</sup> Utilizamos a capoeira, o maculelê e dança afro-brasileira como treinamento.

<sup>12</sup> Utilizamos o flamenco e outras práticas da cultura cigana espanhola nos processos criativos.

paralelo aos estudos acadêmicos desenvolvi com artistas baianos<sup>13</sup>, alguns experimentos audiovisuais na cidade de Salvador.

No ano de 2011, conclui o mestrado no Programa de Pós-graduação em Teatro na Universidade do Estado de Santa Catarina. O objeto de minha pesquisa era a relação do ator com dispositivos audiovisuais. A dissertação teve como título: “Tela e Presença: O ator e a câmera na cena contemporânea”. Um ano depois da minha defesa, lancei o livro: “Tela e Presença: o diálogo do ator com a imagem projetada”. O livro é uma adaptação da dissertação de mestrado.

No intuito de dar continuidade as minhas pesquisas, no ano de 2012, ingresso no programa de pós-graduação da Universidade do Estado de Santa Catarina. Motivado pelas descobertas feitas durante a pesquisa de mestrado, resolvo aprofundar algumas questões sobre o trabalho do ator/performer no século XXI e sua relação com dispositivos tecnológicos na cena. Durante a construção deste projeto de doutoramento algumas questões que ficaram latentes durante a pesquisa de mestrado, serviram como impulso inicial.

Apresento, portanto, estas questões que serviram de impulso inicial para o projeto: A utilização de dispositivos tecnológicos em experiências cênicas, midiáticas, modifica as características do sujeito da cena? Na atualidade, devido à utilização destes dispositivos audiovisuais na cena, não estaria surgindo uma nova categoria de artista da cena? Por que em muitas experiências teatrais estes sujeitos se autodenominam *performers*? Como pensar a noção de presença cênica, quando ela acontece mediada por dispositivos tecnológicos? Qual a influência da

---

<sup>13</sup> Silvio Almeida (Silvinho) e Adriana Oliveira (Driu)

*performance art* nos fenômenos cênicos atuais? Estas questões ganharam corpo e para efeito de pesquisa fiz um recorte. O desdobramento desses questionamentos e a obrigatoriedade do recorte do objeto de pesquisa, resultou nas seguintes perguntas-problema:

Será que a inserção de dispositivos audiovisuais, em experiências cênicas hibridizadas, ao vivo, potencializa a presença do ator/performer? O que caracterizaria essa presença midiaticizada? Não seria necessário repensar a noção de ator e a noção de *performer* nessas experiências artísticas?

Como uma possível resposta para estas perguntas-problema traço a seguinte hipótese: A utilização de dispositivos tecnológicos, máquinas de imagem, na cena hibridizada, potencializaria de forma expansiva a presença cênica do ator/performer, o que produziria outra categoria de presença, a presença-expandida e conseqüentemente, modificaria a natureza do sujeito da cena. Tal acontecimento geraria um sujeito da cena intermedial, o *performator*.

Para responder essas perguntas utilizei como suporte teórico-filosófico Martin Heidegger e Maurice Merleau-Ponty. Estes dois filósofos de base fenomenológica serviram a esta tese para dar suporte às reflexões sobre noção de presença e as corporeidades do sujeito da cena no momento de atuação.

De Martin Heidegger utilizo os conceitos *Dasein* (*ser-o aí*) e *Mitsein* (*ser-com*) o que conseqüentemente faz com que o conceito *ser-no-mundo*, base da fenomenologia, também apareça no desenrolar de minhas reflexões. O conceito *Dasein* (*ser-o-ai*)<sup>14</sup>, é usado

---

<sup>14</sup> Na tradução francesa, portanto ficaria *être-le-lá* como foi sugerida pelo próprio Heidegger. *Dasein* significa **estar ai** e não **lá**. Maiores informações ver: Oswaldo Giacoia Jr (2013), nas referências desta tese.

a partir da revisão feita por Oswaldo Giacoia Jr. Normalmente este conceito é traduzido por “*ser-aí*”, popularizado pela tradução francesa *être-là*. Esta tradução de *Dasein* foi contestada por M. Heidegger. O professor do Departamento de Filosofia-IFCH da Unicamp e filósofo brasileiro Giacoia Jr, tem procurado difundir na língua portuguesa a forma como Heidegger gostaria de ver seu conceito traduzido nas línguas com origem latina. Optei por usar na tese a tradução “*ser-o-aí*” como indica Giacoia Jr.

As reflexões de Maurice Merleau-Ponty, sobre o corpo como espaço de percepção do mundo e suas corporeidades, são utilizadas de forma a complementar as reflexões sobre o conceito de presença e a sua aproximação com o surgimento da ideia de presença cênica. Em Merleau-Ponty o mundo percebido a partir das experiências do corpo, ser-no-mundo, faz parte do desenvolvimento sensório afetivo da relação dos sujeitos com o mundo circundante.

Em diálogo com Heidegger e Merleau-Ponty uso Hans Ulrich Gumbrecht com objetivo de problematizar o conceito de experiência estética como uma experiência artística que esteja restrita à construção de sentidos. O espetáculo “Expectativas e Promessas”, de Alejandro Ahmed é o aporte empírico inicial para estes cruzamentos teóricos sobre a noção de presença e de presença cênica.

Os conceitos de performance, teatro performativo e performance midiaticizada são vistos sob o viés da teórica canadense Josette Féral<sup>15</sup>. Féral aparece várias vezes ao longo desta tese por ter criado e dirigido um laboratório sobre presença, no Canadá. Em 2015 em

---

<sup>15</sup> No ano de 2011 fui tradutor (francês – português) da professora Josette Féral durante sua passagem pelo curso de pós-graduação da Universidade de São Paulo (USP).

Paris esta professora/pesquisadora organizou um colóquio que tinha como tema central o tema desta pesquisa: o sujeito da cena e os dispositivos audiovisuais na cena contemporânea. O colóquio se chamou: “Corpo em cena: o ator diante da tela”<sup>16</sup>, realizado na universidade de Paris 3, em junho de 2015.

No intuito de dialogar com as reflexões de Féral sobre performance midiaticizada e a noção de teatro performativo utilizo os apontamentos de Richard Schechner, Marvin Carlson, Roselee Goldeberg e Renato Cohen. Estes autores, cada um em sua época, nos permitem uma visão mais precisa das transformações do conceito de performance tão difundida nos últimos tempos. Do ponto de vista da encenação e suas alterações na cena recorro as considerações críticas feitas pelo pesquisador francês Patrice Pavis. Para este autor, a encenação contemporânea se encontra atravessada pela noção de performance, no que tange a utilização de novas mídias e nas transformações do papel do encenador nos processos criativos contemporâneos.

As definições conceituais do pesquisador espanhol José Sanchez sobre o real, a realidade e a ficção na cena contemporânea foram importantes no processo de escrita desta tese por apontar a reconfiguração da presença do sujeito da cena e sua relação com o espectador.

Para aprofundar a problematização sobre a relação do sujeito da cena com os dispositivos audiovisuais, utilizei o conceito máquinas de imagem a partir das reflexões de Philippe Dubois. Os escritos teóricos de Arlindo Machado, Óscar Cornago e Patrice Pavis também foram utilizados em relação direta com o

---

<sup>16</sup> Mais informações sobre o colóquio neste endereço eletrônico: <http://effetsdepresence.uqam.ca/>

conceito dispositivo audiovisual. O espetáculo “E se elas fossem para Moscou” da diretora carioca, Christiane Jatahy, serviu de aporte empírico para o diálogo entre as reflexões desenvolvidas por estes autores, sobre a utilização da mídia no campo das artes e minha hipótese sobre a entrada dos dispositivos tecnológicos na cena.

A noção de dispositivo, como ferramenta política, difundida por Michel Foucault e revisitada por Giorgio Agamben, foi comentada com a intenção de demonstrar uma possível brecha entre a utilização política e a utilização artística deste conceito. A noção de hibridismo ou hibridação é apresentada por meio de Nestor Canclini e Lucia Santaella com o objetivo de relacionar as máquinas tecnológicas como elementos fundantes de um terreno estético em constante fricção com a participação humana.

No intuito de detectar as transformações sofridas pelo sujeito da cena com a inserção das máquinas tecnológicas nos espetáculos, problematizei a noção de presença. Tendo em vista, a materialização de uma possível expansão virtual da presença estabeleço cruzamentos teóricos com as reflexões dos pesquisadores: Arlindo Machado, Óscar Cornago, Georges Banu, Josette Féral, Beatrice Picon-Vallin e Odete Aslan.

No aspecto metodológico esta pesquisa é qualitativa e tem como base teórico-filosófica a fenomenologia. No entanto, foram usados dois espetáculos<sup>17</sup> como chave para análise mais apurada sobre a noção de presença, sua possível expansão e a constatação das transformações na natureza do sujeito da cena. Os espetáculos, “E se elas fossem para

---

<sup>17</sup> Os dois espetáculos foram vistos em cidades distintas. Em Florianópolis assisti “Sobre Promessas e Expectativas” e no Rio de Janeiro “E se Elas Fossem Para Moscou”.

Moscou?” e “Sobre Promessas e Expectativas”, servem como suporte para aplicação dos fundamentos teóricos propostos. Outros espetáculos ou procedimentos artísticos relacionados a determinados encenadores foram comentados no contexto geral da pesquisa. Optei usar estes dois espetáculos-chave pelo fato de tê-los assistidos, ou melhor, por ter vivido estas experiências cênicas em cidades distintas. Outro fator relevante foi a abordagem dada aos dispositivos tecnológicos em relação aos interesses estéticos de cada montagem: os dois espetáculos tem características performativas e transitam entre o teatro, a dança, a performance e o cinema.

Uma vez apresentados os caminhos teóricos e metodológicos que tracei para desenvolver esta pesquisa, passo a apresentar de que forma foi organizada a escrita deste material. Esta tese encontra-se dividida em três partes.

Na primeira parte, capítulo um, *Da filosofia ao teatro: reflexões sobre a noção de presença*; a noção de presença, em seu sentido ontológico é desenvolvida, no sentido de se estabelecer um caminho, no desenvolvimento da noção de presença cênica. No capítulo dois, *Performer: um entre-lugar para as noções de performer e de ator*; o foco são as fricções entre as noções de ator e de performer em experiências cênicas intermediais, e o possível surgimento de um sujeito da cena híbrido, que nesta tese é denominado de *performator*.

Na terceira parte, capítulo três, *A presença expandida: o performator e as máquinas de imagem*; as reflexões sobre a inserção das máquinas de imagem na cena contemporânea e a relação entre presença física e a presença imagética são problematizadas no intuito de compreender a construção da presença expandida e

suas consequências sobre o sujeito da cena.

O desenvolvimento desta tese tem como ponto de partida algumas reflexões sobre a noção de presença cênica desenvolvidas em minha dissertação de mestrado defendida em 2011 no Programa de Pós-Graduação em Teatro (PPGT) da UDESC. A dissertação de título: *Tela e Presença: o ator e a câmera na cena contemporânea*, que gerou o livro: *Tela e Presença: o ator e a imagem projetada*, problematiza a presença do ator/performer e sua fisicalidade (presença biológica) em relação a sua imagem projetada (tele/presença). A razão pela qual, retomo ao objeto de minha dissertação, tem como finalidade esclarecer e definir as diferenças entre estas duas pesquisas acadêmicas.

Durante a pesquisa de mestrado meu foco foi a utilização da câmera<sup>18</sup> e o ator. O aparato de captação da presença do ator, na cena ao vivo, e a relação que se estabelecia entre os espaços de projeção (telas, monitores, corpo etc.) aparece durante o processo de escrita da dissertação. O ponto nevrálgico de minhas preocupações durante a pesquisa de mestrado, portanto, foi relação do corpo do ator e a captação. Um outro fator importante foi a descoberta da falta de uma formação específica, nos cursos de teatro e cinema, na cidade de Florianópolis, relacionada ao ator e a linguagem audiovisual.

Ao me deparar com espetáculos teatrais que utilizavam a captação e a projeção de imagens na cena ao vivo, algumas reflexões sobre a relação entre o palpável, o ator fisicamente presente, e o que não é palpável, o corpo do ator virtualizado começaram a surgir

---

<sup>18</sup> Prefiro usar o termo câmera, como é utilizado popularmente pelos técnicos de cinema e televisão ao invés de câmara como é utilizado formalmente. Lembro que o termo câmera, já aparece como sinônimo de câmara em alguns dicionários da língua portuguesa.

no meu projeto de pesquisa.

O objetivo inicial da pesquisa de mestrado se amplia e abre espaço para uma investigação que detecte a existência de um possível diálogo entre o ator fisicamente presente (presença cênica) e as imagens deste ator ou de outros artistas da cena projetada (tele/presença).

Neste sentido, a relação dialógica entre as imagens projetadas em um espetáculo e a presença cênica (física) do ator se configurou no que denominei tele/presença<sup>19</sup>. O campo de trabalho determinado pela pesquisa de mestrado com as máquinas tecnológicas abriu espaço para o desenvolvimento de reflexões sobre a expansão da presença cênica e suas consequências sobre uma possível transformação na natureza do sujeito da cena.

Durante as minhas primeiras investigações sobre o conceito de presença cênica e a possibilidade de sua expansão por meio de dispositivos audiovisuais, percebi que algo capital se modificava nos pilares da concepção teatral. Essas modificações aparecem nos palcos, durante o século XX, com maior evidência, a partir da entrada do vídeo, uma ferramenta audiovisual, que abre possibilidades para criações intermediáticas. A entrada das tecnologias digitais como ferramentas cênicas, tem

---

<sup>19</sup> A utilização de uma barra separando as palavras **tele** e **presença** tem como objetivo, inicialmente, estabelecer uma diferença com o a noção de *telepresença* que esta diretamente relacionada a teleconferência. Quando estabeleço a separação entre estas duas palavras pretendo enfatizar que os trabalhos analisados na minha dissertação de mestrado utilizaram projeções ao vivo, sem conexões com a internet. Ou seja, a relação dialógica entre o ator/performer e as imagens não era feita por teleconferência. Sobre a noção de *telepresença*, ver o material publicado pela professora doutora Maria Beatriz de Medeiros sediada na Universidade de Brasília (UNB).

permitido aos encenadores radicalizarem suas proposições estéticas.

Um fato que vinha observando durante minhas práticas cênicas era que os atores não se contentavam mais em, simplesmente, representar personagens construídos a partir textos dramáticos pré-estabelecidos. Percebi em algumas experiências cênicas, que a performance era uma linguagem na qual, muitos destes atores se apoiavam. Esta linguagem começava a ter um valor importante no processo de formação desses atores. Eles agora, se denominavam performers, contavam suas histórias de vida e manipulavam em cena aberta dispositivos que contribuíam com a *desconstrução* do caráter hegemônico do texto.

Alguns programas de espetáculos de dança, teatro, ou os considerados espetáculos híbridos (performance-dança-teatro-audiovisual), que assisti em Barcelona ou no Brasil traziam o termo performer como uma denominação para o sujeito da cena.

O que estaria mudando no estatuto do ator? Porque outros sujeitos da cena, além dos atores, reivindicavam o termo performer como uma denominação para sua situação cênica? Algo de importante atravessa a cena contemporânea e os artistas, portanto, buscam novas razões e novas funções que legitimem sua condição social e profissional. O pesquisador francês, Patrice Pavis ao comentar essas transformações sofridas pela noção de teatro e pela noção de atuação, afirma: <sup>20</sup>“Se o arcabouço e as

---

<sup>20</sup> Ver a referência: Patrice Pavis - Para Repensar o Trabalho do Ator : algumas considerações improvisadas e provisórias sobre a atuação hoje. Revista Brasileira de Estudos da Presença, Porto Alegre, v. 6, n. 1, p. 173-182, jan./abr. 2016. Di s p o n í v e l e m : < http : // www.seer.ufrgs.br/p r e s e n c a >

coordenadas do teatro forem dissolvidos, o ator também perde sua identidade artística e profissional” (PAVIS, 2016, p.178).

Pavis observa, em sua afirmação, que se as mudanças basilares do conceito teatral se concretizam, o caráter identitário do profissional da cena também sofre mudanças relevantes. As concepções cênicas, as condições de espetação e as relações borradas entre noção de realidade e noção de ficção fazem parte dessas transformações.

É neste contexto marcado por estas transformações conceituais no campo das artes cênicas em diálogo com o audiovisual e com performance, que se ancora minha pesquisa de doutorado. A presença do sujeito que “habita” a cena ganhou dimensões virtuais e passou a dividir o protagonismo com as máquinas de imagem, esses são os fatores determinantes para uma pesquisa no campo das artes cênicas em interface com dispositivos tecnológicos. Para fins de pesquisa, serão considerados os espetáculos que utilizam estes dispositivos durante espetáculos ao vivo, não serão considerados os espetáculos em teleconferência, ou ciberteatro.



## 2 DA FILOSOFIA AO TEATRO: REFLEXÕES SOBRE A NOÇÃO DE PRESENÇA

“A presença se constitui pelo caráter de ser minha, segundo este ou aquele modo de ser”.  
(Martin Heidegger)

“A relação do encontro do Dasein com o outro Dasein se dá a partir da constatação de sua mútua condição de Seres-no-mundo”.  
(José Reinaldo F. Martins Filho)

Neste capítulo apresento a noção de presença desde o ponto de vista filosófico até sua introdução como um conceito relacionado à cena teatral. A ideia inicial é localizar o conceito presença e apresentar as possíveis transformações sofridas por este termo em sua trajetória histórica. Quanto ao ponto de vista filosófico optei por trabalhar com as noções de *Dasein* (Ser-o-aí<sup>21</sup>) e *Mitsein*

---

<sup>21</sup> Durante toda tese utilizarei o termo *Dasein* como Ser-o aí como apresenta Oswaldo Giacoia Jr, em contraponto a utilização do Ser-aí, apresentado normalmente. Giacoia Jr afirma que: “[...] Heidegger sugeriu que, em francês, se traduzisse *Dasein* não por *être-là* (ser aí) mas por *être-le-là* (ser-o-aí)” (GIACOIA Jr, 2013, p.64)

(Ser-com) de Martin Heidegger por entender que estes conceitos são uma referência importante para pensar a relação espaço-tempo em fenômenos cênicos.

Parto do princípio de que o sujeito da cena e a audiência são atravessados por uma condição de finitude, que é marcada pela efemeridade inerente ao próprio fenômeno cênico. A intensidade do encontro daquele que se coloca na condição de performer/ator e daquele que se coloca na condição de espectador, em um espaço-tempo comum, está determinada pela forma como esta relação copresencial se potencializa por meio de um deslocamento situacional do mundo cotidiano. Considero que o cotidiano, portanto, é eclipsado pelo instante espetacular, a presença cênica se instaura como uma experiência estética de ordem hermenêutica. Esta experiência artística se estabelece dentro de um contexto espaço-temporal de “encantamento”<sup>22</sup>. Hans-Georg Gadamer define da seguinte maneira este tipo de experiência:

A experiência da arte jamais compreende apenas um sentido cognoscível, tal como acontece na hermenêutica histórica e em sua lida com os textos. A obra de arte diz algo, confronta-nos com nós mesmos. Isso quer dizer: ela enuncia algo que, de acordo com o modo como esse algo é dito, se mostra como uma descoberta, isto é, como o descobrimento de algo encoberto. Nisso repousa aquele encantamento (GADAMER, 2010, p.7).

---

<sup>22</sup> O termo alemão utilizado por Hans-Georg Gadamer é *Betroffenheit*, que de forma geral significa a ação de se sentir tocado por algo. Algo que faça nos sentirmos tomados, envolvidos por esta experiência. Na tradução brasileira do livro: *Hermenêutica da obra de arte*, este termo foi traduzido por encantamento, o que de certa forma mostra o envolvimento causado por uma experiência estética.

Observo que é no campo das descobertas que se encontra o espectador e o sujeito da cena no instante presente do fenômeno cênico. Considero então, a existência de uma relação vetorial baseada na troca de descobertas entre os participantes deste fenômeno, pois ocupam um mesmo espaço-tempo. Tal ocupação compartilhada se caracteriza como um jogo constante entre presença e ausência. Neste sentido, peço licença ao leitor para retornar ao pensamento de M. Heidegger a fim de dar continuidade à noção de presença no campo da filosofia.

Para Heidegger, a presença não se caracteriza pelo isolamento do eu e sim pelo encontro com outros. “O mundo da presença é *mundo compartilhado*. O ser é *ser-com* os outros” (HEIDEGGER, 2006, p.175). É de fundamental importância entender que o conceito de “os outros”, neste autor. Seu pensamento tem como base a ontologia e se diferencia da utilização feita por Jean-Paul Sartre. Sartre se apropriou do conceito *Mitsein* e deu a ele caráter valorativo, baseado em considerações éticas. Sua visão pessimista do mundo reconfigurou o conceito heideggeriano, ao colocar o outro como limite do eu, o que determinou a noção do “outro como um inferno”.

O pesquisador e filósofo José Reinaldo F. Martins Filho em artigo publicado na Revista de Filosofia Prometeus<sup>23</sup>, problematiza a relação entre *Mitsein* e *Dasein* e discorda da visão valorativa de Sartre. Martins Filho afirma que todo *Mitsein* é *Dasein*:

Diante disso, pode-se dizer que, em

---

<sup>23</sup> Revista de Filosofia publicada pela universidade de Sergipe. Acessado no link: <http://www.seer.ufs.br/index.php/prometeus/article/viewFile/762/645> em dezembro. 2015.

Heidegger, *Mitsein* não possui conotação valorativa. Tanto não é visto sob o prisma de um otimismo exacerbado, como, tampouco, subordinado a um pessimismo extremo. *Mitsein* é um constituinte, um modo de ser, do homem. Já existe previamente em sua constituição, dispensando elaborações posteriores. Em breves palavras, *Mitsein* não é o modo circunstancial de ser de *Dasein*. Todo *Dasein* é *Mitsein* (MARTINS FILHO, 2010, p.152).

Para Martins Filho, não existe uma diferença entre a noção de *Ser-o-aí* e a noção de *Ser-com*, porque os dois conceitos de Heidegger se fundem e existem em regime de coexistência. A ideia de presença, portanto, seguindo esta lógica de pensamento, acontece a partir do momento que se estabelece uma relação com o outro. Não existe possibilidade de entendimento do conceito de presença fora do campo relacional.

Nessa pesquisa as noções *Ser-o-aí* (*Dasein*) e *Ser-com* (*Mitsein*) são utilizadas como suporte filosófico para entendimento do fenômeno que se dá no encontro entre Sujeitos que compartilham presencialmente o mesmo espaço durante determinado período de tempo, ou seja, o tempo de duração de um evento cênico. O intuito é partir da ideia de Presença em Heidegger e destacar as primeiras utilizações do termo no campo teatral e conseqüentemente sua transformação com a entrada de dispositivos com tecnologia digital. Portanto, considero que para o entendimento do conceito Presença – Expandida, se faz necessário entender como os conceitos apresentados por Heidegger ajudam a nortear os caminhos de minhas reflexões. Estas investigações têm como base a compreensão do sujeito da cena e sua consciência espaço-temporal mediada por

dispositivos tecnológicos. A tensão entre o ao vivo e o virtual (imagem projetada) determina a realidade comunicacional do encontro entre o sujeito (s) da cena e o espectador. Portanto, a mediação por dispositivos com tecnologia digital se torna mais uma opção narrativa no conjunto dos elementos cênicos a influenciar o espaço de comunicação entre eles.

## 2.1 A PRESENÇA EM MARTIN HEIDEGGER: UMA INTRODUÇÃO AO CONCEITO

Discutir ou apresentar um conceito é uma maneira técnica, didática de compreender e produzir conhecimentos. Um conceito representa um conjunto de objetos, eventos ou situações. É um conhecimento geral aplicado de forma particular a um objeto ou uma situação. Benoit Hardy-Vallée define o termo conceito da seguinte maneira: “[...] é a unidade primeira do pensamento e do conhecimento: só pensamos e conhecemos na medida em que manipulamos conceitos” (HARDY-VALLÉE, 2013, p.16).

Na medida em que manipulamos conceitos, construímos relações e tomamos conhecimento do mundo circundante, ou seja, passamos a nos relacionar a partir daquilo que conhecemos e pensamos. Nossas conexões cognitivas são determinantes para a compreensão de nossa Presença no mundo. No intuito de compreender e localizar a noção de Presença Cênica, utilizo como ferramenta os conceitos heideggerianos *Dasein*<sup>24</sup> (*Ser-o-aí*) e *Mitsein* (*Ser-com*). Estes dois

---

<sup>24</sup> A palavra *Dasein* passa a ser usada na língua filosófica alemã no século XVIII como tradução da palavra latina *Praesentia*. Ver notas explicativas em “Ser e Tempo”, M. Heidegger, 2006, p. 561.

conceitos devem ser entendidos como complementares. Volto a enfatizar que não existe a noção de *Ser-com* no pensamento filosófico de Heidegger sem a associação direta com noção do *Ser-o-aí*.

Para Heidegger, no mundo compreendido por ser o dos *entes*<sup>25</sup> a reflexão filosófica deve começar sobre a noção do *Ser-o-aí*. É por meio da consciência de sua finitude no mundo, que a compreensão de *Ser* ganha sentido. No livro *Ser e Tempo*, o filósofo alemão afirma: “[...] a presença não apenas é e está num mundo, mas também se relaciona com o mundo segundo um modo de ser predominante” (HEIDEGGER, 2012, p.169). Portanto, a pergunta pelo sentido do ser para Heidegger não pode ser elaborada de forma aleatória por qualquer *ente*. Esse questionamento é baseado na consciência do *Ser-no mundo*, sendo assim, é feito um *ente* com categorias especiais que tenha interesse pelo sentido de seu próprio *Ser*.

No livro *Introdução à metafísica*, no capítulo três, intitulado *A essencialização do ser*, ele afirma que os entes estão por toda parte, mas o que os diferencia é a percepção temporal de sua própria existência. Em sua compreensão do ser, Heidegger afirma:

Não houve tempo algum que o homem não fosse, não porque o homem seja desde de toda e por toda a eternidade, mas porque o tempo não é a eternidade, porque o tempo

---

<sup>25</sup> A ideia de *ente* no pensamento heideggeriano é qualquer coisa que faça parte do campo da experiência humana. Os *entes* estão aprofundados no campo da presença, no campo do ser, do aparecer do vir-a-cena. Mais informações sobre esta definição ver o artigo: “A gênese do conhecimento segundo Heidegger.” de Ricardo Jardim Andrade, publicado na Revista *Reflexão* do Instituto de Filosofia da PUC de Campinas no ano de 1982. Revista *Reflexão*, ano VII, número 23, maio/agosto de 1982.

só temporaliza num tempo, entendido como existência Histórica do homem. Se porém, o homem está na existência, é uma condição necessária para que ele possa estar presente ao Ser (da-sein) (1999, p.111).

É neste sentido que o pensamento construído por Martin Heidegger serve como suporte para a pesquisa aqui desenvolvida. O que se delimita como marca existencial do homem registrada pelo tempo de sua existência histórica pode contribuir com uma reflexão relacionada ao acontecimento cênico. A afirmação de Heidegger, “[...] o tempo só se temporaliza num tempo, entendido como existência Histórica do homem”, pode nos ajudar a pensar sobre a necessidade do sujeito da cena, em situação de presença cênica, apreender o tempo e partir da sua condição humana e existencial, reinventá-lo, recriá-lo como um fenômeno efêmero atravessado pela condição espetacular que sugere um efeito de eternidade. Tendo em vista que o fenômeno cênico acontece a partir das relações intraficcionalis e extraficcionalis a noção de presença heideggeriana, abre espaço em sua dualidade espaço temporal, para uma possível conexão entre momento de epifania do *performer/ator* e a condição de presença do Ser-o-aí<sup>26</sup> (Dasein).

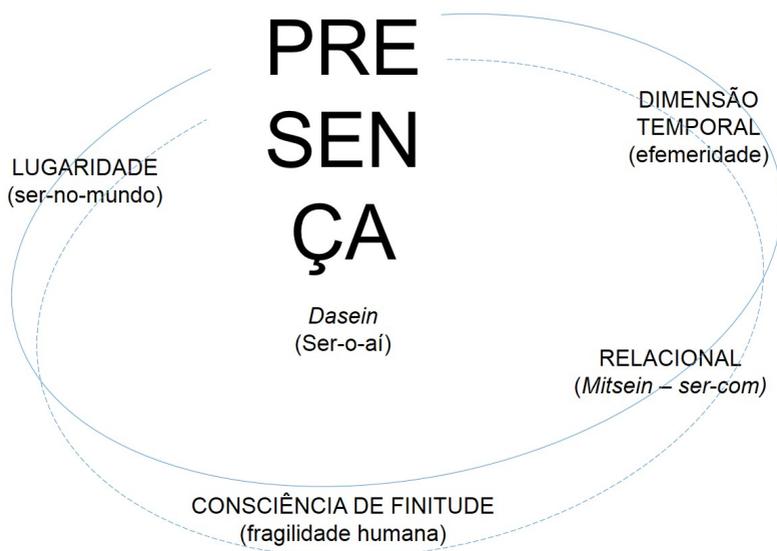
No livro *Heidegger Urgente: introdução a um novo pensar*, Giacoia Jr. traduz do alemão uma definição de *Dasein*, revisada por Heidegger e apresentada no Zollikoner Seminare que afirma o seguinte: “A palavra *Dasein* significa, segundo a tradição, ser/estar presente, diante da mão (*Vorhandensein*), existência.” (GIACOA

---

<sup>26</sup> Em Heidegger Ser-o-aí (*Dasein*) se desdobra em Ser-com (Mitsein) que por sua vez gera o Ser-no-mundo. (Ser-em).

Jr., 2013, p.64). *Dasein* é, portanto, estar diante de si com pertencimento do outro em uma experiência única com o mundo circundante.

No esquema abaixo a noção de presença, ser-o-aí, é vista em relação a modalidades factuais que giram em sua órbita.



**Figura 9 - Esquema sobre a presença em movimento**

Nessa condição de ocupação, de conquista de sua lugaridade<sup>27</sup> se encontra o performer/ator no espaço

<sup>27</sup> Qualidade própria de lugar. “Se funda nos seus aspectos constitutivos ( como a autenticidade, o encontro, o sentido de lugar, o espírito de lugar entre outros)” (Marandóia Jr.et.al (orgs.), 2012, p. 25). Para mais informações ver: *Qual o espaço do lugar*, org. Marandola Jr, Eduardo; Holzer ,Wethezer , De Oliveira, Livia. São Paulo: Perspectiva, 2012.

cênico. A ideia de lugaridade marca a dimensão do Ser-o-aí através do corpo do sujeito (s) da cena, um corpo que sua intimidade emocional está imbricada em uma criação transitória em busca de possibilidades psicofísicas para eternizar efêmeros instantes e compartilha-los. O jogo constante entre o intramundo e o extramundo, uma condição inerente ao *Dasein* e uma condição para o sujeito (s) da cena, possibilita a abertura para uma experiência pessoal na qual o espectador é inserido temporariamente por seu contexto ontológico. Heidegger afirma no livro *Ser e Tempo* (2006) que a condição presença sempre estará relacionada a uma ocupação espaço temporal:

A temporalidade do ser-no-mundo fático possibilita, originariamente, a abertura do espaço, e a presença espacial, partindo de um lá já descoberto, sempre referida a um aqui, dotado de caráter de presença. É por isso que, em sua possibilidade de datação, o tempo ocupado na temporalidade da presença está sempre ligado a um lugar de presença. Não é o tempo que se acopla a um lugar. A temporalidade é que constitui a condição de possibilidade para que a datação possa ligar-se ao lugar do espaço, de tal maneira que, enquanto medida, esse lugar seja obrigatório a todo mundo (HEIDEGGER, 2006, p. 513).

A afirmação heideggeriana sobre a temporalidade é nesta pesquisa comparada ao espaço compartilhado durante o fenômeno cênico. Essa comparação da condição filosófica com a condição artística da noção de temporalidade nos permite uma reflexão sobre uma possível percepção da intensidade existencial no momento da produção de presença

cênica, por parte do sujeito (s) da cena, durante uma experiência espetacular. Neste caso, a condição biológica da mortalidade, marca temporal, é entendida como um espaço de compartilhamento de singularidades entre os participantes de um mesmo evento cênico durante um determinado momento.

Portanto, para o filósofo alemão, como foi visto na citação acima: “[...] o tempo ocupado na temporalidade da presença está sempre ligado a um lugar de presença”, esta afirmação contextualiza minhas reflexões sobre a materialidade da presença cênica como a apreensão do tempo e a sua expansão no espaço circundante. O domínio técnico de uma possível dilatação da relação espaço-temporal na cena, faz do sujeito (s) da cena um porta-voz da condição de finitude que marca todos aqueles participantes, seres<sup>28</sup> presentes no evento cênico, naquele instante.

A condição do ser no campo da presença se relaciona com o campo das possibilidades e dentre elas a percepção de finitude como marca temporal de sua existência. Afinal, em Heidegger, não existe presença sem a percepção da ausência. Em mais uma passagem do livro *Ser e Tempo*, o filósofo alemão dá indícios sobre a evidência do fim e a constituição da presença:

As considerações feitas a respeito do pendente, do fim e totalidade resultaram na necessidade de interpretar o fenômeno da morte como *ser-para-o-fim*, a partir da constituição fundamental da presença. Somente assim é que se pode esclarecer como, na própria presença e de acordo com sua estrutura ontológica, o ser-para-o-

---

<sup>28</sup> Falo dos ser-o-aí (*Dasein*), aquele que tem consciência de sua finitude.

fim possibilita o ser-todo da presença. (HEIDEGGER, 2006, p.324-325).

A interpretação da morte apresentada pelo filósofo alemão, tem como base a correlação entre os conceitos: ser-para-o-fim e o ser-todo como afirmação das suas reflexões sobre presença. A morte, como representante da ausência, é para Heidegger o que noção de mortalidade<sup>29</sup> apresentada por Hannah Arendt<sup>30</sup> talvez como exercício de humanização do conceito *Dasein*, se materialize com o fim de um ciclo biológico. Arendt afirma:

A mortalidade dos homens reside no fato de que a vida individual, com uma história vital identificável desde o nascimento até a morte, advém da vida biológica. Essa vida individual, difere de todas as outras coisas pelo curso retilíneo do seu movimento, que por assim dizer, intercepta o movimento circular da vida biológica. É isto a mortalidade: mover-se ao longo de uma linha reta num universo em que tudo que se move o faz num sentido cíclico (ARENDR, 2007 p.27).

Se encontra implícito no pensamento de Arendt o conceito de ser-no-mundo marcado pela realidade biológica (duração da vida) do ser humano. Entendo, portanto, que a abordagem ontológica proposta por Heidegger pode ser lida em Arendt sob o ponto de vista materialista quando ela anuncia a condição biológica, cíclica e mortal do ser humano. A autora situa a condição

---

<sup>29</sup> No capítulo a Condição Humana, de livro de mesmo nome a autora faz uma alusão a noção de “eternidade versus mortalidade”.

<sup>30</sup> Sobre a relação de Martin Heidegger com Hannah Arendt, se sabe que além de terem sido amantes, Arendt foi aluna Heidegger e considerada por alguns pensadores como defensora do potencial político no pensamento heideggeriano.

de mortalidade no deslocamento através do universo, ou seja, na condição de “mundanidade”<sup>31</sup>, um conceito utilizado por Heidegger para marcar o deslocamento do ser-o-aí em relação aos outros entes.

As reflexões que desenvolvo sobre o conceito de presença heideggeriano, *Dasein*, em relação a noção de presença cênica, tem como base uma relação copresencial. A condição biológica da morte, neste caso, é fundamental para o entendimento da ideia de efemeridade do fenômeno artístico, no que diz respeito a um fragmento de vida dos participantes, artistas e espectadores, empenhados em um mesmo espaço e em um mesmo tempo físico. O que ali aconteceu nunca retornará.

A construção do mundo e suas contradições socioculturais não são pensadas de forma isolada, distanciadas da realidade que permeia o contexto desta pesquisa e das estéticas teatrais apresentadas como objeto de análise. A reflexão com base fenomenológica, utilizada como uma das ferramentas teóricas, contextualiza minhas observações, em uma pesquisa que tem como objeto o sujeito da cena. O fenômeno da presença no contexto artístico quase sempre se encontrou dividido entre as características místicas e míticas. Este fenômeno sempre esteve interligado com os momentos singulares de uma suposta “iluminação” por parte do artista.

Como pesquisador-artista, nesta tese, minha indagação sobre a noção de presença nas artes cênicas tem como objetivo estudar o fenômeno presencial em experiências poéticas que utilizem dispositivos

---

<sup>31</sup> Referente ao ser-no-mundo no pensamento heideggeriano. “Mundanidade é um conceito ontológico e significa a estrutura de um momento constitutivo do ser-no-mundo. (HEIDEGGER, 2003,p. 111)

tecnológicos como ferramentas mediadoras da presença. A presença, portanto, é observada sob a ótica do sujeito da cena que se desloca entre as ações situacionais (corpo + espaço + tempo) e as ações poéticas (corpo + espaço + tempo + imaginação).

A ação situacional é, a execução de uma determinada ação corporal exigida para a construção da cena, ela faz parte do campo real. A ação poética é, ação real sendo executada pelo sujeito da cena em composição com os interesses simbólicos exigidos para construção de uma determinada estética cênica. A ação poética faz parte do campo ficcional. As ações situacionais e as ações poéticas fazem parte de princípios cênicos que são desenvolvidos durante a construção de uma obra teatral ou performática.

Para exemplificar minhas reflexões sobre o conceito de presença no campo filosófico, estabelecerei uma relação, inicial, com a noção de presença cênica por meio de comparações analógicas feitas, a partir do espetáculo solo: *Sobre Expectativas e Promessas*, de Alejandro Ahmed. Este espetáculo estreou em 2013, e tive a oportunidade de assisti-lo no CEART/UDESC<sup>32</sup>, na cidade de Florianópolis.

No espetáculo ou na performance, como denomina Ahmed, há uma busca de interação com o espaço/ambiente por meio de sua presença física. Ação poética se instaura aos poucos, com movimentos sutis, com pequenos espasmos musculares e se transformam em pequenas partituras de ações. Sentado em uma cadeira no fundo do espaço cênico, o performer/ator/dançarino<sup>33</sup> executa esta partitura de

---

<sup>32</sup> Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina/UDESC.

<sup>33</sup> Quero frisar que Alejandro Ahmed é coreógrafo e dançarino do grupo Cena 11 e neste trabalho assina no programa sua

pequenas ações, quase imperceptível em um primeiro momento. As ações são repetidas de forma cíclica até que ele consiga ficar de pé.

---

participação como performer e não como bailarino o que seria o habitual. Neste caso considero Alejandro Ahmed e Hedra Rockenbach, no que tange a presença, dois performers, dois sujeitos da cena que produzem o acontecimento cênico. No decorrer desta pesquisa, mais adiante, utilizarei o termo *performator* para designar os sujeitos da cena nos espetáculos analisados.

---

Assista aqui um fragmento do espetáculo *Sobre Promessas e Expectativas*<sup>34</sup>.



---

Se você não tiver o leitor de QR Code, Baixe no seu celular o aplicativo: **QR BARCODE SCANNER.**

---

<sup>34</sup> É possível assistir o espetáculo também através do seu computador, acesse o link: <https://www.youtube.com/watch?v=hrLYhPYXKVY>

Durante todo o espetáculo, Ahmed é acompanhado pela presença performática, de Hedra Rockenbach que assina a direção de cena, criação da iluminação e da trilha sonora. Posicionada, estrategicamente, do lado direito da cena sob uma luz tênue, Rockenbach mantém um diálogo constante com Ahmed por meio dos aplicativos que acionam os efeitos sonoros e a distribuição da iluminação. Seu papel, se posso dizer assim, como performer é mediar a relação entre as máquinas e o ambiente cênico.

Durante esta performance intermedializada ou deste teatro performativo, como denomina Féral, as ações de Hedra Rockenbach potencializam as ações poéticas de Alejandro Ahmed. Na posição de uma técnica que também é *performer*, seus movimentos durante manipulação dos dispositivos tecnológicos são incorporados de maneira orgânica a cena. Sua presença está inserida no espetáculo na condição de uma performer/técnica que se situa no campo do “mostrar-fazer”, uma das características de identificação da performance arte. Como técnica/performer Rockenbach controla e cria, em cena, sob o olhar da audiência: as variações da trilha sonora, os efeitos no som captado pelo o microfone e regula a intensidade das cores na iluminação do espetáculo.

Os movimentos interpenetrados pelos estímulos sonoros e espaciais produzem um *ambiente*<sup>35</sup>. A sutileza poética dos movimentos gera ações violentas que

---

<sup>35</sup> Alejandro Ahmed ao localizar o espaço cênico, utiliza no programa o termo ambiente (acredito que influenciado pelas teorias desenvolvidas por Cristine Greiner e Helena Katz), o que caracteriza a relação de interpenetração entre o corpo do performer e o espaço da cena. As reações aos estímulos do ambiente são fundamentos para esta criação.

reverberam no corpo do performer. Em um impulso, ele levanta-se. Agora, já de pé, se desloca com movimentos mais violentos até um microfone colocado no proscênio. As ações estimuladas pelo aumento do volume da trilha sonora são intensificadas, aceleradas. A variação da intensidade entre graves e agudos produz notas dissonantes e penetrantes que parecem rasgar nossos tímpanos. O corpo de Ahmed é invadido por esta sonoridade e parece ecoar sentimentos da sua mais profunda intimidade. Os espasmos se intensificam e de sua boca escorre uma saliva espumosa. As vibrações feitas com a cabeça, por vezes, jogam no ar uma espuma branca.

Como espectador, sou, também, atravessado pela sonoridade dissonante que invadiu o ambiente e pela violência física causada pela presença do sujeito da cena. Ahmed se agita por contrações, parece produzir espasmos, os movimentos são aparentemente incontroláveis, ele se dirige para o microfone. Neste momento, sinto a respiração da plateia, ouço um silêncio inquieto. O fenômeno existencial do encontro me remete a noção heideggeriana de presença (*ser-o-aí*) marcada temporalmente por sua finitude. Para Heidegger, o porvir do *ser-o-aí*, é sinalizado pelo passado e definido por uma consciência inexorável do momento presente assinalado pelo fim. Esta consciência se evidencia por meio do *ser-o-aí* quando se encontra aberta ao encontro, *ser-com*, e é demarcada pela linha do tempo do *ser-no-mundo*. Sendo assim, observo que o estado de aparente transe do performer se dilata para fora de si, dialoga com o ambiente e insere a audiência, por meio do silêncio, em um fragmento de tempo singular. O instante demarcado pela presença do sujeito da cena sofre um estado de suspensão, o silêncio da plateia se funde com as notas dissonantes que reverberam no ambiente. Os canais

sensoriais de comunicação não-verbal são abertos, se instaura uma dinâmica para interação entre os participantes do fenômeno cênico.



**Figura 10 - Sobre Expectativas e Promessas - Foto de Cristiano Prim<sup>36</sup>**

No microfone, o performer solta um grito visceral, um sussurro gritado acontece. O objetivo da utilização deste dispositivo de sonorização é captar a voz do *performer* e captar o som existente no espaço. Rockenbach remasteriza, em tempo real, a voz sussurrada do performer, coloca efeitos, e a distribui nas caixas de ressonância.

Ahmed segura o microfone pelo cabo e se afasta

---

<sup>36</sup> Foto de Cristiano Prim – Divulgada e disponível em <http://www.jornalopcao.com.br/opcao-cultural/mostra-manga-de-vento-as-expectativas-e-promessas-de-alejandro-ahmed-42650/>

do proscênio fazendo pequenos círculos enquanto gira o dispositivo. À medida que se afasta da frente do espaço cênico os giros ficam mais rápidos e o cabo, a cada giro, aumenta a sua extensão, o que conseqüentemente aumenta o diâmetro do círculo. Neste momento se instaura um jogo de risco, a ponta do microfone corre o risco de escapular do cabo. A cada giro, a plateia passa a ouvir o som do atrito do ar captado pelo dispositivo.

O som que é capturado pelo microfone é alterado, por meio de aplicativos instalados nos computadores controlados por Rockenbach. A tensão produzida pela captação do som “invisível”, o som do ar, e o risco eminente de um acidente, caso a cabeça do microfone se descole da sua base ao completar o giro, faz com que muitos espectadores se escondam atrás dos outros. A plateia parece dançar com os performers. Por vezes, o microfone toca no piso de madeira e reverbera o atrito com o solo. A materialização do som no impacto do dispositivo com o piso gera outra sensação interativa na audiência.



**Figura 11 - Momento em que o performer gira o microfone, como uma extensão de seu corpo e capta o som-ambiente - Foto de Cristiano Prim**

A produção da presença cênica é, então, determinada por uma experiência estética que se manifesta pela percepção do visível e do invisível que atravessa os corpos dos envolvidos (performers + audiência) e reverbera no ambiente. As sonoridades ampliadas e manipuladas durante apresentação em conjunto com as ações do performer demarcam, aos poucos, o campo de atuação e geram tensões entre as dramaturgias.

O perigo instaurado pela possibilidade do acidente e o aumento de volume dissonante aumentam as reações que atravessam gradualmente os corpos dos espectadores. A audiência oscila entre acreditar no controle técnico do movimento executado por Ahmed e um possível incidente. As fronteiras entre a ideia do que é real e do que é ficcional são borradas.

As reações derivadas da exploração do risco produzem uma espécie de interação entre o sujeito da cena e o espectador, esta sintonia está determinada pelo medo do inesperado. A consciência de nossa fragilidade, e porque não dizer, a consciência biológica de nossa mortalidade é determinada pelo risco, pela possibilidade de um acidente. Este risco se potencializa gradualmente por meio do jogo com microfone, este jogo se torna um elemento constitutivo para a percepção da condição de presença. A interação se dá entre o que pode ou não pode acontecer durante a execução da ação com este dispositivo. Na medida em que o giro do microfone se intensifica, o som do ambiente invade nossos ouvidos aumentando o pânico. O medo, portanto, naquele instante, é o deflagrador do real.

A complexidade expressiva deste tipo de ação faz com o espectador se perceba, constantemente, em deslocamento entre a trama da vida e a trama do drama,

do acontecimento ficcional, representado pela força agressiva da ação feita pelo sujeito da cena. É neste fluxo entre o real e o ficcional, que se abre o campo presencial entre os participantes. Este campo se corporifica por uma descoberta sensorial do ser-no-mundo. Ao comentar sobre o campo da presença e a dilatação *espaçotemporal* como uma ilusão da eternidade Maurice Merleau-Ponty afirma:

Ele é o campo da presença no sentido amplo, com seu duplo horizonte de passado e porvir originários e a infinidade aberta dos campos de presença findos ou possíveis. Só existe tempo para mim porque estou situado nele, quer dizer, porque me descubro já envolvido nele [...] Existe tempo pra mim porque tenho um presente. É vindo ao presente que um momento do tempo adquire a individualidade indelével, o “de uma vez por todas” que lhe permitirão em seguida atravessar o tempo e nos darão a ilusão da eternidade (MERLEAU-PONTY, 1999, 568).

O tempo presente “com seu duplo horizonte”, marca a relação entre o passado e o futuro e abre o campo das possibilidades como afirma Merleau-Ponty. O agora se materializa na relação copresencial dos participantes do fenômeno cênico e se abre ao campo das possibilidades. A imprevisibilidade neste espetáculo se apresenta efetivada pelo risco no momento do jogo. A sensação do perigo acusa a realidade fática do fenômeno, esta circunstância reforça a potência presencial do sujeito da cena e sua conexão com a audiência. O ambiente, então, se encontra atravessado

por uma negociação constante entre a presença cênica dos performers e a noção de presença (*Dasein*) de Heidegger que é inerente a todos presentes neste acontecimento artístico. Na experiência artística de Ahmed, observo que as duas noções se fundem de maneira determinante e abrem possibilidades sensoriais para o envolvimento do espectador, neste caso, o medo do acidente funciona como um “alerta existencial” e revela que todos os presentes ocupam um mesmo *espaçotempo*. A tensão determinada pelo jogo cênico me leva a pensar que, “O compreender existenciário significa: projetar-se para a possibilidade fática cada vez mais própria do poder-ser-no-mundo” (HEIDEGGER, 2006, p.377), como afirma o filósofo alemão. Assim, a abertura para o reconhecimento concreto da existência do outro, nessa experiência artística, se dá por meio de uma condição de ordem fenomênica. Ou seja, esta abertura está atrelada de forma imanente ao acontecimento cênico.

A velocidade dos giros do microfone estimula a tensão no ambiente, como comentei anteriormente. O “som do invisível”, denunciado pelo atrito do microfone com o ar, é captado e amplificado. Os movimentos, aparentemente, descontrolados do performer aumentam as expectativas geradas pela possibilidade fatídica de um acidente. Um campo de possibilidades relacionais se abre sobre a percepção do ser-no-mundo, se constrói uma sensação reveladora de nossas presenças compartilhadas naquele local e naquela fração de tempo. Os corpos, ali presentes (performers + espectadores) são acometidos por uma dimensão temporal e espacial que se consolida no reconhecimento da fragilidade humana.

As fronteiras entre o real e o ficcional se dissolvem diante de um acontecimento artístico

solidificado mediante a revelação do que é material e do que é imaterial. A substancialização do som do ar captado pelo dispositivo de sonorização funda um campo sensorial de outra ordem entre os artistas e a audiência.

A dimensão concreta da presença cênica no espetáculo “Sobre Expectativas e Promessas” é adensada em sua forma intersensorial pela dinâmica variação dos movimentos repetitivos de Ahmed. O dispositivo de captação sonora conectado nos computadores serve para expandir o som e a presença cênica do performer. Os aparatos tecnológicos funcionam para potencializar e intermediar a presença do sujeito da cena naquele ambiente.

Hans Ulrich Gumbrecht ao traçar reflexões sobre a produção de presença<sup>37</sup> comenta sobre o conceito de ser-no-mundo desenvolvido por Heidegger como uma transformação paradigmática da relação sujeito/objeto. Segundo Gumbrecht,

Heidegger substitui o paradigma

---

<sup>37</sup> Necessito ressaltar que o livro: *A produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*, de Hans Utrecht Gumbrecht, aborda os conceitos de presença e de sentido com ênfase no campo da literatura, embora este livro esteja sendo usado em várias áreas de conhecimento. Meu interesse em utilizá-lo, nesta tese, se dá pela aproximação que o autor faz do conceito heideggeriano de presença com o campo das artes. Dito isso, observo que o conceito de presença cênica pode dialogar com alguns dos pontos de vista apresentados por Gumbrecht mas, entendo que a experiência estética do sujeito da cena no encontro direto com o espectador é de outra ordem. No teatro, o encontro físico, direto entre os envolvidos no fenômeno gera outras qualidades sensoriais nos corpos em relação ao lugar do acontecimento. Essa condição, portanto, supostamente, potencializa em outra ordem o conceito fenomenológico de presença no campo da experiência humana.

sujeito/objeto pelo novo conceito de “ser-no-mundo”, que, por assim dizer, deveria devolver a autorreferência humana ao contato com as coisas no mundo [...]. Contra o paradigma cartesiano Heidegger reafirmava a substancialidade corpórea e as dimensões espaciais da existência humana; ele começou a desenvolver a ideia de um “desvelamento do Ser” (nesse contexto, a palavra Ser sempre refere-se a algo substancial) para substituir o conceito metafísico de “verdade” que aponta para um sentido ou uma ideia (2010, p.70).

A dimensão conceitual do ser-no-mundo está diretamente ligada ao deslocamento, ou melhor, a suspensão espaçotemporal, em que se encontram os participantes do acontecimento cênico “*Sobre Expectativas e Promessas*”. Estes seres-espectadores experienciam em seus corpos re/ações (musculares) para além de uma lógica cartesiana determinada pela produção de sentido como indica Gumbrecht. A produção de presença, neste caso, instaura uma “experiência estética”<sup>38</sup> que produz uma resposta baseada na ação e reação dos corpos. Como comentei, anteriormente, o espectador se esquivava do microfone, o performer gira com força o cabo do dispositivo e alimenta o medo de um acidente. A possível fatalidade determina o grau de interação entre a presença do sujeito da cena e sua audiência.

---

<sup>38</sup> No próximo subcapítulo este conceito será desenvolvido a partir das reflexões feitas por Gumbrecht entre experiência vivida e experiência estética.



**Figura 12 – Ahmed e o momento em que o microfone toca o chão<sup>39</sup>**

Para justificar a definição de presença (*Dasein*) defendida por Heidegger e colocada como uma das bases filosóficas desta pesquisa em artes cênicas, estabelecerei, adiante, uma série de reflexões. O objetivo destas reflexões é organizar e localizar o pensamento heideggeriano quando utilizado como complemento para definição da noção de presença cênica. Ainda que Heidegger tenha desenvolvido seus escritos filosóficos no campo da metafísica, a ideia de presença (ser-o-aí) é definida na condição de sua fisicalidade, no que diz respeito as relações do ser com o mundo circundante, e é marcada por sua duração existencial. Estas condições são fatores determinantes para minha análise do

---

<sup>39</sup> Foto de Cristiano Prim – Disponível e divulgada em <http://www.encenese.com.br/2015/09/terceira-edicao-do-danca-gamboa-comeca-no-dia-1209/>

espetáculo de Ahmed. A corporeidade como condição para construção da presença cênica é uma característica fenomenológica, que observo no espetáculo “Sobre Expectativas e Promessas”. A relação entre o corpo do sujeito da cena e o ambiente é um fator de suma importância para as considerações feitas, mais adiante, sobre a noção de presença cênica. Portanto, considero que os conceitos heideggerianos *Dasein* (ser-o-aí) e *Mitsein* (ser-com) só funcionam se forem pensados de forma associada e em relação à noção de temporalidade deste ser-no-mundo. Para Heidegger:

Só a elaboração da temporalidade enquanto cotidianidade, historicidade e intratemporalidade proporciona a visão plena das *implicações* de uma ontologia originária da presença. Enquanto ser-no-mundo, a presença existe, faticamente com e junto a entes que vêm ao encontro dentro do mundo (2012, p.418).

Sendo assim, o teor básico da constituição de presença em Heidegger se dá por uma experiência cotidiana com o tempo. A noção de Ser em Heidegger é desenvolvida a partir de uma análise existencial e temporal da presença. É, portanto, na relação direta do ser-no-mundo com a durabilidade de seu encontro com o mundo que se materializa a ideia de presença em Heidegger.

No ponto de vista do filósofo alemão, as relações marcadas pela efemeridade do acontecimento intramundano se estruturam como caráter de presença no contexto intratemporal de ser-no-mundo. Tal afirmação vai encontrar eco em Maurice Merleau-Ponty,

filósofo que também se baseia na fenomenologia<sup>40</sup> de Edmund Husserl<sup>41</sup> para a construção de suas reflexões acerca da facticidade do homem no mundo.

Passarei então, a traçar alguns cruzamentos entre o ponto de vista heideggeriano de presença (ser-o-aí) com a noção de percepção do corpo no mundo, corporeidade, apresentadas por Merleau-Ponty. Os argumentos do filósofo francês serão vistos como complementares para melhor entendimento da produção da presença sob a ótica da corporeidade.

Para Merleau-Ponty as experiências existem por meio das intersecções com o outro, ou seja por meio de intersubjetividades. Nas palavras do autor:

O mundo fenomenológico é não o ser puro, mas o sentido que transparece na intersecção de minhas experiências, e na intersecção de minhas experiências com aquelas do outro, pela engrenagem de umas nas outras; ele é, portanto, inseparável da subjetividade e da intersubjetividade que formam sua unidade pela retomada de minhas experiências passadas em minhas experiências presentes, da experiência do outro na minha. (Merleau-Ponty, 1999,p.22).

---

<sup>40</sup> A fenomenologia é uma filosofia que nasceu na Alemanha, ganhou ecos na França e posteriormente se espalhou.

<sup>41</sup> Edmund Gustav Albrecht Husserl, filósofo de origem alemã. Fundador da Fenomenologia, método para a descrição e análise da consciência através do qual a filosofia tenta obter um caráter estritamente científico. Foi professor de M. Heidegger e o influenciou em suas pesquisas no campo da fenomenologia. Para verificar as diferenças entre a filosofia fenomenológica de E. Husserl e de M. Heidegger. Acessar:

[http://colegiocastanheira.com.br/portal/download/espaco-do-professor/filosofia/projeto\\_de\\_mestrado\\_fenomenologia.pdf](http://colegiocastanheira.com.br/portal/download/espaco-do-professor/filosofia/projeto_de_mestrado_fenomenologia.pdf)

O corpo é o lugar da experiência e só partir dele se pode construir as relações com o mundo. As relações intersubjetivas do ser-no-mundo definem a presença segundo os estudos fenomenológicos. Sendo assim, é a partir do corpo e sua relação com o outro que também se constrói a noção presença cênica. A seguir serão feitas considerações sobre a corporeidade, noção de presença e a presença cênica.

## 2.2 A PRESENÇA DO CORPO NO CORPO DA PRESENÇA CÊNICA

“[...] algo é produzido no âmbito privado, exposto em público ”

(Vilém Flusser)

Para entendimento da noção de presença cênica se faz necessário pensar de forma contextual a importância do corpo do sujeito da cena como um catalisador e organizador de sensações. É através do corpo e de suas possibilidades expressivas que são abertos os canais comunicativos entre audiência e o artista da cena. Durante o encontro entre os participantes de uma experiência cênica, como foi exemplificado na análise do espetáculo “Sobre Expectativas e Promessas”, se instaura um fluxo constante de informações verbais e não-verbais.

As reações psicofísicas do espectador podem afetar o processo comunicacional proposto pelo ator/performer e interferirem no processo criativo do projeto artístico. Como veremos mais adiante, esta postura vai gerar uma quebra de paradigma importante sobre a noção de espetação. As contribuições de Merleau-Ponty, apesar do avanço nas teorias cognitivas, sobretudo no campo do movimento e da ação com as pesquisas feitas por Alain Berthoz<sup>42</sup>.

---

<sup>42</sup> Alain Berthoz (1939 - ) é um pesquisador francês do movimento. Sua formação é em engenharia e neurofisiologia. É titular da cadeira Fisiologia da Percepção e da Ação no CNRS – *Collège de France*.

Os aspectos filosóficos da produção de presença abordados sob a luz de Heidegger devem ser pensados, portanto, no campo da linguagem artística e suas consequências socioculturais. Minhas reflexões são desenvolvidas no campo da fenomenologia, e estão situadas na concepção heideggeriana presença e na noção de corporeidade apresentada por Merleau-Ponty. A visão fenomenológica do filósofo francês, parte de experiências sobre a percepção do mundo, na qual tudo aquilo que se sabe do mundo existe partir do vivido com o corpo e no corpo.

O corpo para Merleau-Ponty é visto como o lugar de comunicação com o mundo e: “[...] não mais como soma de objetos determinados, mas como horizonte latente de nossa experiência, presente sem cessar[...].” (MERLEAU-PONTY,1999,p.137) esta afirmação do filósofo francês, incorpora pode ser entendida a luz da ideia de presença, ser-o-aí, sobre a noção do ser-no-mundo na concepção de Heidegger. Na análise da performance artística “Sobre Expectativas e Promessas” meu objetivo, durante a análise, foi definir a partir da concepção de presença heideggeriana uma noção de presença cênica que nos permita um possível entendimento de sua expansão por meio de dispositivos tecnológicos, neste caso mediante a captação do som ambiente.

A expansão presencial através dos dispositivos audiovisuais na cena contemporânea é um fato, entretanto a necessidade de criação de *softwares* específicos e a resistência por parte de alguns artistas em utilizar estas ferramentas digitais tem retardado o desenvolvimento de experiências estéticas mais radicais

no que diz respeito a espetáculos que fazem uso da intermedialidade como linguagem. A pesquisadora Izabela Pluta no livro, *L'acteur et L'intermédialité: les nouveaux enjeux pour l'interprète et la scène à l'ère technologique*, chama a atenção para que ainda que haja um interesse crescente pelas possibilidades que apresenta a utilização da intermedialidade no domínio do teatro, existem atitudes reticentes quanto a utilização da mesma. (PLUTA, 2011). As desconfianças, segundo esta autora, advêm da ambiguidade e da radicalidade que as novas tecnologias aportam a cena teatral. Para Pluta, este tipo abordagem artística por meio da intermedialidade, ou seja, um projeto artístico que utiliza o cruzamento entre várias mídias, questiona as hipóteses fundamentais da cena: “Essa abordagem transforma as visões e os conceitos que constituem ‘a essência da prática teatral’”<sup>43</sup> (PLUTA,2011,p.59)

Dito isto, embora o foco dessa pesquisa não seja a recepção, os projetos artísticos selecionados para análise nesta tese trazem como características básicas a interação e uma abertura na percepção do ponto de vista da audiência. Portanto, as observações feitas na análise do espetáculo de Ahmed como: a singularidade da tensão e do silêncio, durante os movimentos espasmódicos do performer, e as reações físicas dos espectadores, causadas pelo perigo eminente do rompimento do cabo do microfone, da ruptura da base cabeça de captação sonora, foram vistas como um resultado das provocações interativas dessa experiência estética. A ideia de experiência estética à qual me refiro: não se encontra restrita ao âmbito da razão, ela é marcada por uma diversidade interpretativa que

---

<sup>43</sup> Tradução livre minha do original em francês: *Cette approche transforme les visions les conceptions qui constituent “l'essence de la pratique du théâtre”*.

acontece, no campo da recepção, por meio de sensações fluídas e individualizadas da audiência. O corpo dos participantes é atravessado por uma gama de implicações sensoriais durante o encontro presencial, ao vivo, mesmo que no espetáculo sejam utilizados dispositivos tecnológicos. Os níveis comunicativos destas experiências estéticas, portanto, são gerados pelo campo de possibilidades sensoriais produzidas no jogo, no encontro entre *performers* e espectadores.

Gumbrecht em seu livro sobre produção da presença, já comentado anteriormente, faz uma diferença entre “experiência estética”, “momentos de intensidade” e “experiência vivida”. O filósofo diz preferir utilizar os dois últimos termos por acreditar que por um lado a “experiência vivida” e os “momentos de intensidade” pressupõem uma percepção física *a priori*, enquanto uma experiência estética requer uma interpretação e a construção de sentido. Nas palavras de Gumbrecht:

[...] prefiro falar tanto quanto possa, de “momentos de intensidade” e de “experiência vivida” [aästetische Elerben], em vez de dizer “experiência estética” [aästetische Ehrfahrung], pois a maioria das tradições filosóficas associa o conceito de “experiência” a interpretação, isto é atos de atribuição de sentido” (GUMBRECHT, 2010, p.128)

O termo em alemão, apresentado por Gumbrecht referente a “experiência estética” [*aästetische Ehrfahrung*] faz parte de um pensamento filosófico criado por Alexander Gottlieb Baumgarten, e tornou-se um

termo técnico e uma disciplina científica<sup>44</sup>. Gumbrecht quando faz esta reflexão está partindo do princípio que noção de experiência estética se relaciona com a produção de sentido, e que, portanto, uma experiência estética deve existir na tensão entre o vivido, percebido para depois ser pensado, interpretado. Ao longo de suas reflexões este autor utilizará o termo experiência estética para designar um tipo de percepção que habita um entre-lugar, regido pelo vivido, fisicamente, e o interpretado como uma experiência a *posteriori*.

No capítulo três desta tese, voltarei a problematizar a definição de experiência relacionando-a com o pensamento de Gumbrecht e a do catalão Jorge Larosa Bondia que trata o conceito de experiência como algo que nos “toca”, nos atravessa. Parto deste ponto para considerar que em uma experiência cênica, na atualidade, no teatro midiaticizado, ou intermedial<sup>45</sup>, ou ainda na performance midiática, como afirma Féral, a produção de presença emerge do envolvimento que o sujeito da cena, através do seu corpo, estabelece com o ambiente, o qual acontece o fenômeno cênico.

A interação dos corpos envolvidos, em um evento cênico, ao vivo, em relação de copresença, produz uma intensidade cenestésica determinante para a construção

---

<sup>44</sup> Por entender que o conceito de experiência estética, no campo da recepção, não era o foco central, desta pesquisa, não adentrei na visão kantiana deste conceito, minhas reflexões se centraram no campo fenomenológico a partir da experiência do sujeito da cena.

<sup>45</sup> O conceito Intermedialidade designa a interação entre várias mídias. O termo aparece pela primeira vez em 1812 com o poeta Samuel Taylor Coleridge. Foi resgatado em 1966 pelo poeta Dick Higgins que o define como uma inter-relação entre vários meios que geram um outro meio. A pesquisadora canadense Izabela Pluta e o pesquisador francês Patrice Pavis fazem parte de um grupo de teóricos que tem difundido este conceito e sua a relação com a cena teatral contemporânea.

de experiências estéticas. A intensidade existencial do encontro é marcada pela efemeridade inerente ao fenômeno cênico. A noção de efêmero é entendida, neste caso, pela curta duração do encontro, definido pelo tempo do acontecimento espetacular.

Os artistas e os espectadores compartilham um tempo precioso de suas vidas durante a realização desse tipo de experiência estética. A intensidade da experiência, para além do tempo de duração, pode possibilitar percepções sensório-afetivas dinâmicas e dilatar a noção racional do tempo. Para Heidegger a coexistência acontece em um processo de doação, a ideia de Ser-o-aí e a ideia de Ser-com, funcionam em conjunção. Os elementos participantes do encontro se encontram imbricados na construção contínua de corporeidades.

Merleau-Ponty ao comentar a experiência de um corpo no espaço revela a necessidade de se pensar a espacialidade deste corpo como constituinte de um espaço em si mesmo, para o filósofo francês, “Ser corpo, [...], é estar atado a um certo mundo, e nosso corpo não está primeiramente no espaço: ele é no espaço”. (MERLEAU-PONTY, 1999, p.205). Sendo assim, pensar o corpo como a parte tátil, material da presença, em si, é perceber que para além de ser um signo no processo de representação, este corpo é a espacialidade de si mesmo, ou seja, ele sofre atravessamentos constantes das instantaneidades espaço-temporais e dos riscos instaurados durante o fenômeno cênico.

Para me fazer entender, mais uma vez, retorno ao espetáculo de Alejandro Ahmed, o intuito é demonstrar evidências do risco e a fragilidade dos corpos envolvidos como pontos fundamentais para a compreensão da ruptura das fronteiras existentes entre o ato especular e o acontecimento cênico em si. As ações propostas pelo

performer estão imbuídas do risco inerente a noção de performance, sendo assim, o dispositivo de captação sonora, ao ser girado, funciona como uma extensão do corpo do *performer* e determina a condição de mortalidade caso venha ferir alguém presente na apresentação.

A tensão detectada pela captação sonora do ar em atrito com o microfone e a possibilidade do impacto deste objeto com os corpos ali presentes, inclusive com o corpo do *performer*, contribui potencialmente para um redimensionamento da noção de presença. A presença do *performer* se concretiza na espacialidade do seu corpo, na relação com o objeto e com as trocas com o ambiente. Os giros do objeto obrigam à plateia a se manter atenta, parecem pedir ao espectador uma postura interativa. O perigo eminente necessita uma atenção consciente por parte de todos envolvidos, ao mesmo tempo que comprova, uma fragilidade carnal inerente a condição de mortal do ser humano. A ruptura do cabo do microfone poderia causar danos físicos e até mesmo ser a constatação de uma fatalidade.

A utilização do corpo para colocar o espectador em uma ação em processo e retirá-lo da posição de *voyeur* é uma das características da performance. “Não há aí efeito catártico como no teatro [...] porque não há jogo de representação propriamente dito, porque não há corpo lúdico, porém um corpo sério a experimentar seriamente o real.” (FÉRAL, 2015, p142). A afirmação de Josette Féral está diretamente relacionada ao impacto causado na audiência por ações realizadas nas performances que transpõem o limite da representação e diluem os referenciais habituais de tempo, de espaço e de realidade.

Féral observa ainda, que alguns atores/*performers* nos idos de 1960, utilizavam

mutilações corporais como uma recusa ao estado representativo e ilusionista do teatro. Neste sentido, o papel do corpo é notabilizado como um espaço fundamental para a execução de procedimentos que potencializem o estado de presença. Segundo Féral estas ações acontecem quando:

[...] atacando seu próprio corpo, o ator destrói as condições da alteridade e faz surgir o real lá onde o espectador acreditava estar a ilusão e a representação. Mutilando-se, o performer une-se de novo ao real, e seu ato, fora das regras e dos códigos, não pode ser mais percebido como signo, como jogo de representação. (FÉRAL, 2015, p. 142)

As atitudes extremas propostas pelos atores/*performers* de meados do século XX estão sendo reconfiguradas neste início de século XXI, mesmo com a resistência de artistas com discursos essencialista. As tecnologias de comunicação estão sendo aprimoradas velozmente além de estarem presentes no nosso cotidiano por meio de celulares, tablets, notebooks etc. A arte não pode negar este fato, para Vilém Flusser, “A arte se mostra como o lado experimental da ciência”. Nos últimos anos a noção de teatro foi abalada em seus pilares. Ainda que a ideia de teatralidade permaneça ocupando seu espaço, a noção de representação, aos poucos, vai ganhando outras formas. A influência da performance no teatro abre espaço para que os corpos presentes na cena transitem com maior frequência entre a delicadeza poética de uma ação e a violência gerada pela angústia constante de existir. A experiência sobre a produção de presença e a radicalização do papel do

corpo na construção da mesma é delineada pela percepção constante de uma proposta incompleta. O tempo presente não é estruturado pelo retorno ao pré-estabelecido ou por meio de um texto dramático fechado e sim pelo movimento fluído de um corpo em desdobramento progressivo com o estatuto do real (SANCHEZ 2007, p.109). As negociações com o real constituem um ponto de partida para pensarmos a construção de presença cênica e sua expansão.

Sendo assim, as reflexões desenvolvidas sobre produção de presença cênica não deveriam ser construídas a partir de questões que restrinjam a qualidade de atuação do ator/performer a momentos específicos, vistos como sobrenaturais. Considero a importância de se repensar a noção de presença, a partir do uso das novas tecnologias na cena em tensão com o fluxo de narrativas (verbais e não-verbais) produzidas por estes sujeitos durante a construção de suas corporeidades.

A construção da presença cênica deve ser repensada sob a ótica de uma cena fragmentada, participativa e com outras necessidades expressivas no campo da expressão gestual e vocal em função da utilização dos dispositivos audiovisuais. A ideia abstrata de que uma qualidade de presença produzida por uma espécie de “encantamento” ou por “in-corporação” de uma força transcendental, como comentei anteriormente, não se enquadra nas necessidades estéticas do século XXI. Os atores/performers estão descobrindo novas técnicas de atuação com base nas necessidades exigidas por expressões artísticas híbridas, que operam na fronteira entre o real e o ficcional. Estas formas de atuação estão se adaptando a uma realidade ancorada nas relações intermediais, cada vez mais frequentes na cena atual. A noção do real e a noção de realidade virtual

agem diretamente sobre o corpo do sujeito da cena. Este corpo sofre as incursões dos dispositivos tecnológicos que reconfiguram sua presença para além do limite do espaço ficcional. Estas reflexões serão aprofundadas, mais adiante, nos capítulos dois e três. Depois desta breve enunciação sobre o futuro da noção de presença cênica convido o leitor para um retorno ao foco deste capítulo: a produção da presença e o papel do corpo no jogo entre o real, o virtual e o ficcional.

Pois bem, a noção de estatuto do real se aproxima da afirmação feita por Féral acerca do corpo que experimenta o real de forma impactante nas apresentações performáticas da *body art*. O corpo se esvazia, segundo Féral (2012) perde o aspecto lúdico implícito na representação teatral. O que se encontra em jogo é uma dessacralização do corpo, uma recusa radical aos sistemas de representação estabelecidos. Dito isto, seria importante compreendermos as complexas relações do corpo com o real, sua dualidade no campo das artes cênicas e na construção da presença. Para tanto, utilizarei um fragmento do artigo<sup>46</sup> de Erika Fischer-Lichte<sup>47</sup> que define a tensão entre o real e o ficcional no teatro como uma evidência histórica, pois:

Quaisquer que sejam os lugares e os momentos nos quais o teatro acontece, ele sempre se caracteriza por uma tensão entre realidade e ficção, entre o real e o

---

<sup>46</sup> Artigo publicado na *Revue d'études théâtrales, Registres* 11/12, Paris, Presses Sorbonne-Nouvelle, inverno 2006-primavera 2007, pp. 7-22. A tradução foi feita a partir da tradução francesa de Laura Feste Guidon do original escrito em inglês pela autora. A tradução para o português foi feita por Marcos Borja e publicada na Revista Sala Preta PPGC –V.13i2-p.14 -32.

<sup>47</sup> Erika Fischer-Lichte é professora da Freie Universität em Berlim e pesquisadora.

fictício. Pois é sempre em espaços reais e num tempo real que se passam as representações e são sempre corpos reais que se deslocam nestes espaços reais. [...] o espaço real, a cena, pode simbolizar diversos espaços ficcionais; o tempo real que dura o espetáculo não é idêntico ao tempo da peça e o corpo real de cada ator representa em geral um outro: uma figura dramática, um personagem. Tais circunstâncias deram, frequentemente, espaço a inúmeras transgressões entre o ficcional e o real e continuam a fazê-lo. (Fischer-Lichte, 2006 -2007. p.14)

O espaço é real e nele se deslocam o corpo fenomenal e o corpo semiótico, este fato é fundamental para reflexões sobre a tensão entre a realidade e a ficção nas representações teatrais. A presença do sujeito da cena ocorre pelo corpo e, é neste corpo atravessado pela dualidade real-ficcional mediante as sensações provocadas pelo ambiente (espaço + elementos de cena + espectadores) que acontecem as transgressões entre arte e vida.

A expansão da presença, está diretamente associada as necessidades comunicacionais que provocam um rompimento da postura tradicional contemplativa na relação espectador-performer. Os avanços no campo da tecnologia digital e as descobertas no campo das ciências cognitivas contribuem com a potencialização de propostas estéticas interativas na qual, o corpo é o lugar das reações sensório-afetivas. As investigações feitas no campo da fenomenologia por Merleau-Ponty, contribuem com estas expressões artísticas ao problematizarem a noção de percepção do corpo a partir de experiências vividas: “Toda percepção exterior é imediatamente sinônima de uma certa percepção de meu corpo, assim como toda percepção

de meu corpo se explica na linguagem da percepção exterior”. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 277).

A afirmação do teórico francês, sobre a expansão perceptiva do corpo pode ser compreendida sob a perspectiva de um corpo que funciona como um dispositivo que capta e expande suas impressões de mundo. Então, poderíamos pensar que este corpo-dispositivo em interface com os dispositivos tecnológicos utilizados na cena atual abre um campo de possibilidades para os processos criativos na cena contemporânea.

A introdução de novas tecnologias na cena consolida, de certa forma, a importância do corpo como força motriz da presença cênica. O corpo do sujeito da cena em espetáculos que utilizam a intermedialidade age a partir de uma especificidade, filtrar o real e a ampliar suas possibilidades para estabelecer um jogo entre o real e sua expansão virtual. O *performer/ator*, sendo assim, estabelece uma conexão do corpo com estas máquinas tecnológicas por meio de suas ações captadas, editadas e remasterizadas em som e/ou imagem. A interação entre o dispositivo corpo e os dispositivos midiáticos produz uma espécie de entre-lugar que subverte a estrutura ficcional, dessa forma propicia ao espectador deslocar-se, constantemente, em uma linguagem que oscila entre o real e o virtual.

Por exemplo, no espetáculo de Ahmed existe um discurso “organizado por músculos e ossos, instaurado pelo movimento”<sup>48</sup>, as ações geram situações, que são desconstruídas como respostas ao momento presente. Durante o jogo com as máquinas midiáticas o corpo do performer é atravessado pelos estímulos vindos da

---

<sup>48</sup> Retirado do Programa do espetáculo: “Entre expectativas e promessas”.

iluminação e dos sons enviados pelas máquinas digitais acionadas por Hedra. O corpo de Ahmed absorve o ambiente e responde aos estímulos determinados pelo fato de ser um corpo em ação no mundo e em situação espetacular. O movimento é corpo, a ação acontece no corpo que se choca com o ar, penetra no espaço, propõe, se expõe como experiência espaço-sensorial e desliza sobre os sentidos, enfim, se presentifica. Merleau-Ponty apresenta uma reflexão que parece contemplar a experiência proposta neste espetáculo:

[...] será preciso despertar a experiência tal como ele nos aparece enquanto estamos no mundo por nosso corpo, enquanto percebemos o mundo com nosso corpo. [...] retomando assim o contato do corpo com o mundo, é também, a nós mesmos que iremos reencontrar, já que, se percebemos com nosso corpo, o corpo é um eu natural e como que o sujeito da percepção. [sic] (MERLEAU - PONTY, 1999, 278).

A experiência vivida se configura em experiência artística, neste caso, na medida em que o sujeito da cena, marcado, inevitavelmente por sua condição de *ser-o-aí (Dasein)*, abre um campo de possibilidades sensorio-afetivas, por meio de poéticas, para um encontro com o outro. Seu impulso inicial é, portanto, a aceitação de uma experiência estética de seu corpo ligado ao mundo pela consciência de finitude. Este corpo é um espaço transitório de acontecimentos afetivos, sensoriais, especulativos e imagéticos condicionalmente imbricado em uma relação de ordem artística com o outro. Portanto, é na incompletude dessa experiência artística entrelaçada pelo surgimento de corporeidades, que circunstancialmente o espectador que é testemunha

existencial da condição presencial do artista se torna coautor da obra apresentada.

É importante esclarecer que não parto da ideia de um corpo universal, absoluto, para traçar as considerações sobre a produção de presença cênica no teatro ocidental. Tenho claro que as diversidades culturais e as características individuais do sujeito, são elementos fundantes e determinantes quando pensamos no corpo que produz a presença cênica. No entanto, a base teórico-filosófica de minhas reflexões é fenomenológica e por isso efetuo minhas considerações sobre a produção de presença, a partir da abordagem ontológica proposta por Heidegger, a abordagem experiencial do corpo de Merleau-Ponty e a produção de presença no campo das artes cênicas.

Hans Ulrich Gumbrecht ao delinear caminhos para uma possível diferença entre os conceitos: “experiências estéticas” e “experiências vividas”, recorre ao pensamento fenomenológico segundo suas condições culturais e é isto, que segundo ele, determina especificidades e intensidades estéticas. Para definir esta diferença Gumbrecht afirma:

Quando uso os conceitos de *Erleben*<sup>49</sup> ou de “experiência vivida”, ao contrário, quero referir-me a eles no sentido estrito da tradição fenomenológica, a saber, centrados em, ou como, tematizações de certos objetos da experiência vivida (objetos que, em nossas condições culturais, oferecem graus específicos de intensidade sempre que os chamamos de estéticos. (2010,p.128-129)

---

<sup>49</sup> *Elerben* na tradução do alemão para o português é vivenciar.

O filósofo alemão alicerça sua opção em utilizar o conceito “experiência vivida” ou “momentos de intensidade” às condições culturais dessas experiências. Compreendo que esta afirmação corrobora com as considerações que venho desenvolvendo ao enaltecer o fenômeno artístico a partir relação entre a intensidade estética e a experiência vivida.

Grumbrecht demonstra, portanto, que uma experiência estética deve ser compreendida em sua totalidade entre o vivido, presenciado e o compreendido de forma racional como produção de sentido. Ainda que, eu esteja sendo repetitivo ao retornar a esse problema, devo afirmar a importância desse tipo de reflexão quando tratamos das artes cênicas, na qual o corpo é a motriz da produção presencial. Afinal, o teatro é o lugar da presença. Neste sentido, o sujeito da cena deve ser reconhecido pelas diferenças culturais e por suas fragilidades na condição de humano. O corpo do performer/ator para além dos códigos culturais opera neste contexto fenomenológico de ser-no-mundo na qual, o agenciamento entre o cultural e o existencial se constituem como um lugar para produção de sua presença.

Mais adiante abordarei de que maneira o conceito de presença cênica foi ou é absorvido, incorporado, ou mesmo rejeitado por alguns diretores e atores. A mística de uma presença regida por um momento *sui generis*, um instante transcendental, iluminado como fator determinante na qualidade de atuação do sujeito da cena, como já foi comentado, não se sustenta como uma definição estável na atualidade.

Os treinamentos feitos nos teatro-laboratórios, tão difundido nos anos 60 e que se difundiram mediante a práticas que foram reproduzidas até o início dos anos 90, tão pouco ser tornaram garantia efetiva de uma

qualidade de presença condizente as necessidades deste início de século XXI. Isto posto, qual a importância da criação de exercícios psicofísicos, nos teatro-laboratórios, com objetivo desenvolver capacidades técnicas que abarcassem uma forma de atuação universal? Até que ponto o desenvolvimento do virtuosismo de um determinado ator/performer pode ser traduzido como qualidade de presença? O artificialismo corporal destes atores treinados por método exaustivos potencializa a presença na cena híbrida que problematizo nesta pesquisa? Para responder estas questões traçarei um breve histórico sobre os principais métodos, tendo em vista o foco da presença cênica.

A maior contribuição destes métodos ocidentais de atuação, que se aprimoram durante os séculos XIX e XX, foi a busca por verdades cênicas que construíssem e expressassem as realidades socioculturais de sua época. Esses métodos de atuação, no *élan* de atingir qualidades críveis do real, buscaram formas contundentes de expressar a presença do sujeito da cena. A criação de estados psicológicos ou estruturas corporais extra-cotidianas tinham<sup>50</sup>, portanto, a função de potencializar a qualidade de presença desses atores. Todo trabalho de atuação era desenvolvido, em espaços fechados, mediante a treinamentos físicos e/ou psicológicos exaustivos e eram aplicados em conformidade com textos dramáticos utilizados.

Estes procedimentos de treinamento do ator, em evidência durante os dois últimos séculos, estiveram

---

<sup>50</sup> A utilização do verbo ter no passado (tinham) é proposital ainda, que eu considere que estamos vivendo um processo de transição nos métodos de atuação. Estou ciente de que muitos atores e diretores continuam usando e acreditando nestes métodos de treinamento do ator. Apenas identifico, nesta pesquisa, um momento de transição de tais metodologias na cena contemporânea.

pautados pelas disputas conceituais: realismo/naturalismo versus convencionalismo/artificialismo como formas comportamentais<sup>51</sup> aplicadas pelo sujeito da cena, na execução de suas ações dramáticas.

Hoje, a noção do real é problematizada e ganha outras configurações, a realidade virtual ocupa o cotidiano de nossa civilização; os dispositivos tecnológicos põem em xeque-mate a noção de verdade. O teatro e o sujeito da cena não estão, como nunca estiveram, ou não deveriam estar, fora dos acontecimentos socioculturais de sua época. Os dispositivos audiovisuais, presentes no nosso cotidiano, por meio de celulares, tabletes, notebooks e câmeras de vigilância, alimentam uma desconfiança da ideia do real, ao mesmo tempo que reforçam uma radicalização do entendimento das diferenças entre o estatuto de real e a condição ficcional.

Na cena contemporânea, a “verdade cênica” tão ambicionada por atores, encenadores e dramaturgos ganhou outra configuração, os criadores estão implicados em fazer do evento cênico um espaço de trocas para além das supostas “verdades ficcionais”. Os treinamentos exaustivos, aos poucos, estão sendo substituídos por processos criativos abertos ao público. Os exercícios se transformaram no ato da realização do projeto, que quase sempre é entendido como processo. Os ensaios fechados estão sendo substituídos pelo encontro corpo-a-corpo, pelo risco do jogo performativo e pela desconstrução/construção de um acontecimento cênico onde a audiência funciona como coautora.

---

<sup>51</sup> Estou consciente também das mudanças sofridas na dramaturgia textual. As características performativas dos textos dramáticos ou mesmo não dramáticos corroboraram, consideravelmente, com as mudanças comportamentais na natureza do sujeito da cena.

A concepção de verdade cênica, então, na cena híbrida, atual, acontece na interação, no empoderamento do espectador, no corpo mediado por máquinas de imagem que são deladoras da intimidade do sujeito da cena. O corpo ampliado, escaneado, invadido por dispositivos revela, muitas vezes, o mais íntimo do sujeito, até mesmo suas entranhas como já foi visto em algumas experiências estéticas feitas com micro câmeras endoscópicas. É neste contexto que problematizo o conceito de presença e sua possível reverberação no conceito de presença cênica.

A intenção é construir uma ponte entre essas duas noções de presença com uma terceira noção de presença, a presença expandida, que opera na perspectiva da intermedialidade em espetáculos ao vivo. A presença expandida produz operações que se distanciam de ideias centradas na narrativa textual tradicional, como foi observado, até agora, durante a análise do espetáculo “Sobre Expectativas e Promessas”. Na continuação destas considerações retomarei, em seguida, os cruzamentos entre três as noções de presença em paralelo com o que me atrai e me atraiu, como artista-pesquisador neste objeto de estudo. O início deste olhar sobre o que viria ser a ideia de presença acontece por meio das representações culturais da afro – diáspora, seguida pelas experiências nas artes cênicas(teatro, circo e audiovisual) e por fim nos processos criativos na qual a cena é mediatizada.

## 2.3 CONSIDERAÇÕES HISTÓRICAS & A PERFORMANCE DA PRESENÇA CÊNICA

No século XXI, o exercício da ubiquidade tem se tornado uma prática cotidiana. A necessidade de estar presente em vários lugares ao mesmo tempo transformou a sociedade contemporânea. As tecnologias digitais, a cada dia que passa, facilitam esse efeito de presença por meio da internet e suas possibilidades de comunicação por *Skype* e outros tipos de *Sites* de relacionamento. Ainda nos idos de 1960 o teórico canadense Marshall McLuhan<sup>52</sup> faz considerações “proféticas” sobre “novas linguagens” e “novas mídias” como uma extensão do homem, para este autor o surgimento das novas mídias trazia implícita outras formas de reinterpretação do mundo e abria uma perspectiva de compreensão do mesmo para além da importância meramente técnica. Sendo assim, o homem, então poderia “deixar o seu meio e se reintroduzir de outra maneira”. (Mc.Luhan, 1964). O capítulo inicial do livro de McLuhan, “Para Compreender as Mídias: A Extensão Tecnológica do Homem”, define seu pensamento com esta frase: “A mensagem, é o meio”. O teórico canadense anuncia por meio de seu livro a existência de uma reorientação na maneira de se relacionar com os meios de comunicação e difusão.

As novas mídias colocam em jogo outras formas de pensar e se relacionar com o mundo e como vimos inicialmente a ubiquidade é uma delas, é por meio da telepresença que são construídos os efeitos de

---

<sup>52</sup> Para maiores informações ver: McLuhan Marshall, *Understanding Media: The extensions of man. 1.ed. New York:McGraw-Hill, 1964.*

presença. A crítica e pesquisadora Izabella Pluta<sup>53</sup> ao comentar a utilização das mídias como meio de expressão e comunicação expressa a complexidade das transformações na humanidade. Segundo Pluta:

Trata-se de um processo complexo que provoca transformações na esfera psíquico-sensorial do ser humano e de suas relações com a sociedade. O processo de midiaticização introduz novos papéis para os indivíduos, assim como novas funções para as mídias.<sup>54</sup> (PLUTA, 2011, p.65)

Pois bem, destas complexas transformações faz parte a fragmentação da presença nos tempos atuais e o trânsito entre os dispositivos em meio fluxo performático que domina a condição humana neste século XXI. As reflexões desenvolvidas nesta pesquisa se iniciam no campo filosófico da presença e tem como base a relação o corpo a corpo, em um momento da humanidade onde à ubiquidade relativiza a importância do encontro presencial. Na continuação localizei, como foi comentado na introdução, como a noção de presença se apresenta, pela primeira vez a minha vida. Foi por meio da capoeira<sup>55</sup>, uma arte que faz parte das práticas

---

<sup>53</sup> Para mais informações ver: <http://www.izabellapluta.com/quisuis-je.htm>

<sup>54</sup> Tradução livre minha do original em francês: *Il s'agit d'un processus complexe qui provoque des transformations dans la sphère psycho-sensorielle de l'être humain et de ses relations avec la société. Le processus de médiatisation introduit de nouveaux rôles pour les individus, ainsi que des fonctions pour les médias.*

<sup>55</sup> A capoeira é dividida em dois estilos Angola e Regional. A capoeira Regional foi re/inventada por mestre Bimba e a capoeira Angola re/organizada por mestre Pastinha. A teatralidade é mais evidente no jogo de capoeira Angola. A força da gestualidade e as

performativas afro-brasileiras de “motrizes africanas”<sup>56</sup>, prática cultural da afro-diáspora que, pela primeira vez, vislumbrei algo semelhante a noção de presença.

Os velhos mestres dessa arte marcial<sup>57</sup> sempre observaram a importância de se fazer presente na hora do jogo. Nesta luta de perguntas e repostas não-verbais tínhamos que ter como procedimento fundamental manter o corpo em prontidão, atento no jogo e nas brechas deixadas pelo outro jogador. A relação entre presença e ausência em um jogo de capoeira, tal qual na arte da performance, está inserida no risco, na iminência do choque com o corpo. Há uma batalha acontecendo durante as ações-pergunta e as ações-resposta mediante aos golpes de ataque e defesa feitos pelos jogadores envolvidos.

Pois bem, ao ter contato com a arte teatral descobri que para se fazer presente, para atuar de “verdade”, o sujeito da cena tinha que desenvolver habilidades psicofísicas, técnicas corporais que estabelecessem uma junção entre ele e o ambiente (os

---

dissimulações (mandingas) potencializam a presença do jogador. Na capoeira Regional a teatralidade existe de forma mais discreta e se funde com os movimentos acrobáticos. Estes movimentos não potencializa a noção presença que estou problematizando. No entanto a presença se materializa no estado de prontidão, características dos dois estilos.

<sup>56</sup> Conceito utilizado por Zeca Ligiéro (2011, p107) ao invés de usar práticas performativas de “matriz africana”, Ligiéro propõe o conceito/definição “motrizes culturais” por entende-lo como “um conjunto de dinâmicas culturais utilizadas na diáspora africana para recuperar comportamentos ancestrais africanos” (2011, p.107).

<sup>57</sup> É importante esclarecer que a capoeira é uma arte marcial, não é só uma dança como muitos pensam. Eu sempre aprendi assim e sempre trouxe este fundamento para minhas aulas ou produções artísticas. A dança é uma forma dissimulada de se fazer luta: na qual a roda, o canto, os instrumentos e a religiosidade fazem parte de um ritual envolve esta prática.

companheiros de cena, os dispositivos cênicos, o espaço e os espectadores). Durante alguns anos tentei relacionar a concepção de presença apresentada no jogo da capoeira e a noção de presença difundida no campo das artes cênicas.

Um fato importante nas minhas indagações, foi descobrir a relação entre o corpo fenomênico e o corpo semiótico durante o processo de construção de presença. O corpo, me insinua a dizer, é uma “usina de acontecimentos”, é nele que se transformam e são reverberadas as ações perceptivas do ser-no-mundo. O corpo então, deve ser compreendido por sua potência de apreender e responder aos estímulos do mundo circundante. Segundo a pesquisadora Sandra Nunes a relação corpo e mente deve ser entendida de forma integral, ou seja, um “corpomente” (NUNES, 2009). É no corpo com seus captadores sensoriais (BERTHOZ, 1997) que se organizam os processos cognitivos no campo do visível e do invisível. Neste sentido, o teatro e a capoeira se aproximam como práticas artísticas em que a ludicidade e a realidade estão imbuídas em um processo orgânico de perguntas e repostas durante a construção de presença.

Contudo, os contextos dessas duas manifestações artísticas são distintos em suas origens, a capoeira se apresenta como uma prática de resistência e o teatro ocidental grego, como uma prática catártica. Ainda assim, volto a enfatizar o papel do corpo como dispositivo de conexão com o ambiente por meio de ações conscientes e/ou intuitivas dos sujeitos que protagonizam as ações expressivas nessas duas manifestações artísticas. A ideia de presença em ambos os casos possui objetivos distintos.

No jogo da capoeira a noção de presença se caracteriza pela resistência dos africanos a uma

situação de escravidão imposta pelo colonizador europeu. Consequentemente “manter-se vivo”, presente, é conseguir transformar seu corpo em um campo de estratégias culturais que o direcionam à liberdade. O pesquisador e antropólogo Julio Tavares, identifica nas expressões não-verbais destes indivíduos postos em condição de escravos, o processo de resistência e rebeldia da diáspora africana. Segundo Tavares:

Esta ação, colocada, especialmente pelo corpo, de uma forma não verbal, constitui-se na expressão condensada dos movimentos que sistematizam a ação gestual dos hábitos corporais, os quais podem ser entendidos como um sentido de resistência e como um ato de rebeldia. Resistir significava manter-se vivo e, antes de mais nada, a necessidade de preservar-se inteiro, fisicamente integro, assegurando a pulsão daquele corpo[...] (TAVARES, 2012, p. 81)

O antropólogo carioca desenvolve sua reflexão, acerca das ações corporais do africano escravizado, sob o viés teórico dos estudos na área cognitiva. A necessidade de manter-se fisicamente integro era uma condição para a construção da presença deste indivíduo. A capoeira surge dentro deste contexto: de um corpo arrancado violentamente de seu ambiente e submetido a condições sub-humanas. Observo, portanto, que ao experienciar, no jogo de capoeira, na atualidade, a ideia de presença, o jogador/praticante está atravessado pela noção de “corpo-arquivo” (memória/resistência) e “corpo-arma” (luta/liberdade) cunhado por Tavares (2012) como elementos fundantes desta prática artístico-cultural.

O conceito de presença, portanto, neste caso, pode ser assimilado como uma estratégia relacionada a

resistência e a luta por liberdade do povo negro escravizado durante a era colonial. Para além da teatralidade e da performatividade, reconhecidamente presentes no jogo de capoeira, a dualidade (luta/dança) presentes no corpo do jogador durante a construção de corporeidades, se encontra imbuída nas reações instantâneas de um espaço cruzado pelas demandas de ser-no-mundo.

Para retomar Heidegger, especulo que diante a consciência ontológica de finitude, o *ser-o-aí* (*Dasein*) sublinha o campo de possibilidades da produção de presença no momento do jogo de capoeira. Na roda, na hora do jogo, do embate corpo-a-corpo, aquele que não estiver atento em suas ações, em total integração com aquele universo ritualístico da luta, pode levar uma rasteira (golpe com os pés) cair e se machucar. Considero então, que o contato físico revela a vulnerabilidade deste corpo e indica uma espécie de qualidade de presença semelhante ao que foi comentada na análise do espetáculo de Ahmed.

Dito isto, peço licença ao leitor para uma breve reflexão sobre a lógica corporal que perpassa as práticas performativas de “motrizes africanas” e que fundamenta a presença do sujeito que nela está inserido. Como foi elaborado por Júlio Tavares os conceitos “corpo-arquivo” e corpo-arma” são construídos no corpo africano e ou da afro-diáspora mediante a uma necessidade de resistência. Esta postura de resistência e de luta pela sobrevivência contribuiu para o aprimoramento de uma lógica sinuosa, curvilínea que se materializa no corpo do sujeito e pode ser percebida: na ondulação de sua coluna no momento do deslocamento (ginga), nas danças de matriz africana que se opõem a verticalidade das danças ocidentais, na negação da ação para

afirmação da mesma como pode ser vista na capoeira<sup>58</sup> e em uma especificidade rítmica par além das percepções tonais da cultura ocidental. O pensamento sinuoso, portanto, aponta para uma luta contra o epistemicídio<sup>59</sup> imposto pela lógica do colonizador baseada na verticalidade do pensamento cartesiano como forma de produção de conhecimento.

As considerações sobre o pensamento sinuoso nesta tese fazem parte de uma contextualização das minhas primeiras impressões sobre a ideia presença por meio do jogo de capoeira. A lógica sinuosa do jogo capoeira, como venho afirmando, é oposta a lógica cartesiana que aparece nos pensadores ocidentais presentes na base filosófica desta pesquisa.

Meu objetivo ao executar um cruzamento entre estas formas de pensamento paradoxais, na qual a noção de presença se torna o ponto de convergência sé dá por uma abordagem fenomenológica do ser-no-mundo como elemento de aproximação guardada suas diferenças socioculturais.

O pensamento fenomenológico, por meio das concepções: *Dasein* (*ser-o-a-i*) e *Mitsein* (*ser-com*) de Heidegger e os argumentos de Merleau-Ponty sobre as percepções do corpo-no-mundo são as ferramentas que utilizo para desenvolver reflexões acerca da produção de presença e a aproximação entre estas práticas artísticas, a saber, a capoeira e o teatro.

---

<sup>58</sup> O golpe de capoeira denominado negativa, uma mistura de defesa e ataque representa este tipo de ação. E na noção de jogo e dança na capoeira para negar o estatuto de luta é outra forma de entendimento dessa lógica sinuosa.

<sup>59</sup> Este conceito está relacionado à exclusão de outras formas de conhecimento que não as estabelecidas. Este conceito pode ser encontrado nas publicações de sociólogas e filósofas como: Eliene Ramos, Thamires Maciel, e Sueli Carneiro. Boaventura de Souza Santos também utiliza o conceito.

A presença humana em situação espetacular e as negociações com mundo por meio do corpo como um dispositivo é o que aproxima, sob meu ponto de vista, essas duas práticas artísticas. No intuito de prosseguir com as reflexões a relação do corpo teatro ocidental para refletir sobre a noção de corpo e de presença, a partir da tragédia grega. As tragédias aristotélicas assumem as funções de purgar, anestesiarem e agir sobre os sentimentos do povo.

No século V a.C., acreditava-se que assistindo as apresentações das tragédias gregas saía-se do teatro purificado. Esta relação de purificação acontece sem perigos maiores, se comparada a execução das ações corporais no jogo na capoeira. A produção de presença em sua acepção tradicional no teatro<sup>60</sup> não exerce o risco direto de uma ação fatal para com os envolvidos (atores/performers e espectadores), ainda que se possa pensar, no possível sacrifício de um animal<sup>61</sup> (bode) no ritual dionisíaco, nos primórdios do teatro grego.

A condição da presença, na tragédia grega está condicionada à capacidade de imitação (mimeses) do real e não como uma ação de resistência e sobrevivência como foi vista no contexto da capoeira. Este é um fator importante para que possamos pensar sobre as transformações na noção de presença do teatro contemporâneo, o qual, influenciado por elementos da performance assume o risco físico, moral e dramático.

---

<sup>60</sup> Por outro lado, o circo considerado uma arte inferior na antiguidade, pauta sua presença na relação direta com o perigo, o acidente, enfim a morte. Na atualidade com a cena hibridizada o circo tem se teatralizado. No entanto, a noção de presença cênica ainda respeita os procedimentos delimitados pelo risco e creditados no virtuosismo dos artistas circenses, mas com maior estrutura de segurança.

<sup>61</sup> Tragos em grego significa bode ou cabra. Acredita-se que esta palavra pode ter dado a origem a palavra tragédia.

como uma maneira de potencializar a produção de presença do sujeito da cena.

---

Assista<sup>62</sup> um jogo de capoeira Angola, no código QR abaixo. A presença é construída de forma sinuosa por meio do jogo mandigueiro.



---

Se você não tiver o leitor de QR Code, Baixe no seu celular o aplicativo:  
**QR BARCODE SCANNER.**

---

<sup>62</sup> É possível assistir o vídeo também através do seu computador. Acesse o link: <https://www.youtube.com/watch?v=KcUHf2FnLIY>

A preocupação efetiva com a presença cênica, ainda que o termo só viesse a aparecer na literatura teatral nos anos 50<sup>63</sup>, desde do início do século XX foi uma constante para os encenadores, atores e pesquisadores da arte teatral. A busca por encontrar uma “verdade cênica”, independente do movimento artístico (de vanguarda) vigente na época, se configura por meio das fricções do real com o representacional. O que está em jogo é a credibilidade ou não nos elementos envolvidos em uma produção teatral. A qualidade presencial, física, ou não, no caso dos simbolistas<sup>64</sup>, do sujeito da cena, entre a presença e a ausência, portanto, é uma evidência para garantir, o mínimo de empatia com o público.

Para tanto, alguns artistas do teatro ocidental, durante os séculos XIX e XX desenvolveram, aprimoraram e até se apropriaram de procedimentos corporais de outras culturas, com o objetivo de melhorar a qualidade presencial do sujeito da cena. Para exemplificar alguns desses procedimentos passo a elencar tais práticas e seus criadores: as ações emocionais e ações físicas de Constantin Stanislavski; a técnica da biomecânica<sup>65</sup>, do diretor russo, Vsevolod

---

<sup>63</sup> Segundo Gérard-Dennis Farcy a utilização do termo presença, entendido como presença cênica, é relacionado de forma definitiva ao ator de teatro, assim como de cinema, um pouco antes de 1950. Há notícias da utilização do termo por Sartre, relacionando o termo aos seus personagens (1938/1940). O crítico Francis Ambrière também usou o termo em seus artigos entre os anos de 1945 e 1948. (2011,p.14).

<sup>64</sup> O desejo por parte de alguns simbolistas em substituir os atores por marionetes no intuito de dar maior potência artística para suas obras. Para alguns a presença física dos atores destruía a magia poética de seus textos.

<sup>65</sup> Meyerhold se inspirou nos ginastas russos para criar uma série de

Meyerhold; a ginástica técnica de Jacques Copeau; a ginástica rítmica (eurritmia<sup>66</sup>) do Austriaco Émile Jacques- Dalcroze; a mimica corporal dramática do ator e mimico Étienne Decroux; as experiências espaciais e a supermarionete (*Über-marionette*) de Edward Gordon Craig; o trabalho com máscaras e a poética corporal dos franceses Ariane Mnouchkine e Jacques Lecoq; a ioga por Judith Malina e Julian Beck do grupo americano Living Theatre; o *Viewpoints* da diretora americana Anne Bogart; o esvaziamento do ator, exercícios apresentados por Ryszard Cieslak<sup>67</sup> e a inclusão de técnicas interculturais para o diretor inglês Peter Brook; A acrobacia, a ioga, técnicas indianas, técnicas para respiração (“aparelhos ressonadores”), o treinamento do ator à exaustão como prática criativa, para o diretor polonês Jerzy Grotowski; o diretor italiano Eugenio Barba seguiu os passos de seu mestre Grotowski, e com o grupo Odin Teatret, adaptou e recriou os exercícios do mestre, criou a Antropologia Teatral, a partir de uma visão intercultural, nos últimos anos vinha trabalhando como o performer/dançarino brasileiro Augusto Omolú<sup>68</sup>,

---

exercícios baseados no boxe, ginástica técnica, esgrima, acrobacia entre outros. A biomecânica é uma disciplina ministrada em cursos de educação física, terapia ocupacional, engenharia biomédica etc. Biomecânica significa estudos da mecânica dos organismos vivos.

<sup>66</sup> É uma nova visão de dança e do ritmo que tem como propositores Marie Steiner e Rudolf Steiner.

<sup>67</sup> O ator polonês Ryszard Cieslak é considerado o ator símbolo dos anos 60. Foi convidado por Peter Brook, nos idos 1963 para que junto com Jerzy Grotowski fizesse um workshop para os atores da *Royal Shakespeare Company*.

<sup>68</sup> Augusto Omolú foi o primeiro performer brasileiro a ser aceito no Odin Teatret. Estava criando uma prática que denominou Dramaturgia da Dança dos orixás quando foi brutalmente assinado. Para mais informações consultar a dissertação de mestrado de Julianna Rosa de Souza, defendida em 2014, disponível em [http://www.tede.udesc.br/tde\\_busca/arquivo.php?codArquivo=3765](http://www.tede.udesc.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=3765)

criador da dramaturgia da dança dos orixás.

O diretor e dramaturgo Bertolt Brecht, diferentemente de seus colegas supracitados, buscou romper a ideia de enredo e operar na sobreposição de enunciados para gerar um estranhamento discursivo e deslocar o ator da instância ficcional para gerar uma força de tensão política na relação do ator com espectador. No entanto, seus procedimentos<sup>69</sup> não estavam diretamente ligados a produção de presença do sujeito da cena. Tendo em vista as experiências atuais com a noção de estranhamento a concepção brechtiana se apresenta legitimada por um texto preestabelecido que tinha marcado o momento do deslocamento da ação ficcional para o discurso direto. Portanto, a noção de estranhamento para o dramaturgo Brecht servia complemento para o discurso estético político definido na marcação estabelecida pelo, também, diretor Brecht.

A noção de estranhamento usada nos espetáculos que desenvolvo minhas reflexões, nesta tese, estão fundadas sobre ruptura do real, enquanto uma ação concreta durante a atuação. O ator/performer se entrega ao acontecimento e normalmente manipula as máquinas tecnológicas como um técnico ao mesmo tempo que joga com o contexto narrativo exigido pelo personagem, ou figura que interpreta como ator. O acaso e o risco fazem parte deste jogo como materializadores do real. O distanciamento não está previsto no texto e sim no fato da imprevisibilidade – “mostrar-fazer” - ser incorporada como linguagem, a cada instante, durante o encontro com o espectador e o ambiente cênico.

Na proposta do dramaturgo alemão há um efeito

---

<sup>69</sup> A *praxis* brechtiana deve ser vista como uma síntese dos experimentos teatrais de Piscator e Meyerhold. O conceito de estranhamento foi resgatado do formalista russo Viktor Chklovski, em diálogo com o teatro oriental e com o teatro experimental russo.

sobre o discurso narrativo definido por um afastamento do enredo, entretanto esta ação, continua situada dentro do campo ficcional. Não existe, nesta ação do ator brechtiano, uma interrupção do ato ficcional, todas as palavras ditas pelo sujeito da cena, existem no texto prescrito pelo autor. Em muitas de suas obras Brecht usa este procedimento dramaturgico por meio das canções que se distanciam do enredo para reafirmá-lo. A pesquisadora Josette Féral problematiza a noção brechtiana de distanciamento, ao comentar:

É o texto que legitima, o autoriza e o desencadeia. Ele só possui significado em relação a narração. O aparecimento do ator por trás da personagem é primeiramente um efeito de discurso [...] Tal aparição atém-se unicamente à palavra: o ator não está mais no enredo mas porque ele fala que este enredo tornou-se objeto de seu discurso e que um primeiro efeito de distanciamento pode ser registrado. Mas ao fazer isso, o ator permanece na ficção, sua partitura sendo comanda pelo texto.(FÉRAL,2015,233)

O que nos demonstra Féral é que Brecht, apesar de deixar opaco para o espectador o papel do ator/personagem no palco e do personagem/ator no enredo, os aspectos relacionados ao distanciamento, a alternância e a sobreposição não são suficientes para causar uma ruptura radical, a ponto de rasgar em definitivo o contrato com o real. Um procedimento desta ordem faria emergir o risco do presente, o que obrigaria o ator (sujeito da cena) redimensionar suas ações discursivas para uma experiência com o instante. Observo, então, que meu olhar em pleno século XXI sobre as práticas de distanciamento propostas Bertolt Brecht acontece sob a ótica da presença física do sujeito

da cena em tensão com a presença expandida mediada por dispositivos tecnológicos, que por si só criam, no mínimo, uma espécie de estranhamento visual.

Os dispositivos tecnológicos exigem do performer/ator um outro comportamento corporal e produzem um distanciamento exigido pela manipulação e/ou assimilação dessas máquinas na cena. Essa ruptura com a natureza comportamental do sujeito da cena nos apresenta uma noção de distanciamento para além da construção textual. As ações são determinadas por características habituais em práticas performativas e instauram uma ruptura radical com estatuto do real.

Uma vez apresentados alguns procedimentos e seus criadores, diretores e/ou pedagogos da arte teatral, retorno ao conceito de presença cênica para dar continuidade às reflexões desenvolvidas no início deste tópico sobre as práticas corporais e suas consequências nas ações do sujeito da cena. Sendo assim, a perseguição por uma qualidade de atuação que ultrapasse as fronteiras tradicionais da mimese atingiu complexidades expressivas e narrativas que se configuraram em fricções entre a enunciação e a situação em si mesmo.

O duplo no teatro anunciado por Antonin Artaud, nos idos de 1940 em tom de profecia, se revela pelo que ele denominou *atletismo afetivo*. Uma postura para atuar, que permitiria o ator dominar e exteriorizar seus estados emocionais mais profundos. Nesses estados os sons guturais surgiriam como representação expressiva do homem-animal. A libertação da representação centrada no texto como portador de um sentido discursivo, era o que perturbava o ator/poeta Artaud. Sua visão profética e influenciada pelos surrealista e outras experiências estéticas interculturais, de certa forma, o aproxima de algumas experiências atuais. Artaud, no entanto, nunca

conseguiu concretizar suas propostas, apesar de ter influenciado diversos diretores e grupos nos idos de 1960, 1970 e 1980. Suas propostas foram reinterpretadas e algumas encenações como as do grupo *Living Theatre* eram assumidas como práticas artaudianas.

As experiências propostas por Artaud, em relação à ruptura do espaço ficcional, são de outra ordem e dizem respeito ao texto teatral e a valorização de aspectos de um “teatro acontecimento” (ROUBINE, 1998,190) as aspirações deste importante pensador do teatro, ainda, se mantiveram nas fronteiras do real e reafirmam, todavia, o campo intraficcional. Qual seria, portanto, a real contribuição de Artaud para com o surgimento de uma nova qualidade de presença na cena atual? Relatarei aspectos que me parecem fundamentais para o desenvolvimento de minhas reflexões a *posteriori*.

Dois aspectos de suas profecias devem ser observados com maior atenção:

- 1) Sua preocupação com o espaço, no sentido de criar outros pontos de vista para o espectador, ex: as cadeiras giratórias.
- 2) E o entendimento do corpo do ator como um catalizador de afetos<sup>70</sup>

As considerações sobre presença e presença cênica que venho desenvolvendo ao longo deste capítulo são de ordem fenomenológica e são colocadas em contraste com procedimentos de alguns pensadores do teatro. No entanto, tenho clareza da complexidade deste conceito, e sei da relevância de se pensar a noção

---

<sup>70</sup> O termo afeto catalizador é utilizado na terapia ocupacional, foi amplamente difundido por Nise da Silveira em processos terapêuticos de ordem psiquiátrica que utilizam a arte.

de presença e de presença cênica a partir dos corpos dos sujeitos envolvidos e sua relação com o mundo circundante. As investidas dos pesquisadores/artistas na tentativa, de alguma forma, de materializarem a manifestação da presença, com práticas e princípios universais centralizados no corpo, são válidas, mas ainda não explicam o mito do sujeito da cena, em um dia de glória, viver uma espécie de “estado de graça”.

Voltemos pois, a Merleau-Ponty para refletir sobre a experiência do encontro entre o sujeito da cena e o espectador para tentar entender as tensões produzidas na experiência da copresença. O instante se caracteriza por existir como processo, um devir constante, na qual a presença se abre para ela mesma e corporifica o tempo como o lugar do acontecimento. Para pensar o sujeito da cena no momento da instauração da produção de presença resgato a seguinte reflexão de Merleau-Ponty:

Em cada movimento de fixação, meu corpo ata em conjunto com um presente, um passado e um futuro, ele secreta o tempo, ou antes torna-se este lugar da natureza em que , pela primeira vez, os acontecimentos, em lugar de impelirem-se uns aos outros no ser, projetam em torno do presente um duplo horizonte de passado e futuro e recebem uma orientação histórica. Aqui existe a invocação, mas não a experiência de um naturante eterno. Meu corpo toma posse do tempo, ele faz um passado e um futuro existirem para um presente, ele não é uma coisa, ele faz o tempo em lugar de padecê-lo. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 321)

Na mesma direção do pensamento heideggeriano, no que tange a um pensamento ontológico, o olhar de Merleau-Ponty contribui para as reflexões que venho desenvolvendo sobre a presença ao projetar no horizonte o duplo: passado e futuro com intuito de demonstrar o fluxo constante e efêmero do presente que se eterniza como uma invocação e se dissolve no momento que se transforma em uma experiência. Como apreender a presença? Como atá-la a uma sensação de eternidade ao compartilhá-la com os espectadores? Não acredito que seja possível ter respostas absolutas para estas questões. No entanto, percebo brechas para estas reflexões na cena contemporânea, na qual o sujeito da cena navega por territórios híbridos e se favorece no momento da atuação por corporeidades construídas por camadas sensório-afetivas que surgem na sua relação com o ambiente cênico. A instabilidade, determinada pela produção de corporeidades (corpo-a-corpo) e a mediação (máquina-corpo) com dispositivos tecnológicos pode estar operando, no sentido de transformar o entendimento da noção de presença que vigorou, até então.

Josette Féral, na tentativa de esclarecer algumas questões sobre a noção de presença entrevistou vários diretores e diretoras. Estas entrevistas foram publicadas no livro *Mise en scène et jeu de l'acteur*<sup>71</sup>. Um fato importante a se destacar é que: a maioria das respostas foram evasivas e mantiveram uma capa de mistério sobre a noção de presença ou a rejeitaram como uma prática em suas atividades artísticas. A pesquisadora

---

<sup>71</sup> Livro sem edição em português: *Mise en scène et jeu de l'acteur*(J. Féral, 1997, 1998 et 2006), editado em 3 volumes. Volume 1: L'espace du texte; Volume 2: Corps en scène; Volume 3: Voix de femmes.

utilizou três perguntas<sup>72</sup> como base de suas entrevistas: O que é a presença? Utilizas esta noção no teu trabalho? Como definir este conceito?

A seguir destaco<sup>73</sup> alguns trechos das repostas<sup>74</sup> de alguns destes encenadores (as), da entrevista feita por Féral, com o objetivo de problematizar o comentário que fiz no parágrafo anterior, além de demonstrar como a noção de presença cênica é compreendida por estes encenadores (as). Para cada trecho citado traçarei um breve comentário. Portanto, a noção de presença cênica para:

- 1) Reza Abdoh<sup>75</sup> (Tome 2): “É a liberdade, eu creio. Simplesmente a liberdade de exprimir sem medo, a liberdade de se aproximar de um público e de se comunicar com ele. A liberdade de fazer este público sentir qualquer coisa que ele jamais experimentou anteriormente. Muito de tudo isso, a meu ver, é inato [...]”

---

<sup>72</sup> Tradução livre minha do original em francês: Qu'est-ce que la présence? Utilisez-vous cette notion dans votre travail? Comment définir ce concept?

<sup>73</sup> Cada Diretor citado traz entre parêntesis o número do volume em que apareceu sua resposta.

<sup>74</sup> Este material foi encontrado em um link da Universidade do Quebec, que fica em Montreal. O material encontrado é um resumo das entrevistas feitas por Féral, nos 3 volumes do livro, e abarca unicamente o que condiz a problematização da noção presença. Link: <https://effetsdepresence.uqam.ca/upload/files/articles/>. Todas traduções do francês são minhas.

<sup>75</sup> Tradução livre minha do original em francês: “C'est la liberté, je crois. Tout juste la liberté d'exprimer sans peur, la liberté de s'approcher d'un public et de communiquer avec lui, de faire sentir à ce public quelque chose qu'il n'a jamais vraiment expérimenté auparavant. Beaucoup de tout cela est, à mon avis, inné,[...]”

A resposta de Abdoh me parece vaga, ao mesmo tempo, muito pretenciosa quanto a fazer com que o público tenha uma experiência singular. Quanto a ser algo inato, nos conduz uma reflexão sobre o que é ter ou não ter talento. Então, só quem nasceu com tal dom, o talento, tem presença? Não acredito que a presença se resume ao talento de um sujeito que viva sua liberdade como “ser-criador”. Tão pouco creio a presença cênica seja uma questão de se comunicar em cena. Como venho desenvolvendo nas considerações apresentadas até então sobre a noção de presença cênica, penso que campos sensório-afetivos devem ser instaurados para que possa estabelecer estados de afetação.

- 2) JoAnne Akalaitis<sup>76</sup> (Tome 3): “Meu papel é de fazer com que todos atores tenham presença em cena. A presença pode ser desenvolvida no decorrer do trabalho”.

A afirmação de Akalaitis é coerente com o que entendo como sendo a função de um encenador. Ou seja, tentar desenvolver no processo de montagem uma hegemonia presencial no elenco. Seria ideal, mas as diferenças na qualidade técnica dos atores, muitas vezes não contribuem com este ideal. A resposta deste encenador ainda não contempla a pergunta de Féral sobre o que é presença.

---

<sup>76</sup> Tradução livre minha do original em francês: “Mon rôle est précisément d’amener tous les acteurs à avoir de la présence sur scène. La présence peut se développer en cours de travail.”

- 3) Jean Asselin<sup>77</sup> (Tome 2): “ Quanto à presença, eu diria que ela se define pelo seu contrário: ou seja, a repressão do ego, a ausência de si mesmo. ”

Não creio que ao se abster do seu ego o sujeito da cena possa potencializar sua presença. A ausência de si pode se tornar algo psicologicamente perigoso e ineficiente no que tange ao domínio da relação tempo- espaço durante o acontecimento cênico. Não me parece que para se obter uma qualidade presencial a repressão do ego e se ausentar do acontecimento cênico para a personagem ganhe força, seja suficiente.

- 4) Anne Bogart<sup>78</sup> (Tome 3): ” Eu não utilizo a palavra [presença] porque [...] de agora em diante, ela, não significa mais nada. As palavras que utilizo são, atento, em vigilância, violentamente atento. [...] O que significa a palavra presença hoje?”

Bogart, não utiliza este conceito, por acreditar que a palavra presença, em si, perdeu sua função, está desgastada para os tempos atuais. A definição da diretora americana, criadora do método *viewpoints*, se aproxima bastante do entendimento da condição situacional do sujeito da cena do século XXI. A condição de atenção, o domínio do acontecimento, o agir sobre o

---

<sup>77</sup> Tradução livre minha do original em francês: “Quant à la « présence », je dirais qu'elle se définit par son contraire : la répression de l'ego, l'absence du soi meme”

<sup>78</sup> Tradução livre do original em francês; “Je ne l'utilise pas parce que c'est un vieux mot qui ne signifie plus rien, désormais. Les mots que j'utilise sont «éveillé», «en éveil», «violemment éveillé». [...]Que signifie le mot présence, aujourd'hui?”

aqui e agora são características que reconheço como sendo do sujeito da cena atual. Identifico uma certa proximidade nos conceitos propostos Bogart da noção de presença que exige a arte da capoeira que exige um estado de atenção constante.

- 5) Nona Ciobanu<sup>79</sup> (Tome 3): “A presença cênica resulta de uma conexão que o ator mantém com todos os fenômenos do entorno. [...] O ator, por vezes, deve sair do contexto da cena para estar plenamente consciente do que passa ao seu redor.”

Como Bogart, Ciobanu enfatiza que o ator deve se manter conectado com o que acontece à sua volta. Neste sentido, se percebe que a noção de presença está diretamente relacionada à capacidade do sujeito da cena responder, ou melhor, reagir ao imprevisível. Em determinado momento da entrevista Ciobanu, fala de uma suposta relação entre a presença cênica e a espiritualidade, sem deixar muito claro sua concepção de espiritualidade. Observo, nesta pesquisa, apenas a relação deste sujeito da cena com os fenômenos que o mesmo domina de forma consciente no momento da atuação.

---

<sup>79</sup> Tradução livre minha do original em francês: “La présence sur scène résulte du lien qu’entretient l’acteur avec tous les phénomènes qui l’entourent. [...] L’acteur doit parfois sortir du contexte de sa scène pour être pleinement conscient de ce qui se passe autour de lui.”

- 6) Gilles Maheu<sup>80</sup> (Tome 2): “ A presença é alma. É o divino de um indivíduo. Quando falo de divino, isto inclui o bem e o mal. [...] Não é racional. ”

Maheu, compara a noção de presença a algo incompreensível, divino e irracional. Bom, mais uma vez, a noção de presença é entendida como algo misterioso e transcendental. Creio que esta definição além de vaga, colabora com uma postura do sujeito da cena que não cabe nas práticas teatrais ou performativas atuais. É por demais mística e carece de argumentos técnicos que a justifique.

- 7) Daniel Mesguich<sup>81</sup> (Tome 1): “A presença no teatro é a parte ausente: é a parte desatenta. [...] Já não se faz necessário usar todo seu corpo para pedir ajuda. Um gesto, um olhar é o suficiente, e todo resto do corpo é livre para se destituir da presença.”

Mesguich apresenta uma reflexão curiosa sobre o conceito de presença cênica. Para ele, portanto a presença cênica se encontra no que não está em evidência. Na sutileza, na forma minimalista na qual o sujeito da cena pode trabalhar seus gestos. A relação de

---

<sup>80</sup> Tradução livre minha do original em francês: “La présence, c’est l’âme. C’est le divin d’un individu. Et quand je dis divin, ça inclut le bien et le mal. [...] Ce n’est pas rationnel.”

<sup>81</sup> Tradução livre minha do original em francês: “La présence au théâtre, c’est la part absente : c’est la part distraite.[...] On n’a plus besoin d’utiliser tout son corps pour appeler au secours. Il suffit d’un geste ou d’un regard, et tout le reste est libre pour dispenser de la présence.”

concentração de energia em uma parte do corpo, enquanto o resto fica “livre”. Em uma época de *selfies*, reduzir, concentrar, minimizar pode ser uma saída para entendermos a presença cênica em diálogo com as máquinas de imagem.

- 8) Richard Schechner<sup>82</sup> (Tome 2): “Penso que esta presença está relacionada com a noção de eventualidade. [...] De fato, o ator atua com o perigo, e é o perigo que cria a presença”.

Schechner, diretor americano e pesquisador dos estudos da *performance*, associa a noção de presença ao acontecimento em si. O diretor americano enfatiza o risco, como força motriz para produção de presença. Ou seja, no encontro entre o sujeito da cena, os espectadores e o espaço emerge o risco, uma espécie de acidente, que pode alimentar ou destruir determinado estado de presença. Schechner, teórico dos Estudos da *Performance* e da *Performance Arte* ancora sua reflexão nos procedimentos basilares desta arte. Algumas experiências cênicas nos últimos 30 anos têm buscado na *performance*, como afirma Férral (2012), uma saída para dar outras possibilidades expressivas ao teatro. A reflexão de Schechner se dá no contexto das experiências performativas atuais.

---

<sup>82</sup> Tradução livre minha do original em francês; “ Je pense que cette présence a à voir avec la notion d'éventualité.[...] En fait, l'acteur joue avec le danger, et c'est le danger qu'il génère qui crée la présence.

- 9) Marianne Weems<sup>83</sup> (Tome 3): “Na atualidade, a noção de presença está mudando e creio que o fato de ter um ator só em cena emitindo uma presença física particular, é um pouco ultrapassado. A identidade e a presença do ator são verdadeiramente metamorfoseadas pelas novas tecnologias.”

A diretora americana Marianne Weems, desenvolve experiências cênicas híbridas e sua concepção de presença está diretamente ligada às produções performativas atuais e ao escopo desta pesquisa. A transformação da noção de presença é um fato na cena contemporânea a partir da utilização de dispositivos tecnológicos. As reflexões de Weems reafirmam as transformações na natureza do ator/performer que se encontra mediatizada pelos dispositivos tecnológicos, ou seja, entre a presença física e a presença virtual.

- 10) Eugenio Barba<sup>84</sup> (Tome 2): “Penso que devemos definir a presença de uma maneira extremamente pragmática. O que é a presença? É algo que atua sobre o espectador. Só a partir daí, podemos

---

<sup>83</sup> Tradução livre minha do original em francês: “La notion de présence est en train de changer, actuellement, et je crois que le fait d’avoir un acteur seul sur scène, dégageant une présence physique particulière, est quelque peu dépassé. L’identité et la présence de l’acteur sont véritablement métamorphosées par les nouvelles technologies.”

<sup>84</sup> Tradução livre minha do original em francês: “Je pense qu’on doit définir la présence d’une manière extrêmement pragmatique. Qu’est ce que la présence? C’est ce qui agit sur le spectateur. À partir de là, on peut se demander s’il existe une technique qui permette à n’importe quel acteur d’agir sur les spectateurs [...]”

questionar se existe uma técnica que permita a qualquer ator atingir o espectador [...]”.

O diretor italiano Eugenio Barba se tornou conhecido por seu trabalho sobre a presença cênica. Apresento por último suas reflexões com intuito de aprofundar os contrastes entre a posição defendida por este diretor acerca da noção de presença cênica e o que venho defendendo como foco desta pesquisa. Barba defende uma reflexão pragmática com uma perspectiva mais intercultural centrada nos deslocamentos e desenhos corporais. Entre todos entrevistados, sua reflexão foi a que mais se distanciou do caráter místico, abstrato, mas não abarca concepção contemporânea como foi apresentada por Marianne Weems no que se refere ao uso de dispositivos tecnológicos.

A preocupação com técnicas corporais “extracotidianas” para potencializar a qualidade de presença dos atores, se tornou uma marca de Barba e de seu mestre Jerzy Grotowski. Essas técnicas começaram a ser desenvolvidas nos teatro-laboratórios, de Grotowski e Barba, durante as décadas de 60 e 70 no século XX, e se estendem até os dias de hoje por meio das oficinas realizadas pelos atores/discípulos destes dois diretores.

Eugenio Barba<sup>85</sup> visa mediante a dilatação corporal do sujeito da cena, aprimorar a presença de seus atores com intuito de afetar o sistema nervoso do espectador. Sobre isso, ele afirma:

---

<sup>85</sup> Barba desenvolve o conceito de presença cênica a partir de estudos sobre as pesquisas de Vsevolod Meierhold, Etienne Decorux, técnicas orientais etc. E sobre tudo sua convivência como estagiário e assistente no Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski. Na prática, esta noção será desenvolvida nas experiências com os atores de seu grupo *Odin Teatret*, fundado em 1964.

Essa minúscula forma dinâmica era aquilo que eu e meus atores chamávamos de uma ação real. Podia ser realmente microscópica, apenas um impulso, mas ela se irradiava por todo o organismo e era imediatamente percebida pelo sistema nervoso do espectador (BARBA, 2010, p.60).

O diretor italiano afirma ter percebido na relação entre o ator e a audiência uma irradiação que supostamente detecta o real, e que essa percepção seria constatada pelo sistema nervoso do espectador. Esta afirmação é no mínimo perigosa, pois não existe uma possibilidade concreta, por parte dos artistas-criadores - dramaturgos, performers, atores, diretores - de controlar as reações sensoriais de uma plateia. O teatro desenvolvido por Barba diferencia a ideia de presença em um corpo cotidiano, da ideia de presença em um corpo artístico. É a partir da noção de um corpo em condição “extracotidiana”, um corpo artificializado, tecnicamente preparado para produzir uma presença distanciada do real que o diretor do *Odin Teatret* estrutura suas pesquisas no campo da presença cênica. A ideia de dilatação corporal como produção de presença tão utilizada pelos atores de Eugenio Barba está fundamentada por uma prática artística que utiliza o corpo de uma maneira antinatural, baseada no que ele denomina “equilíbrio de luxo”, posições corporais não confortáveis.

Não coloco em dúvida, a importância das pesquisas, no campo da presença cênica, feita por este diretor e por Grotowski. Elas foram e são fundamentais para problematização da noção de presença na atualidade. Não obstante, a noção de presença apresentada por seus atores ainda continua marcada

pelas experiências desenvolvidas em seu período áureo, na segunda metade do século XX. Barba e seus atores, como já foi dito, ainda viajam pelo mundo ministrando oficinas que seguem os princípios construídos durante os cinquenta e dois anos de existência do grupo *Odin Teatret*.

No entanto, as diversas concepções teatrais da cena contemporânea como: o teatro híbrido, o teatro intermedial, o teatro performativo, o teatro pós-dramático entre outros, parecem não absorver mais, só as posturas corporais “extracotidianas” tão difundidas pelos atores do *Odin Teatret*. O corpo artificializado proposto por Barba parece não se encaixar nas tensões impostas pelos diálogos com as máquinas de imagem, nem com as posturas corporais absorvidas da performance e se distancia do entendimento de presença cênica surgida no século XXI. A ideia de dilatação corporal de Barba, se transformou em uma expansão virtual mediada e projetada em outros suportes por dispositivos tecnológicos. Como afirmou Marianne Wems, na entrevista para Féral (2006), “A identidade e a presença do ator são verdadeiramente metamorfoseadas pelas novas tecnologias.”

A noção de presença tem assumido outras configurações, desde do final do século XX até hoje. As transformações no processo de identidade do ser-ator têm redefinido suas complexidades epistemológicas. Estas reconfigurações estão acontecendo a partir de uma dinâmica que envolve uma reinterpretação da ideia de teatro e da absorção da performance como uma ação cênica que redesenha o quadro representacional das artes cênicas. Algumas destas transformações são de natureza filosófica e estão ancoradas em uma possível compreensão do real, do representacional e do virtual como será visto nos capítulos posteriores.

A ampliação do potencial expressivo da cena contemporânea, por meio dos dispositivos tecnológicos, abre um espaço estatutário para o espectador nunca visto antes. Para Izabela Pluta: “A reconfiguração intermedial nos incita a refletir sobre a questão da percepção e finalmente sobre o espectador, seu lugar e sua relação perceptiva que nasce dentro deste universo híbrido”. ( 2011, p.89). Sendo assim, a cena ganha um significado para além de seu próprio significado e reverbera outras relações perceptivas a partir destes dispositivos colocados em intermedialidade e em tensão com o espaço cênico.

Portanto, a partir dessas reconfigurações as experiências no campo da recepção se tornam mais abertas, as relações presenciais e copresenciais entre atores/performers e espectadores acontecem mediante a um fenômeno cênico que valoriza a percepção sensório-afetiva individual do espectador. Na cena contemporânea estas experiências híbridas estão sendo desenvolvidas como projetos que se distanciam da ideia de um teatro universal (Teatro-Mundi) difundida por alguns pedagogos e diretores durante uma parte do século XX. Nestas experiências não se reconhece o ator/*performer* como um artista com capacidades técnicas de expressão universal, tão pouco se reconhece o espectador como um grupo homogêneo capaz de ler estas técnicas expressivas. O que está em jogo são as possibilidades perceptivas, sensório-afetivas e interativas instauradas no encontro entre os artistas da cena e os espectadores.

Dito isto, no próximo capítulo será desenvolvida a ideia de *performator* ou *performatriz*, sujeitos da cena que surgem a partir da ampliação do conceito de presença cênica. Seu nascimento acontece no processo de hibridação da cena contemporânea. O deslocamento

constante da condição de ator para condição de performer para suprir as necessidades estéticas das experiências cênicas que utilizam a intermedialidade abriam espaço para o surgimento de sujeitos da cena que atuam nas brechas entre o intra-ficcional e o extra-ficcional. Minhas considerações são feitas em um contexto na qual, algumas experiências na cena contemporânea exigem que os artistas respondam as complexidades de atuação demandadas pelas múltiplas perspectivas disciplinares e tecnológicas. Para ilustrar minhas reflexões utilizo o espetáculo-chave “E se elas fossem para Moscou? ”, que será analisado com intuito esclarecer a reconfiguração o papel destes novos sujeitos da cena.



### 3 PERFORMATOR: UM ENTRE-LUGAR PARA AS NOÇÕES DE PERFORMER E ATOR

“A principal fronteira é a dos contextos arte/vida”.  
(Renato Cohen)

Neste capítulo, inicialmente, volto-me para as fronteiras territoriais da *performance* e do teatro, a fim de compreender os elementos que determinam as possíveis reconfigurações da ideia de presença cênica que ocupa cena contemporânea. Em um primeiro momento, argumento sobre o processo de resignificação do conceito de *performer*, procuro cruzar reflexões teóricas de alguns estudiosos da Performance e do Teatro a fim de compreender as relações entre noção de ator e a noção de performer em seu contexto histórico. O objetivo é traçar caminhos para uma possível definição do conceito Presença Expandida. Considero que a criação deste conceito faz parte das modificações geradas pela utilização de dispositivos audiovisuais nos processos criativos da cena teatral. A absorção de alguns fundamentos da *performance* arte por criadores das artes cênicas é outro fator fundamental para o entendimento deste conceito de presença na qual o sujeito da cena atua em tensão com as mídias.

O eixo principal de minhas reflexões é a atuação. Minhas observações estão direcionadas pela maneira como o sujeito da cena experimenta a expansão de sua presença cênica durante espetáculos ao vivo e seus

desdobramentos como uma provável marca da cena contemporânea. A criação de outra categoria de presença – Presença Expandida - para além da carnal, representada pelo corpo do ator/performer produz modificações significativas nos paradigmas da arte teatral, considerada como a arte da presença ou como a arte do ator.

Esta outra categoria de presença - Presença Expandida - se encontra alicerçada em parâmetros como: narrativas fragmentadas, cena multidisciplinar e intermedial, manipulação de dispositivos tecnológicos em cena, uma nova relação do corpo com o espaço/ambiente, a percepção do corpo como uma imagem captada por câmeras, a percepção da expansão do corpo projetado em telas ou outros espaços, a percepção da voz e da imagem metamorfoseada e editada por aplicativos instalados nos dispositivos audiovisuais, as novas formas de atuação com características performativas e a interação com um espectador que se torna coautor da obra encenada. Os dois espetáculos-chave apresentados nesta pesquisa são analisados sob a ótica destes parâmetros.

Enunciado isto, volto a presença cênica, base fundamental da arte teatral, por considerar que este conceito sofre uma ação radical com a entrada das máquinas de imagem na cena contemporânea. A ideia de máquinas de imagem é entendida como todo dispositivo tecnológico que esteja em condição de intermedialidade com outros dispositivos e com o sujeito da cena durante a realização da obra. Este conceito será aprofundado no terceiro capítulo deste trabalho.

Pois bem, são nas tensões instauradas entre a presença física (ser humano) e a presença ecrânica (mediada por dispositivos tecnológicos), em espetáculos ao vivo, que detecto o surgimento de um sujeito de cena

híbrido. Este sujeito de cena responde as necessidades exigidas para a potencialização da presença cênica em diálogo com as máquinas de imagem. A este artista da cena que desliza entre acepções ontológicas do ser-performer e do ser-ator em condição de intermedialidade denominarei *performator*. Antes de aprofundar a noção de Presença Expandida, apresentarei considerações históricas e práticas sobre a arte da *performance* em relação a construção do termo *performator/performatriz*. O sujeito da cena (*performator/performatriz*) é o protagonista nas transformações basilares da arte teatral em função da reconfiguração de seus princípios de atuação mediante a utilização das máquinas de imagem na cena atual.

### 3.1 (A)PRESENTAÇÃO E REPRESENTAÇÃO: AS FRONTEIRAS ENTRE A PERFORMANCE E O TEATRO

O debate sobre as fronteiras entre a *performance* e o teatro tem ganhado força no circuito acadêmico e artístico. Artistas e pesquisadores apontam para fusão entre estas linguagens como um dos caminhos seguidos por artistas na contemporaneidade. RoseLee Goldberg (2006) aborda o universo da *performance* numa perspectiva mais histórica e contextualiza seu surgimento como sendo no início do século XX. Para esta autora os movimentos e manifestações artísticas de vanguarda como futurismo, o dadaísmo, o surrealismo foram marcados pela peça *Ubu Rei* de Alfred Jarry<sup>86</sup> e geraram as primeiras ações transgressoras. A ação como transgressão é uma característica fundante da *performance* e se mantém até este início de século XXI.

---

<sup>86</sup> Jarry estreou *Ubu Rei*, no Teatro da Óbra, em Paris no dia 10 de dezembro de 1896. Foi uma estréia tumultuada.

Enquanto RoseLee Goldberg traça uma cartografia histórica sobre a *performance*, Marvin Carlson (2010) desdobra o conceito quando faz uma análise crítica sobre suas diversas acepções na contemporaneidade. Em seu estudo, Carlson (2010) sinaliza a complexidade e a flexibilidade do conceito, que aparece como um termo recorrente em diversos campos da sociedade contemporânea. O autor aponta também para a potência política do termo e suas imbricações no campo dos estudos do teatro. De modo geral, estes dois pesquisadores apresentam um panorama histórico e crítico, isto é, apresentam a força transgressora da *performance* que aparece como elemento central de reflexões sobre a cena contemporânea.

Em uma abordagem distinta, o pesquisador francês Patrice Pavis apresenta as transformações da prática teatral sob o viés da encenação. O livro *A Encenação Contemporânea* (2010) é referência para os estudos teatrais, pois contextualiza a origem da encenação, suas reconfigurações após os idos de 1970, as transformações geradas no contato com os estudos da *performance* e com a inserção da intermedialidade na cena. Outra abordagem importante para compreensão das transformações na natureza do sujeito da cena nos foi apresentada pelo pesquisador alemão Hans-Thies Lehmann em seu livro *Teatro Pós-Dramático* (2007).

Para Lehmann, a noção de teatro pós-dramático surge de suas observações sobre a ideia de um teatro com discurso pré-dramático, presente na antiga tragédia grega e de um teatro contemporâneo que busca se distanciar da unidade dramática aristotélica. O autor constata, portanto, as modificações na dramaturgia da cena contemporânea mediante a um deslocamento da força textual:

A partir das vanguardas históricas e, de modo mais intensivo, a partir do surgimento da cultura midiática, as condições basilares do teatro se transformaram. Isso diz respeito principalmente às concepções da função e do status do 'texto' no teatro. Para o teatro das últimas três décadas, um triplo processo possui importância: a problematização teórica do modo como se deve pensar aquela configuração chamada texto, 'acabado' somente na aparência; ao mesmo tempo, a ampliação do conceito de texto; e a redução do peso da participação do elemento verbal (em seu sentido mais restrito) na experiência teatral (LEHMANN, 2009, p. 88).

Lehmann desenvolve o conceito pós-dramático a partir de análises da cena teatral contemporânea. Seus estudos estão ancorados nas transformações sofridas pela noção de dramaturgia e sobretudo na reconfiguração do *status quo* do texto no teatro atual. É necessário salientar que a transformação sofrida pelo sujeito da cena é um dos focos desta pesquisa que tem como foco principal a relação deste sujeito com a expansão de sua presença. As modificações nas bases dramaturgias da cena contemporânea afetam os processos de atuação deste sujeito. É inegável que as mudanças da estrutura do texto e conseqüentemente na relações com cena influenciam o comportamento do ator/*performer*.

Nesta pesquisa opto pela noção de teatro performativo ou teatro midiaticizado, apresentado pela teórica canadense Josette Féral (2015) por acreditar que este conceito abarca as modificações ocorridas no teatro contemporâneo a partir das contaminações entre as linguagens da performance e do teatro em conjunto com

a inserção de dispositivos tecnológicos. Para Féral (2015) a *performance* ocupou, nos últimos anos, o lugar central nos palcos da cena contemporânea.

O conceito de teatro performativo apresentado pela pesquisadora canadense se baseia em uma estrutura da *performance* na qual o performer mostra para o espectador o processo de construção da ação cênica durante a realização da cena. Portanto, os atos de “fazer” e “mostrar o fazer”, aplicados a partir do conceito de performatividade, são fundidos diante do espectador. Essa característica se encontra no centro da ação performativa e conseqüentemente define a noção de teatro performativo.

Josette Féral problematiza o conceito teatro pós-dramático de Lehmann embora admita a existência de uma certa afinidade entre o conceito de teatro performativo e a do autor alemão: para ela, os dois termos apresentam uma cartografia da cena contemporânea, no entanto, compreende que a expressão teatro performativo se ajusta de forma mais apropriada às produções contemporâneas, por trazer em seus processos construtivos a noção de performatividade. Neste sentido Féral afirma que:

Esse teatro, que chamarei de teatro performativo, existe em todos os palcos, mas foi definido como teatro pós-dramático a partir do livro de Hans-Thies Lehmann, publicado em 2005, ou como teatro pós-moderno. Gostaria de lembrar aqui que seria mais justo chamar este teatro de ‘performativo’, pois a noção de performatividade está no centro de seu funcionamento (FÉRAL, 2009a, p. 197).

Para esta autora, a performatividade se apresenta como um conceito flexível que serve como

uma ferramenta operacional para identificar comportamentos que trazem características diretamente relacionadas com a performance. Para efeito de pesquisa a noção de performatividade que utilizarei está vinculada aos processos de produção de presença do sujeito da cena:

O processo performativo age diretamente no coração e no corpo da identidade do performer, questionando, destruindo, reconstruindo seu eu e sua subjetividade sem a passagem obrigatória por uma personagem. A performance toca o sujeito que vive para cena, que se produz, que executa. Se o ator performa, ele realmente age com seu corpo e sua voz em cena. Seu corpo efetivamente age. (FÉRAL,2009b, p.83.).

A autora relaciona de forma direta o ato de performar com a natureza biográfica do sujeito da cena e busca identificar, portanto, no duplo apresentar(eu)-representar(personagem) uma espécie de jogo de interpenetração entre o teatro e a performance. Com intuito de reforçar que a performance se tornou um ponto nevrálgico para a compreensão da ideia de um teatro performativo, Féral acrescenta que:

De fato, se é evidente que a performance redefiniu os parâmetros permitindo-nos pensar a arte hoje, é evidente também que a prática da performance teve uma incidência radical sobre a prática teatral como um todo. (FÉRAL, 2009a, p. 200).

A partir das definições de Féral e, principalmente, de sua ênfase sobre a redefinição dos parâmetros teatrais, identifico duas características da performance que revelam esta incidência anunciada pela autora. A

primeira seria a “irrupção do real” (conceito que será aprofundado na segunda parte deste capítulo), evidenciada pela presença intencional do risco. E a segunda seria o “fazer-mostrar”, ou seja, a desconstrução de elementos ilusionistas presentes no teatro como uma possibilidade de jogo para o sujeito da cena durante a construção de suas ações. Segundo Féral :

[...] No teatro performativo, o ator é chamado a “fazer” (*doing*), a “estar presente”, a assumir os riscos e a mostrar o fazer (*showing the doing*), em outras palavras, a afirmar a performatividade do processo. A atenção do espectador se coloca na execução do gesto, na criação da forma, na dissolução dos signos e em sua reconstrução permanente. Uma estética da presença se instaura (2009a, p. 209).

Neste trecho a autora define bem o comportamento do sujeito da cena durante a afirmação da performatividade, ou seja o “fazer” e o “mostrar-fazer” instauram, para ela, uma estética da presença. A afirmação de Féral, está influenciada pelos Estudos da Performance, de Victor Turner e Richard Schechner e reafirma comprometimento do sujeito da cena com o momento presente. Observo que, no instante de criação da ação cênica, diante do espectador, este sujeito se comporta como ator e no momento que revela como esta ação está sendo construída se comporta como performer. Portanto essa variação comportamental no momento da criação de uma ação cênica é o que define a minha concepção de performer/performatriz.

É no jogo do sujeito da cena, marcado pelo deslocamento entre mostrar e fazer, que identifico a

possibilidade de um entre-lugar, um espaço mediado, que modifica na base uma concepção de ator marcada pela potência de um texto dramático que pré-estabeleceu suas ações em função de um contexto ficcional. Esta forma de atuação até então alicerçada no ato de representar não está respondendo a demanda de um acontecimento cênico híbrido. No teatro performativo a estética da presença se instaura, como afirmou Féral (2009a), de forma radical e gera no sujeito da cena uma espécie valorização do momento presente. A valorização do instante pelo *performer/ator* é atravessada pela desconstrução e construção da ação. Este movimento gera um deslocamento complexo e constante entre a noção de ator e a noção de performer o que faz do espectador um co-autor.

Féral afirma ainda, que este tipo de comportamento do sujeito da cena surge quando o teatro se beneficia das aquisições de procedimentos performativos para romper o campo da ilusão, o que abalou a natureza comportamental do ator e o transformou em performer. Em suas palavras:

[...] uma arte que se beneficiou das aquisições da performance, é certamente o teatro, dado que ele adotou alguns dos elementos fundadores que abalaram o gênero (transformação do ator em performer, descrição dos acontecimentos da ação cênica em detrimento da representação ou de um jogo de ilusão, espetáculo centrado na imagem e na ação e não mais sobre o texto, apelo à uma receptividade do espectador de natureza essencialmente especular ou aos modos das percepções próprias da tecnologia.) (FÉRAL, 2009a, p.198).

A autora indentifica, portanto, uma tendência na cena contemporânea de romper com paradigmas

baseados na representação assentada na força do texto e seus efeitos de ilusão, artifício utilizado durante alguns séculos no teatro. É preciso afirmar que neste movimento de ressignificação da representação provocado por meio da contaminação do teatro por elementos da performance, as máquinas de imagem exercem um papel importante. Assim, as aquisições advindas da performance, redefinem alguns conceitos engessados, até então, pela força do texto literário<sup>87</sup> no ambiente teatral e reorganizam suas consequências sobre as condições de espetação.

Compreendo que algumas práticas de teatro performativo não trabalham, necessariamente, com máquinas de imagem e que, portanto, a noção de teatro performativo não está diretamente relacionada a utilização de novas tecnologias na cena. Portanto, no que concerne a esta pesquisa, a utilização de dispositivos tecnológicos se configura nas relações de intermedialidade. A condição de presença do performer/performatriz acontece por meio de estruturas narrativas intrinsecamente comprometidas com as tensões entre as máquinas de imagem e o texto dramático. Ao analisar a relação do ator contemporâneo com as novas tecnologias Izabella Pluta identifica o papel multidisciplinar do sujeito da cena:

Podemos então constatar que o ator contemporâneo

---

<sup>87</sup> É preciso deixar claro que reconheço a existência de textos performativos (inovações dramatúrgicas na estrutura textual e no jogo com as palavras), que “obrigam” o ator/performer a estabelecer outra postura interpretativa frente ao material literário. No entanto, esse não é o foco desta pesquisa. Como já foi visto, Lehmann é uma referência importante sobre as questões referentes à dramaturgia. Para aprofundar esta problemática, consultar Lehmann (2007).

aparece sobretudo por meio de sua *múltifunção* o tornou mais complexo o ato de criação. O ator pode não somente receber uma formação complexa sobre o plano da atuação mas igualmente uma formação para adquirir capacidade de organizar o universo cênico [...] (PLUTA, 2001 p.110)<sup>88</sup>

Pluta constata a obrigatoriedade de uma outra formação para o sujeito da cena que se divide durante o espetáculo entre atuar e organizar o universo cênico. No próximo item analisarei o espetáculo *E se elas fossem para Moscou?* de Cristhiane Jatahy, e assim teremos exemplos práticos deste tipo de atuação. Neste projeto artístico os dispositivos tecnológicos alteram as condições espaciais e revelam a existência de um entre-lugar para a condição do sujeito da cena. Este evento cênico é híbrido acontece por meio da intermedialidade na qual são valorizadas outras formas perceptivas para além da representação de um texto dramático.

O texto clássico funciona como um pretexto para uma adaptação atualizada da obra realista *As três irmãs* de Anton Tchekhov. A releitura, feita pela dramaturga e diretora do espetáculo, teve como preocupação estrutural uma aproximação aos tempos atuais, a saber século XXI (2014/2015). Esta releitura permitiu que a montagem se desenvolvesse através de um jogo dinâmico, atravessado por elementos performativos, na qual estas máquinas dilatam e delatam as fronteiras entre: ficção e realidade, teatro e audiovisual e ator e *performer*. Os dispositivos tecnológicos estão

---

<sup>88</sup> Tradução livre minha do original em francês: “Nous pouvons ainsi constater que l’acteur contemporain apparaît surtout à travers sa multifonction qui complexifie l’acte de création. Il peut non seulement recevoir une formation complexe sur le plan du jeu mais qui acquiert également la capacité d’organiser l’univers scénique.”

incorporados às dramaturgias que se configuram nas tensões entre máquinas e performers/atores. As minhas reflexões sobre o projeto cênico de Jatahy estão alicerçadas nos aspectos da performatividade (“fazer” e o “mostrar-fazer”). O objetivo é localizar os deslocamentos espaçotemporais entre o real e o ficcional na qual o sujeito da cena oscila entre ser-ator e ser-performer, o que configura portanto o que denomino *performator/perfomatriz*.

### 3.1.1 Pontos de vista na performatividade e na teatralidade de *E Se Elas Fossem Para Moscou?* de Cristhiane Jatahy

“Eu me vejo lá onde não estou em um espaço que se abre virtualmente, para além dessa superfície [...] uma projeção de mim”<sup>89</sup>

*E Se Elas Fossem Para Moscou?*<sup>90</sup> Uma pergunta. Uma obra em dois espaços simultâneos. Uma escolha a ser feita. Dois pontos de vista: o teatral e o ecrânico. O espetáculo foi visto por mim em dois dias diferentes. Cada dia, na condição espectador/pesquisador, ocupei uma sala diferente. Duas plateias, a da sala de projeção e a do palco-set, onde se encontram os *performers/atores*. A linguagem é híbrida e transita entre o teatro, a performance e o audiovisual. Ao adentrar no palco-set, uma *performer/atriz*, sentada, olhando fixamente para a plateia, diz: “*Talvez isso não seja uma peça, talvez não seja um filme também. Ou talvez as duas coisas ao mesmo tempo*”. Nós, os

---

<sup>89</sup> Fala da personagem Irina ao final da peça *E se elas fossem para Moscou*, vista no Teatro Sérgio Porto, RJ, 2015.

<sup>90</sup> Vi os espetáculo/audiovisual “E SE ELAS FOSSEM PARA MOSCOU”, no Teatro Sergio Porto, no Rio de Janeiro, no ano de 2015. O espetáculo e a experiência audiovisual, que a diretora, denominou de filme, foram vistos, por mim em dias diferentes. Primeiro assisti o espetáculo em um final de semana do mês de agosto e o audiovisual na semana posterior. Os preços eram diferentes, e é importante frisar que éramos avisados da importância de experienciar os dois acontecimentos cênicos como obras complementares.

espectadores, somos convidados para comemorar o aniversário de Irina<sup>91</sup>, a mais jovem das irmãs. As performers/atrizes são irmãs/personagens do drama tchekhoviano e oscilam entre o real e o ficcional. Os técnicos também são performers, por vezes funcionam no papel de músicos ou de atores envolvidos nas cenas que contam as diferentes fases da vida destas três mulheres. Neste breve relato procuro localizar o leitor de forma dinâmica com essa experiência cênica proposta pela Cia Vértice.

Pois bem, em um outro dia, voltei para assistir ao filme-espetáculo-filme. Uma voz em off invade a sala: *“Talvez isso não seja uma peça, talvez não seja um filme também. Ou talvez as duas coisas ao mesmo tempo.”* Procuro a atriz/performer ela não está mais ali olhando para mim. Vejo a tela, nela detalhes do que aparecia no fundo e passava despercebido no palco-set. Na tela a imagem de outra performer/atriz mergulhada em uma piscina. Estou sentado em uma almofada, uma sensação caseira de uma sessão de cinema.

O passado e o presente são dilatados, captados e editados por dispositivos audiovisuais. As câmeras captam as imagens e o áudio e enviam para um computador. As imagens editadas em tempo real são enviadas para sala de projeção. Algumas características deste espetáculo da Cia Vértice, dirigido e criado por Cristhiane Jatahy, ocorrem em um contexto de intermedialidade, isto é, em um fluxo constante entre o cinema, o teatro e a performance mediatizada. A

---

<sup>91</sup> Elenco do espetáculo *E se elas fossem para Moscou?*: Isabel Teixeira, Julia Bernat e Stella Rabello performam as três irmãs. Paulo Camacho, Rafael Rocha, Felipe Norkus e Thiago Katona se responsabilizam por determinadas tarefas (coordenação de vídeo, música) e alguns entram em cena, performam personagens coadjuvantes da peça de Tchekhov.

interatividade com a audiência acontece na hora que os espectadores da sala-palco são convidados para dançar, comer ou tomar um taça de espumante durante a festa de aniversário da personagem Irina. Para esclarecer esta experiência proposta por Jatahy e desenvolver as considerações sobre a condição de *performator/performatriz* do sujeito da cena é importante destacar o caráter multifuncional dos artistas/técnicos presentes na cena. Esta é uma característica fundamental para o entendimento da noção *performator/performatriz*. Para isto observem a imagem e o que diz Josete Féral sobre estas propostas cênicas interdisciplinares.



**Figura 13 - Foto de Divulgação do espetáculo “E SE ELAS FOSSEM PARA MOSCOU?”<sup>92</sup>**

---

<sup>92</sup> Retirada do site *Questão de Crítica*. Foto de Divulgação do Espetáculo *E se elas fossem pra Moscou?* Disponível em <http://www.questaodecritica.com.br/2014/06/quando-se-atua-e-quando-se-vive/>

Para Féral as performances mediatizadas operam em um campo aberto, sem as referências habituais do teatro tradicional. Segundo Féral:

É que a performance, e a performance mediática mais ainda do que a teatral, procura provocar os sentidos, a operar uma dissolução das referências habituais (em relação ao espaço, ao tempo, ao real). Para isso, ela instala o espectador em certa receptividade (FÉRAL, 2015, p. 142).

Pois bem, neste tipo de performance a tecnologia se encontra incorporada à cena com o objetivo de borrar as fronteiras entre o teatro e o audiovisual, como pode ser visto na figura acima. A relação entre o operador da câmera e a cena está condicionada à noção do “fazer” e do “mostrar fazer” que age na fronteira entre o real e o ficcional. No espaço restrito para projeção audiovisual o performer com a câmera não é visto este é um privilégio de quem está vendo o espetáculo no palco-set.

Na sala escura com cadeiras e almofadas, uma tela, um ambiente aconchegante, um lugar que recebe por expansão ecranica a presença dos performers que estão no palco-set<sup>93</sup> ou set-palco. Jatahy, posicionada discretamente em um canto sala-palco recebe em uma máquina (notebook) as imagens enviadas pelas câmeras, as edita em tempo real, insere os áudios (trilha

---

<sup>93</sup> O termo *palco-set* é por mim utilizado por entender que a movimentação dos painéis está diretamente ligada com o posicionamento das três câmeras. Estes painéis também facilitam a criação da iluminação que serve tanto para o espetáculo teatral, como para o audiovisual que está sendo feito simultaneamente durante a apresentação.

e vozes)<sup>94</sup> e as envia para sala de projeção.

A cena, no palco-set, é atravessada por uma diversidade de pontos de vista que se configuram a partir das ações cênicas que podem ser vistas em sua totalidade ou percebidas, algumas vezes, pelo recorte na tela de uma das câmeras. Durante todo espetáculo são usadas três câmeras. Ressalto que fica clara a preocupação da encenadora no sentido de definir uma qualidade de presença do seu elenco que funcione com as linguagens: cinematográfica e teatral. A performance, neste caso, surge como uma terceira opção de linguagem e funciona como um liame, um conceito operatório que “costura” as duas outras linguagens e instaura a teatralidade. Para Féral a teatralidade ocorre, sob o olhar diversificado do espectador, na abertura produzida por uma performance no momento da fricção entre especularização e a espetacularização. Para a autora,

Na medida, pois, em que o lugar está preparado tendo em vista uma ação, dá-se o enquadramento espacial que solicita o olhar do espectador. O enquadramento cria um espaço, espaço do especular que recusa tornar-se espetacular. Ao criar um espaço para si, a performance cria ao mesmo tempo o espaço do outro, o meu, o do espectador, e paradoxalmente estabelece a base de toda teatralidade (FÉRAL, 2015, p. 142).

No espetáculo de jatahy, os espectadores que se encontram no palco-set, por vezes, também vêem as cenas na tela de uma das três câmeras posicionadas

---

<sup>94</sup> Na atualidade, as facilidades da tecnologia digital fazem do notebook por meio de aplicativos para edição de vídeo uma ilha de edição.

estrategicamente para fazer os enquadramentos que serão re/transmitidos para sala de projeção. Ao poder escolher seu ângulo de visão da cena, ou pela tela da câmera ou fora dela, o espectador do palco-set amplia sua relação “de agenciamento sobre a linha narrativa do que está sendo contado/mostrado” (SANTOS, 2012, p. 70).

Ao escolher olhar as ações, enfim, olhar para gestualidade dos performers pela tela da câmera, o espectador, assume posição de *voyeur* e pode perceber sutilezas, intimidades que não são percebidas na cena apresentada no espaço cênico. O caráter invasor de uma câmera no momento da filmagem se dá pela possibilidade de ampliação, por meio de um *zoom*, de detalhes da composição física do sujeito da cena e pelo recorte da parte corporal a ser mostrada. Esta característica é específica à linguagem audiovisual e não pode ser reproduzida com a mesma potência invasiva da lente de uma câmera por espetáculos teatrais que não utilizem estes dispositivos.

No Experimento Cênico da Cia Vértice o papel de testemunho é dividido entre os espectadores do palco-set e os (tele)espectadores que se encontram na sala de projeção. A proposta de encenação de Jatahy define com muita clareza e domínio a relação entre as linguagens audiovisual e teatral, o que determina como e o que deve ver os espectadores do palco-set e os (tele) espectadores da sala de projeção. As imagens da peça-filme ou filme-peça são projetadas na sala escura e constroem uma narrativa independente daquela que acontece no palco. Ainda que possam ser vistas em sua singularidade as duas experiências cênicas se complementam.

A força das ações performativas registradas pelas câmeras, emergem do transcurso marcado pelas situações justapostas espalhadas pelo espaço cênico. A dramaturgia orquestrada para construção das cenas, por Jatahy, abre possibilidades para novos pontos de vista, o espectador passa a ser um colaborador, e em alguns casos participa efetivamente da ação. Quero registrar como exemplo o momento em que a performatriz (personagem/performer/atriz) Stella Rabello, propõe uma interação audiência. Ela pede para que o espectador à ajude no posicionamento da câmera. Com a câmera no tripé, a atriz se posiciona entre a câmera e o espectador, sugere que o mesmo ajuste com precisão o enquadramento.

Pois bem, este é um instante no qual a performatividade é revelada e assumida como parte da linguagem. O espectador neste momento, se torna um técnico e é incorporado à cena. Observo que o espectador se encontra em um entre-lugar: entre o ficcional e o real, pois é colocado no papel de um personagem: o cinegrafista. Instaura-se, então, uma dissolução das referências habituais de espaço, tempo, realidade e ficcionalidade.

Como se pode ver, abaixo, na figura 6, a personagem Irina, ou melhor, a atriz Julia Bernat, opera a câmera e se posiciona como uma performer que oscila entre o real e o ficcional. Tais procedimentos performativos incorporados pelo teatro de maneira explícita, transformam o binômio tempo-espaço e redefinem o campo perceptivo do sujeito da cena. Ao sujeito da cena que executa este tipo de ação que requer tal deslocamento, denomino performer ou performatriz.

Portanto, a condição de performtriz de Julia Bernat, na cena do jantar de comemoração do aniversário da sua personagem Irina, é determinada pelo jogo duplo entre ser a personagem e ser a operadora de câmera. Durante todo o espetáculo o desdobramento de determinadas situações narrativas está vinculado aos deslocamentos constantes dos sujeitos da cena. Por um instante, irei me concentrar neste deslocamento entre a atuação e a representação, ainda que na fotografia (imagem fixa) não se possa perceber a força potencial desta atitude que se repetirá em outras situações no espetáculo *E se ela fossem para Moscou?*, utilizo a fotografia da atriz/performer/personagem em condição de performtriz quando opera a câmera, para demarcar as reflexões que farei a seguir.



**Figura 14 – Performatriz: atriz/performer/personagem opera a câmera em “E se Elas Fossem para Moscou”<sup>95</sup>**

Esta ação de operar a câmera fabrica uma qualidade de distanciamento que está relacionada à tensão entre o real e o ficcional para a criação de realidades intraficcionais. Enumerarei, abaixo, algumas possibilidades reflexivas que se abriram a partir da minha condição de espectador/pesquisador durante o evento cênico, no set-palco<sup>96</sup>, sobre o momento em que Julia Bernat opera a câmera:

---

<sup>95</sup> Foto de Divulgação de Marcelo Lipiani que também assina a cenografia do espetáculo – disponível em <http://oglobo.globo.com/cultura/christiane-jatahy-dirige-peca-filme-se-elas-fossem-para-moscou-11862865>

<sup>96</sup> Quero, mais uma vez, ressaltar que estas reflexões estão atreladas a minha condição de espectador/pesquisador. O espetáculo foi apresentado no palco do teatro Sergio Porto e foi visto por mim em duas etapas. Vi inicialmente o espetáculo no *palco-set* e em um outro dia voltei para ver a parte complementar, o audiovisual. As duas experiências acontecem simultaneamente, cabe ao espectador escolher o que ver primeiro. Em geral a experiência audiovisual é vista em uma segunda vez.

1. Admito que Irina esteja com a câmera na mão, dentro de um espaço ficcional, e que esta ação faz parte ainda de uma estrutura representacional; já que neste contexto a presença de dispositivos tecnológicos na cena é admissível, tendo em vista que o drama de Tchekhov foi adaptado e atualizado para as condições socioculturais do século XXI. Neste caso, então, se poderia concluir que é Irina (a *persona dramatis*) que opera a câmera;
2. Considero que este momento gera uma ruptura entre o real e o ficcional, já que a performer/atriz ao operar a câmera se distancia da condição de *persona dramatis* e assume o papel de uma cinegrafista, que revela sua própria situação de representação. Consequentemente, sou atravessado também por esta situação e inevitavelmente descolado das relações intraficcionais do drama tchekoviano e convidado a reorganizar meu imaginário a partir da fricção direta entre o real e o ficcional.
3. A terceira possibilidade é a da escolha em participar de uma experiência cênica em que os dois pontos anteriores não se anulam, mas se complementam e geram outros lugares, outros estados perceptivos com pontos de vista múltiplos, alicerçados em uma linguagem fluida, que transita entre o real e o ficcional. Na posição de espectador/pesquisador identifico um entre-lugar que revela a presença do sujeito da cena, condicionada aos deslocamentos entre os gêneros artísticos: performance, teatro e audiovisual. Esta proposta híbrida funciona ordenada pela intermedialidade e entre as estruturas intraficcionais e extra-ficcionais o que proporciona um

campo para o surgimento do que estou nomeando performer/performatriz. As condições colocadas para o artista da cena em experiências estéticas como a de Jatahy é que comprovam minhas suposições para tal nomenclatura.

Sendo assim, as considerações que faço em minhas análises são centradas nas possíveis modificações da noção de presença cênica causadas pelos deslocamentos constantes entre o performativo e o representacional. As contribuições trazidas por dispositivos tecnológicos no processo criativo dos artistas cênicos, delinearam caminhos para experiências estéticas, que dissolvem os limites convencionais do teatro e colocam o corpo do sujeito da cena como mais um componente da engrenagem instaurada pela intermedialidade. Pluta (2011) defende a ideia de um “corpo médiafórico”<sup>97</sup> em uma alusão ao corpo do ator/performer que age como metáfora na relação com as mídias durante processos criativos que utilizam estes dispositivos. Segundo Pluta:

A individuação intermedial gerará a figura atorial que colocará em jogo o cruzamento entre o orgânico e o tecnológico e que será constituído por meio da hibridação. Esta figura de base, ou mesmo matricial, faz com que se reencontre dois fenômenos de ordem diferente: a intermedialidade e a teatralidade. Trata-se do corpo médiafórico que nasce da interação do corpo do intérprete com a mídia em função cênica[...] (PLUTA, 2011, p.122)<sup>98</sup>

---

<sup>97</sup> No original em francês: *Corps Médiaphorique*.

<sup>98</sup> Tradução minha livre do original em francês: “ L’individuation intermédiaire génère la figura actorielle qui metra en jeu l’entrelacemente entre l’organique et le technologie et qui se

A autora constata que a partir da tensão gerada entre o corpo do sujeito da cena e os dispositivos tecnológicos surge um *corpo médiáfórico* na qual a teatralidade e intermedialidade se reencontram para produzir, o que defino como outra forma de presença, como será visto no capítulo três. As mudanças no processo atorial, portanto, fazem do performer/performatriz um ser híbrido, que existe na fusão do seu corpo com as máquinas de imagem representadas por: monitores, telas, câmeras, notebooks, microfones e softwares usados em função cênica.

As experiências cênicas com características intermediais propostas por Ahmed e por Jatahy, analisadas durante a produção desta tese, se revelam, tendo em vista suas diferenças conceituais, como estratégias sensíveis da percepção do real e fazem emergir um território instável na qual as fronteiras entre realidade e ficção são borradas. Na proposta de Ahmed o jogo performativo concretizado na situação de risco, associado a captação e ampliação do som são fatores determinantes para as reações físicas dos espectadores. As fricções entre as realidades ficcionais, construídas no processo espetacular, e o real representado pelo contexto fenomênico da apresentação em si, são destacadas como estratégias para produção de um campo de interseções transitórias entre o real e o ficcional.

No espetáculo criado por Jatahy, o “fazer” e o

---

constituera à travers l'hybridation. Cette figure de base, voire matricielle, fera rencontre deux phénomènes d'ordre différent, l'intermedialité et la théâtralité. Il s'agit du *corps médiaphorique* qui naît de l'interaction du corps de l'interprète et du média em foction scénique [...]"

“mostrar–fazer”, características que delatam a existência de performatividade, são habilmente usadas pela encenadora, para demonstrar a existência de uma intermedialidade entre os sujeitos da cena, na condição de performers/performatrizes, e os dispositivos tecnológicos. A autora/encenadora utiliza o drama realista de Tchekhov como ponto de partida para a realização de uma experiência estética híbrida que ultrapassa estruturas espaciais seculares.

O desejo de transformação poética da cena e de rompimento das barreiras espaciais, representadas pelo palco italiano<sup>99</sup>, que separa o lugar do sujeito da cena do lugar na qual o espectador deve se posicionar, se “arrasta” na história do teatro por pelo menos dois séculos. Neste espaço materializado pelo palco italiano, o ilusionismo ganhou força por intermédio de concepções estéticas que se acomodavam perfeitamente a esta forma arquitetônica. A ruptura ou não com este palco fechado, também considerado por alguns encenadores como uma caixa mágica se transformou em uma batalha estética entre os pensadores e artistas da cena. Uma coisa é certa o palco italiano condiciona o espectador a se manter em uma posição estática, na qual seu ponto de vista é o mesmo do início ao fim do espetáculo. Várias foram as tentativas experimentais de criarem outras realidades para a caixa cênica. Estas tentativas vão desde da utilização do denominado: *efeitos de real* muito valorizado pelos naturalistas; às profecias artaudianas com relação a um possível teatro

---

<sup>99</sup> Jean-Jaques Roubine, no capítulo *A explosão do espaço* afirma que, “A maioria das salas teatrais foi construída nos séculos XVIII e XIX. Todas elas obedecem às normas do espetáculo à italiana” (ROUBINE, 1998, p. 82). Para maiores informações ver o livro *A linguagem da encenação teatral* citado nas referências desta pesquisa.

com cadeiras giratórias e se prolongam por meio da concepção de *distanciamento* ou *estranhamento* proposto por Bertolt Brecht.

Outras experiências importantes em relação ao espaço cênico foram feitas por artistas da cena como : Adolphe Appia, arquiteto e encenador suíço, que por meio da iluminação visava transformar a realidade da cena transformando-a em um espaço para o símbolos; Edward Gordon Craig, ator, cenógrafo e encenador inglês se opunha ao naturalismo e visava assim como Appia uma cena poética e simbolista; Erwin Piscator, encenador judeu/alemão que, assim com Brecht pensava o teatro de forma sociopolítica. Foi um dos primeiro encenadores a usar imagens projetadas na cena ao vivo; Jerzy Grotowski encenador polonês criador do conceito Teatro Pobre desenvolveu projetos cenográficos/arquitetônicos que tiraram o espectador da posição imposta pelo palco italiano; por último elenco o Living Theatre grupo de teatro americano, criado em 1947 e coordenado pelo casal, Judith Malina(atriz e encenadora) e Julian Beck(cenógrafo e diretor). Este grupo é suma importância quando reconhecemos a introdução de elementos da performance no teatro. O Living Theatre foi a um dos primeiros grupos de teatrão a assumir uma linguagem híbrida – entre o teatro e a performance – e tinha como prática rompe as fronteiras entre o palco e plateia e entre a vida e arte.

Este breve comentário sobre as relações de alguns encenadores com o espaço da cena tem como objetivo localizar o leitor sobre o desenvolvimento de práticas artísticas e reflexões em relação aos paradigmas da teatral cena. Neste caso, o espaço serviu como o elemento condutor para a construção pensamentos sobre as “verdades” da cena de modo geral As questões sobre as fronteiras entre: teatro ou performance, arte ou

vida, ator ou performer, real ou ficcional e palco ou plateia, acompanham o histórico teatral a bastante tempo. Esses esclarecimentos são importantes para o desenrolar de minhas considerações - feitas sobre ótica da intermedialidade e da presença cênica - sobre os espetáculos de Ahmed e Jatahy.

Dito isto, observo, portanto, a influência do espaço na construção das tensões entre o corpo do sujeito da cena e as dramaturgias que compõem uma experiência estética no campo das artes cênicas. Para encenadora Christiane Jatahy, o espaço é o estímulo inicial na criação de suas experiências cênicas. Mais que um estímulo, segundo ela, o espaço é o gerador de todo o projeto. Sendo assim, os deslocamentos dos sujeitos da cena são pensados a partir dos desdobramentos e tensões com as formas cenográficas em com as câmeras em movimento pelo palco-set. Portanto, as relações entre a cenografia, o sujeito da cena e a intermedialidade estão diretamente implicadas com adaptação do texto realista de Anton Tchekov. Os deslocamentos precisos impostos pela linguagem audiovisual, as rupturas com a relação espacial mediante a participação direta do espectador, bebendo, comendo e dançando em uma festa dentro espaço cênico mostram o caráter interativo e performático desta experiência.

O espaço é pensado em conjunto com a utilização de praticáveis que nos remetem a pensar em sets cinema e estúdios de tv, ao mesmo tempo que os arranjos espaciais nos demonstram características de um acontecimento teatral.

O uso cenográfico do espaço é um dos meus primeiros *starts* do meu trabalho. Eu nunca penso uma criação sem ter o espaço cênico concebido. E isso inclui, não só o espaço pensado, topográfica,

mas também tridimensionalmente, e está totalmente relacionado ao conteúdo<sup>100</sup> (JATAHY, 2015, n.2, vol.15, Revista Sala Preta).

Parto, inicialmente, da relação do sujeito da cena com o espaço, para entender como as propostas de performances multimídias ou experiências híbridas (como o espetáculo de Jatahy) se aproximam da teoria do distanciamento difundida por Bertolt Brecht. Segundo a pesquisadora canadense Josette Féral (2015), a concepção de distanciamento no teatro atual está sendo revista, a partir de tecnologias diversas, o que permite as performances multimídias usarem os dispositivos tecnológicos para uma nova abordagem do real. Féral ao comparar as duas concepções afirma:

As performances multidisciplinares recorrem as mídias como material de nosso universo cotidiano que reproduzem nosso ambiente e modelam nossa sensibilidade tanto quanto nosso imaginário. Porque na atuação das performances multimídias, bem como na atuação brechtiana, tudo parte e volta ao real num questionamento que busca analisar-lhe a situação. É, portanto, sobre a análise do real e sua percepção pelo artista e pelo espectador que resulta o essencial do trabalho de distanciamento (FÉRAL, 2015, p. 237).

---

<sup>100</sup> A revista Sala Preta do PPGAC de 2015, n.2, vol.15 publicou uma parte intitulada *Dossiê Espetáculo: Christiane Jatahy*, este fragmento que usei foi retirado da entrevista concedida a José da Costa, na casa e estúdio da diretora, no Rio de Janeiro, em 19 de dezembro de 2014. A entrevista gravada foi transcrita por Graziela Laureano.

Ainda que possamos considerar que o distanciamento brechtiano seja visto, por alguns pensadores, como uma teoria da representação e não da atuação, Féral em sua análise, parte de um procedimento básico para comparar as duas formas de atuação. Para ela tanto a forma de atuação brechtiana como a forma de atuação na performance midiática, utilizam o real como ponto de análise crítica da situação na qual estão inseridos o sujeito da cena e o espectador. A pesquisadora evidencia que o espectador percebe, ou melhor, sofre a ação do real quase que ao mesmo tempo, que esta ação é salientada pelo sujeito da cena. Retomo, então, a situação exemplificada na ilustração que apresento do espetáculo *E se elas fossem para Moscou?*. Na fotografia, o dispositivo audiovisual - câmera - marca uma interferência real na situação dramática proposta por Tchekov em 1901. O estranhamento é uma evidência condicionada a cena, ainda que a adaptação feita por Jatahy, direcione o espectador a uma dupla condição: aceitação e rejeição por meio do jogo entre texto dramático e texto cênico.

Parto da reflexão feita por Féral e deduzo, portanto, que o real atua sobre relações intraficcionais e gera questionamentos e percepções extraficcionais de ordem existencial. A revelação explícita do real, nesta experiência, conduz minha condição de espectação e me permite negociações constantes, ora sofro o efeito do estranhamento e ora adentro no jogo proposto pela atuação. Segundo a teórica canadense:

A cena perdeu aí a narração e a supremacia do texto ao mesmo tempo que se dissipou toda materialidade de uma

personagem mesmo ficcional. O ator aprende aí a se posicionar em cena, a se arriscar, a se comunicar em sua relação com o real (FÉRAL, 2015, p. 237).

A afirmação de Féral detecta a existência de um entre-lugar no qual o texto e o personagem são atravessados pela presença do sujeito da cena. Esta presença se potencializa pela condição de jogo com real. A manipulação de dispositivos tecnológicos, de maneira explícita, sem subterfúgios, faz com o sujeito da cena trabalhe sua presença entre uma dramaturgia pré-existente (texto dramático) e o momento presente (texto cênico + encontro com audiência). Neste sentido, o sujeito da cena deve se manter em prontidão para acompanhar o *tecido espaço-tempo*<sup>101</sup> que se desenrola de forma fluída e em constante expansão. A comunicação se dá para além da narração e se estabelece no risco inerente ao acontecimento em si. Este posicionamento em relação ao real, denuncia a condição de fragilidade deste sujeito como ser-no-mundo e aparentemente gera outras possibilidades perceptivas e interativas com o ambiente. O agenciamento dessa condição de fragilidade associada à abertura de um campo de possibilidades sensório-afetivas, se torna o fator determinante na condução da relação entre: o sujeito da cena, o tecido *espaçotemporal* e o espectador.

Christiane Jatahy, ao comentar o trabalho dos atores de sua Cia Vértice, em entrevista a José da Costa, afirma que:

---

<sup>101</sup> A expressão *tecido espaço-tempo* é utilizada pelos físicos para demarcar que espaço e tempo estão entrelaçados. Os primeiros estudos sobre essa curvatura da relação tempo-espaço foram feitas por Albert Einstein por meio da teoria da relatividade.

[...] Essa é minha questão: sobre esse ser vulnerável, sobre esse indivíduo que não tem certezas e que está jogado dentro do momento presente da cena. É essa pessoa que eu espero que esteja presente em cena [...] É por isso que importa muito essa vulnerabilidade, essa escuta, essa abertura geradora da resposta não sabida previamente [...]

Este comentário de Jatahy sobre o trabalho de seus atores demonstra uma preocupação por parte da encenadora com a disponibilidade destes atores com o imprevisível. Observo, também, a importância da precisão milimétrica dos deslocamentos dos sujeitos da cena na condição de performers/performatrizes ao deslocarem os painéis cenográficos pelo espaço cênico. Ou posicionarem as câmeras e filmarem durante o momento, que atuam no entre-lugar: “mostrar-fazer” e “fazer” a ação cênica. O jogo, a abertura de possibilidades, a interação com o espectador e a rigidez das marcações no espaço alimentam uma dinâmica atravessada pelo real que aproxima as situações dramáticas da vida. O real e o ficcional se fundem e se descolam constantemente.

No espetáculo de Jatahy, a situação de representação é construída de forma que o espaço-set revele no jogo como o lugar da cumplicidade com o espectador, ou seja a audiência constrói junto com os performers/performatrizes a situação cênica. A demonstração de uma dinâmica visual e espacial de construção e de desconstrução do que é re/apresentado, se torna um convite ao espectador interagir para além da dramaturgia textual. Este movimento permite que um campo perceptivo se instaure entre os sujeitos da cena e audiência e se desenvolva na transitividade do que está

sendo construído como prática discursiva com as reações sensoriais.

O espectador em dias diferentes e em situações espaciais diferentes ao assistir *E se Ela Fossem Para Moscou?*, exercita maneiras distintas de interação com o objeto artístico proposto. Sua condição de espectação está delimitada, por um acontecimento cênico que se desenvolve a partir da experiência audiovisual (cinematográfica) em uma sala e a do espetáculo performativo que acontece no palco-set, simultaneamente. Nas duas propostas a audiência assume funções distintas de interação. Ao analisar o papel da recepção no âmbito das artes cênicas o pesquisador e professor Edécio Mostaço afirma que:

O espectador é o outro da ocorrência teatral, podendo mesmo assumir a condição de Outro. Em situação de escuta ele nunca é passivo, ainda que permaneça razoavelmente quieto e sentado no escuro. Se assim se encontra é para que sejam favorecidas algumas de suas funções no ato de interlocução: redobrar a sensibilidade, colocando-se em posição favorável à liberação de emoções, abandonando-se ao fluxo imaginário para estruturar suas reações. (MOSTAÇO, 2015, p.69).

Ao entrar na sala de projeção, proposta por Jatahy, na condição de espectador me senti o outro, mencionado por Mostaço, um impulso contínuo me instigava a imaginar, o que acontecia no palco-set, neste dia. Ou seja, minha imaginação oscilava entre das imagens projetadas na tela, e que eu não via do que havia por detrás dessas imagens recortadas pelas câmeras, editadas e enviadas para sala escura na qual

eu me encontrava.

Pois bem, recordem que estas imagens eram projetadas simultaneamente durante a realização do espetáculo “teatral”<sup>102</sup>. Os (tele) espectadores<sup>103</sup>, como eu, (em teoria já teriam experienciado o espetáculo “teatral” na outra sala) recebem as imagens captadas por três câmeras que circulam pelas mãos dos sujeitos da cena - performers/atores/técnicos - que atuam na condição de performatores/performatrizes. Estas imagens são editadas em tempo real e estruturadas com a inclusão de uma trilha sonoro-musical para mostrar situações, cenas que acontecem na no palco-set de maneira geral e nos “bastidores” fora da visão da plateia do espetáculo “teatral”.

Era a segunda vez que eu retornava ao espaço Sergio Porto, depois de alguns dias voltei para participar da parte complementar da experiência cênica proposta pela Cia. Vértice. Por alguns instantes, questionei se não testemunharia um registro de teatro filmado como tantos que vi, sentado no sofá de minha casa. No entanto, ao iniciar a sessão percebo que a proposta de encenação de Christiane Jatahy, tinha se preocupado em trabalhar cenas específicas no campo cinematográfico para atender as expectativas do (tele) espectador da sala escura. Não era só um registro de teatro filmado haviam segredos dramaturgicos retirados do texto de Tchekhov que não foram utilizados de forma direta no espetáculo

---

<sup>102</sup> A colocação das aspas no termo teatral é para enfatizar que o espetáculo se encontra em uma zona híbrida que funde várias linguagens, portanto não pode ser considerado um espetáculo somente teatral.

<sup>103</sup> Pude perceber nos dias que fui assistir que a maioria das pessoas tinha visto o “ espetáculo teatral” ou a performance midiática primeiro. Na bilheteria nos aconselhavam a fazer este roteiro, no entanto, nada impedia que fizéssemos caminho contrario com a experiência audiovisual assistindo primeiro contato.

“teatral” e que, agora, eram revelados, compartilhados com os (tele) espectadores da sala escura.

Esta suposta cumplicidade com situações dramáticas que não estiveram presentes no espetáculo “teatral”, ou melhor, na experiência performática midiaticizada, que seria outra forma de definir o acontecimento proposto pela Cia Vértice, me tornava um *voyeur* da experiência audiovisual e gerava outras formas de agenciamento marcadas pelo entre-lugar nas duas experiências estéticas apresentadas. O áudio dos atores era nítido, a trilha conduzia meu imaginário, o enquadramento fechado e a movimentação instável e rápida das câmeras em pequenos tripés e os cortes secos, algumas vezes, denunciava a simultaneidade das experiências - denunciava a captação das imagens durante o espetáculo teatral.

No entanto, a minha percepção revelava a precisão do projeto de Jatahy que preserva as características do teatro, do audiovisual e da performance para demonstrar que estas fronteiras estavam sendo borradas. Como artista/pesquisador observo que os sujeitos da cena mergulham na experiência proposta pela encenadora mediante a uma sutil relação biográfica, que beira uma espécie de atuação confessional. Os Atores/atrizes, os personagens, os *performers* se confundem, se fundem no hibridismo da proposta cênica para além do drama realista, *As Tres Irmãs*, de Tchekov

A fluidez com que os sujeitos da cena se posicionam ou preparam os enquadramentos requisitados pela linguagem audiovisual não compromete o encantamento determinado pela relação de metalinguagem aceita na convenção com os espectadores da linguagem teatral. Considero essa naturalidade comportamental, flúida, que oscila entre a

performatividade e a teatralidade uma característica fundamental para o sujeito da cena atuar na condição de performer/performatriz.

Sendo assim, é na condição de performer/performatriz que se dá a expansão da presença dos sujeitos da cena do palco-set para a sala reservada à experiência audiovisual. A expansão da presença por meio dos dispositivos audiovisuais ou máquinas da imagem suscita no imaginário do tele/espectador - que a princípio já esteve na apresentação teatral - possibilidades para construção de outra encenação, como observei anteriormente. Esta outra encenação passa a existir, no imaginário do (tele) espectador, entre a presença expandida na tela e a ausência do que não aparece na mesma, ou seja, daquilo que o corte da câmera e a montagem (edição) não o permitiu presenciar e que acontece simultaneamente no espetáculo “teatral”.

Minha hipótese é que esta presença não deve ser entendida como um efeito de presença, sobretudo neste caso, em que o imaginário do (tele) espectador passeia entre experiências sensório-afetivas produzidas pelo teatro, pela performance e pelo audiovisual. A presença do sujeito da cena se potencializa mediante a hibridação dessas linguagens na qual sua expansão na tela da sala de projeção é consequência orgânica do jogo entre o físico, carnal e o ecrânico, entre o sujeito da cena e as máquinas de imagem. Izabella Pluta (2011) alerta que um espetáculo intermedial, na qual a captação da ação cênica acontece em tempo real, abre espaço para o surgimento de estéticas bem particulares. Segundo esta autora a câmera neste tipo de experiência cênica determina outro universo criativo. E gera uma mudança constante no comportamento estético em espetáculos intermediais: “Observamos, igualmente, que

as trocas funcionais da cena para o vídeo dentro de um espírito intermedial modificam as funções do olhar, do jogo de perspectivas, das funções atoriais assim como as funções de espetação<sup>104</sup>.” (PLUTA, 2011,p.195) logo, esta afirmação de Pluta, nos produz reflexões sobre a relação dialógica da presença física e da presença ecrânica nos espetáculos ao vivo e coloca a expansão virtual da presença do sujeito da cena em campo sensorial demarcado com mais um ponto de vista da condição de espetação.

Uma experiência artística, com tais princípios, borra as fronteiras entre as linguagens e estabelece cruzamentos que incluem processos sensíveis, nos quais se produz de forma contínua um exercício da alteridade em que o eu e o outro se confundem, se interpenetram constantemente. Estes procedimentos desenvolvem uma intensidade sensório-afetiva para além da produção de sentido.

No espetáculo *E se elas fossem para Moscou? performers/performatrizes* conceito que trabalho nesta tese, ocupam um entre-lugar na qual o risco e a precisão na utilização dos dispositivos audiovisuais se fundem à proposta estética da encenadora. O lugar do risco, entre a ficção e o real, determina a qualidade do acontecimento, a condição de presença e o grau de participação do espectador, que se vê seduzido a ser um coautor da obra. Estes sujeitos da cena, operam na condição de performers/performatrizes por meio da intermedialidade, ou seja, em diálogo com as máquinas de imagem, ora como performers, ora como atores, ora como técnicos, ora como personagens. Portanto, estes

---

<sup>104</sup> Tradução livre minha do original em francês: *Nous observons l'échange des fonctions scéniques avec les fonctions de la vidéo, et cela dans l'esprit intermédiaire qui touche regard, le de jeu de perspectives, les fonctions actorielles ainsi que spectatorielles.*

deslocamentos, acontecem no fluxo e contra fluxo entre as máquinas de imagem e as reações sensoriais compartilhadas pelos corpos dos envolvidos - sujeitos da cena e espectadores - durante experiências cênicas com características intermediais nas quais as relações com o real são desafiadas.

O pesquisador e crítico teatral Edelcio Mostaço desenvolve no livro *Soma e Sub-tração : territorialidades e recepção teatral* (2015) reflexões sobre a estética da recepção, e aponta para o fato de que algumas experiências atuais não têm dado importância devida ao corpo do espectador. Segundo Mostaço:

A ênfase dispensada ao corpo no âmbito das artes cênicas vem ocorrendo de forma auspiciosa nas últimas décadas. Quando discursos os mais variados assomam ao panorama das discussões em curso. Entretanto, pouca ou nenhuma atenção tem sido dispensada ao corpo do espectador, destinatário e elo final das mensagens produzidas pela cena, seja porque é obliterada pelas investigações que privilegiam o ator, seja porque a quantidade de imponderáveis que circunda a plateia desencoraja investidas mais decisivas sobre suas potencialidades. (2015,p.68)

Diferente das considerações feitas por Mostaço, observo que nos espetáculos que utilizam a intermedialidade como linguagem, como bem apontou Izabela Pluta, as condições de espetação estão sendo transformadas por meio das tensões produzidas pelas relações entre as máquinas de imagens, o espaço cênico, os sujeitos da cena e a audiência. As performances midiáticas como a encenada por Jatahy ou a encenada e a apresentada por Ahmed, analisadas

nesta tese, demonstram uma preocupação com as reações corporais dos espectadores ao romperem por meio da provocação de riscos incidentais de forma direta ou indireta a relação palco – plateia.

Por exemplo, no espetáculo *E se Elas Fossem Para Moscou?* como já foi comentado, os espectadores dançam, comem, brindam, bebem ou assumem o papel de cinegrafistas a convite dos performers e das performatrizes, durante os momentos em que as ações cênicas se descolam do texto dramático e assumem o caráter de performance. Este comportamento dos sujeitos da cena oscilam entre o real e o ficcional e reverberam, por sua vez no comportamento corporal do espectador.

Na experiência proposta por Ahmed, o risco incidental é direto, a possibilidade real de um acidente, da cabeça do microfone escapular durante os giros, mobiliza uma reação defensiva nos corpos dos espectadores. Ainda que, possamos entender esta reação corporal como instintiva, causado pelo medo, fica clara a intenção do performer quando acelera o movimento giratório do braço para captar o som do atrito com ar o que aumenta o perigo e o medo do espectador.

No contexto atual, século XXI, estão sendo cada vez mais radicalizadas as remodelações do corpo, cirurgias plásticas, próteses, inserção de chips etc. O corpo humano se tornou uma encruzilhada de reverberações do mundo contemporâneo. O papel dos dispositivos tecnológicos como protagonistas de uma nova configuração do real é uma evidência que atravessa nosso cotidiano.

No teatro, o sujeito da cena em seus processos criativos interage com essas máquinas para borrar as fronteiras palco/plateia com a intenção de aproximar intimidades ou criar distanciamentos que estão

transformando as condições de espectação. O entendimento da encenação como um fenômeno repleto de particularidades diacrônicas e sincrônicas, que transitam entre negação e a aceitação de aspectos convencionais da carpintaria teatral, evidenciam uma necessidade eminente de instaurar experiências que contemplem, efetivamente, o corpo dos espectadores como afirmou Edelcio Mostaço (2015). Os criadores de performances midiáticas, nos últimos anos estão ocupando este lugar mediante expansão da noção “corpo médiáfórico” (Pluta, 2011) que atua no corpo sujeito da cena mas pode agir também sobre o corpo do espectador.

A seguir, desenvolverei reflexões sobre a ideia de um estado confessional demarcado pela utilização das máquinas de imagem em espetáculos intermediais. O poder de esquadrihar o corpo do sujeito da cena com estes dispositivos audiovisuais, e aqui destaco as câmeras, projetores e aplicativos de edição de som e imagem, revelam intimidades do *performer/ator* que o espectador do teatro tradicional nunca alcançou enxergar. A partir deste princípio de um estado confessional gerado pela capacidade de aproximação, distanciamento e ampliação da imagem do sujeito da cena e sua reverberação na condição expectação, traçarei minhas reflexões no próximo tópico.

---

Assista<sup>105</sup> aqui um fragmento do espetáculo *E se elas fossem para Moscou?*



---

Se você não tiver o leitor de QR Code, Baixe no seu celular o aplicativo: **QR BARCODE SCANNER.**

---

<sup>105</sup> É possível assistir este fragmento do espetáculo também com o seu computador, acesse o link: <http://christianejatahy.com.br/project/moscou>

### **3.1.2 Performator e o espectador: processos de uma relação confessional?**

É importante afirmar que no teatro, o ator sempre está no momento presente frente ao espectador. Então, qual seria a diferença no campo relacional, no encontro entre o espectador e o sujeito da cena que estou tentando demonstrar nesta pesquisa?

Esta diferença se baseia na forma como o sujeito da cena articula a produção de sua presença, que se caracteriza por oscilar entre performar e representar. Este entre-lugar do sujeito da cena é definido pelas contaminações entre as linguagens da performance, do teatro e do audiovisual. A produção de presença do sujeito da cena em performances midiáticas faz parte de um jogo político delimitado por estratégias de empoderamento do espectador. O sujeito da cena expande sua relação com a recepção quando se instaura uma incompletude no momento da construção de cenas fragmentadas, quando as ações são intermediadas pelas máquinas de imagens e quando convida o espectador para interagir durante alguns momentos dando-lhe a condição de co-autor do acontecimento cênico. A eficácia da expansão de sua presença está diretamente ligada às condições de intermedialidade criadas nas cenas e nas tensões entre as máquinas e o ser humano.

A ideia de um estado confessional no processo de produção de presença está diretamente ligada a forma como o corpo do sujeito da cena é registrado pelas câmeras, envolvido por suas lentes, projetado em telas, captado nos mínimos detalhes psicofísicos, microfonado e reproduzido em som e imagens. O

comportamento invasivo desses dispositivos é definido nessas experiências artísticas, por meio da captação, transformação e projeção de um corpo que se encontra em situação espetacular. Neste sentido o sujeito da cena encontra-se a maior parte do tempo em um estado de vigilância. Durante o esquadramento deste corpo para fins artísticos, são revelados segredos comportamentais, gestos íntimos, muitas vezes invisíveis no cotidiano. Esta forma invasiva na qual as máquinas de imagem agem sobre o corpo do sujeito da cena é o que considero um corpo em estado confessional. Um estado de vigilância psicofísica, tecnicamente necessária na atuação mediada por máquinas de imagem.

O grau de atenção e precisão deste sujeito de cena com sua gestualidade, que pode está sendo ampliada em uma tela, o difere do ator de teatro tradicional. Este ator do teatro tradicional deve impostar a voz e fazer gestos exagerados para que suas ações fossem percebidas com potência, pelo espectador sentado na última fileira do teatro, como queria Constantin Stanislavski. A aproximação, a transformação, ampliação e projeção do corpo ou de parte dele revelam fricções entre o real e o ficcional em experiências cênicas que utilizam a intermedialidade como linguagem. A projeção do corpo inteiro ou de partes corporais do sujeito da cena ganha, então, dimensões confessionais de importante valor potencial para a materialização da noção de presença expandida<sup>106</sup>.

Essa perspectiva de um corpo em estado confessional deverá ser considerada sob a ótica de um sujeito da cena, na condição performer/performatriz,

---

<sup>106</sup> A noção de presença expandida será problematizada com objetivo de demonstrar o território híbrido em que se movimenta o performer.

em performances midiáticas ou experiências cênicas intermediais. Nas duas experiências cênicas: *Sobre Expectativas e Promessas* e *E se elas fossem para Moscou?* que venho analisando durante a escrita desta tese, parto da ideia de uma presença cênica na qual o corpo reage às provocações do ambiente quando executa ações que transitam entre a performance, o teatro e o audiovisual.

Neste sentido, os dispositivos tecnológicos ao agirem como um *scanner* sobre o corpo do artista da cena podem revelar intimidades deste corpo, que talvez o sujeito da cena não desejasse. As reações do sujeito da cena sob a lentes das câmeras deverá ser econômica e precisa. Este fator é muito importante quando trabalhamos com câmeras e projeções audiovisuais, ao vivo, implica mudanças substanciais na perspectiva de atuação do sujeito da cena. A precisão do posicionamento diante de uma ou mais câmeras, a relação entre a audiência e a potencialização da presença por meio de um recorte corporal do sujeito que se encontra em cena, são fatores a serem problematizados no próximo capítulo, a partir da noção presença expandida. Por agora, vamos continuar com a relações entre o real, o ficcional tendo como base intervenções corpóreas feitas durante algumas performances nos idos de 1960 e 1970, no intuito de desconstruir o caráter representacional de uma determinada ação artística.

No conceito de performance<sup>107</sup> definido pela *body art*<sup>108</sup>, o corpo é usado sob a perspectiva da

---

<sup>107</sup> O termo performance usado no decorrer desta tese corresponde ao que se denomina em inglês *performance art*.

<sup>108</sup> Manifestação artística que se originou nas artes visuais e tem o corpo do artista como suporte e meio de expressão. Em algumas destas manifestações mais radicais, o artista mutilava o próprio corpo.

mutilação, da violação, como uma espécie de reforço da noção do real que, assim, se descola de maneira radical do fenômeno entendido como teatral.

Sobre a utilização do corpo para além das limitações impostas pelo teatro, Josette Féral observa, ainda, a existência de uma “lei de exclusão do não retorno”<sup>109</sup> (2007, p. 100). Ao explicar esta lei, Féral afirma que: “esta lei impõe à cena uma reversibilidade do tempo e dos acontecimentos, a qual, se opõe a toda mutilação ou morte do sujeito” (2007, p.100)<sup>110</sup>. Neste ponto, gostaria de dizer que a ideia de risco, experimentada pelo teatro performativo, deve ser entendida como situacional, ou seja, o risco não deve ser compreendido como uma opção cênica que destrói as condições de teatralidade alicerçadas nos limites impostos pela arte teatral.

O teórico Marco de Marinis evidencia a importância do corpo na produção de presença ao citar o mímico francês Etienne Decroux, criador da mímica corporal moderna: “[...] em seu momento o ator é essencialmente, quero dizer, basicamente presença em cena, ou seja, seu corpo em ação” (DE MARINIS, 2005, p.182). Josette Féral (2004) ao traçar comentários à noção de teatralidade e os processos de representação, discorre sobre os limites impostos por regras demarcadas no contexto representacional. Neste trecho Féral comenta o esquartejamento de corpos de animais em cena e os limites representacionais no qual a autora insere, também, as mutilações corporais de performers:

---

<sup>109</sup> Tradução livre minha da versão em espanhol: “Ley de exclusión del no retorno”.

<sup>110</sup> Tradução livre minha da versão espanhola: “Esta ley impone a la escena una reversitabilidad del tiempo y de los acontecimientos que se opone a toda mutilación o muerte do sujeto”

São rechaçadas como não pertencentes ao teatro, cenas de despedaçamento do corpo à qual recorreram certas “performances” dos anos sessenta [...] Tais cenas rompem o contrato tácito com o espectador (FÉRAL, 2004, p.100)<sup>111</sup>.

A afirmação de Féral se faz necessária, neste momento, para determinar o campo em que se desenvolve esta pesquisa quando trata o corpo do sujeito da cena como um espaço vivo. Um “espaço-corpo” que ao performar ações na cena é atravessado por intensidades sutis que contêm dinâmicas fundadas no teatro, ainda que, como foi visto, seja compreendido como teatro performativo.

Minhas observações sobre a prática artística de Romeo Castellucci, nesta pesquisa, estão fundadas sobre a ideia de um teatro de impacto presencial, um teatro com raízes na antonomásia, em que a percepção sensório-afetiva das figuras presentes na cena é mais importante do que a própria denominação dessas figuras. A presença do risco, do descontrole, por exemplo quando este encenador usa animais em cena, neste caso, pode ser considerada como uma característica que evidencia a noção de real e reafirma aspectos da performance.

A singularidade dos projetos cênicos como os de Castellucci implica elementos que se distanciam dos psicologismos característicos das personagens comprometidas com a ficcionalização da presença do sujeito da cena. Sanchez, ao comentar a realidade do

---

<sup>111</sup> Tradução livre minha da versão em espanhol: *Son rechazadas, como no pertenientes al teatro escenas de despedazamientos del cuerpo al cual recorrien ciertas performances de los años sesenta [...] Tales escenas rompen con el contrato tácito con el espectador*” (FÉRAL, 2007)

ator em um gênero híbrido baseado no cruzamento entre a performance e o teatro afirma:

O cabaré pós-moderno recuperou algo que já era evidente no cabaré tradicional e que havia fascinado os vanguardistas: a estrutura não ilusionista do espetáculo e a presença inalienável, não ficcional do ator, que se mostra ao mesmo tempo como um ser frágil e poderoso, uma dualidade que, neste caso, se soma à dualidade ator/autor (artista). (SANCHEZ, 2007, p.128-129)<sup>112</sup>

A recuperação da presença do ator pelo gênero cabaré traz à tona a relação dos binômios, presença/ausência e ator/autor, neste caso, essas dualidades se potencializam pela materialização do efêmero, pela consciência da fragilidade humana como um material cênico que se encontra aprisionado em outro binômio: vida/morte. A morte, uma marca irrefutável presente no sujeito da cena e no espectador, é uma linha invisível que passeia pelo ambiente onde se instaura o fenômeno cênico. A ritualização do instante, que Renato Cohen reconheceu como uma dimensão da performance, então, se define pelas fragilidades, pelas sutilezas que regem o encontro entre a audiência e o sujeito da cena.

Neste contexto, retomo a noção de performer/performatriz que é uma condição do sujeito da cena. Consciente destas relações que envolvem sua

---

<sup>112</sup> Tradução livre minha do original em espanhol: *El cabaret postmoderno recuperó algo que ya era evidente en el cabaret tradicional y que habia fascinado a los vanguardistas: la estructura no ilusionista del espectáculo e la presencia inalienable, no ficcional del actor, que se muestra al mismo tiempo como un ser frágil y poderoso, una dualidad que en este caso se suma a dualidad actor/autor (artista)*(SANCHEZ, 2007).

conduta no jogo entre o estados de representação e de (a)presentação este sujeito, que age na fronteira entre o real e o ficcional, e se permite descobrir caminhos que rompem com uma concepção ortodoxa de atuação. A todo instante, ele oscila em um entre-lugar marcado pelas fronteiras do real e do ficcional, o que resulta consequências iminentes sobre as condições de espetação. José Sanchez ao refletir sobre as condições de espetação afirma que:

Ao espectador se exige portanto, uma implicação *real* [grifo do autor] no acontecimento cênico, “uma adesão íntima, profunda”.[...] A participação do espectador não pode ser meramente emocional, deve ir além, deve afetá-lo integralmente.(SANCHEZ, 2007.p.108).<sup>113</sup>

Para estabelecer um diálogo entre o teórico espanhol e o diretor e teórico Richard Schechner quando comenta sobre seu trabalho com atores do The Performance Group. Pontuo o seguinte comentário feito por Schechner:

O ator ortodoxo desaparece dentro de seu papel. O intérprete do teatro ambiental estabelece uma relação perceptível com o personagem. O público não experimenta nem ao interprete nem ao personagem, mas a relação entre ambos. Esta relação é imediata; existe justamente no aqui agora da representação. O interprete não trata de

---

<sup>113</sup> Tradução livre minha do original em espanhol: “Al espectador se le exige, por tanto, una implicación *real* en el acontecimiento escénico, “una adhesión, íntima, profunda”.[...] La participación del espectador no puede ser meramente emocional, debe ir más allá,debe afectarle integralmente” (SANCHEZ, 2007).

ocultar suas dificuldades; sua maneira de tratar com o personagem [...] o intérprete e o personagem estão abertos um para o outro; o intérprete utiliza sua personagem como um bisturi cirúrgico para dissecar a si mesmo (SCHECHNER, 1990, p. 121).

Neste sentido, o conceito de teatro ambientalista de Schechner contempla as observações feitas por Sanchez no que tange o caráter participativo do espectador. Já em relação à realidade da noção do ator no século XXI, entendo que a concepção apresentada, na citação acima, merece ser revista. Questiono, então, a noção de ator/intérprete apresentado por Schechner com o objetivo de suscitar provocações que possam ser produtivas para o desenrolar desta pesquisa. A relevância da observação feita por Schechner, em seu tempo, demonstra uma preocupação deste diretor/pesquisador em problematizar a noção de real no intuito de encontrar no espectador o espaço de co-autoria. O deslocamento do papel do espectador de testemunho para co-autor, como demarquei através dos espetáculos de Jatahy e Ahmed, se radicaliza no século XXI ao se desconstruir o processo de representação durante o acontecimento do mesmo.

Observo ainda que tais procedimentos resgatados da arte da performance, associados às máquinas de imagem devem, ser compreendidos como dispositivos que colocam em crise uma noção de teatro tradicional, sedimentado na organização aristotélica, centrado em um texto dramático, pré-estabelecido e que deve ser representado por um ator-intérprete<sup>114</sup>.

A denominação de “intérprete” dada ao ator pelo

---

<sup>114</sup> A utilização de tal composição tem como objetivo explicitar a maneira como o teatro clássico posicionar o ator. Um intérprete de textos pré-estabelecidos e carregados de psicologismos.

diretor americano, na atualidade, não poderia ser compreendida como contraditória em relação a sua noção de teatro ambientalista? Schechner, no trecho citado utiliza os termos intérprete e personagem e parece ter na dramaturgia o elemento axial do conceito de ator. Qual seria então o papel do espaço como elemento central de suas indagações sobre o processo atorial? O corpo do ator entendido como espaço vivo, como foi visto em outro momento, é compatível com a utilização dos termos intérprete e personagem? Estas questões incitadas pela afirmação de Schechner podem servir para que artistas e pesquisadores da cena reflitam sobre a complexidade desse espaço transitório, no século XXI, em que se coloca o sujeito da cena no instante em que constrói sua presença.

Embora a afirmação de Schechner: “o público não experimenta nem o intérprete nem aos personagens, mas a relação entre ambos” (1990, p. 121) tenha como base o texto dramático, é importante ressaltar que entre os idos de 1970/1980, o autor atentava para existência de um espaço transitório, um entre-lugar entre o intérprete e a personagem que influenciava as condições de espetação. Por exemplo, a busca de uma interação mais efetiva dos intérpretes com os espectadores na qual o espaço e o espaço-corpo se tornam lugares de cruzamento sensório-afetivos demonstra deslocamento da condição de espetação para além da ruptura com a concepção tradicional palco – plateia.

Portanto, as reflexões desenvolvidas por de Schechner são fundamentais por conter elementos contextualizados por sistemas relacionais na qual o home funciona como uma extensão do qua acontec no meio ambiente que está inserido. A compreensão dessas operações comunicacionais que se instauram a partir do entendimento de um espaço/universo em constante

mutação determina a potência desta experiência cênica. Segundo este autor:

[...] o cosmos é um multiverso composto por processos dinâmicos, emergentes, múltiplos, não centrados, que estão sempre mudando, e que existem somente como sistemas relacionais os quais podem ser conhecidos somente em probabilidade; este é o resultado de uma contínua e infindável negociação entre a consciência humana-imaginação e o que quer que esteja “lá fora” (se houver algo). Pode ser que haja bilhões de universos existindo simultaneamente (SCHECHNER, 2012, p.116).

As observações de Schechner são importantes, na medida que identificamos algumas dinâmicas semelhantes entre as considerações deste encenador americano e os projetos cênicos de Jatahy e Ahmed, no que diz respeito a valorização do ambiente como um espaço de comunicação relacional. Entretanto, guardada as devidas proporções históricas e temporais, os sujeitos da cena no século XXI, na condição de performatores/performatrizes, nos projetos de Jatahy e Ahmed, se caracterizam por agirem de forma mais radical em relação aos deslocamentos constantes entre: as noções de Ator/performance/personagem e entre a ideia de teatro e a ideia de performance. A utilização de dispositivos tecnológicos na condição de intermedialidade, por si só determinam outra relação com o espaço.

A combinação destas ações determina um comportamento do sujeito da cena que se encontra para além de situações pré-estabelecidas pelos textos dramáticos tradicionais. Este comportamento exige de

quem executa as ações cênicas, procedimentos baseados em uma noção atorial que responda, prontamente, as demandas geradas por um ambiente vivo e dinâmico mergulhado nos limites da teatralidade e da performatividade.

A capacidade de reagir prontamente a qualquer eventualidade e a importância dada a singularidade de cada encontro com a audiência no que tange as relações de interpenetração entre real e o ficcional são os pontos comuns entre as experiências artísticas propostas por Jatahy e Ahmed. Nestas experiências cênicas, a construção e a desconstrução das ações, diante da audiência, são feitas com intuito de transgredir e questionar durante o próprio fenômeno, o lugar da representação. Portanto, a condição de performers/performatrizes exige um grau de consciência espaço/temporal que pode ser entendida a partir da capacidade desses sujeitos transitarem entre o real e ficcional de maneira fluída. É a consciência desse jogo de ações espaçotemporais que determina a forma de agir neste entre-lugar, como identifico nas análises que são feitas no decorrer da escrita desta tese, dos projetos cênicos: *Sobre Expectativas e Promessas* de Alejandro Ahmed e em *E Se Elas Fossem Para Moscou?* de Christiane Jatahy.

Para o diretor polonês Jerzy Grotowski, a presença do ator está pautada em um entendimento do *hic et nunc*<sup>115</sup> - o que mais uma vez reforça a importância

---

<sup>115</sup> Para o polonês Grotowski a expressão latina *hic et nunc* (aqui e agora) era sinônimo de presença cênica. Esta expressão será utilizada pelo pesquisador e diretor brasileiro Renato Cohen como uma das características da performance, como veremos no item em que comento a noção ritualização do instante. Para o diretor polonês, no campo do teatro este conceito era fundamental e deveria ser compreendido por seus atores. Maiores informações ver o livro: Jerzy Grotowski, de James Slowiak e Jairo Cuesta. São

de uma consciência integral sobre o tempo e o espaço, assim como sobre as possíveis e arriscadas irrupções do real na produção da ação. Embora o sujeito da cena, a que me refiro nesta pesquisa tenha uma ligeira empatia com a noção de ator grotowskiano, mediante ao aproveitamento do aqui e agora, as diferenças são radicais se pensamos em uma cena pautada na intermedialidade, na expansão da presença por meio de dispositivos tecnológicos, impensáveis na concepção de teatro pobre do diretor polonês.

Na cena contemporânea que me refiro, este sujeito é híbrido se encontra mediado por máquinas de imagem, como já foi comentado anteriormente, na condição de performer/performatriz e age em um estado transitório, no entre-lugar, nas fricções do acontecimento cênico e incita o espectador a assumir o papel de coautor no processo criativo.

Portanto, identifico a condição performer/perfomatriz, como surgida das necessidades operacionais de um teatro que se auto questiona como linguagem ainda em pleno século XX. A velocidade desenvolvimento tecnológico dilata as fricções existentes entre a ciência e as artes. Gera hibridações entre as linguagens: teatro, performance, artes visuais, literatura e audiovisual abre brechas para propostas artísticas que se autorreferenciam. O conflito se constitui como fundamento para experiências artísticas intermediais ou interdisciplinares. Para Pluta, “Uma atividade artística constitui uma transição entre a tradição e a inovação, na qual esta relação apresenta-se frequentemente como conflitual” (2011, p.62)<sup>116</sup>

---

Paulo: É Realizações, 2013.

<sup>116</sup> Tradução livre minha do original em francês: *Une activité artistique constitue une transition entre la tradition et l'innovation dont la relation se presente solvante comme conflictuelle.*

É no “entre”, lugar transitório, definido pelo fluxo constante de lugaridades, que o sujeito da cena, estudado nesta pesquisa, se estabelece na condição performator/performatriz, no século XXI, sem a necessidade de elucidar as verdades do teatro de outrora. A produção de presença, neste caso, é uma realidade condicionada às interfaces construídas na zona de conflito, na qual o sujeito se encontra inserido quando executa ações cênicas.

O diretor e pesquisador André Carreira ao comentar as relações de afetação entre o sujeito da cena e o público afirma que:

Aquilo que ocorre na cena sempre compromete o ator como sujeito vivente, e o público tem consciência que sua presença também mobiliza os atores como partícipes da cerimônia espetacular (CARREIRA, 2011, p. 339).

Carreira identifica na cena um lugar potente, fluído, vivo e, portanto, propício para produção de presença desde que, o sujeito da cena consciente de sua relação com a audiência se utilize dessa troca como uma força que mobilize suas ações. O autor parte da ideia que o espaço cênico pode servir como um catalisador para a construção de uma cerimônia, na qual estão diretamente imbricados o sujeito da cena e o espectador. No século XXI, na cena teatral contemporânea, o papel do espectador na cerimônia espetacular vem se modificando radicalmente. Sua participação efetiva na construção de ações poéticas, para além do papel de observador do fenômeno cênico, se tornou uma opção estética para os encenadores contemporâneos.

Observo, então, que tanto as transformações no

campo da recepção, quanto as transformações no campo da atuação cênica, sofrem uma reconfiguração histórico-cultural produzida por processos criativos que operam nas tensões intermediais desencadeadas pelas fricções entre os campos: do real e do ficcional. Esta fricções entre o real e o ficcional estão provocando deslocamentos identitários nos sujeitos da cena atual. Algumas experiências cênicas que transitam em territórios híbridos e reconfigurados por dispositivos tecnológicos, estão alterando a condição de atuação de determinados artistas da cena contemporânea. Em muitos espetáculos híbridos, que utilizam em suas composições dança, teatro, performance, artes visuais e audiovisual, os artistas da cena por não encontrarem outra denominação ou por acharem que este termo contempla suas aspirações artísticas, se proclamam *performers*. Qual seria a razão desse deslocamento identitário? Porque deixaram de assinar seus cartazes como dançarinos, atores etc e se tornaram *performers*?

Essas reflexões sobre a identidade desse artista da cena que transita no campo da interdisciplinaridade vem provocando lacunas na base epistemológica da arte teatral. Ao longo dos últimos tempos as influências extraficcionais foram incorporadas como linguagem nas experiências cênicas e exigem que os artistas da cena sejam “Sujeitos em Processo”(Féral, 2015, p.159). Ou seja um “Sujeito em Processo”, nas experiências que me refiro, é aquele que se constrói em cena e seu corpo se encontra na encruzilhada entre: a representação (teatro), a apresentação (performance) e intermedialidade (em tensão com dispositivos audiovisuais) e audiência (como coautora do que está sendo construído). Sendo assim, quando um sujeito da cena se coloca na condição de performer/performatriz ele assume a posição de um “Sujeito em Processo”, na qual suas ações corpóreas são

atravessadas pela teatralidade. Féral define a teatralidade como um jogo entre abertura imaginativa da performance e as regras preestabelecidas do teatro. Segunda esta autora:

A teatralidade aparece assim feita de dois conjuntos diferentes: um que valoriza a performance, são as realidades do imaginário; o outro, que valoriza o teatro, são as estruturas simbólicas precisas. As primeiras se originam no sujeito e deixam falar seus fluxos de desejo, as segundas inscrevem o sujeito na lei e nos códigos cênicos [...].Do jogo dessas duas realidades nasce a teatralidade, uma teatralidade que aparece, por conseguinte, necessariamente ligada ao sujeito que deseja. Daí sem dúvida, a dificuldade de defini-la. A teatralidade não é, ela é para alguém, quer dizer que ela é para o outro. (FÉRAL, 2015,p.161)

A definição de teatralidade apresentada por Féral parece esclarecer a confusão apresentada por estes artistas da cena que sem saber como se definir assinam seus espetáculos como *performers*, a dúvida é colocada pela incursão desses projetos cênicos na noção de teatralidade. O artista que se assume como um “sujeito em processo” atravessado pela teatralidade e participante de espetáculos híbridos, que utilizam a dança, o teatro, o audiovisual, as artes visuais, o circo etc como fundamento de sua proposta estética, se confundem quando buscam uma identidade híbrida tal qual sua proposta. Ao se denominarem *performers*, estes artistas, pensam ter solucionado esta questão identitária, devido ao histórico desta linguagem, que em sua base genealógica se apresenta como uma arte híbrida, feita da mistura de linguagens, ainda que por anos tenha sido

considerada como associada as artes visuais.

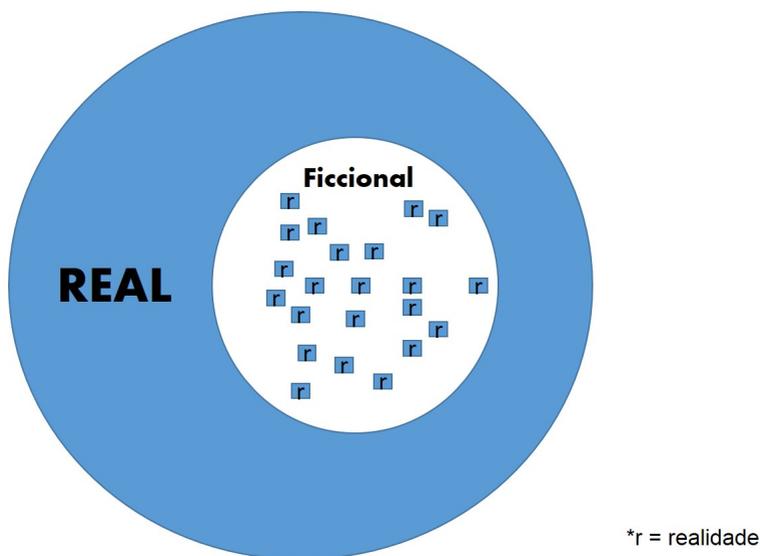
Dito isto, ao longo desta pesquisa venho defendendo o termo performator/performatriz como uma condição do sujeito da cena em performances midiáticas. Por entender que noção de ator e a noção de performer, tendo em vista a inserção de dispositivos tecnológicos na cena contemporânea, não contemplam as exigências situacionais de uma cena intermedial. Portanto o performator/performatriz é uma condição do “sujeito em processo” durante experiências cênicas, ao vivo, que utilizem máquinas de imagem nos processos intermediais.

Pois bem, no próximo item, será abordada a noção de “ritualização do instante”, apresentada por Renato Cohen em diálogo com a noção de “ruído do real” que tem como base as reflexões do teórico espanhol José Sanchez. A intenção é localizar a condição de performator/performatriz, como um entre-lugar que potencializa a presença cênica ao se deslocar entre os campos: intraficcional e o extraficcional. Para tanto, considero que noção de “ritualização do instante” de Cohen deve ser vista como um reconhecimento técnico por parte deste sujeito em processo para manifestar sua relação com o real e demonstrar a inconformidade com o ato representativo determinado pela imitação.

### 3.2 A RITUALIZAÇÃO DO INSTANTE

Assim, para iniciar minhas reflexões sobre a importância da “ritualização do instante” para experiências cênicas que operam no campo da intermedialidade, desenvolvo a seguinte questão: De que forma o “ruído do real” interfere na condição de performer/performatriz do sujeito da cena, já que este atua no entre-lugar, entre o real e o ficcional? A partir deste questionamento desenvolverei argumentos sobre a noção de ritualização do instante sinalizada discretamente por Renato Cohen (2011;2013) em seus estudos sobre a performance em cruzamento como os estudos de José Sanchez sobre a “irrupção do real”. As explorações operacionais no domínio do estatuto do real desenvolvidas neste trabalho estão vinculadas a necessidade de identificar de que forma a performance atua na produção de uma nova categoria de presença que surge em interface com as máquinas de imagem.

Para localizar visualmente as interseções entre: o campo, entendido como do Real e o campo entendido, como Ficcional em fenômenos cênicos que tem como prática problematizar estas concepções, apresento a seguir, o primeiro esquema:



**Figura 15 - Esquema sobre o Real**

Nesta Figura, apresento dois campos, a priori, bem definidos: o Real e o Ficcional; sendo a realidade, o lugar que o Real ocupa dentro do campo Ficcional. Assim, a noção de realidade apresentada é construída pelas tensões existentes entre ambos os campos. Então, como podemos pensar as fricções entre o campo do Real e o campo Ficcional por meio das experiências cênicas performativas? Ou seja, em práticas artísticas que buscam borrar as fronteiras entre estes dois campos. O pesquisador espanhol José Sanchez em seu livro *Práticas de lo real en la escena contemporánea* (2007), identifica esta tensão entre a noção de real e narrativas ficcionais em práticas teatrais da metade do século XX, a partir da condição atorial. A associação entre o ator e o performer se desenvolve no bojo de

questionamentos artístico-filosóficos do conceito de representação e partir das reverberações antropológicas dos estudos performance de Richard Schechner e Victor Turner, no campo das artes cênicas. Nesse sentido para Sanchez:

O ator deve em primeiro lugar ser, não deve se submeter a transformação nenhuma; em segundo lugar, *atuar* [performar] executar ações e não *interpretar* as palavras e sentimentos criados por outra pessoa<sup>117</sup> (SANCHEZ, 2007, p.109).

As reflexões do pesquisador espanhol definem um posicionamento contra o textocentrismo do teatro tradicional e ecoam, com algumas restrições, como as palavras Schechner sobre o Teatro Ambientalista e suas experiências com o *Performance Group*. A afirmação de Sanchez revela as tensões entre as noções de performance e de teatro. A busca por intensificar o momento presente, faz com que algumas encenações, na ânsia de fugirem da ideia de representação valorizarem a execução das ações em conformidade ao instante real. Ou melhor, é no aqui e agora que o ator definido por Sanchez deve *ser* e não *interpretar*. Este tipo de procedimento gera uma ruptura com uma concepção de teatro baseado em "sentimentos criados por outra pessoa" e centrado em situações preestabelecidas por um texto dramático

O entendimento da valorização do momento presente destacado por Sanchez, tem como sustentáculo

---

<sup>117</sup> Tradução livre feita por mim: "El actor debe en primer lugar ser, no someterse a transformación alguna; em segundo lugar, *actuar*, es decir, ejecutar acciones y no interpretar las palabras e sentimientos creados por outro".

uma relação espaço-temporal definida a partir da “irrupção do real”. A “irrupção do real” para Sanchez é o que nos descola do campo narrativo ficcional e gera outras fabulações determinadas pelo reconhecimento desse deslocamento do ficcional para o extraficcional.

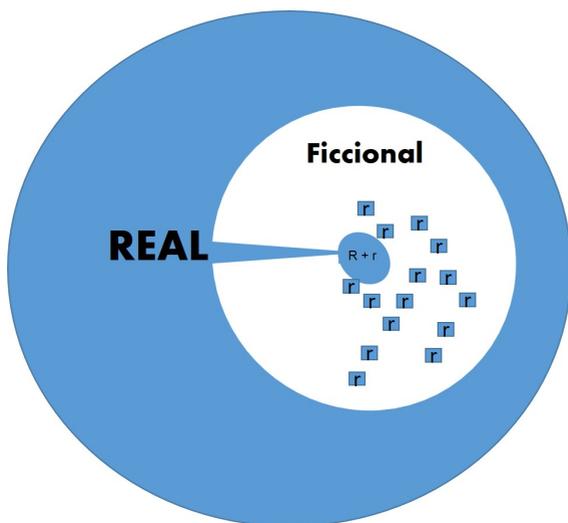
No esquema apresentado, o desdobramento dessas fricções se dá mediante a três categorias de percepção do mundo: o real, o ficcional e a realidade. Minhas reflexões estão apoiadas em um possível fluxo sensorial desenvolvido no momento em que o desconhecido se apresenta por meio da fricção entre estas três categorias de percepção. A instauração de uma abertura no campo perceptivo do sujeito da cena e do espectador gera o que estou considerando como um “ruído” do real, que implica em uma ressignificação constante do processo de produção da presença do sujeito da cena. É importante frisar que este sujeito é um sujeito em processo, e que se encontra na condição de performer/performatriz, o que o obriga a negociar constantemente com o fluxo entre o ruído do real e o campo da narrativa ficcional.

O “ruído do real”, portanto, deve ser considerado como um termo operacional que proponho, a partir da acepção de “irrupção do real” de José Sanchez (2007) para compreender a relação entre a ideia de risco, o “fazer” e “mostrar-fazer” (já tão comentado anteriormente) presentes nas práticas performativas que estou problematizando nesta tese. O “ruído do real” é, neste caso, uma marca que acusa a ruptura por meio dos procedimentos da performatividade – “fazer” e “mostrar – fazer”.

A noção de representação aplicada ao campo teatral quando sofre este tipo de intervenção performativa, que visa delatar a presença do real, como um processo de desconstrução para construção de

outros campos de percepção, se solidifica pelas ações extraficcionais que se encontram em constante tensão com o campo intraficcional e o campo extraficcional. A potência das tensões entre este dois campos permite a esta experiências atingir campos sensoriais para além dos sentidos determinados pelas palavras de um texto dramático. Essas trocas sensoriais se dão no corpo e pelo corpo do performer/performatriz como uma reverberação do encontro com a audiência.

Para melhor visualizar as tensões provocadas pela noção de “ruído do real” nos campos do Real e do Ficcional apresento abaixo, o segundo esquema.



\*R + r = realidade ficcional

**Figura 16 - Ruído do Real**

A imagem acima ilustra o momento em que o real perfura o campo ficcional e gera realidades ficcionais. Este fenômeno pode ser detectado nas

práticas performáticas e intermediais, quando o sujeito da cena rompe com o eixo intraficcional e utiliza as interferências extraficcionais como uma potência para a consolidação de sua presença cênica. Na condição de performer/performatriz o sujeito da cena mediante a procedimentos ancorados na performatividade e a teatralidade se apropria do “ruído do real” para interagir com o espectador e potencializar experiências sensório-afetivas.

Por conseguinte, é importante ressaltar que esta dinâmica determina uma reconfiguração dos paradigmas do teatro tradicional e consequentemente age sobre reconfiguração do próprio sujeito da cena como tenho afirmado persistente. Diante destes fatos, a condição de espectação sofre as reverberações do “ruído do real” e o espectador assume o papel de cúmplice dos acontecimentos fenomênicos e semióticos produzidos por estas experiências estéticas.

Sendo assim, uma suposta relação de intimidade se estabelece entre o sujeito da cena e o espectador. Josette Féral explica esta aproximação familiar entre o espectador e o sujeito da cena como um espaço de permissividade. Segundo Féral:

Quanto ao espectador, ele está, assim como o performer, situado na intimidade da ação, absorvido por seu imediatismo ou pelos riscos implicados no jogo (Le Dortoir, de Gilles Maheu). Mas ele pode também ficar no exterior da ação, gravar com frieza as ações que se desenrolam diante dele, mantendo um direito de olhar que permanece exterior, como ele o faz diante de certas performances. Sua maneira de percepção, portanto, nem sempre implica a absorção na obra. Ele pode também

sustentar um direito de olhar que permanece exterior. (FÉRAL, 2009a, p. 207).

A possibilidade de escolha da audiência entre, ser absorvida ou se posicionar fora da obra não é uma novidade no campo da recepção. No entanto, a mudança de ponto de vista em função dos riscos que podem causar reações físicas no corpo do espectador, sim, como foi demonstrado no projeto de Ahmed. Esta transformação está ancorada na subversão dos valores que envolvem a concepção do real e permitem sua irrupção dentro do campo ficcional como uma potência implicada em comportamentos socioculturais deste século XXI.

Nesse sentido, o conceito de teatro Performativo ou de Performance midiática, já efusivamente comentado no item anterior, se apoia no reconhecimento por parte dos participantes do evento dessas tensões observadas entre o real e o ficcional. Estamos, portanto, tratando de um fenômeno muito além da mimese.

A desobstrução dos canais comunicantes dos corpos dos espectadores é fluído e faz parte da construção e da desconstrução em coautoria com o sujeito da cena da experiência estética. O papel de coautor do espectador deve ser entendido de forma individualizada, ou seja, a opção em não participar de forma direta do jogo é uma posição autoral. Os aspectos hierárquicos do jogo foram dissolvidos, as estruturas estabelecidas entre o conceito de real e o conceito de ficção se contaminam e abrem espaço para uma produção contínua e individual de novas realidades.

O ruído do real, portanto, é um conceito operacional que funciona aglutinado ao conceito de “ritualização do instante”, que atua, segundo Cohen, no

domínio do presente, da dilatação *espaçotemporal* do aqui e agora como um rito para potencialização da presença do sujeito da cena.

### **3.2.1 A presença da presença: a ritualização do instante<sup>118</sup>**

No intuito de compreender como a ideia de presença se potencializa a partir das fricções entre a noção de teatro e a noção de performance, utilizo o conceito “ritualização do instante” de Renato Cohen como uma ferramenta operacional para estabelecer considerações sobre a ideia de atuação em contraponto a ideia de representação. As contaminações entre essas duas linguagens - Performance e Teatro - são observadas, neste trabalho, mediante á aspectos transgressores, que rompem com os paradigmas da noção de ator. Estas rupturas se intensificaram, a partir de meados século XX e se expande até os dias de hoje com a inserção das novas tecnologias.

O duplo no teatro detectado por Antonin Artaud, em meados do século XX, enfatiza a importância do artista não separar o binômio arte/vida<sup>119</sup>. Esta aproximação arte/vida se dá por meio das relações do ator com a cena, ou seja, para Artaud o que importa é o

---

<sup>118</sup> Renato Cohen utiliza esta terminologia para denominar um tópico do livro : *A performance como Linguagem* (2011) na página 97 deste livro se encontra a seguinte denominação: “Do Momento de Atuação: Ritualização do Instante-Presente”. Durante minhas investigações optei utilizar apenas a ideia como esta apresentada por entender que forma contempla minhas aspirações para pensar a presença cênica.

<sup>119</sup> A relação arte – vida, anunciada por Artaud, é a base dos fundamentos da *performance art*.

momento presente, ainda que se trabalhe sobre um texto preestabelecido. Ao aceitar o instante como potência na relação ator/personagem, o sujeito da cena é atravessado pela “irrupção do real”. O *duplo* que Antonin Artaud, anuncia, é uma das formas, segundo ele, de fugir do textocentrismo do teatro ocidental. No ano de 1935, Artaud e finaliza o livro *O Teatro e seu Duplo* denuncia para o mundo sua rejeição contra a supremacia da palavra no teatro. O ator francês, no idos de 1935/1940 profetiza algo próximo ao conceito da “ritualização do instante”. Segundo Artaud:

O ator não refaz duas vezes o mesmo gesto, mais que faz gestos, se mexe, sem dúvida brutaliza as formas, mas por detrás dessas formas, e através de sua destruição, ele alcança aquilo que sobrevive às formas e produz a continuação delas (ARTAUD, 1987, p.21).

O artista visionário do teatro francês, ao definir o ator por meio de um campo fluído de construção e desconstrução do gesto, nos deixa um legado fértil para a compreensão da noção de ator, como um *quase-performer*<sup>120</sup>, que se harmoniza com o *hic et nunc*<sup>121</sup>. Renato Cohen<sup>122</sup> em seus estudos sobre a performance

---

<sup>120</sup> As reflexões de Antonin Artaud (1896 – 1948) estão pautadas sobre a negação do texto e da valorização de uma atuação que seja potencializada pela dinâmica da vida. No entanto o conceito de *performance art*, vai além destes princípios e está baseada em conceitos modernos, tendo seu auge no idos de 1970.

<sup>121</sup> Esta expressão, *hic* (aqui), *nunc* (agora), foi utilizada de forma conceitual pelo movimento filosófico existencialista, conceitualmente tal expressão abarcar o comportamento do sujeito da cena, na condição de performer/performatriz, que deve atuar entre os erros e acertos inerentes as fricções entre o real e o ficcional durante o acontecimento cênico.

<sup>122</sup> Renato Cohen nasceu em Porto Alegre, no ano de 1956 e

desenvolve considerações sobre uma possível ruptura com ideia de representação e a valorização do sentido de atuação, a partir da “ritualização do instante” como uma forma de condensação espaçotemporal. Neste sentido, Cohen se aproxima da afirmação feita por Artaud, na busca da desconstrução do caráter representativo da atuação.

As investigações sobre a performance como linguagem,<sup>123</sup> feitas por Cohen traçam uma cartografia sobre as propriedades desta linguagem que, segundo ele, tem como princípio fundamental a valorização do *aqui e agora*. O que, portanto, para este pesquisador se caracterizará por um efeito espaçotemporal conceituado como ritualização do instante-presente. Sendo, assim, o momento presente, quando visto sobre a ótica da performance pode ser identificado como uma dilatação espaçotemporal, que realça o acontecimento cênico.<sup>124</sup> Para Cohen: “na performance há uma acentuação muito maior do instante presente, do momento da ação (o que acontece no tempo real)” (COHEN, 2011, p. 97). Sua reflexão se cruza com o conceito de Sanchez sobre a

---

faleceu em São Paulo no ano de 2003. Foi diretor, *performer* e professor. Pesquisador de arte e tecnologia, atuou em São Paulo desde meados dos anos 1980, é considerado um dos diretores que mais se conectou com as inovações multimídias e performáticas. Realizou mestrado e doutorado na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), com temas associados às técnicas da performance, foi professor da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) e da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP).

<sup>123</sup> *Performance como Linguagem* é o título da dissertação de mestrado de Renato Cohen e de um livro lançado pela Perspectiva, em 2011. Encontra-se nas referências desta pesquisa.

<sup>124</sup> A utilização da expressão acontecimento cênico é por mim utilizada para significar algo mais abrangente que a ideia de teatro. A opção por esta expressão é por entender abrange a noção de teatro e a noção de performer.

“irrupção do real” ou seja, podemos então deduzir, que possivelmente, é a partir da condensação do instante, que o real se revela em fricção com o natureza representacional do acontecimento cênico.

Mais uma vez, Cohen aponta um caminho para minhas reflexões ao relatar as diferenças entre a noção de ator/intérprete e a noção de performer. Segundo este autor:

Talvez a marca mais forte que vá caracterizar, na atuação, o performer como alguém distinto do ator-intérprete é essa capacidade de condução do espetáculo ritual, valorizando a *live art*, a arte que está acontecendo ao vivo, no instante presente. (COHEN, 2011, p.109).

O sujeito da cena, que se encontra em uma cena híbrida, desenvolve suas ações agindo ora como ator, ora como *performer*, ainda que funcione de maneira uníssona e fluída como observei ao definir este movimento como uma condição: performer/performatriz. As observações feitas por Cohen, no campo da performance, são importantes ao evidenciar o instante presente, vivo, como condutor funcional do acontecimento cênico, o que me parece ser uma reivindicação frequente nos escritos de Artaud. É importante ressaltar que Artaud lutava contra a ideia de um teatro ocidental estéril baseado no textocentrismo, para ele, essa noção teatral tornava esta arte desinteressante, sem a pulsação da vida.

As reflexões feitas por Antonin Artaud, ainda que tenham sido ignoradas pelo teatro francês da primeira metade do século XX, mostram uma preocupação com a produção de presença do sujeito da cena e sua relação com a dinâmica textual. No entanto, o ator francês construiu seus argumentos, sob o viés da noção de

representação, na qual os elementos intraficcionais são referendados pelo texto. Artaud, também participou como ator em produções cinematográficas<sup>125</sup>, e traçou comentários sobre a reprodução do instante registrado por uma câmera. Neste sentido afirma que: “Não se pode refazer a vida. As ondas vividas inscritas em um número de vibrações fixadas para sempre, são ondas mortas”<sup>126</sup> (ARTAUD, 1973, p.29).

O comentário feito por Antonin Artaud se refere à incapacidade de se reproduzir o momento vivido por meio da captação e reprodução dessas imagens em uma tela durante uma projeção cinematográfica. Ressalto que, estas considerações de Artaud, estão vinculadas a um recorte histórico na qual a sétima arte vive um processo de afirmação. Não existe relato que demonstre o interesse por parte deste ator, em utilizar projeção de imagens em seus espetáculos. O relato de sua experiência neste sentido, é aqui apresentado como um registro para se pensar o estranhamento deste ator, naquela época (1930/40), ao ver sua imagem projetada em uma tela. A pulsação de vida que ele demandava do teatro francês, em sua época, é reconhecido pela imagem projetada na tela em forma de “ondas mortas” este fato, talvez o tenha ajudado a focar suas preocupações com uma presença atorial, que se desenvolvesse para além do texto dramático.

---

<sup>125</sup> Escreveu vários artigos sobre sua relação com cinema. Para melhores informações, ver o livro: *Antonin Artaud: el cine*. Madrid, Alianza editorial: 1973. Este livro é uma compilação de textos retirados dos tomos III e IV das obras completas publicadas pela editora Gallimard nos anos 1961 e 1964.

<sup>126</sup> Tradução minha da versão em espanhol: “No se puede rehacer la vida. Las ondas vivientes, inscritas en un número de vibraciones fijadas para siempre, son ondas desde entonces muertas”.

Seu pensamento sobre a concepção de um ator que mediante as reações corpóreas e emocionais ultrapasse o sentido racional das palavras imposta pela concepção textocentrista, predominante no teatro francês de então, é um fato importante para a entendermos o desenvolvimento do conceito de presença cênica. No entanto, a ideia de uma “ilusão verdadeira”, baseada em princípios do movimento surrealista, o distancia da aceitação de real, representada pela noção de “ruído do real” que venho desenvolvendo neste trabalho e localiza seu pensamento ainda no plano da representação de uma “verdade” mimetizada pelo sujeito da cena. Sobre a busca de um teatro que reproduza a ilusão da verdade, Artaud comenta:

O teatro só poderá voltar a ser ele mesmo, isto é, voltar a constituir um meio de ilusão verdadeira, se fornecer ao espectador verdadeiros precipitados de sonhos, onde seu gosto pelo crime, suas obsessões eróticas, sua selvageria, suas quimeras, seu sentido utópico da vida e das coisas, seu canibalismo mesmo se desencadeiem, num plano não suposto e ilusório mas interior (ARTAUD, 1987, p.117).

Esta afirmação desdobra camadas importantes sobre como podemos operar com a ideia de verdade no campo teatral. As reflexões de Artaud devem ser consideradas a luz de uma cena teatral que pretende encontrar uma organicidade entre os sentimentos do sujeito da cena e sua capacidade de iludir o espectador. Não existe, portanto, uma ruptura concreta entre os campos: intraficcional e extraficcional. Ou seja, sua

afirmação não corrobora com a problematização da presença cênica que busca na ruptura com o real o ponto de fuga par a outras percepções sensório-afetivas par além de uma linearidade narrativa.

Para o diretor inglês Peter Brook, assim como para o diretor polonês Jerzy Grotowski, o ator ou performer deve estar aberto para as conexões que o ligam à vida, ao *aqui* e *agora*, que se dá no encontro com público, durante um acontecimento cênico. Para demonstrar como pensa a complexidade do encontro entre o espectador e o ator durante uma apresentação teatral, Brook parte de três conexões simultâneas como possibilidade de manter viva a porta da vida. Em suas palavras:

O teatro talvez seja uma das artes mais difíceis, pois três conexões devem ser feitas simultaneamente e em perfeita harmonia: os vínculos entre o ator e sua vida interior, entre o ator e seus companheiros de cena e entre o ator e o público (BROOK, 1994, p.42-43).<sup>127</sup>

A compreensão de Peter Brook sobre a valorização do instante, não vislumbra uma ruptura radical com campo ficcional, como foi apresentada nas experiências cênicas de Ahmed e Jatahy. Em sua visão essas conexões colocadas em perfeita harmonia, durante o encontro com os espectadores, servirão como uma ponte entre o texto dramático e texto cênico. A função do sistema apresentado por Brook é favorecer o

---

<sup>127</sup> Tradução livre feita por mim do texto em espanhol: “El teatro es quizá una de las artes más difíciles, puesto que han de estabecerse três conexiones simultâneas y en perfecta armonía: los vínculos entre el actor y su vida interior, entre el actor y sus compañeros y entre el actor y el público” (BROOK, 1994, p.32-43).

surgimento da verossimilhança, um artifício literário utilizado para produzir o efeito do real. O pensamento deste diretor sobre a presentificação do instante está diretamente vinculado a uma ideia textocentrista do teatro ocidental. A construção de presença do sujeito da cena, nestes casos, não é baseada em um “sujeito em processo”, mas sim na ação das personagens como formas fixas, embora o ator por meio das três conexões reconheça as interferências espaço-temporais. Observo, então, que não existe um deslocamento, explícito entre eixo intraficcional e o eixo extraficcional que permita o sujeito da cena assumir a condição de performer/performatriz e agir diretamente no campo do real.

Em contraponto a visão de Brook na noção de Teatro Performativo difundido por Josette Féral as experiências cênicas são construídas pela fricção entre linguagens e deixam brechas para a irrupção do real. O texto dramático, neste caso, não é necessariamente um ponto de partida para realização de um projeto cênico. O ruído do real torna-se um elemento determinante para que se estabeleça conexões entre o sujeito da cena, os espectadores e as máquinas de imagem em experiências que fazem uso da intermedialidade.

Em projetos artísticos na qual se potencializa um campo híbrido que se desenvolve nas fronteiras entre a performance e o teatro, o deslocamento entre essas linguagens abre espaço para a problematização da ideia de representação. Os signos flutuam entre um campo fenomênico e um campo semiótico nessas experiências cênicas. Para Féral, a desconstrução dos signos passa pela ambiguidade instalada pelo sujeito da cena. Segundo Féral:

Essa desconstrução passa por um jogo com os signos que se tornam instáveis, fluidos forçando o olhar do espectador a se adaptar incessantemente, a migrar de uma referência a outra, de um sistema de representação a outro, inscrevendo sempre a cena no lúdico e tentando por aí escapar da representação mimética. O performer instala a ambiguidade de significações, o deslocamento dos códigos, os deslizamentos de sentido. Trata-se, portanto, de desconstruir a realidade, os signos, os sentidos e a linguagem (FÉRAL, 2009a, p.203-204).

O sujeito da cena apresentado por Féral se caracteriza por sua capacidade de desconstrução da linguagem. É identificado como um *performer* que provoca deslocamentos signos para “escapar da representação mimética”. Portanto, a desconstrução dos signos, a qual se refere Féral, está condicionada a construção de presença do performer, que ao executar suas ações instaura um campo ambíguo, atravessado pelos binômios vida - arte e real - ficcional. Seus deslocamentos acontecem diante uma migração constante do olhar do espectador na busca de referências. Como apresentei anteriormente, considero que o sujeito em processo é um performativo, por se colocar na condição de transitoriedade em relação aos binômios, arte – vida e real - ficcional, com a finalidade produzir um deslizamento de sentidos, como foi exemplificado no espetáculo *E Se Elas Fossem Para Moscou?* de Jatahy.

Pois bem, para Renato Cohen, este fenômeno ocorre quando, “o Atuante [performer/ator] à medida que não tem como no teatro ilusionista, somente a

personagem para mostrar, terá também que mostrar-se (COHEN, 2011, p.103). Deste modo, os procedimentos, vistos por meio do pensamento de Féral e De Cohen, na construção da presença cênica do sujeito da cena, são definidos por processos atorais que negam uma atuação psicologizante, centrada em uma personagem e enaltecem a força transgressora da performance. A arte da performance tem como um de seus princípios a dilatação dos campos sensoriais instalados durante o encontro entre o performer e a audiência.

Cohen indica que o *performer* de maneira peculiar ao trabalhar “o mostrar- fazer”, durante a edificação de suas ações se encontra imerso em uma experiência artística conectada ao real pelo risco. Posiciona-se fora da zona de conforto da representação mimética e ancorado no *aqui* e *agora* do evento performativo. O sujeito da cena ocupa, então, a zona intermediária, entre o real e o ficcional, um lugar de agenciamentos e desconstruções de códigos estabelecidos. Esta zona fronteira o coloca na condição de performer/performatriz, como observei anteriormente, um ser que transita entre ser-ele e ser-aquilo-que-representa no decurso dos deslizamentos de sentidos e na produção de outras percepções sensório-afetivas. Neste sentido Cohen considera que, “o performer vai representar partes de si mesmo e de sua visão de mundo” (2011.p.106). Chamo atenção para o fato de que as considerações feitas por Cohen e Schechner são válidas para os dias atuais, no entanto, hoje as contaminações entre a performance e o teatro se tornaram mais evidentes, sobretudo com avanços nos argumentos teóricos sobre a “irrupção do real” (Sanchez) e sobre as experiências intermediais. Estes avanços permitiram o surgimento de um sujeito da cena que em experiências hibridizadas assume uma condição de

presença diferenciada da ideia de performer apresentada por estes dois autores.

Como um complemento das considerações de Cohen acerca da condição do performer/ator no momento da atuação, faço uso das palavras do diretor americano Richard Schechner<sup>128</sup>. Para ele os atores do The Performance Group, seu grupo, deveriam estar preparados para mostrar a dupla identidade: ator – personagem. Segundo Schechner:

Os atores do The Performance Group foram preparados para mostrar suas duplas identidades: se mostrar como eles mesmos e como os personagens que estão representando. Ao mostrarem esta duas identidades os espectadores veem os atores não só atuando mas *escolhendo atuar*.[...] Então o espectador também se anima a escolher o modo como receberá cada ação (SCHECHNER, 2000, p.93-94).<sup>129</sup>

O diretor americano demonstra, nesta afirmação, demonstra o grau de importância para o sujeito da cena, da consciência de sua dupla identidade na medida em que modifica as condições de espetação.

---

<sup>128</sup> Foi diretor do *Performance Group*, um grupo de teatro experimental de Nova York até 1980. Após sua retirada o grupo se transformou em *The Wooster Group*. Schechner é o criador da disciplina dos Estudos da Performance na Universidade de Nova York.

<sup>129</sup> Tradução livre minha do texto em espanhol: “Los actores de The Performace Group fueron entrenados para mostrar sus identidades dúplices: mostrarse como ellos mismos y como los personajes que representan. Al mostrar esas dos identidades, los espectadores ven a los actores no solo actuando sino *escogiendo actuar*.( grifo do autor) [...] Entonces el espectador también se anima a elegir el modo en que recibirá la acción”

A percepção por parte do espectador da condição *eu-atuo elou eu-represento, condição de ambiguidade já comentada por Féral*, dos atores do *Performance Group* autoriza o espectador escolher a maneira de participar na ação, ou melhor, no jogo proposto pelo grupo. A revelação da dupla identidade dos atores está fundada na noção de performatividade, por meio do procedimento “mostrar-fazer”. Este procedimento, abre um canal comunicante entre a situação de apresentação e a situação de representação que se propaga da cena para plateia e modifica as condições de espectação.

Sendo assim, um múltiplo processo de subjetivação se instaura, e se dissemina com intuito de subverter as condições apresentadas pelo teatro tradicional. Ainda, no bojo das considerações feitas por Schechner e Cohen apresento um ponto de vista da diretora Christiane Jatahy, sobre uma parte do trabalho de seus performers/atores, na performance midiática, *E se elas fossem para Moscou?* Jatahy pontua no olhar e na alteridade o processo criativo de seus atores/performers. Segundo Jatahy (2015):

O trabalho acaba sendo completamente sobre o olhar para o outro, ou seja, sobre buscar no outro o que não sei, e não buscar nas minhas próprias verdades anteriores. Por isso é que digo que o trabalho é pautado na relação e no se deixar afetar pela relação, se deixar transformar pelo olhar do outro, pela palavra do outro e esse outro é o outro ator que está na cena, mas é também o espectador. (p. 220, Revista Sala Preta).

A potência do trabalho dos atores comandados pela encenadora carioca, está vinculada a busca do outro através do olhar, por relações afetivas

atravessadas pelos encontros e desencontros entre pontos de vista. Na experiência cênica intermedial *E se elas fossem para Moscou?* Concebida a partir do texto *As Três Irmãs* de Tchekhov, as relações perceptivas transitam entre “o olhar da câmera”, o olhar dos atores/*performers* e o encontro com os diversos olhares dos espectadores atravessado por um texto que desliza entre as palavras escritas pelo autor russo e o jogo de afetação proposto por Jatahy por meio do cruzamento de pontos de vista. O espectador é convidado a deslocar constantemente seus pontos de vista.

O teórico americano Marvin Carlson ao traçar reflexões sobre a estrutura do jogo do performer, revela a existência de uma dupla consciência. Segundo Carlson :

Dentro da estrutura do jogo, o *performer* não é ele mesmo (por causa das operações de ilusão), mas também não é não-si-mesmo (por causa das operações de realidade). O performer e audiência, do mesmo modo, operam num mundo de dupla consciência (CARLSON, 2010, p. 66-67).

A afirmação de Carlson localiza os deslocamentos do sujeito da cena como uma operação entre o campo do real e o campo do ficcional. Para o teórico americano a audiência opera em uma dupla consciência indicada pelo do sujeito da cena quando este opera mediante a um jogo atorial entre a ilusão e a realidade, este deslocamento se estende ao espectador que passa, então, a operar, também, em dupla consciência entre o real e o imaginário.

O processo de dupla consciência, que detecta Carlson em fenômenos performativos, se configura a

partir dos deslocamentos da relação vida e arte, definida por Sanchez pela irrupção do real. Ou seja, sujeito da cena induz por meio de sua presença, da presença de seu corpo um agenciamento entre o real e o imaginário.

Uma vez visto que, a ritualização do instante e o ruído do real agem sobre o sujeito da cena e a audiência, é importante dizer que a noção performer/perfomatriz é uma condição deste sujeito da cena contemporânea. E esta condição se dá no momento que o sujeito da cena opera no agenciamento dos deslocamentos entre o real e o ficcional.

### **3.2.2 A ação como (a)apresentação: interferências do ruído do real**

Em minha dissertação de mestrado problematizei a presença cênica e seus desdobramentos em outras duas categorias: tele/presença e co/presença. O motivo de minha pesquisa na época era justamente a necessidade de reconhecer as consequências da inserção, cada vez maior, de novas tecnologias na cena contemporânea.

O conceito de tele/presença, em espetáculos ao vivo, foi detectado a partir das tensões entre o sujeito da cena e os dispositivos audiovisuais. Não contemplo nesta pesquisa, a ideia de *telepresença* como uma experiência cênica feita por teleconferência, na qual o performer não ocupa necessariamente o mesmo espaço físico do espectador. A categoria tele/presença, surge na cena teatral contemporânea, em espetáculos híbridos, na qual a ideia de real é problematizada. Desse modo, a interferência de novas ferramentas tecnológicas instaura uma relação em que:

[...] o conjunto do que está sendo colocado em cena, a presença real do ator e sua tele/presença, ou seja, sua presença eletronicamente re/presentada em uma tela são re/configuradas. Cada espectador, oscila seu o olhar, a todo o momento, entre a tela (de projeção) e o palco (SANTOS, 2012, p.70).

A variação do ponto de vista do espectador em função da projeção de imagens é uma característica da performance midiáticas ou intermediais. Estas experiências cênicas transformaram as condições de expectativa. A imagem projetada em uma tela, não como ato ilustrativo, mas em tensão com a presença do sujeito da cena, abre espaços para experiências que movimentam sensações perceptivas e afetivas no espectador, experiências estas que ultrapassam o universo da enunciação. As possibilidades abertas para uma diversidade de pontos de vista, estabelecem uma ruptura entre um teatro de ilusão (representação) e a presença física (real) do sujeito da cena na condição performer/performatriz na construção de realidades ficcionais.

No entanto, para compreendermos de que maneira o “ruído do real” interfere na da presença do sujeito da cena é necessário pensar sobre o corpo desse sujeito, um corpo que esquadrihado pelas máquinas de imagem, revela expressões íntimas por meio da imagem expandida na tela. Para Izabella Pluta (2011) as câmeras introduzidas em espetáculos intermediais produzem um outro universo criativo e modificam o trabalho do ator. Segundo Pluta :

[...] o intérprete experimenta diferentes graus da realidade cênica, e isto faz

emergir dos efeitos da sua presença e a presença mediada introduzindo modificações consideráveis em sua forma de atuar.<sup>130</sup> (2011,p.135)

As mudanças na forma de atuar do sujeito da cena, portanto, se transformar por meio da relação com as máquinas de imagem que revelam suas expressões mais íntimas, pois a experiência fenomenológica do encontro entre este sujeito da cena com o espectador esta sendo considerada, nesta tese, a partir de uma noção de corpo/delator (o corpo que é visto / corpo exposto / “escaneado” pelas lentes das câmeras e ordenado em projeções que instauram outra relação com o espaço). Sendo assim, a relação espaço/tempo em espetáculos intermediais é definida por um espaço ocupado por um corpo que se funde com o ambiente. Este corpo se encontra em interface com os dispositivos tecnológicos que captam e reproduzem sua imagem. Ou seja, este espaço é vivo as máquinas geram uma outra dinâmica. Sobre a relação dinâmica do ator/performer com o espaço cênico Schechner desenvolve uma reflexão esclarecedora ao relatar os exercícios feitos com o elenco do. Para *Performance Group*. Para Schechner o espaço é vivo:

Eu creio que há uma relação real, viva, entre os espaços do corpo e os espaços através dos quais o corpo se move; que o tecido humano vivo não se detém abruptamente à pele. Os exercícios com o espaço são realizados partindo do pressuposto que tanto os seres humanos

---

<sup>130</sup> Tradução livre minha do original em francês: [...]l'interpréte experimente ces différents de la réalite scénique, ce qui fait émerger des effets de as présence et de la présence médiatisée, en introudisant des modificatiöns considerables de son jeu.

como o espaço estão vivos  
(SCHECHNER, 1990, p.19).

No relato do diretor americano o espaço (ambiente) é um lugar dinâmico, vivo e aberto para as irrupções do real. Um espaço marcado por relações processuais que se constroem por meio da “ritualização do instante” e são atravessados por lugaridades<sup>131</sup>. O corpo se funde ao lugar do acontecimento. O corpo do sujeito da cena é um dispositivo que funciona em interface com o espaço e com o corpo do espectador, no espaço acontece as interseções entre: os corpos, os dispositivos cênicos e o ambiente. Portanto, tudo que está presente e interfere de maneira concreta na construção da cena, representa uma ideia irrupção do real. As interferências do real, ou do ruído do real, são reveladas quando o sujeito da cena assume estas interferências dentro da linguagem e há uma ruptura com caráter mimético do teatro tradicional.

As reflexões de Féral, sobre o conceito de distanciamento no teatro contemporâneo, contribuem para o entendimento dessa ruptura com a noção de representação, na medida em que estabelece um diálogo com a noção de ambiente. A reconfiguração da ideia de distanciamento em experiências que fazem uso da intermedialidade, devem ser entendidas pela forma como as máquinas de imagem operam sobre sujeito da cena e os deslocamentos na ordem do real e do ficcional. A pesquisadora canadense desenvolve seu pensamento sobre a reconfiguração deste conceito a partir das

---

<sup>131</sup> Lugaridades é uma qualidade de lugar. Utilizo este termo retirado da geografia por entender que ele abarca de forma específica as dinâmicas relacionais que acontecem entre: o espaço físico da cena, o espaço físico que engloba o ambiente, o espaço-corpo do performer /ator e o espaço-corpo do espectador.

práticas do Teatro Performativo ou das Performances midiáticas. Essas experiências usam o conceito para além da noção aplicada por Bertolt Brecht. Segundo Féral:

A performance renunciou à averiguação de tal origem, tornando a questionar o estatuto do próprio real, o sentido da história trabalhando ao nível da organização das estratégias perceptivas do espectador. Ela se tornou a arte da criação de uma atmosfera de irrealidade, da superfície, suprimindo os referentes dissimulados, substituindo a redundância da decodificação brechtiana do real, operando através da exasperação dos signos. (FERAL, 2015, p. 240)

A irrupção do real como afirma Sanchez, é endossada pelo questionamento do estatuto do real durante uma representação. O sentido da história passa para um segundo plano, como afirma Féral, perde o status de ser a única linha que determina de compreensão desta história. O que prevalece é a movimentação dos signos para fazer aflorar outras percepções no espectador. Ao se distanciar da linha narrativa imposta pelo texto o sujeito da cena atua em relação com os acontecimentos no campo do real. Antonin Artaud, apesar de não ter executado estas experiências de forma mais radical como se faz no teatro atual, nos idos de 1949 em suas profecias já comentava, sobre a potencialização de outras formas de percepção como uma possível estratégia de fuga da postura *textocentrista* do teatro francês. T

Antonin Artaud ao afirmar que o ator deve acionar, e não representar, visa enfatizar a força da ação do ator em contraposição a valorização do texto no teatro europeu. Talvez, se possa fazer uma associação

deste ator, pensado por Artaud, com o sujeito da cena contemporânea que ao assumir a condição de performer/performatriz trabalha na ação e para ação cênica, ou seja na construção e desconstrução dos enunciados. Sua atuação se materializa por meio das ações instauradas no encontro entre o preestabelecido por um texto ou roteiro, o sujeito da cena, o espaço/ambiente, os dispositivos tecnológicos e o espectador.

Consequentemente, esta condição gera outras possibilidades sensoriais para a condição de expectativa. A comunicação se estabelece mediante as relações sensório-afetivas instaladas durante este encontro. A experiência é singular para cada participante, o real é uma porta de entrada e de saída para os deslocamentos dos códigos representacionais. Sendo assim, a mudança na condição de espectação é comentada por Sanchez em concordância com Artaud, no sentido da força cênica da presença do ator/*performer* ser a motriz do acontecimento. Segundo Sanchez:

A questão da verossimilhança é passada para o segundo plano, o importante não é mais a eficácia dos meios cênicos para a reprodução de uma realidade (dramática), e sim a realidade da ação cênica em si mesmo e sua “força comunicativa”. Nos termos de Artaud, “o teatro deve oferecer esse mundo efêmero, no entanto verdadeiro, paralelo ao real”.<sup>132</sup>(SANCHEZ,

---

<sup>132</sup> Tradução livre minha do original: “La cuestión de la verosimilitud es trasladada a um segundo término, lo importante ya no es la efectividad de los médios escénicos para la reproducción de una realidad (dramática), sino la realidad de la acción escênica misma y su “ fuerza comunicativa”.En término de Artaud, “el teatro debe ofrecernos esse mundo efímero, pero verdadero, ese mundo paralelo al real.”

2007, p.105)

Diante disso, tudo que possa ser transformado em percepção sensorial – sonora, visual, sensitiva etc. – consolida, na minha acepção, a “força comunicativa” que nos ilustra Sanchez tendo como objetivo central a potencialização de estados conectivos entre o espectador e o sujeito da cena. O bom exemplo de experiências da força comunicativa da ação cênica são os trabalhos do encenador italiano Romeo Castellucci, conhecido por suas montagens polêmicas com a companhia Societas Raffaello Sanzio, em seus trabalhos a irrupção do real aparece de forma radical meio da introdução de animais, de corpos deformados, imagens e objetos estranhos na cena. Castellucci ao comentar porque utiliza a ideia de figura e não a de personagem em seus projetos cênicos diz que:

Aqui uma figura pode ser um objeto ou um animal. Os elementos mais inofensivos podem ser figuras potentes do ponto de vista cênico. Trabalhar com a intensidade e com as forças, significa, portanto, convocar a forma, colocá-la em ressonância, em uma vibração que a torna viva (CASTELLUCCI, 2010, p. 7).

A noção de figura apresentada por Castellucci vai de encontro à ideia de personagem do teatro tradicional, pois o encenador acredita que todo elemento posto em cena torna-se uma potência viva. Em seus projetos cênicos, há uma busca por desconstruir a noção de representação para valorizar uma comunicação baseada no impacto sensorial, em que as imagens dos corpos deformados, os animais em cena, os sons etc. Estão sobrepostos para produzirem novos sentidos e significados no momento que está sendo experimentado.

Para o encenador o conceito de representação é colocado em camadas que se interpenetram para delatar a existência do real. Segundo Castellucci:

A representação vive de camadas transparentes: talvez ausentes em um primeiro nível, embora seja possível ir além delas. A representação é composta por camadas que se deixam penetrar... [sic] Aquilo que me atrai na cena são as coisas que a afastam da representação, tornando o teatro o verdadeiro conflito, como se ele estivesse sendo concebido pela primeira vez; não o espetáculo, mas muito mais o próprio teatro. E isso nos leva a um outro tempo, com suas leis, em outro espaço (CASTELLUCCI, 2010, p. 21).

Ao admitir uma ideia de “teatro verdadeiro” este encenador reivindica uma suspensão da noção espaço-temporal que o distancie da mimese. Castellucci, portanto, se aproxima da noção de irrupção do real proposta por Sanchez e da ideia de ruído do real que venho propondo nesta pesquisa. Um conceito operacional que revela a possibilidade de um intervalo, um entre-lugar, entre as concepções do real e do ficcional desvelado pela tensão entre situação de apresentação e de representação que porta o sujeito da cena em seu corpo. Para este encenador o teatro deve ser um lugar de produção do real, ao comentar sobre sua ideia de real afirma que:

O teatro deve, porém, produzir o real e o real está, por sua vez, mergulhado no tempo, é feito de tempo. Tentamos compreender esse tempo, acolhê-lo e torná-lo perceptível. O teatro suplanta a realidade, suspende suas leis, a substitui (CASTELLUCCI, 2010, p. 9).

Para que se possa produzir o real e por meio do tempo torná-lo perceptível como afirma Castellucci, é necessário pensar na noção de ritualização do instante, de Cohen, que permite ao sujeito da cena uma dilatação desta relação com o real. É seu corpo que sofre as consequências concretas de uma relação espaço-temporal que transita entre as camadas do representar e a fisicalidade do fenômeno cênico em si durante o momento do acontecimento. Observo, a partir da citação de Castellucci sobre a produção do real, que este conceito está vinculado a um campo aberto de sensações extratextuais em tensão constante com a ideia de representação e de apresentação. É nesse lugar que se articulam os procedimentos que permitem a aparição de processos poético híbridos que agenciam campos de fuga entre o real e o ficcional.

José Sanchez ao salientar o real do ator, parece tocar em um aspecto fundamental para reflexões que venho desenvolvendo em diálogo com as afirmações feitas por Castellucci, nas citações acima. O teórico espanhol localiza no contexto histórico dos idos de 1960 uma espécie de necessidade de crença na realidade do ator, a mesma que comenta Féral sobre a necessidade do performer mostrar através da violação do corpo o real. Para o Sanchez é por meio da execução das ações executadas pelo ator que existe o real. Segundo Sanchez:

A colocação em evidencia do ser real do ator, dedicado na cena com a execução de ações reais e capaz de criar por si mesmo as imagens e as palavras do espetáculo, se converteu nos anos sessenta em emblema de um novo critério de verdade. Se renunciava à referencialidade, a ficção,

a representação e se apostava na credibilidade da realidade mais imediata: a realidade do ator (SANCHEZ,2007, p.109).<sup>133</sup>

A descrença nas referências representativas do teatro tradicional que não potencializam o aspecto *hic e nunc* do encontro entre o sujeito da cena e a audiência, definido também na ritualização do instante e nas irrupções do real. O objetivo desses artistas cênicos é problematizar a noção de apresentação como um contraponto para noção de representação por meio da potencialização da produção de sua presença do sujeito da cena no jogo entre o real e o ficcional.

As reflexões feitas até agora estão direcionadas para a experiência instantânea da presença cênica e os elementos comunicacionais que atravessam as condições inerentes a um jogo cênico em tensão constante entre o real e o ficcional. Destaco que os processos de atuação apresentados até então, servem como referência para o entendimento de um sujeito da cena que, na atualidade, se encontra atravessado por relações intermediais com as máquinas de imagem na construção de novas poéticas cênicas.

Na medida em que vão sendo aprofundadas questões sobre formas expressivas complexas dimensionadas por uma suposta ação do real se revela necessário explicar a forma como as máquinas imagem,

---

<sup>133</sup> Tradução livre minha do original em espanhol: “La puesta en evidencia del ser real del actor, dedicado em escena a la ejecución de acciones reales y capaz de crear por si mismo las imágenes y las palabras del espectáculo, se convirtió en los años sesenta em emblema de un nuevo critério de verdad .Se renunciaba a la referencialidad, a la ficción, a la representación y se apostaba por la credibilidad de la realidad más inmediata :la realidad del actor.”.(Sanchez,2007,p.107)

que como foi já foi comentado são estes dispositivos tecnológicos ligados ao audiovisual que quando utilizados em cena modificam a qualidade de presença do sujeito por meio da expansão de sua imagem. Consequentemente modificam a natureza expressiva deste sujeito ao revelar e ampliar seus detalhes gestuais.

A seguir passarei a problematizar a noção de máquinas de imagem como instrumentos intermediários que se apresenta pelo conceito de dispositivo e suas implicações político-sociais. As máquinas de imagem usadas para produção de poéticas cênicas se encontram posicionadas entre o sujeito da cena e o mundo circundante e têm a capacidade quando manipuladas, operadas por outro sujeito, dentro ou fora da cena, de captar, transformar e expandir sua presença.

A ideia de presença expandida, intermediada por máquinas de imagem não deve ser desvinculada da criação de uma ideia de lugaridade. Um lugar, singular, íntimo, aqui me refiro ao espaço-tela<sup>134</sup> que ao receber o corpo ou fragmento dele, revela dinâmicas de poderes definidos pelos dispositivos e operam na tensão entre o visto e não visto. O recorte captado por uma câmera, editado e projetado em um *espaço-tela* condiciona o olhar do espectador, instaura uma tensão entre o todo e as partes.

A teórica americana Rosalind Krauss<sup>135</sup> escreveu

---

<sup>134</sup> Considero espaço-tela, qualquer lugar onde sejam projetadas imagens de corpos em situação de atuação. Estas imagens-corpos em tensão com a presença física dos *performatores* geram outras perspectivas sensoriais e cognitivas para o espectador.

<sup>135</sup> Rosalind Epstein Krauss é crítica, teórica e professora de história da arte moderna e contemporânea na Columbia University, Nova York. Publicou inúmeros artigos sobre arte moderna, seus artigos se destacam na área de pintura, escultura e fotografia do século XX.

um artigo<sup>136</sup> cujo título é “Escultura em campo ampliado”<sup>137</sup>. Neste artigo, a autora busca problematizar a elasticidade da ideia de escultura em interação com o espaço circundante. A ruptura com a noção da escultura como monumento no século XIX vai gerar uma outra percepção sobre a construção de uma obra escultórica em um espaço público.

Neste sentido a escultura é pensada em diálogo com o campo no qual será inserida. A acepção de expansividade apresentada por Krauss, no campo das artes visuais, se difere do conceito que estou trabalhando, no campo das artes cênicas em seu caráter dimensional e artesanal. A presença expandida, conceito que será trabalhado no próximo capítulo está diretamente ligado à utilização de dispositivos tecnológicos na cena teatral e a expansão de seus corpos ou sonoridades por meio de uma relação intermedial.

---

<sup>136</sup> Artigo publicado na Revista Gávea revista do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil, da PUC-Rio, em 1984 (87-93). Número 01. Páginas: 128-137. Disponível em [http://monoskop.org/images/b/bc/Krauss\\_Rosalind\\_1979\\_2008\\_A\\_e\\_escultura\\_no\\_campo\\_ampliado.pdf](http://monoskop.org/images/b/bc/Krauss_Rosalind_1979_2008_A_e_escultura_no_campo_ampliado.pdf)

<sup>137</sup> O título original deste artigo é: *Sculpture in the Expanded Field*.

## **4 A PRESENÇA EXPANDIDA: O PERFORMATOR E AS MÁQUINAS DE IMAGEM**

“O erro é pensar que a tecnologia irá nos dar ideias, embora a tecnologia em si já seja uma ideia.”

Jean-Claude Carrière

Neste capítulo serão desenvolvidas reflexões sobre a possível expansão presencial do sujeito da cena mediante as tensões provocadas no diálogo com as máquinas de imagem. Meu intuito é localizar as transformações sofridas por este sujeito que se desloca em uma cena híbrida, na qual elementos da performance, do teatro e do audiovisual estão em constante tensão. Na cena contemporânea, como observei no capítulo anterior, a condição de performator/perfomatriz do sujeito da cena faz parte de um trânsito contínuo entre os comportamentos situacionais que oscilam entre apresentação e representação e entre o real e o ficcional durante um espetáculo e conseqüente sua relação com máquinas que expandem sua presença.

A utilização em larga escala dessas máquinas tecnológicas na cena teatral, tem modificado os paradigmas da arte teatral e quebrado fronteiras entre as linguagens do teatro, da performance e do audiovisual. As máquinas de imagem, aqui são entendidas como os

aparatos tecnológicos que servem para captar, transformar, editar e projetar imagens durante o acontecimento cênico.

#### 4.1 ENTRE CONCEITOS: O DISPOSITIVO E AS MÁQUINAS DE IMAGEM

Neste item busco explicitar as problemáticas relacionadas com o conceito de dispositivo, e conseqüentemente localizar minha escolha pelo termo máquinas de imagem. Antes de apresentar as reflexões conceituais de Giorgio Agamben, é necessário entender de que forma a noção de dispositivo aparece no processo investigativo desta pesquisa.

A palavra *dispositivo* surge da necessidade em nomear os equipamentos tecnológicos utilizados na cena contemporânea, tais como: as câmeras, os computadores, os projetores, os monitores, as telas, etc. A partir de um breve levantamento, outras palavras surgiram como os sinônimos aparelho, instrumento, objeto e ferramentas tecnológicas. De modo geral, estas palavras são também conceitos que possuem referenciais políticos, sociais e filosóficos.

Meus estudos, ainda que, não tenham como foco as teorias da recepção abarcam, de certa forma, as condições de especiação devido a interdependência entre o sujeito da cena e o espectador na construção das experiências cênicas que englobam esta pesquisa. Não se pode negar as relações de transformação sofridas no campo da recepção com a introdução dos dispositivos tecnológicos na cena contemporânea. No entanto, meu objetivo não é aprofundar os efeitos sociais e políticos destes objetos tecnológicos na audiência, apesar de

reconhecer a potência político-social das máquinas de imagem como produtoras de subjetividades. Todas análises que desenvolvo sobre as reconfigurações na natureza do ator/performer envolvem a audiência como consequência. Sendo, assim esclareço que meu foco é a presença do sujeito da cena e a condições que o colocam como um performer/performatriz em espetáculos intermediais. Isabella Pluta constata em sua pesquisa sobre o ator e a intermedialidade que:

O dispositivo sobre uma cena intermedial se caracteriza por uma diversidade e uma complexidade notável que emerge do cruzamento entre os dispositivos cênicos, cinematográficos, videográficos e multimídias, que se torna sua especificidade principal. Podemos mesmo constatar, que entre todos os componentes de um espetáculo ao vivo que se modifiquem durante o processo intermedial, é o dispositivo que reflete o mais pertinente da hibridação que opera sobre uma forma cênica, influenciada pelas novas mídias. (PLUTA, 2011, p.136)<sup>138</sup>

As afirmações de Pluta sobre a maneira como operam os dispositivos em espetáculos intermediais definem a importância dessas máquinas e a forma como

---

<sup>138</sup> Tradução livre minha do original em francês: Le dispositif sur une scène intermédiaire se caractérise par une diversité et une complexité remarquables, car il émerge du croisement entre les dispositifs scénique, cinématographique, vidéo et multimédia, ce que devient sa spécificité première. On peut même constater que parmi toutes les composantes du spectacle vivant qui mutent dans les processus intermédiaires, c'est le dispositif qui reflète le plus pertinentement l'hybridation qui s'opère sur une forme scénique, influencée par les nouvelles médias.

se transformam em outros dispositivos por meio da hibridação de linguagens. Os dispositivos sofrem mutação e modificam as condições espaciais e sensoriais da cena.

Dito isto, passo apresentar algumas problematizações acerca do conceito de dispositivo com o objetivo localizar a potência desta ferramenta nos processos criativos. É necessário dizer ainda, que a utilização cotidiana do termo dispositivo e suas variações operacionais são, evidentemente, distintas da acepção apresentada por Michel Foucault e aprofundada, *a posteriori*, por Giorgio Agamben. Para tanto vejamos a definição da palavra dispositivo apresentada no Dicionário Houaiss (2009):

(1) aparelho construído para determinado fim; (2) conjunto de ações planejadas e coordenadas, visando um fim; (3) conjunto de componentes físicos ou lógicos que integram ou estão conectados a um computador, e que constituem um ente capaz de transferir, armazenar ou processar dados (HOUISS, 2009, digital).

Nas três definições apresentadas acima, o termo dispositivo pode ser utilizado para se referir, ao aparelho fabricado para executar determinadas tarefas (ex.: o aparelho telefônico); ao conjunto de ações planejadas para executar e/ou intermediar estas tarefas (ex.: *software*) e ainda um sistema complexo que armazena, distribui e processa os dados ou as imagens (ex.: computador). A partir destas acepções, as características gerais de dispositivo são: processar, executar e armazenar. Estes três verbos serão fundamentais para entender o conceito aprofundado por Agamben. Por tanto, é importante notar o caráter funcional deste objeto, ou seja, um dispositivo será sempre fabricado para

determinado fim, com ações planejadas e executadas para alcançar este fim. Aqui, talvez esteja uma brecha para pensarmos sobre o aspecto transgressor de uma arte contemporânea, neste caso as artes cênicas, quando faz uso das novas tecnologias. Alguns questionamentos sobre a aplicação destes dispositivos na cena contemporânea devem ser feitos sob o viés da relação entre a máquina e o homem. Qual seria a potência do conceito de dispositivo como instrumento de controle, como foi dito por Foucault, para os artistas que fazem uso destas máquinas? Então, até que ponto, os dispositivos (representados pelas máquinas de imagem) podem subverter os princípios basilares do teatro? Como a presença expandida do sujeito da cena se caracteriza por produzir outras percepções sensoriais, para além da aceção controladora do dispositivo?

Pois bem, as respostas à estas questões serão dadas na medida em que fomos elaborando a ideia de que a presença expandida gera na audiência, como já vimos, questionamentos sobre o estatuto do real. Portanto, as mudanças de ordem estética, técnica e política que acontecem a partir das relações individuais e/ou coletivas na sociedade mediante ao uso destes objetos tecnológicos e a ressonância no campo das artes cênicas, no caso desta pesquisa, são abordadas sobre o ponto de vista das tensões entre o real e o ficcional produzidas pela relação intermedial entre os dispositivos que se encontram na cena. Para Pluta os espetáculos intermediais interferem nas esferas científicas, culturais e tecnológicas da sociedade e geram processos artísticos abertos e interativos. Segundo esta autora:

Trata-se em particular do aspecto aberto de uma determinada criação que interfere com as esferas científicas tecnológicas e culturais. Um espetáculo intermedial

explora, portanto, o paradigma da “convergência” medial que Henry Jenkins compreende como uma via tripla: a convergência das mídias, a cultura participativa e a inteligência coletiva. (PLUTA, 2011, p.104)<sup>139</sup>

Com intuito de compreender a transformação das relações cotidianas no seio da sociedade, estes dispositivos, aqui, serão considerados como máquinas de imagem, e serão observados como elementos de processos criativos cuja forma de utilização produz tensões dramáticas e gera mecanismos estéticos, como reforça Arlindo Machado os aspectos já destacados por Pluta. Segundo Machado:

[..] aparelhos destinados a produzir bens simbólicos destinados a intervir no imaginário [...] cuja função básica é produzir bens simbólicos destinados à inteligência e à sensibilidade do homem (MACHADO, 2007, p. 49).

Estes dispositivos, tecnologias digitais, além de assimilarem as bases técnicas da fotografia, do cinema e do vídeo, abrem caminhos para captação, multiplicação, reordenação de imagens que são distribuídas em suportes instalados na cena, por meio de redes fixas e/ou móveis.

O filósofo francês Michel Foucault<sup>140</sup> centrou

---

<sup>139</sup> Il s'agit en particulier de l'aspect ouvert d'une telle création qui interfère avec les sphères scientifiques, technologiques et culturelles. Um espetáculo intermídia explora assim o paradigma da “convergência” mediática que Henry Jenkins compreende à via tripla: a convergência de mídias, a cultura participativa e a inteligência coletiva.

<sup>140</sup> Teórico Social, filósofo e intelectual inquieto, francês, que nasceu em Poitiers, no dia 15 de outubro de 1926 e morreu aos 57 anos em

parte de suas pesquisas em análises sobre as relações de “governabilidade”. Suas pesquisas tiveram três eixos principais: o saber, o poder e o sujeito. Em específico, a noção técnica desenvolvida por Foucault sobre os dispositivos está relacionada ao controle, enfim, aos jogos de poder. O filósofo italiano Giorgio Agamben ao desenvolver seu artigo, *O que é um dispositivo?*, contextualiza a noção de dispositivo em outra ordem e traz um dado importante sobre as pesquisas foucaultianas. Segundo Agamben (2009), a palavra dispositivo teria aparecido na literatura de Foucault a partir dos escritos de Jean Hyppolite quando este analisa as acepções de “positividade” e “destino” no pensamento do filósofo alemão Friedrich Hegel. O que vai interessar Michel Foucault no pensamento Hyppolite/Hegel é a relação do sujeito com os mecanismos de subjetivação presentes nas relações de poder. A partir dessa relação o filósofo francês vai traçar suas considerações sobre a ideia de dispositivo como uma forma de controle do sujeito.

Agamben retoma o conceito de dispositivo de Foucault e o reconhece em práticas como a militar, a teológica e a filosófica. O filósofo italiano abre o leque de possibilidades do termo, e conseqüentemente, reconfigura a própria noção de dispositivo. Segundo Agamben (2009, p. 40),

[...] chamarei literalmente de dispositivo qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes.

Nesta definição, é possível notar a referência foucaultiana sobre o aspecto de subjetivação do termo dispositivo, isto é, a produção de subjetividades. Assim, dispositivo passa a ser qualquer elemento que modifique as ações e os comportamentos dos seres humanos. É possível notar também o caráter objetivo que se mantém ainda nesta definição. Em outras palavras, é como se o dispositivo operasse de maneira subjetiva nos comportamentos dos seres humanos para imprimir algo objetivo (como foi visto no início desta reflexão).

A questão a saber é como o dispositivo reforça estas relações de controle? Ou ainda, o que ele modifica nas relações de poder? Em termos foucaultianos, o controle e o poder são elementos chaves para entender como as relações sociais acontecem e logo como os dispositivos operam. Um exemplo disto é o estudo de Foucault sobre a própria arquitetura, o famoso panóptico, presente nos manicômios, prisões e instituições escolares. Neste caso, o panóptico funciona como dispositivo, ou seja, a estrutura física permite um olhar sobre o todo e conseqüentemente um controle sobre os comportamentos dos seres humanos que circulam naquele espaço (na atualidade é possível fazer uma correspondência com as câmeras de vigilância).

A noção de dispositivo apresentada como exemplo de controle deixa clara, que as instâncias de poder, identificadas por Foucault, se configuram no próprio controle e interceptação e usam como instrumento a estrutura do panóptico. Entretanto, Agamben (2009) amplia a compreensão da ideia de dispositivo ao citar outros exemplos, em que este instrumento de controle opera de maneira mais sutil, sem deixar de ser um elemento de dominação. Segundo Agamben:

Não somente, portanto, as prisões, os manicômios, o Panóptico, as escolas, a confissão, as fábricas, as disciplinas, as medidas jurídicas etc., cuja conexão com o poder é num certo sentido evidente, mas também a caneta, a escritura, a literatura, a filosofia, a agricultura, o cigarro, a navegação, os computadores, os telefones celulares e – por que não – a própria linguagem, que talvez é o mais antigo dos dispositivos [...].( AGAMBEN, 2009, p. 40-41):

A partir deste entendimento, a noção de dispositivo que ocupa a cena teatral contemporânea não se restringe, portanto, aos objetos tecnológicos, isto é, o próprio teatro pode ser considerado como um dispositivo de consolidação ou libertação de um poder dominante, já que orienta e modifica as ações e comportamentos dos seres humanos. Tendo em vista a definição de Agamben, utilizo o conceito de dispositivo audiovisual como um equivalente da ideia de máquinas de imagem, que se refere a um conjunto mecanismo tecnológicos em intersecção em espetáculos híbridos. O conjunto de aparelhos com tecnologia digital a qual consideramos como máquinas de imagens são: computadores, câmeras, microfones<sup>141</sup>, telefones celulares, *tablets*, telas, monitores, aplicativos e *software* que foram

---

<sup>141</sup> O microfone é considerado, neste caso, como um integrante do conceito máquinas de imagem por estar associado a captação da imagem, como apresentado no espetáculo *E SE ELAS FOSSEM PARA MOSCOU?* Analisado nessa tese. Além disso, é importante considerar experiências cênicas que utilizam o microfone, como um instrumento de captação de áudio que serve para ampliar a voz do sujeito da cena, expandir a sonoridade de qualquer parte de seu corpo ou do ambiente cênico, como foi visto no espetáculo *SOBRE EXPECTATIVAS E PROMESSAS*, também analisado nessa pesquisa.

introduzidos na cena construção de processos criativos nos, últimos anos.

A pesquisadora, diretora e professora Gabriela Lírio G. Monteiro (2014) ao analisar a abordagem de Agamben sobre o conceito de dispositivo, traça seus comentários mediante a uma ótica baseada na intermedialidade. Monteiro afirma em artigo publicado<sup>142</sup> na Revista Urdimento que:

Há três aspectos fundamentais a este estudo, analisados por Agamben: a concepção ampliada de dispositivo (a escritura, o celular, um objeto artístico, a própria linguagem); a ideia de que não existe um uso correto dos dispositivos, uma vez que os processos pelos quais estamos submersos são incontroláveis pela sua dinâmica de repetição autofágica e, por último, a reflexão das condições de intervenção sobre os processos de subjetivação, “ponto de fuga de toda a política” (Ibidem, p. 51), o que implica refletirmos sobre a co-relação entre seus modos de criação, uma vez que estamos falando de arte, e suas formas de recepção, como podemos lê-la e, aqui, entendo a leitura como àquela proposta por Barthes, o que tange a compreensão da leitura como rede, emaranhado de referências. [...] (MONTEIRO, 2014, p. 149).

Monteiro destaca, portanto, três elementos

---

<sup>142</sup> Artigo intitulado: *“Intermedialidade na cena contemporânea: o uso de dispositivos audiovisuais em “Justo uma imagem” e “Otro”*, apresentado na Revista Urdimento do Programa de Pós-graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina e que consta nas referências desta pesquisa.

inerentes ao conceito de dispositivo; observa-se, então, a possibilidade de utilização do conceito como um instrumento artístico. Sendo assim, detecta-se brechas nas relações de poder, impostas por estes dispositivos tecnológicos ou dispositivos de controle que o artista contemporâneo tem aproveitado a seu favor para reconfigurar os processos de subjetivação. A transgressão se dá ao se desconstruir as condições espaço-temporais lineares, para gerar fricções entre o sujeito e as máquinas de produção de subjetividades. Nesse sentido, a construção de poéticas entre as fronteiras da ciência e da arte e do real e do ficcional são borradas em busca de outras realidades, realidades, estas, diretamente ligadas as fricções entre ás máquinas de imagens, o sujeito da cena e ambiente cênico.

O entendimento da produção de presença, nesta pesquisa, é associado a processos criativos que usam dispositivos tecnológicos em relação de intermedialidade, ou seja, os dispositivos interagem uns com outros e geram um outro dispositivo em um processo contínuo de intercâmbio com o ambiente. Espetáculos intermediais são obras processuais como afirma Pluta,

O espetáculo intermedial surge como uma obra processual, em versões intercambiáveis, e retomam de uma parte o princípio de *work in progress* e de outra parte a modularidade que caracteriza as novas mídias. [...] Nós devemos nos habituar a pensar de uma maneira não-histórica, que se encontra ligada a uma ideia de não-linearidade. (PLUTA, 2011, p.105)

Essa forma de operar do espetáculo que trabalha

com dispositivos de tecnológicos instaura novas linhas de fuga para a condição de espectação. A razão principal para esses artistas, é a de criar uma forma de abrir outros campos sensoriais e burlar as estruturas de poder que nos obrigam, ou melhor nos aprisionam a uma estrutura racional de compreensão do mundo circundante. Portanto, a expansão dos sentidos para além da compreensão racional e centrados nas sensações corporais emerge com mais intensidade por meio do uso destes dispositivos. Essas práticas estão cada vez mais comuns, ainda que se tenha um certo preconceito por parte de alguns artistas como nos revela Arlindo Machado ao defender as relações entre ciência e arte. Segundo este autor:

Para além das tendências mais confortáveis da teconofilia e da tecnofobia, o que importa é politizar o debate sobre as tecnologias, sobre as relações entre a ciência e o capital, sobre o significado de se criarem obras artísticas com pesada mediação tecnológica (MACHADO,2007, p.38).

Á vista disso Machado destaca que é necessário que os criadores superem posturas preconceituosas sobre o uso dos dispositivos tecnológicos. O autor defende que estes processos artísticos e tecnológicos geram poéticas que problematizam os próprios meios de produção. A fim de desenvolver esta questão, concentro-me a seguir na relação das máquinas de imagem com o sujeito da cena em processos criativos intermediais na cena contemporânea.

#### **4.1.1 As máquinas de imagem e a construção de poéticas cênicas**

Para desenvolver meus argumentos sobre o entendimento de máquinas de imagem, no contexto desta pesquisa, cruzarei as considerações de Izabella Pluta com o pensamento Arlindo Machado e Patrice Pavis. Os argumentos de Phillippe Dubois sobre o surgimento das técnicas de vídeo são importantes na medida que esta ferramenta por sua praticidade passa, a partir dos idos de 1960 a figurar como um dispositivo atuante em algumas experiências cênicas desta época. As reflexões de Dubois sobre o surgimento do sistema de vídeo e sua função no domínio da imagem, parecem apontar para as brechas deste dispositivo como instrumento de subjetivação e criação de novas propostas poéticas. Este tipo de dispositivo que capta e reproduz imagens e sons vai permitir aos artistas cênicos um outro tipo de diálogo com as estruturas de poder. O entendimento do termo “vídeo”, nesta pesquisa, faz parte do ponto vista evolutivo deste sistema de captação e veiculação de imagem e som. Nos últimos anos, mediante ao avanço das tecnologias digitais este sistema se sofisticou, como será demonstrado no decorrer deste capítulo.

Pois bem, para Dubois o surgimento do sistema de vídeo, por facilidade operacional (câmeras mais leves e reprodução imediata da imagem) e seu grau de penetração em espaços fechados contribuiu para sua rápida expansão e absorção por outras linguagens artísticas. É importante lembrar, que a captação e a reprodução de imagens com os dispositivos cinematográficos eram mais dificultosas do ponto de

vista operacional.

Ainda que sejam identificadas algumas experiências na cena teatral do início do século XX que utilizaram imagens captadas e reproduzidas com estes dispositivos cinematográficos, as primeiras experiências foram feitas por encenadores como o russo Vsevolod Meyerhold que, segundo Odete Aslam (1994) tinha o propósito de “cineficar”<sup>143</sup> o teatro. Um exemplo da utilização deste dispositivo audiovisual em seus espetáculos, mediante a projeções cinematográficas foi a obra teatral, **Terra Caída** (*La Terre cacheé*), apresentada no ano de 1923. O encenador Erwin Piscator também utilizou projeções no espetáculo **Bandeira** (*Drapeaux*), no ano de 1924, e fragmentos de filmes no espetáculo **Apesar de Tudo** (*Malgré tout*) no ano de 1925.

Neste sentido, a invenção do vídeo e consequentemente sua facilidade operacional, instaura uma forma transformadora de olhar e pensar o mundo. Segundo Dubois:

É ele [o vídeo] quem melhor interroga as posturas e os dispositivos, e a reativa [do ser humano], diferentemente, em outro contexto e em outras bases. [Esta] é a máquina de questionar imagens. Decididamente, o “vídeo” é de fato um estado do olhar: uma forma que pensa. Nunca é demais repetir. (DUBOIS,2004, p.28).

Por esse motivo o sistema de vídeo, no que tange ao tratamento dado a imagem em movimento, deve ser considerado como uma novidade técnica que

---

<sup>143</sup> Para maiores informações ver, ASLAN, Odete. O ator no século XX. Tradução Rachel Araújo Baptista Fuser, Fausto Fuser e Jacó Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1994.

criada nos idos 1960, revolucionou os métodos de gravação e reprodução de imagens. Durante as décadas de 1970 e 1980 este sistema usou como base a tecnologia analógica. Na atualidade os sistemas de vídeo em seus diversos formatos usam a tecnologia digital. No terreno do audiovisual esta tecnologia radicaliza a relação entre a ciência e arte instaurando novas possibilidades estéticas. O desenvolvimento da técnica de vídeo agregada a evolução tecnológica no campo das mídias, possibilita ao artista cênico um espaço para criação de narrativas transgressoras para além do texto dramático. Estas narrativas atuam nas tensões entre o texto dramático e o texto espetacular como já foi comentado anteriormente.

Arlindo Machado observa, que o uso das mídias em processos poéticos pode inverter e corromper, de certa forma, a maneira como estas máquinas são utilizadas pelos campos de aplicação do poder. O uso comercial destes dispositivos em larga escala para produção de processos de subjetivação na sociedade ocidental contemporânea, tem como objetivo anestesiá-lo o sujeito em função da manutenção de uma ideologia dominante. Ou seja, o sujeito é disciplinado pelo emprego das ferramentas midiáticas na produção de uma cultura de massa alienante, que por sua vez é uma arma potente contra o desenvolvimento do pensamento crítico. Para Machado, o artista consciente utiliza estes dispositivos como uma forma de resistência contra as ideologias do poder dominante. Segundo este pesquisador,

As técnicas, os artifícios, os dispositivos de que se utiliza o artista para conceber, construir e exibir seus trabalhos não são apenas ferramentas inertes, nem mediações inocentes, indiferentes ao

resultado, que se poderiam substituir por quaisquer outras. Eles estão carregados de conceitos, eles têm uma história e derivam de condições produtivas bastante específicas. (MACHADO, 2007, p.16)

Desse modo, a produção artística mediada por dispositivos tecnológicos deve ser utilizada como uma alternativa crítica para analisar e reconfigurar os modelos de controle da sociedade. Em outro momento, no livro *Arte e Mídia*, Machado nos alerta sobre a importância de um posicionamento crítico por parte do artista que se apropria dessas tecnologias e faz uso em seus processos criativos. Segundo Machado:

A artemídia, como qualquer arte fortemente determinada pela mediação técnica, coloca o artista diante do desafio permanente de, ao mesmo tempo em que se abre às formas de produzir o presente, contrapor-se também ao determinismo tecnológico, recusar o projeto industrial embutido nas máquinas e aparelhos evitando assim que sua obra resulte simplesmente num endosso dos objetivos de produtividade da sociedade tecnológica. (MACHADO, 2007, 16).

Esse é um ponto, tido como essencial nas nossas reflexões sobre a análise e aplicação de dispositivos tecnológicos na produção artística da cena contemporânea. As máquinas de imagem que são utilizadas no cotidiano como câmeras digitais, telefones celulares, tablets e notebooks, quando aplicadas em experiências poéticas produzem movimentos transversais no sujeito da cena e instalam uma reconfiguração da relação desse sujeito com estes dispositivos e conseqüentemente com as estruturas:

políticas, sociais e culturais. Pluta a partir da concepção Paul Virilio<sup>144</sup> (1988) sobre a industrialização do olhar por meio das “máquinas de visão”<sup>145</sup> afirma que: “ Uma máquina de visão complexifica, então, o olhar e multiplica os pontos de vista individual” (PLUTA,2011, 46)<sup>146</sup>. A particularidade da ação dessas máquinas sobre nossas vidas atravessa os sistemas de linguagens.

O pesquisador espanhol Óscar Cornago, ao analisar a maneira como as especificidades mediáticas agem sobre as linguagens e, conseqüentemente, como reverberam na nossa forma de compreensão do mundo circundante, identifica na representação da realidade um novo enfoque epistemológico. Segundo Cornago:

[...] cada meio de expressão supõe algo mais que uma linguagem artística, em realidade implica um modo de representar (nos) a realidade, de acessar o mundo e percebê-lo; consiste, em uma palavra, em um novo enfoque epistemológico, outra forma de conhecimento(representação) do mundo, e portanto um tipo de relação diferente do sujeito com o outro.(CORNAGO, 2004, p. 599)

A afirmação de Cornago, portanto, parece complementar o pensamento de Machado sobre o comprometimento político-social do artista com um processo de transgressão do dispositivo tecnológico,

---

<sup>144</sup> Paul Virilio é um pesquisador, filósofo e arquiteto francês. Autor de vários livros sobre as tecnologias da comunicação.

<sup>145</sup> O conceito “máquina de visão” foi cunhado por Paul Virilio e é título de um de seus livros. Para maiores informações ver: Virilio, Paul. *La Machine de vision*. Páris: Éditions Galilée.

<sup>146</sup> Tradução livre minha do original em francês: *Une machine de vision complexifie ansin le regard et démultiplie le point de vue individuel*.

como controlador e produtor subjetividades sociais homogêneas, identificado por Michel Foucault e revisto por Giorgio Agamben, em outro momento desta tese. Quero, no entanto, incluir o pensamento da crítica teatral Izabela Pluta como parte adicional desta reflexão, no intuito de esclarecer a relação entre a cena teatral e rápida progressão dos meios de comunicação nos últimos trinta e seis anos. Pluta aplica em seu pensamento as reflexões teóricas do filósofo canadense Marshall McLuhan que preconizou, nos idos de 1960, era pre-Internet, que a transformação do mundo aconteceria a partir dos avanços tecnológicos no campo da eletrônica e na criação de novos meios de comunicação. Sobre as considerações do teórico canadense, Pluta agrega que:

Enfatizamos que os novos meios de comunicação transformam igualmente nossas experiências, nosso modo de pensar e de expressar-se como o fez anteriormente o alfabeto fonético e em seguida a impressão textual. (PLUTA, 2011, p. 43 - 44)<sup>147</sup>

As mudanças causadas pelos novos meios de comunicação estão caracterizadas nas transformações socioculturais determinadas pela relação do homem com estas máquinas e as possibilidades de expansão de suas capacidades de expressão. Na eficiente da afirmação de Pluta identifico que as transformações de nossas experiências abrangem duas áreas importantes da história da civilização: o modo de pensar, produção de conhecimento, e as formas de expressão, as percepções

---

<sup>147</sup> Tradução minha feita do original em francês: *Soulignons que les nouveaux moyens de communication transforment également nos expériences, nos modes de penser et d'expression comme l'avaient transformé l'alphabet phonétique et ensuite l'imprimerie.*

do mundo. Esta descoberta resultou o seguinte questionamento: Não estaria, o artista contemporâneo buscando nas tensões entre a ciência e arte, duas formas de experienciar o mundo na história de nossa civilização, conexões que desconstruam o estatuto do real e produzam experiências de outra ordem, quando utiliza as novas tecnologias em suas linguagens estéticas? Utilizarei das considerações de Pluta, mais uma vez, para provocar novas reflexões por entender que esta dinâmica abre outras provocações e gera processos criativos em constante agenciamento. Segundo Pluta:

Cada nova mídia exige um novo posicionamento de nosso corpo e de nossos sentidos. É uma transformação difícil de ser percebida pelo sujeito, por que ela opera sobre ele mesmo e sobre sua própria capacidade de percepção. (PLUTA, 2011,p. 46)

Os fundamentos desta pesquisa sobre a presença expandida do sujeito da cena, estão atravessados por um campo híbrido, localizado entre os dispositivos tecnológicos e o desenvolvimento de novas corporeidades e campos sensoriais, como agentes transgressores dos paradigmas da arte teatral tradicional. A utilidade destas máquinas no cotidiano da sociedade autoriza o artista cênico a aproveitar-se destes dispositivos para construção e desconstrução de novas realidades por meio das interfaces propostas durante a experiência cênica.

As máquinas de imagem como foi visto no espetáculo *E Se Elas Fossem Para Moscou?* da Cia Vértice, funcionam em intermedialidade e permitem que aconteçam interações entre: os sujeitos da cena e

espectadores; entre os dispositivos de captação-edição-projeção e os espectadores e sujeitos da cena; além de proporcionar uma ideia de espaço/ambiente de outra ordem sensório-afetiva.. São produzidas, então, fricções entre os corpos dos participantes, os dispositivos tecnológicos e os dispositivos cênicos durante a realização das cenas que deslocam as estruturas *espaçotemporais* do teatro tradicional. De acordo com o que foi visto nas citações anteriores, Philippe Dubois também vai reiterar o pensamento de Pluta/McLuhan e Cornago sobre novos sistemas de representação produzidos na interação do homem com os dispositivos tecnológicos. Segundo Dubois:

[...] as máquinas enquanto instrumentos (*technê*), são intermediários que vêm se inserir entre o homem e o mundo no sistema de construção simbólica que é o princípio mesmo da representação (DUBOIS,2004, p.38).

Nas artes cênicas, a construção de novas poéticas em tensão com as máquinas de imagem obteve melhoras qualitativas com criação de novas tecnologias digitais. A criação de câmeras mais leves que servem tanto para fotografia como para gravação em vídeo, a criação de novos programas de edição que funcionam em computadores de pequeno porte, além da possibilidade de captação e reprodução de imagem em *HD*<sup>148</sup>, *Full HD*<sup>149</sup>, ou mesmo *4K*<sup>150</sup> ajudam na difusão

---

<sup>148</sup> HD é uma sigla inglesa cujo significado pode se referir a “High Definition” ou “Hard Disk”. A expressão “High Definition” significa “Alta Definição”. HDTV é uma característica dos aparelhos de televisão que recebem sinal digital e apresentam imagem com alta resolução.

<sup>149</sup> Full HD é a sigla de Full High Definition, que significa Máxima Alta

destes dispositivos e estimulam a nova geração de encenadores e artistas da *artemidia* a assumirem estas máquinas como uma das partes essenciais das suas criações estéticas.

Sobre a evolução técnica das novas mídias, o teórico francês Patrice Pavis atribui o sucesso da penetração dos dispositivos audiovisuais nas encenações contemporâneas à melhora na qualidade do tratamento das imagens e no desenvolvimento do material de captação e projeção, assim como, a própria evolução da linguagem do vídeo na atualidade. Segundo Pavis:

[...] o vídeo é muito mais manejável do que a filmagem e a projeção fílmica. A melhoria da imagem, especialmente graças a alta definição, explica igualmente o seu sucesso. A presença das mídias audiovisuais no palco tem consequências na nossa percepção a curto e longo prazo. A mudança de escala, procedimento corrente na fotografia e no cinema, conduz especialmente a uma desorientação do espectador, mais ou menos agradável ou desagradável. (PAVIS, 2010,p.182 - 183).

Pavis, assim como os outros pesquisadores

---

Definição. É uma expressão utilizada para designar as características do aparelho de televisão ou de uma projeção e imagem que tem 1920 pixels de resolução horizontal por 1080 linhas de resolução vertical. Esta elevação do número pixels em relação ao HD (High Definition) permite uma melhor definição da imagem.

<sup>150</sup> O Ultra HD (4K) é a tecnologia que garante telas com resolução de 3840 x 2160 pixels, totalizando 8.294.400 pixels no painel da TV. O Full HD, por exemplo, tem um total de 2.073.600 pixels. Ou seja, uma TV 4K tem exatamente quatro vezes mais pixels do que uma TV Full HD.

supracitados, aponta para os resultados sobre a percepção do espectador, em decorrência do uso das máquinas de imagem, ou “mídias audiovisuais” na cena contemporânea. O pesquisador francês acusa uma desorientação do espectador e um certo desconforto por esta falta de orientação. No entanto, considero que este seja uma das contribuições dessas experiências transgressoras da visão. O objetivo é deslocar o espectador de seu espaço *habitué*, que se perpetua durante séculos por meio da visão frontal, com caráter de moldura da caixa cênica imposta pelo Palco Italiano e multiplicar os pontos de vista como já foi inúmeras vezes comentado. A produção de novas condições de espectação que transitam entre o cinema, o teatro, a televisão e a performance é uma realidade que afasta essas experiências da dramaturgia definida pelo conflito e estabelece outras formas de comunicação. Féral descreve como os deslocamentos dos signos em obras híbridas leva os espectadores para outros lugares. Segundo Féral:

Os signos que nos são dados [a] ver não são jamais unívocos. Necessariamente fragmentários, sempre apresentados fora de contexto, eles não reenviam ao real pelo fato de serem de não serem portadores de significados. [...] sua rapidez de aparição e de sucessão sobre a tela reconduz o espectador para outros lugares, lança-o desde logo sobre outras pistas que não aquela que naturalmente iria [...] (FÉRAL, 2015, p.196).

A desorientação “mais ou menos agradável ou desagradável” detectadas por Pavis são fundamentais por Féral pela rapidez e sucessão que estes signos aparecem e desaparecem na tela em tensão com as ações que ocorrem no palco. A posição do teórico

francês sobre estas experiências parece reivindicar o essencialismo do teatro de alguns encenadores da década de 1960. Em determinado momento ele afirma: “O teatro e sua teoria abandonaram o essencialismo, a exigência de pureza midiática de Grotowski, Brook ou Kantor, na época que culminou nos anos de 1960. (PAVIS,2010,p.186). Mais adiante, em suas reflexões sobre o uso da mídia nas encenações teatrais, admite que algumas encenações no século XX, ou seja aquelas de Piscator e Meyerhold, já perseguiam fusões em suas proposições estéticas por meio de projeções durante as apresentações. Para demonstrar tais fatos, Pavis afirma que:

No caso da encenação no século XX, seria fácil mostrar que o palco adotou constantemente os procedimentos emprestados de outras mídias tecnológicas como o cinema, e mais recentemente, o vídeo, e que os adaptou às necessidades concretas do momento. O grande plano, a montagem, a montagem alternada, são exemplos de técnicas fílmicas perfeitamente adaptáveis ao palco do teatro.(PAVIS, 2010,p.188)

Como constata Pavis, o teatro sempre fez apelo as tecnologias para se atualizar e transformar o ambiente cênico. Afinal o teatro como dispositivo nunca se colocou de fora das mudanças históricos sociais e das relações de poder, seja para agir de forma crítica contra os dispositivos de dominação ou como instrumento de propaganda e manutenção destes dispositivos de poder.

O pensamento de Agambem portanto sobre a possibilidade transgressiva de manipulação destes dispositivos, quando usados por artistas

contemporâneos, que visam subverter os processos de subjetivação social de caráter hegemônicos, é uma necessidade emergencial, nos tempos atuais, nas nações latino americanas na qual o autoritarismo destrói a democracia de direito. Portanto, é possível pensar que experiências cênicas com máquinas imagem podem ser geradoras de ações artístico-políticas de resistência contra os sistemas autoritários. Para Agamben: “[...]levar à luz aquele Ingovernável que é o início e, ao mesmo tempo, o ponto de fuga de toda política” (AGAMBEN, 2009, p.51).

No próximo item, *Deus ex machina: a invasão das máquinas de imagem na cena*, será feito um reconhecimento da utilização histórica destas máquinas e algumas considerações sobre progressão técnica do sujeito da cena em virtude das câmeras.

#### **4.1.2 *Deus ex-machina: as máquinas de imagem e o sujeito da cena***

Do ponto de vista histórico, a inserção de tecnologias no espaço cênico não é uma novidade restrita à cena contemporânea. De certa maneira, o teatro sempre caminhou de acordo com as modificações tecnológicas, sociais e culturais em sua época como por exemplo por meio da introdução da eletricidade e de seus acessórios. A iluminação delimitou o espaço cênico de forma diferenciada, dirigindo o olhar do espectador aos recortes espaciais propostos pelos refletores. Podemos comparar estes recortes aos enquadramentos feitos por uma câmera, sendo que esta ferramenta esteve por vários anos, acoplada tecnicamente ao

cinema e a televisão.

O surgimento do cinema no final do século XIX e a sua consagração, no início do século XX, transformou de forma radical as formas de atuação. O ator teve que se adaptar ao recorte e esquadriçamento de seu corpo pelas lentes das câmeras cinematográficas que exigiam dele outra relação com o tempo e o espaço. Odete Aslan (1994), no livro *O ator no século XX* nos recorda que os atores que aparecem nas telas dos cinemas em seus primórdios, eram atores de teatro que descobriam os caminhos para se relacionar com esta linguagem tida como uma representante do ideal de real. A pesquisadora francesa comenta a dificuldade por parte de alguns atores de teatro para se adaptarem a linguagem cinematográfica. Na época o cinema mudo exige uma técnica baseada na mímica sem a necessidade da verbalização de textos diante da câmera. Os comentários eram textuais e o ator apenas mimetiza de forma exagerada suas elocuições. Com o surgimento do cinema falado, ou seja, seria adicionado às imagens o áudio captado por microfones. As vozes dos atores eram dubladas em estúdio e depois inseridas nas cenas filmadas. Para Aslan detecta as modificações exigidas pelo *cinema falado*, por sua dificuldade de modulação vocal e redução dos movimentos, geralmente mais exagerados no teatro afastou muitos atores. Segundo Aslan:

O cinema falado afastou do *métier* os menos dotados para a palavra, mas com frequência o ator de cinema falado não era mais sóbrio que o do cinema mudo; a palavra e a imagem cometiam pleonasmos, e a teatralidade, continuamente combatida, renascia sobre outras formas (ASLAN, 1994, p.211).

O ator de teatro neste processo de adaptação do teatro para o cinema mudo, inicialmente, e do cinema mudo para o cinema falado em último estágio era criticado pelo excesso de teatralidade, mas como comenta Aslan, a noção de teatralidade sofria reconfigurações para se ajustar as lentes das câmeras e a projeção que dilatavam os corpos desses atores nas telas. Para dar continuidade as reflexões sobre o sujeito da cena em experiências intermediais farei um paralelo entre o comentário feito por Aslan, sobre o ator teatral em processo de adaptação à linguagem cinematográfica, no início do século XX, com a reflexão de Pluta sobre a experiência híbrida feita pelo diretor inglês Peter Brook<sup>151</sup> no espetáculo, *O homem Que Confundiu Sua Mulher Com Um Chapéu*, adaptação de um conto clínico de Oliver Sacks. O espaço cenográfico é um hospital psiquiátrico caindo aos pedaços com duas cadeiras, dois monitores e uma câmera. O que nos interessa, neste caso, é a relação do sujeito da cena com os dispositivos audiovisuais, no entanto seguirei o breve recorte descritivo proposto por esta pesquisadora, afins de esclarecer possíveis aproximações entre os processos de atuação. Segundo Pluta:

---

<sup>151</sup> Peter Brook fez algumas adaptações de seus espetáculos para cinema, não é habitual que trabalhe linguagem híbrida em suas encenações. Este encenador conhecido por seus espetáculos teatrais revelou no filme: *The TigTroupe* (2012) realizado por seu filho, o cineasta Simon Brok, que seu sonho era ser um cineasta e não um encenador de teatro. Este filme foi visto por mim na versão em francesa *Brook Pour Brook*. As adaptações mais conhecidas de Peter Brook de suas peças teatrais para cinema foram o épico indiano *Mahabharata* e o espetáculo teatral *Marat Sade e Rei Lear*. Figura também em sua biografia como cineasta o filme: *Encontro com Homens Notáveis*.

A parte técnica de produção de imagem acompanha de uma maneira muito discreta os personagens e os atores. [...] ela se apresenta como uma companheira muda. Maurice Bénichou, Sotigui Kouyaté, Bruce Meyers e Yoshi Oida cada um em sua vez interpreta o paciente com disfunção mental e depois o médico psiquiatra que o assiste. A encenação e a interpretação dos atores são igualmente muito precisas, pois eles interpretam o texto sem nem um julgamento de valor, sem carga emocional. As trocas de ponto de vista se localizam na compensação entre o jogo de imagem e a captação da mesma em tempo real. A imagem no monitor materializa constantemente a diferença que se instaura entre a percepção da realidade do doente mental em questão e a realidade que percebe o público dentro do palco. (PLUTA, 2015, p.267 -268)<sup>152</sup>

Pluta descreve, então, a forma como o encenador Peter Brook conduziu sua encenação dentro de um campo híbrido entre o teatro e o audiovisual e a forma como cuidou da atuação dos atores. Esses atores

---

<sup>152</sup> Tradução livre minha do original em francês: L'image technique accompagne d'une manière discrète les personnages et les acteurs.[...]elle se présente comme une partenaire muet. Maurice Benichou, Sotigui Kouyaeté, Bruce Meyers, Yoshi Oida tour à tour incarnent les personnes atteintes d'un dysfonctionnement cerebral, puis les medecins qui les soignent. La mise em scène et l'interprétation des comédiens sont également très épurées, car ils jouent l'histoire sans aucun jugement, sans charge émotionnelle. Le changement de points de vue est placé em revanche dans jeu del'image et de la captation em temps réel. L'image sur le moniteur matérialise solvante le décalage qui s'instaure entre la perception de la réalité du malade em question et la réalité que perçoit le public sur la scène.

trabalham mediante um jogo de fricções entre essas duas linguagens. A opção por um texto que parte de um ponto de vista em que enquadra duas realidades: a do doente mental com outras referências do real e a realidade entendida pela sociedade como a real, contextualiza o contraste entre a realidade da cena e a realidade virtual impressa no monitor/tela. O desafio de um ator que trabalha em espetáculos intermediais se materializa por duas demandas o jogo com a câmera e ao mesmo tempo o jogo com a cena para palco.

Os atores do início do século XX que comenta Odete Aslan tinham que reduzir sua teatralidade para outra forma de teatralidade pudesse emergir mediante o encontro com as câmeras. A economia gestual e a precisão dos movimentos, no que diz respeito a captação da imagem de um corpo ou parte dele pela linguagem audiovisual torna-se um ponto de encontro entre os atores do cinema mudo, do cinema falado e das experiências intermediais. Entretanto, em experiências cênicas híbridas o ator/performer trabalha sua atuação entre dois campos: o que está direcionado para câmera e o que está direcionado para o espectador. Este sujeito da cena movimenta-se entre a ideia performatividade e a noção de teatralidade. Vejamos o exemplo colocado por Pluta ao comentar um momento da atuação do ator japonês Yoshi Oida, sobre a sutileza que o ator imprime no jogo entre a captação de sua imagem e os espectadores no espetáculo encenado por Brook. Pluta afirma que:

[...] O ator trabalha sua atuação por meio da ideia de vacuidade e adapta em seguida seu jogo com a câmera. Ele fica atento a compatibilidade das imagens captadas e projetadas dele mesmo e vista pelo público. Sua atuação, que se resume

nesta cena, a poucos movimentos de cabeça e sutilezas do olhar, exige exatidão e concentração. (PLUTA, 2015, p.268)<sup>153</sup>

A necessidade de se manter atento ao que acontece com a imagem captada e projetada em tempo real sem perder a relação direta com espectador é um diferencial importante nestas práticas com que fazem uso da intermedialidade. O ator Yoshi Oída tem como um dos fundamentos de sua técnica de atuação a vacuidade<sup>154</sup>, como foi bem observado por Pluta. Vacuidade, para Oída é o fato do ator produzir em si mesmo, uma sensação de esvaziamento para permitir que emergja o *aqui* e *agora*. Logo, ao aceitar o acontecimento da “ritualização do instante”, Oída abre seu campo perceptivo ao momento presente, para que, assim consiga fluir entre a sua presença cênica física e a expansão desta presença em um no monitor colocado em um ponto do espaço cênico. Sendo assim, o ator japonês transita entre a noção de distanciamento contemporâneo, exigido pelo jogo com os dispositivos audiovisuais e o jogo ficcional por meio da sua personagem que interage diretamente com o público presente no teatro.

Como nos mostra Pluta ao comentar a atuação de Oída, “Ele fica atento a compatibilidade das imagens captadas e projetadas dele mesmo”, observo que, mesmo não manipulando diretamente um dos

---

<sup>153</sup> Tradução livre minha do original em francês: L'acteur l'élabore à travers l'idée de la vacuité, et adpte ensuite au jeu avec la caméra. Il est attentif à la compatibilité des images captées et projetées de lui-même et vues par le public.

<sup>154</sup> No livro: *Tela e Presença. O diálogo do ator com a imagem projetada*, que lancei no ano de 2012, na página 48 faço um comentário sobre este conceito apresenta na cultura japonesa e que Oída desenvolve em seus processos criativos como ator.

dispositivos audiovisuais, o ator japonês como um sujeito da cena, coloca-se na condição de performer ao vigiar a compatibilidade de sua imagem no jogo com a câmera e a projeção. Ou seja, o ator de Brook sustenta uma relação com a personagem no jogo direto com o espectador, ao mesmo tempo que assume uma posição distanciada do eixo intraficcional, com o objetivo de perceber a eficiência de sua presença captada e expandida como imagem no monitor.

A diferença na experiência atorial de Oida, se comparada com a dos atores do espetáculo *E se Elas Fossem ParaMoscou?*, é definida pela forma como a condição performer/performatriz se desenvolve durante a apresentação. No caso do espetáculo brasileiro, esta condição se radicaliza, como foi demonstrado, anteriormente, no momento em que os sujeitos da cena, não só atuam e observam a compatibilidade da sua relação com a câmera durante a encenação, mas também manipulam as máquinas de imagem diante dos espectadores. Estas ações explícitas no uso dos dispositivos audiovisuais acusam a “irrupção do real” e demonstram constantemente o deslocamento entre atuar como performer e atuar como personagem. E este é um fator muito importante para as reflexões que desenvolvo a respeito da ideia de presença expandida. No entanto, continuarei minhas reflexões ainda sobre alguns fatos históricos da utilização de dispositivos na cena do início do século XX afins de esclarecer as mudanças na condição de atorial e denunciar a resistência por parte de alguns artistas essencialistas quanto ao uso de novas tecnologias.

Odette Aslan, aponta para o fato que a colocação de projeções cinematográficas nos espetáculos do diretor russo Vsevolod Meyerhold gerou a expressão

*cineficação*<sup>155</sup>. A expressão *cineficar*, comentada no tópico anterior, está relacionada com a influência do cineasta russo Sergei Eisenstein, ex-aluno e amigo do encenador Meyerhold.

Para Meyerhold a ideia de *cineficar* o teatro acontecia de duas formas: a primeira, está condicionada às relações internas da cena e se dá de forma indireta. Portanto, as marcações cênicas, deste encenador, eram influenciadas pela linguagem cinematográfica. Os atores, então, tinham que usar suas gestualidades de forma precisa, como se seus gestos fossem enquadrados e captados por câmeras. A segunda forma é direta, acontece por meio de projeções de fragmentos de filmes em telas colocadas na boca de cena, durante a realização dos espetáculos. A mistura da linguagem cinematográfica com a linguagem teatral, se fez importante para afirmação do próprio teatro em uma sociedade de caráter mecanicista que se construía, no início do século XX. O cinema surgia como uma nova arte emergente representante do pensamento industrial, este fato estimulou a introdução desta linguagem no meio teatral por meio de alguns encenadores que visavam o teatro desta realidade.

A utilização de técnicas cinematográficas no teatro comprova uma preocupação constante de atualização da arte teatral em relação as transformações tecnológicas da sociedade. Como foi visto, as técnicas cinematográficas exigiram mudanças no comportamento técnico dos atores para se adaptarem a esta nova realidade. O comportamento dos espectadores de teatro ao se deparem com a projeção de imagens em movimento dentro de uma sala escura também se transformou no que diz respeito ao reconhecimento do

---

real. Os “fantasmas dos atores” que se movimentam na tela mostram para o espectador uma relação com o real de outra ordem. A relação entre presença e ausência ganha um outro estatuto por meio do registro da imagem em movimento.

A pesquisadora francesa Beatrice Picon-Vallin (1998), em um texto intitulado: *Hibridação Espacial, Registro de Presença*<sup>156</sup>, considera que ao longo da história do teatro existe uma trajetória antiga de projeções em cena que vem desde o século XVI com as projeções das lanternas mágicas de Nicola Sabbatini, um equipamento de projeção que tinha como objetivo impressionar o público aumentando e diminuindo as imagens, criando fantasmas, técnica que se tornou conhecida como *fantasmagoria*.

Não obstante, a criação de novas espacialidades ganhou uma maior força ainda no século XIX, com o físico Etienne-Gaspard Robert, conhecido como Robertson, inventor de uma espécie de *fantascope*, uma máquina que nos espetáculos era “[...] capaz pelas projeções, de “ressuscitar” os mortos,[...]”<sup>157</sup> (PICON-VALLIN, 1998, p.14). A entrada de técnicas de ilusionismo na encenações teatrais da época, como constata Picon-Vallin, demonstram uma preocupação com mudanças na natureza da cena e uma busca por qualidades presenciais neste caso, no jogo com a ausência ao “ressuscitar os mortos”. Estes procedimentos técnicos no jogo com o real, abriram espaços para novas relações perceptivas do mundo e mostraram uma preocupação desses criadores, já naquela época, em estimular o

---

<sup>156</sup> Publicado originalmente em francês como: *Hybridation Spatiale, Registres de Présence* no livro, “*Les Écrans Sur La Scène*”, que aparece nas referências desta tese.

<sup>157</sup> Tradução livre minha do original em francês: “[...] capable par de projections de “ranimer” des morts [...]].

imaginário do espectador mediante a experiências ilusionistas fundamentas na ideia de projeção de sombras.

O teórico e professor francês Georges Banu, em um artigo intitulado: *Teatro e tecnologia onde uns dizem sim/outros dizem não*<sup>158</sup>, datado de 1999, ao comentar sobre a incorporação de tecnologias no teatro, no fim do século XX, enfatiza a rejeição por parte de alguns encenadores (mais velhos) e a aceitação e inclusão imediata dessas tecnologias no espaço cênico por alguns encenadores (mais novos). Segundo Banu: “Hoje quando falamos da relação do teatro com as novas tecnologias, em particular, podemos evidenciar uma dupla atitude, que vai da exaltação extrema a uma obstinada rejeição.”<sup>159</sup> (BANU, 1999, p.152).

Em outro momento no mesmo artigo, Banu, comenta a importância do que denomina por “tecnologias herdadas” (*technologies héritées*) que são: a iluminação elétrica do palco e o registro de som e imagem na cena e no cotidiano, em contraste com a “tecnologia avançada” (*technologies avancées*), compreendidas pelas tecnologias digitais na atualidade. A divisão feita por Banu sobre estas duas formas de entender o teatro do fim do século XX esta pautada no impacto histórico causado pelo surgimento de novas tecnologias que reconfiguram a percepção espaço temporal de nossa civilização. Consequentemente a arte teatral como temos visto quer continuar acompanhando sua época e

---

<sup>158</sup> Tradução livre minha do original em francês: “Théâtre et technologie ou Celui qui dit oui / celui qui dit non”, publicado na revista francesa: *Jeu : revue de théâtre*, n° 90, que consta nas referências desta pesquisa.

<sup>159</sup> Tradução livre minha do original em francês: “Aujourd'hui, lorsqu'on parle du rapport du théâtre aux technologies nouvelles, en particulier, nous pouvons dégager une attitude double qui va de l'exaltation extrême au refus obstiné.”

incorporando estes dispositivos na cena, ainda que hajam encenadores essencialistas que discordem dessa inserção.

O pesquisador espanhol Óscar Cornago, cinco anos mais tarde, reafirmou, ou melhor, reconfigurou, as observações de Georges Banu, em um artigo intitulado: *O corpo invisível: teatro e tecnologias da imagem*<sup>160</sup> ao escrever que desde sempre o teatro dialogou com outras práticas artísticas e em resposta a esta nova situação mediática: “a cena moderna se revela como um espaço de contrastes e choques caracterizado pela diversidade de olhares e formas de construção”<sup>161</sup> (CORNAGO, 2004, p. 598).

O espaço de contrastes que se tornou a cena contemporânea está imbricado em um fenômeno de relações complexas entre o humano e as novas tecnologias em constante transformação na nossa sociedade. A cena intermediada é uma evidencia irrefutável na atualidade, uma nova ideia de presença cênica em que os elementos tecnológicos se contaminam e atravessam o corpo do ator/*performer* surge desta diversidade de contrastes. Portanto, nas performances midiáticas uma série de fatores intermediais em tensão operam constantemente na natureza condicional do sujeito da cena para produzir outros campos perceptivos. Estas novas configurações estão marcadas pela desconstrução de um “teatro de representação” que procura fugir da autorreferencialidade.

---

<sup>160</sup> Tradução livre minha do título original em espanhol: “El cuerpo invisible: teatro y tecnologías de la imagen”

<sup>161</sup> Tradução livre minha do original em espanhol: “la escena moderna se revela como un espacio de contrastes y choques , caracterizado por la diversidad de miradas y formas de construcción (2004, p. 598)”

Ressalto que esta tese tem como escopo as relações do sujeito da cena com os dispositivos tecnológicos, em espetáculos ao vivo, sem uso da internet como plataforma de transmissão de dados ou imagens, conhecido como *cyberteatro*. Tampouco é um trabalho no campo da recepção, ainda que muitas vezes a relação de interação produzida pelas relações intermediais exige que algumas reflexões contemplem a condição de expectativa como um fato determinante para fundamentar as transformações condicionais sofridas pelo sujeito da cena em relação as duas construções de presença (psicofísica e ecrânica) envolvidas neste tipo de experiência cênica com máquinas de imagem. No processo tópico serão feitas argumentações sobre a importância do conceito de hibridação e a sua correspondência com a noção de cena híbrida um espaço que permite ao sujeito da cena se movimentar na condição de performer para produzir expansão de sua presença em cena..

#### 4.2 A CENA HÍBRIDA E A CONDIÇÃO DE PERFORMATOR: O SUJEITO DA CENA E A PRESENÇA EXPANDIDA

“A arte é um tal fazer que, enquanto faz, inventa o por fazer e o modo de fazer.”  
(Luigi Pareyson)

Neste tópico o intuito é esclarecer a noção de presença expandida e conseqüentemente, a posição do sujeito da cena, quando opera entre as duas categorias de presença: a expandida e a psicofísica. A ideia de

performator é uma condição, que este sujeito assume quando está em uma cena interagindo com dispositivos tecnológicos em relação de intermedialidade. Uma das características das performances midiáticas ou dos espetáculos intermediais, ao vivo, é a reconfiguração da relação *espacotemporal*. Esta reconfiguração transforma as conexões entre o sujeito da cena, as máquinas de imagem, os elementos cênicos e audiência que se inter-relacionam mediante a uma cena híbrida. A cena híbrida, portanto, proporciona que diversas linguagens se contaminem para construção de propostas poéticas. Estas contaminações mobilizam outras percepções sensoriais mediante a utilização destes dispositivos em cena como reflexos orgânicos da sociedade do século XXI.

Nesse sentido, é necessário pensar a noção de hibridação da cena contemporânea, a partir de uma ótica de inclusão frenética das novas tecnologias digitais nas práticas cotidianas, dos habitantes do século XXI. O uso cotidiano e a criação constante de novas ferramentas de comunicação, *softwares*, aparelhos celulares, gravadores digitais, projetores, câmeras digitais, enfim, objetos tecnológicos que são rapidamente difundidos (na mesma velocidade em que se tornam obsoletos) estão transformando a realidade de nossa civilização. Consequentemente, esta realidade sociocultural tem provocado profundas e significativas mudanças no campo das artes cênicas. Para Izabella Pluta (2011), assim como para Josette Féral (2015) e Patrice Pavis (2010), teóricos que venho dialogando durante a escrita desta tese, as novas mídias não devem ser entendidas como um acessório, mas como uma interferência que produz rupturas nos paradigmas da noção de teatro. Como nos recorda Patrice Pavis, ao comentar sobre o uso de mídias em espetáculos contemporâneos: “O uso

das mídias não é uma simples questão de técnica e forma. Abrange o sentido global da encenação” (2010, p.199).

No entanto, Pluta aponta para um dado fundamental que aborda as considerações feitas nesta tese, que são as transformações sofridas pelo sujeito da cena (*ator/performer*) com a introdução das novas mídias e as consequências operacionais sobre os dispositivos midiáticos durante este processo, o que caracteriza esta relação como intermedial. Esta pesquisadora ao definir tais transformações afirma que:

A modificação mais importante é consagrada ao lugar do interprete e faz emergir suas novas funções. Esta situação artística jamais é unilateral visto que as transformações acontecem de maneira recíproca. O elemento da mídia, ele mesmo, introduzido em um espetáculo ao vivo não fica intacto. Ele não somente influencia a estrutura de uma representação teatral, mas suas próprias especificidades evoluem também. (PLUTA, 2011, p. 348) <sup>162</sup>

Portanto, as reflexões feitas, nesta tese, sobre as transformações sofridas pelo sujeito da cena mediante a uma intermedialidade, devem ser consideradas a partir de um processo dinâmico marcado bilateralidade do encontro entre ator/performer e as máquinas de imagem em um espetáculo ao vivo. A introdução das mídias

---

<sup>162</sup> Tradução livre minha do original em francês: *Le changement le plus important s'applique à la place de l'interprète e fait émerger ses nouvelles fonctions. Cette situation artistique n'est jamais unilatérale car les transformations agissent de manière réciproque. L'élément médiatique lui-même introduit dans un spectacle vivant ne reste pas intact. Non seulement il influence la structure d'une représentation théâtrale mais ses propres spécificités évoluent également.*

atinge também, como foi mostrado, as condições de espetação. O olhar do espectador maiores possibilidade por meio de uma variação de seus pontos de vista. Seu olhar transita entre a(s) tela(s) e o espaço da cena ao vivo, se posiciona em uma espécie de “entre-lugar” que está configurado entre a linguagem teatral, a linguagem da performance e a linguagem audiovisual. No espetáculo de Cristhiane Jatahy e de Alejandro Ahmed este jogo provocativo fundamenta as ações dramáticas e evidencia o caráter das duas experiências cênicas.

Os termos: híbrido, hibridismo, hibridização e hibridização estão colocados em diversas pesquisas de artes cênicas na contemporaneidade no intuito de sinalizar que as fronteiras entre linguagens estão sendo borradas, cada vez mais e as experiências cênicas se contaminam entre si. Assim sendo, no universo das artes estes termos aparecem frequentemente relacionados a misturas culturais e combinação de linguagens distintas para composição de um novo produto artístico e/ou cultural.

A ruptura de paradigmas, a desconstrução e explosão dos signos para constituição de outras realidades, parece ser uma das características básicas da atividade artística contemporânea. As ações artísticas contemporâneas nos convidam a caminhar em direção ao desconhecido. A explorar territórios, nos quais nossas relações com o mundo são reconfiguradas pela contaminação de linguagens. A cena híbrida ou hibridizada é feita por meio de fricções entre diversas linguagens. No entanto, farei uma breve contextualização deste conceito que inicialmente foi introduzido na área de humanas por sociólogos. Inicialmente abordarei a definição apresentada pela pesquisadora teatral e semioticista paulista, Lucia Santaella. A pesquisadora nos demonstra que este termo aparece em áreas

diferentes e que tem como ponto comum a mistura de elementos diversos para produzir um outro elemento composto.

Portanto, Santaella<sup>163</sup>, afirma que:

No sentido dicionarizado, “hibridismo” ou “hibridez” designa uma palavra que é formada com elementos tomados de línguas diversas. “Hibridação” refere-se à produção de plantas ou animais híbridos. “Hibridização”, proveniente do campo da física e da química, significa a combinação linear de dois orbitais atômicos correspondentes a diferentes elétrons de um átomo para a formação de um novo orbital. O adjetivo “híbrido”, por sua vez, significa miscigenação, aquilo que é originário de duas espécies diferentes. Na gramática, esse adjetivo se refere a um vocábulo que é composto de elementos provindos de línguas diversas. Como se pode ver, o que há em comum ao sentido de todas essas formações de palavras é a mistura entre elementos diversos para a formação de um novo elemento composto (SANTAELLA, 2008, p.20).

A expansão conceitual que apresenta Santaella se conecta com a noção de intermedialidade no sentido que as mídias sofrem alterações no processo de interação durante as performances midiáticas. Na área da sociologia e antropologia, ou melhor, no campo de pesquisa sobre cultura e sociedade, o termo “híbrido” se notabilizou a partir do professor e antropólogo, argentino,

---

<sup>163</sup> Citação retirada do artigo, *A ecologia pluralista das mídias locativas*, publicado na revista: REVISTA FAMECOS: publicação do Programa de Pós-Graduação da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul - PPGCOM/PUCRS. Numero 37, 2008.

Néstor García Canclini<sup>164</sup>, que fez uso deste termo para intitular seu livro *Culturas Híbridas. Estratégias - para sair e entrar na modernidade*. O livro de Canclini, lançado em 1989 (nesta tese se utiliza a publicação de 1998) aparece no cenário sociocultural de um mundo globalizado em um momento de re/organização das estruturas sociais e culturais vigentes até o momento.

O desenvolvimento veloz de novas tecnologias e mídias comunicacionais se tornou um solo fértil para a apropriação deste conceito pelos artistas e pelos pensadores dos estudos culturais. O computador em si é um dispositivo híbrido. A aparição de obras artísticas que trazem uma linguagem híbrida, que misturam signos, que misturam mídias, que misturam linguagens surgidas no final do século XX, dialogam concomitantemente, com o surgimento do livro do antropólogo argentino. Santaella, então, nos esclarece o porquê da escolha do termo híbrido pelo autor, e nos mostra um caminho para um possível entendimento da popularidade desta noção cunhada por Canclini e pulverizada em diversas áreas do cenário artístico-cultural.

O adjetivo “híbrido” foi preferido por Canclini por abranger várias mesclas interculturais – não apenas as raciais como sugere o termo “mestiçagem” — e porque permite incluir as formas modernas de hibridação melhor do que “sincretismo”, termo este que se refere quase sempre a fusões religiosas ou de movimentos simbólicos tradicionais. A utilização deste conceito no contexto artístico determinado por experiências estéticas que misturam o teatro, as artes visuais, a performance e

---

<sup>164</sup> Néstor García Canclini nasceu em La Plata, Argentina, no ano de 1939, e se radicou no México, a partir do ano de 1976. Com seu livro, *Culturas Híbridas. Estratégias Para Sair e Entrar na Modernidade*, recebeu o prêmio da *Latin American Studies Association*, em 2002, como o melhor livro sobre a América Latina.

artes audiovisuais (cinema e vídeo), se faz necessária para contextualização da noção de hibridismo nesta pesquisa, pois é por meio das tensões, em cenas hibridizadas, entre o humano e as máquinas de imagem que é produzido o conceito base desta tese: a presença expandida.

Nesta pesquisa a prioridade é análise comportamental do sujeito de cena e as transformações sofridas pelo mesmo durante estes processos híbridos que envolvem novas tecnologias. A presença cênica psicofísica deste sujeito e a presença expandida por meio das máquinas de imagem produzem neste mesmo sujeito uma condição híbrida enquanto situação atorial. As características das linguagens da performance, do teatro e do audiovisual se misturam em um fluxo constante na relação com o real. Este processo era pontos de fuga da “representação teatral” o que, portanto, permite ao sujeito da cena experimentar a condição de performato/peromatriz.

No espetáculo *E Se Elas Fossem Para Moscou*, por exemplo, o operador de câmera se aproxima da personagem Maria. A personagem fala para câmera e em um determinado momento o espectador presencia o operador de câmera posicionar a câmera em um tripé e agir como um personagem na relação com a personagem Maria. Os dois dialogam e se deitam para fazer amor. Neste sentido, o operador de câmera quando se desloca do campo real, sua função técnica, e assume o papel de um personagem no campo ficcional se colocou na condição de performator. Da mesma forma, esses dois sujeitos da cena estão preocupados, ainda que tenham ensaiado, em se posicionar de forma precisa para o enquadramento da câmera, sem perder o contato com o público que os assiste na sala-palco.

Em projetos artísticos híbridos as experiências

com a presença exigem do artista da cena uma outra dimensão atorial que é regida pelo “entre-lugar”, um espaço existente nas fronteiras dessas linguagens no momento que elas se contaminam. As ações acontecem diante dos olhos do espectador, que aceita um jogo marcado por deslocamentos constantes entre a tela e o palco. Pluta ao comentar as multifunções do sujeito da cena afirma que:

Nós estamos persuadidos que a cena intermedial evidencia a capacidade polivalente do ator contemporâneo: ele é ator-dançarino-acrobata-cantor. Podemos agregar as funções de pesquisador e de técnico empenhado em construir o universo do espetáculo. Diante dessa multifunção, ele se reorganiza internamente e reforça seu sentido de observação e de concentração que estão particularmente atentos em um espetáculo intermedial. (PLUTA, 2011, p.351)<sup>165</sup>

A afirmação de Pluta complementa as reflexões que venho fazendo sobre as mudanças na condição do sujeito da cena. A polivalência exigida pelas demandas da cena contemporânea inscreve outras necessidades para além da de ser intérprete de um texto dramático. As funções variam em relação as propostas estéticas de cada do projeto. No entanto, o sujeito da

---

<sup>165</sup> Tradução livre minha do original em francês: Nou sommes persuadée que la scène intermediale met en avant la capacité de polyvalence de l'acteur contemporain: il est “comédien-danseur-acrobate-chanteur”. Ajoutons qu'il est également chercheur et technicien sachant construire un univers de spectacle. Face à cette multifonction, il se réunifie intérieurement et renforce son sens de l'observation et celui de la concentration qui son particulièrement éveillés dans un spectacle intermédial

cena tem que ter habilidade técnica para atender as estas demandas e sobretudo saber transitar de forma fluída entre as linguagens utilizadas, para que sua atuação não seja uma demonstração virtuosa das técnicas envolvidas no projeto cênico. Observo, que a presença cênica deste sujeito está condicionada a um fator fundamental, que é a capacidade transitar de forma “natural” de uma linguagem a outra. Conseqüentemente, a expansão de sua presença está associada a maneira como o performer/ator negocia com os dispositivos audiovisuais, na cena em um espetáculo ao vivo. A potencialização da presença do artista da cena se encontra, então condicionada pela captação e expansão de seu corpo físico por máquinas mediadoras e a projeção da imagem do todo desse corpo ou parte dele.

A complexidade deste processo de expansão do corpo do sujeito da cena por meio de projeção em experiências estéticas híbridas é comentada por Pluta da seguinte maneira:

A multiplicação das projeções transforma igualmente a cena em um veículo audiovisual. A estratificação das imagens dá a forte ilusão ao intérprete e ao espectador de se encontrar dentro de um espaço-tempo fractalizado, preciso e impreciso, ao mesmo tempo, pois visto que se direciona para a multiplicidade dos mundos. A imagem abre o espaço teatral para o infinitamente íntimo como para o infinitamente grande e faz coexistir os macrocosmos e o microcosmos. (PLUTA, 2011, p. 350)<sup>166</sup>

---

<sup>166</sup> Tradução livre minha do original em francês: La demultiplication des projections transforme également la scène en véhicule audiovisuel. La stratification des images donne la forte illusion à l'interprète et au spectateur de se trouver dans un espace-temps

Uma presença cênica que se constrói por meio da projeção da imagem do sujeito da cena em tensão com o jogo do *aqui e agora*, especificidade da arte a teatral, é um desdobramento que a tecnologia permite aos criadores de espetáculos híbridos por meio das relações intermediais. Como afirma Pluta a dimensão da imagem captada e projetada no espaço teatral permite ao criador explorar detalhes, intimidades do corpo do sujeito da cena que o espectador do teatro tradicional não tem acesso. As lentes das câmeras e a dimensão da imagem projetada podem aproximar e distanciar uma multiplicidade de particularidades que coexistem e só podem ser reveladas por meio destas máquinas. O acontecimento cênico é, portanto, construído junto com a audiência em um espaço-tempo revelado pela existência de um entre-lugar em constante mutação. A arte teatral e o audiovisual coexistem por meio de um processo de ressignificação de seus meios de expressão, ou seja, como afirma Luigui Pareyson: "A arte é um tal fazer que, enquanto faz, inventa o por fazer e o modo de fazer".

Josette Féral traça algumas considerações sobre as experiências cênicas desenvolvidas pelo diretor canadense Robert Lepage, que em seus espetáculos divide sua presença cênica com os dispositivos tecnológicos. Féral afirma o seguinte sobre os espetáculos midiáticos de Lepage, "Ele quer fazer um teatro em sintonia com nossa época. Ele vai desenvolver uma 'poética tecnológica' na qual as tecnologias estão a serviço da arte do teatro" (FÉRAL, 2009, p.204). Para esta pesquisadora a performance midiática mediante as

---

fractalisé, précis et imprécis à la fois, car menant vers la multiplicité des mondes. L'image ouvre l'espace théâtral à l'infiniment intime comme à l'infiniment grand et fait coexister le microcosme et le macocosme.

experiências estéticas propostas por Lepage definem, mais uma vez, a necessidade de o teatro acompanhar sua época. Féral reconhece, assim, o surgimento de uma “poética tecnológica”, que apesar de ter características das experiências cênicas híbridas e usar ferramentas tecnológicas, opera em um campo reconhecido como teatro (performativo). Observo, que mais tarde esta autora vai associar tais experiências pela denominação de performance midiática.

Voltarei as reflexões sobre o trabalho do sujeito da cena durante a expansão de sua imagem, o que estou denominando como presença expandida. A presença cênica, como já foi dito, se dá por meio da presença física do sujeito da cena em uma relação direta, ao vivo, com a audiência. A presença expandida, então, acontece por intermédio de um jogo entre a presença do sujeito da cena, sons expandidos<sup>167</sup> e/ou imagens expandidas, projetadas em suportes ecrânicos, posicionados em qualquer parte do espaço cênico ou fora dele (bastidores, sala ao lado, na rua etc.). Nesta pesquisa não se considera a ideia de *ciberteatro* ou *telepresença*, (presença por teleconferência) para entendimento da noção de presença expandida.

A presença expandida é um desdobramento da presença da presença cênica expandida pelas máquinas de imagem. Segundo Robert Lepage, também chamado por alguns de “bruxo imagético”, o sujeito da cena deverá ter uma consciência sobre a relação entre suas

---

<sup>167</sup> A captação de sons por dispositivos de áudio colocado em uma relação intermedial, ou seja, transformados e devolvidos como projeção no espaço cênico é considerado para efeito dessa pesquisa como uma expansão presencial. É importante frisar como já foi dito anteriormente que o microfone por se um elemento de ampliação sonora e vir acoplado as câmeras, na atualidade, é por mim considerado como uma máquina de imagem.

duas presenças para construir sua imagem bidimensional. Segundo Lepage:

O ator deverá produzir duas impressões dele mesmo. Ele deverá ser um ator-da-cena [acteur-scénique] e também um ator da tela [acteur écranique]- desde já compreendida essa expressão quero dizer que ele deverá ter consciência de sua sombra, da mesma forma, que tem de sua presença física, ele deverá construir sua imagem bidimensional (LEPAGE *apud* SANTOS 2012,p.86)

A imagem projetada, ao vivo, do sujeito da cena ocupa o mesmo espaço/tempo da audiência que desloca seu olhar entre a tela e a presença física do ator/*performer*. A elasticidade deste tipo de ação faz com que a audiência transite entre dois mundos o real e o virtual instaurado pela existência da presença expandida. Para Pluta “o ator deve resistir a imagem e ao contrário o espectador deve se submeter a ela. ” (2011,p.350). Sendo assim, o ator/*performer* como sujeito da cena deve manter um distanciamento da imagem, para poder operar tecnicamente entre as duas linguagens – teatro e audiovisual – enquanto o espectador deve se deixar absorver pelo encantamento da imagem projetada neste tipo de experiência cênica.

Recordo, o leitor, que o conceito de distanciamento, visto no capítulo anterior, está vinculado a condição de performator/*performatriz*, um deslocamento necessário para que o sujeito da cena se insira com precisão no enquadramento da câmera e construa a imagem que está sendo projetada. Este distanciamento do sujeito da cena tem um caráter, eminentemente, técnico e acontece no atrito entre performatividade e teatralidade, ou seja, no momento

que o sujeito da cena assume a condição de performer/performatriz.

Pois bem, Arlindo Machado ao tratar as possíveis reconfigurações da relação do ser humano com o mundo partir dos “novos meios” (dispositivos tecnológicos) abre espaço à uma reflexão sobre o surgimento de uma “dramaturgia da imagem”(SANCHEZ,1992) diretamente conectada com estas máquinas mediadoras<sup>168</sup>: Segundo Machado:

O mundo é visto representado como uma trama de relações de uma complexidade inextricável, em que cada instante está marcado pela presença simultânea de elementos mais heterogêneos, e tudo isso ocorre num movimento vertiginoso, que torna mutantes e escorregadios todos os eventos, todos os contextos e todas as operações. {...} Essa espécie de escritura múltipla, em que texto, vozes, ruídos e imagens simultâneas se combinam e se entrecrocaram para compor um tecido de rara complexidade [...] (MACHADO, 2010,p.74).

Esta afirmação de Arlindo Machado, nos permite associar a influência direta dos dispositivos tecnológicos na rotina dos habitantes deste século e conseqüentemente na criação de novas narrativas. A possibilidade de gerar outras possibilidades narrativas mediante a utilização destas máquinas em interface com a presença de atores/performances na criação de obras cênicas expandiu o horizonte relacional entre artista e

---

<sup>168</sup> O teórico espanhol José A. Sanchez escreveu em 1992 O livro “Dramaturgia de la Imagen para elencar e analisar diversos espetáculos contemporâneos na Europa.

audiência. Imagens simultâneas projetadas na cena de maneira fragmentada com intuito que seja preenchida percepção do espectador é um exercício de poder que transgredir as normas teatrais vigentes até meados do século XX, momento que os dispositivos tecnológicos passam a ser utilizados para criação de narrativas que questionam o “teatro de representação”.

Dito isto, os dispositivos audiovisuais passam então, provocar, “uma cultura audiovisual [que] está transformando a cena teatral. A dinâmica relacional entre palco e plateia [...] está sofrendo mudanças em sua configuração comunicacional” (SANTOS, 2012, p.79). A presença das novas tecnológicas na cena contemporânea implica múltiplas variações na relação política, social e cultural que permeiam a estruturas de poder. Para a pesquisadora francesa Beatrice Picon-Vallin:

As tecnologias são animais estranhos, elas não são somente instrumentos que tornam mais fácil o trabalho, a interatividade ou o entretenimento, elas são também experimentos sociais, a utilização das mesmas, de fato, determina mentalidades e estruturas coletivas (PICON-VALLIN, 1998, p.35)<sup>169</sup>

A consideração de Picon-Vallin defini o contexto sociocultural da incorporação dos aparatos tecnológicos pela sociedade. As relações de poder entre as pessoas,

---

<sup>169</sup> Tradução livre minha do original em francês: “Les technologies sont de bêtes étranges, eles ne sont pas seulement des outils qui rendent plus faciles le travail, l’interactivité ou le divertissement, eles sont aussi des expérimentation sociales, leur utilisation em fait détermine des mentalités d’estrutures collective”.

as coisas e o mundo estão se reconfigurando a partir da inserção destes dispositivos que podem ser usados para vigiar, localizar, comunicar, violar e criar. Pois bem, o surgimento de uma dramaturgia da imagem se encontra diretamente relacionada a esta realidade. As possíveis transformações da relação de poder, mediante a expansão da presença cênica estão vinculadas ao empoderamento do espectador como coautor.

A experiência de Alejandro Ahmed, a partir do espetáculo *Sobre Expectativas e Promessas* é considerada como presença expandida pela forma como foi utilizado o captador de áudio (microfone) um dos componentes das máquinas de imagem. A captação do som ambiente e a forma como sua performance afeta o espectador caracterizam a expansão de sua presença. A concepção do ruído do real é um dos pontos chaves para esta conclusão, o espectador “atua” com o performer para construção das cenas. No espetáculo de Christiane Jatahy, *E Se Elas Fossem Para Moscou?* o grau de “atuação” do espectador é ainda mais radical com interferências reais na cena, quando são convidados a dançar, beber ou manipular uma das câmeras.

Para visualmente exemplificar o que sustento como presença expandida apresento um esquema. Neste esquema parto da noção de presença desenvolvida no capítulo 1 e agrego os dispositivos audiovisuais.

O esquema aglutina as características fenomenológicas da noção presença intermediadas por dispositivos tecnológicos. A tensão entre a presença do sujeito da cena e os dispositivos audiovisuais, em espetáculos que fazem uso da intermedialidade gera a expansão de sons e imagens no espaço cênico e/ou em telas. Esta expansão sonora ou imagética é entendida de forma potencial como a presença expandida do sujeito

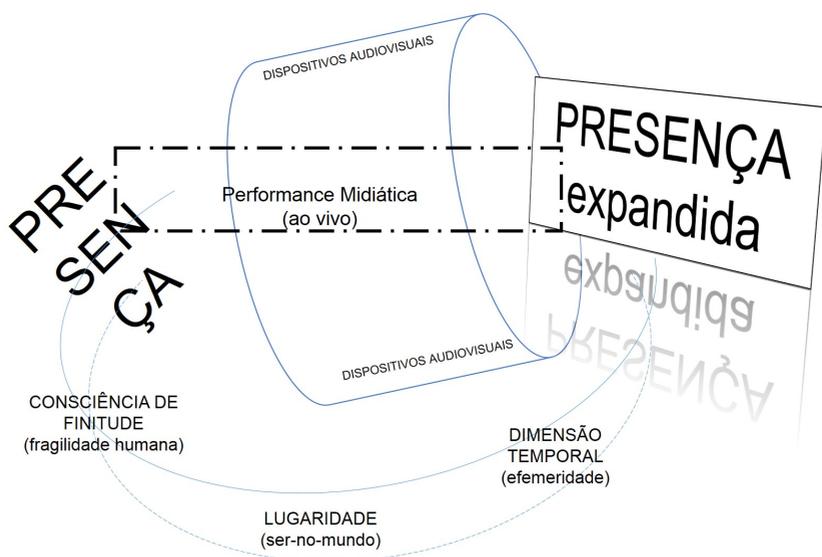
da cena.

O que se evidencia em experiências cênicas como estas, representada na figura a seguir é a maneira como a dimensão do espaçotemporal afeta as ações de um sujeito da cena híbrido, que na condição de *performator*, opera em um campo de tensão entre o humano e o maquinizado. As características de ordem ontológica, inerentes ao sujeito humano, são deslocadas em contato com as máquinas de imagem e produzem outro fenômeno que passa a existir em um entre-lugar, contaminado pela hibridação entre as linguagens presentes no projeto.

Os desdobramentos da produção de uma presença expandida por dispositivos tecnológicos exigem do sujeito da cena uma flexibilidade que perpassa pela instauração de outras percepções de natureza técnica em seu processo criativo, no que diz respeito a atuação.

O corpo deste sujeito desenvolve outras relações sensório-afetivas, que não são adquiridas por um treinamento exaustivo em salas de ensaio, mas no contato com estas máquinas, ou seja, no desenvolvimento de experiências nas quais este corpo, também dispositivo, se reconfigura por meio de transformações causadas por estas relações intermediais.

Vejamos a Figura, a seguir.



**Figura 17 - A presença expandida e os dispositivos audiovisuais**

A expansão presencial, neste caso, é consequência de um jogo em que a tecnologia mostra a fragilidade humana ao mesmo tempo que potencializa outros níveis de comunicação para além do visível.

As artes cênicas cada dia que passa, incorpora novas descobertas tecnológicas à cena ou inventa tecnologias específicas para produção de experiências cênicas que problematizem a ideia de um “teatro de representação”. Sendo assim, o teatro, mais uma vez, busca se aproximar do cotidiano de um indivíduo que em seu dia a dia, manipula telas mediante ao uso de telefones celulares, notebooks e televisores etc. A construção de novas realidades no mundo atual não é mais um privilégio dos artistas. Sendo assim, as ações cênicas dos artistas intermediais buscam rasgar as

margens físicas do espaço cênico por meio da expansão de ondas imagéticas e/ou sonoras para instaurar experiências sensoriais que desvelam outras realidades e colocam em xeque o estatuto do real. A presença expandida é, portanto, uma realidade dessa cena contemporânea e deve ser vista a partir da reconfiguração das condições basilares da noção de teatro em diálogo com processos criativos intermediais, que produzem deslocamentos constantes entre o real e o ilusório, entre o visível e o invisível.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa de doutorado feita durante quatro anos, é marcada e demarcada pelo tempo e pelo espaço que atravessam este pesquisador e seus objetivos para comprovar uma hipótese que começa a se afirmar neste século XXI. Entender a noção de ator e a noção de performer de forma aglutinada em um sujeito da cena polivalente, por demandas da cena contemporânea, foi o ponta pé inicial desta pesquisa. O reconhecimento de uma presença cênica expandida por máquinas de imagem fez parte de um longo caminho percorrido por este sujeito que escreve esta tese como diretor/ator/espectador e por fim artista-pesquisador.

O agenciamento de diversas situações, na qual estive envolvido como artista e pesquisador, possibilitou que meu olhar se buscasse na presença do sujeito da cena outras experiências que me seduzissem para além do texto dramático. As novas tecnologias por meio de seus deslocamentos *espaçotemporais* abriram algumas possibilidades para que eu percebesse como artista e pesquisador a cena teatral como um ambiente experimental para integração das novas tecnologias com processos criativos de atuação. Em diversos momentos desta pesquisa minhas recordações me levaram a lugares nas quais na tenra infância arte e ficção tecnológica se cruzaram.

Entreí em “túnel do tempo”<sup>170</sup> e tive meu corpo expandido, tele-transportado por máquinas do tempo, que fizeram parte de uma infância que ficou perdida em

---

<sup>170</sup> Seriado americano muito popular nos anos 70, que tinha como tema cientista americanos que embarcam numa máquina que transporta matéria no tempo, mas que nunca transportou seres humanos.

uma época, enfim, entrei em um espaço marcado pela imaginação, que se reconfigura durante minha formação teatral. As artes cênicas, espaço que frequento como profissional a mais de trinta anos me permitiu viver outras vidas por meio de personagens. A literatura, paixão antiga, operou antes, materializou em palavras minhas inquietações sobre a noção do que é real e do que é ficcional. O teatro por meio de suas dramaturgias mostrou-me caminhos para agir sobre a noção de ação.

Pois bem, a descoberta da possibilidade de outras existências ou deixar de existir, além da possibilidade de se expandir por meio das máquinas do tempo é algo sedutor para qualquer criança, creio ainda hoje, com as facilidades tecnológicas que proporcionam a criação de mundos paralelos por meio da realidade virtual. Crianças e adultos passam muitas horas imersos em jogos que produzem mundos paralelos. Os jogos digitais fazem parte desse contexto que se encontra imersa a civilização do século XXI, que desconfia do que é lhe apresentado como noção de real. A imitação do real parece não ser mais suficiente para explicar a necessidade de se frequentar edifícios teatrais destinados à apresentação de obras dramáticas presenciais. Os artistas da cena em uma peça teatral, em carne e osso, talvez, não sejam tão atrativos quanto o avatar, criado para representar um determinado sujeito em situações dramáticas proporcionadas por um jogo digital. Ou seja, uma das condições básicas da dramaturgia, a identificação, se tornou algo decadente desde que o estatuto do real foi perfurado pela realidade virtual.

Feita esta breve introdução contextual, retomo ao objeto desta pesquisa, que surgiu de uma inquietação, como artista/pesquisador, com a presença do ator e com experiências cênicas que trabalhem no

limite da noção do espetáculo e de acontecimento, para além da experiência discursiva. A arte teatral, historicamente, se transformou e se transforma para se ajustar a determinada época. Portanto, a utilização de dispositivos tecnológicos na cena contemporânea, é uma forma do teatro se conectar com a realidade cultural do século XXI. A criação de novos paradigmas que potencializem as relações entre o sujeito da cena e a audiência, na atualidade, implica na relação dos artistas da cena com os dispositivos tecnológicos que fazem parte do cotidiano da sociedade atual.

O teatro, uma arte presencial por excelência, acusa a presença destes dispositivos por meio de criações artísticas que usam estas máquinas em seus processos criativos. No entanto, a utilização de novas tecnologias é uma realidade na história do teatro universal e quase sempre demanda do sujeito da cena uma adaptação de seus processos criativos. Nesta tese, fiz uma reflexão sobre o fenômeno teatral na atualidade, no século XXI. Minhas reflexões partem do princípio, que a cena contemporânea se caracteriza em suas estruturas basilares pela tensão entre o real e o ficcional, um acontecimento, que se constitui a partir de espaços reais, com corpos reais que se deslocam entre a realidade e a ficção. A utilização de dispositivos tecnológicos nas encenações analisadas faz parte deste contexto, em que corpos reais transitam em um espaço real intermediados por dispositivos tecnológicos durante a produção outras realidades. Este é o território em que está ancorada a hipótese que procurei desenvolver nestes quatro anos de pesquisa.

As perguntas-problema que impulsionaram esta pesquisa estão situadas em um campo híbrido pelo qual transita o sujeito da cena do século XXI. Estas perguntas, traçaram os caminhos para minha tese sobre

o papel dos dispositivos audiovisuais, em experiências cênicas intermediais, ao potencializarem a presença do sujeito da cena, mediante a expansão de seu corpo<sup>171</sup> ou parte dele. Esta ação constitui, o que defendo como presença expandida. Durante a pesquisa descobri que o sujeito da cena assume um comportamento condicional por atuar, ao mesmo tempo, entre três linguagens o teatro, a performance e o audiovisual. A esta condição denominei performer por compreender que a polivalência artística exigida deste sujeito, em espetáculos intermediais, não pode ser definida pelas nomenclaturas: ator ou performer. A junção dos termos, portanto, define o entre-lugar que se coloca o sujeito da cena quando atua.

A constatação de que mudanças radicais estão acontecendo na cena, através de transgressões entre o ficcional e o real, é um fato que pude comprovar como artista/pesquisador e como analista de espetáculos em assisti. Os espetáculos intermediais que incorporaram os dispositivos audiovisuais em sua linguagem exigem outras habilidades, ou melhor, outras posturas comportamentais deste sujeito da cena. Ainda que exista uma certa resistência a incorporação dos dispositivos tecnológicos em cena, alguns artistas cênicos, em sua maioria jovens habituados em seu cotidiano com estas novas tecnológicas estão reconfigurando a cena teatral ao introduzi-las em seus espetáculos.

No entanto, observo que algumas experiências cênicas apresentaram fragilidades no trato com estes dispositivos e sua aplicação durante os processos criativos. Algumas experiências se rendiam a um suposto modismo determinado pelo uso inadequado destas

---

<sup>171</sup> Corpo neste caso é entendido também como a voz que pode ser ampliada, expandida por meio de microfones e caixas de som.

ferramentas em seus espetáculos. Na maioria dos casos, estas ferramentas tiveram um caráter ilustrativo e não contribuíram com a composição da cena, ou melhor, não foram postas em caráter intermedial com os outros elementos que compunham o espetáculo. As fronteiras entre as linguagens, do teatro, da performance, do cinema e do audiovisual não eram trabalhadas, pensadas em tensão com os outros elementos fundantes para a criação de acontecimentos cênicos.

As minhas preocupações como artista/pesquisador estão e estiveram durante os quatro anos desta pesquisa diretamente ligadas aos efeitos causados por estas tensões causadas por estes novos elementos quando postos em cena e seus reflexos sobre o processo criativo do ator/performer.

Pois bem, o que busquei demonstrar está baseado em uma noção presença cênica que vem sofrendo transformações, por meio de mudanças na forma de atuar do sujeito da cena que ocupa os palcos no século XXI. Algumas experiências cênicas, como os espetáculos-chave que utilizo para análise, me apresentaram possibilidades de comprovar minha hipótese. A existência de uma presença expandida só pode acontecer em estado de tensão com a presença física do sujeito da cena e dos espectadores. Os dispositivos tecnológicos devem ser vistos em diálogo com a espacialidade. Dentro desta perspectiva, as características definidas pelo conceito de intermedialidade e as relações entre o real e o ficcional são os elementos fundantes de minhas reflexões teóricas.

Para além de esgotar este tema que é quase um *viral*<sup>172</sup>, uma mania deste nosso século XXI. Afinal de

---

<sup>172</sup> Viral na internet, este termo é usado para definir manifestações que se espalham rapidamente pelas redes sociais. Ações que rapidamente atingem graus altíssimos de visualização. Optei por

contas, esta discussão tem se expandido pelas universidades, redes sociais e rodas de artistas, com bastante frequência na atualidade. Dito isto, procurei cruzar aspectos teóricos filosóficos de ordem fenomenológica com pensadores do teatro contemporâneo para identificar estas transformações no campo das artes cênicas. Como artista e pesquisador reconheço, que a explosão midiática é um fenômeno expansivo e que deve ser estudada a partir de suas implicações com a realidade socioculturais que atravessam este século.

É senso comum para a maioria dos pensadores das artes cênicas que as fronteiras entre as linguagens artísticas estão sendo borradas. As operações feitas durante hibridação de linguagens em processos artísticos, que exigem uma relação corpo-a-corpo, têm preparado o caminho para experiências mais radicais como a instalação artística<sup>173</sup> ou as práticas performáticas de suspensão corporal<sup>174</sup>, na qual o corpo dos participantes é atravessado por percepções sensórios-afetivas de outra ordem. O empoderamento do espectador também é uma descoberta importante que aconteceu no decorrer desta pesquisa. Na experiências intermediais que presenciei a audiência teve o papel de coautora da obra.

Os conceitos abordados, revistos ou inventados, neste processo investigativo para construção da tese,

---

utiliza-lo por compreender que é um termo condizente com o contexto desta tese. Sua origem se encontra na palavra vírus, algo que contamina.

<sup>173</sup> Uma instalação artística é uma manifestação contemporânea composta por elementos dispostos intencionalmente para desenvolver outras possibilidades perceptivas.

<sup>174</sup> Suspensão corporal é o ato de suspender um corpo humano usando ganchos passados através de perfurações na pele.

podem ser compreendidos como provocações científicas, e se justificam pelo fato de identificar e problematizar conceitos teatrais basilares que estão se reconfigurando em práticas delineadas por um futuro próximo. As relações do sujeito da cena e sua interação com as máquinas de imagem fazem parte de conexões filosóficas, sociais, históricas, científicas e artísticas que abarcam de forma crítica as conjunções entre o homem e as tecnologias digitais.

As polêmicas reflexões que suscita este tema fazem parte do arcabouço estético que envolve as artes cênicas na contemporaneidade. Ainda hoje, existe por parte de alguns artistas essencialistas e preconceituosos, um receio quanto ao uso dessas máquinas no teatro. Considero que é uma evidência irrefutável a invasão destas ferramentas em nossa vida cotidiana, por tanto a cena teatral só está se atualizando como sempre fez.

A presença cênica e a presença expandida, em espetáculos ao vivo, fazem parte da realidade de um sujeito da cena que frequenta uma cena hibridizada e intermedial. Um sujeito que se encontra em fluxo constante entre as especificidades do teatro, do audiovisual e da performance para reinventar experiências. As sensações humanas são reveladas e expandidas por meio de micro ou macrocosmos construídos a partir do corpo do sujeito da cena e redimensionados por estas máquinas de imagem, sob o olhar de espectador que pode escolher seu ponto vista. O poder de escolha é uma atitude política em uma zona de compartilhamento com o outro.

Finalizo minhas reflexões acreditando que o teatro, essa arte essencialmente presencial, vive um estado de transformação complexo como tantos outros anteriores, para continuar sendo uma arte marcada pela

realização de encontros entre os seres humanos. As máquinas, neste sentido sempre teram o papel de coadjuvantes. No entanto como dizia William Shakespeare, mediado pela personagem Rei Lear: “Então ainda há esperanças. Mas se querem pegá-la é preciso correr. Assim, assim, assim, assim. *[sai correndo seguido de outros]*”.

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? E outros ensaios.** Tradução de Vinicius de Castro Honesko. Chapecó (SC): Argos, 2009.

ARENDDT, Hannah. **A condição humana.** Tradução de Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense, 2007. 10ed.

ARTAUD, Antonin. **O teatro e o seu duplo.** Tradução Teixeira Coelho. São Paulo: Max Limonad, 1987.

\_\_\_\_\_. **El cine.** Madrid: Alianza Editorial, 1973.

ASLAN, Odette. **O ator no século XX.** Tradução de Rachel Araújo de Baptista Fuser, Fausto Fuser e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1994.

BARBA, Eugenio. **Queimar a casa: origens de um diretor.** Tradução de Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo: Perspectiva, 2010.

BANU, Georges. **Théâtre et technologie ou Celui qui dit oui / celui qui dit non.** Jeu: revue de théâtre, n° 90, (1) 1999. p. 152-160.

BONDIA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência. **Revista Brasileira de Educação (UNICAMP).** n° 19. jan/fev/mar/abr, 2002. Tradução de João Wanderley Geraldi.

BROOK, Peter. **La Puerta Abierta.** Tradução para o espanhol de Gemma Moral Bartolomé. Barcelona: Alba

Editorial, 1994.

CANCLINI, Nestor. **Culturas Híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. Tradução: Ana R. Lessa e Heloisa P. Cintrão. São Paulo: EDUSP, 1998.

CARLSON, Marvin. **Performance**: uma introdução crítica. Tradução de Thais Flores Nogueira Diniz e Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CARREIRA, André. A Intimidade e a Busca de Encontros Reais no Teatro. Porto Alegre: **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, 2011. v.1, n.2, p. 331-345, jul./dez.

CASTELLUCCI, Romeo. À beira das imagens: o cérebro como tela de projeção. Tradução de Marta Isaacsson. **Revista Cena**, Porto Alegre, n. 8, 2010. Entrevista concedida a Enrico Pitozzi.

COHEN, Renato. **Performance como Linguagem**: criação de um tempo-espaço de experimentação. São Paulo: Perspectiva, 2011.

\_\_\_\_\_. **Work in progress na cena contemporânea**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2013.

CORNAGO, Óscar. «El cuerpo invisible: teatro y tecnologías de la imagen», **Arbor** (CSIC, Madrid) 699-700 (marzo-abril 2004), p. 595-610.

DA COSTA, José. Uma teia sobre o cotidiano. **Revista Sala Preta**. v.15. n.2, 2015. p. 211-230.

DE MARINIS, Marco. **Em busca del actor y del**

**espectador:** comprender el teatro II. 1 ed. Buenos Aires: Galerna, 2005.

DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard.** Tradução de Mateus Araújo Silva. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

ENAUDEAU, Corinne. Le corps de l'absence. In: FARCY, Gérard-Denis; PRÉDAL, René (Orgs). **Brûler les planches, crever l'écran:** la presence de l'acteur. Saint-Jean-de-Védas: L'Entretiens éditions, 2001. p.33-44.

FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. Tradução de Lígia Borges e Revisão de Cícero Alberto de Andrade Oliveira. **Revista Sala Preta**, 2009a.

\_\_\_\_\_. Performance e performatividade: o que são os *performance studies*? Tradução de Edécio Mostaço e Cláudia Sachs. In: MOSTAÇO, Edécio (org). **Sobre Performatividade.** Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2009b. p.49-86.

\_\_\_\_\_. **Além do limite:** teoria e prática do teatro. Tradução de: J.Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2015.

\_\_\_\_\_. **Teatro, teoría y práctica:** más allá de las fronteras. Buenos Aires: Galerna, 2004.

\_\_\_\_\_. **Mise en scène et jeu de l'acteur:** L'espace du texte. Québec: Éditions Québec Amérique, 1997. Volume I.

\_\_\_\_\_. **Mise en scène et jeu de l'acteur:**

Corps en scène. Québec: Éditions Quebec Amérique, 1998. Volume II.

\_\_\_\_\_. **Mise en scène et jeu de l'acteur:** voix de femmes. Québec: Éditions Quebec Amérique, 2006. Volume III.

GIACOIA JR, Oswaldo. **Heidegger Urgente:** Introdução a um novo pensar. São Paulo: Três Estrelas, 2013.

GOLDBERG, RoseLee. **A arte da performance:** do futurismo ao presente. Tradução de: Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GRUMBRECHET, Hans Ulrich. **Produção de Presença:** o que o sentido não consegue transmitir. Tradução de: Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto Editora Ltda e Editora Puc-Rio, 2010.

HARDY-VALLÉE, Benoît. **Que é um conceito?** São Paulo: Parábola, 2013.

HEIDEGGER, Martin. **A caminho da linguagem.** Tradução de Marcia Sá Cavalcante Schuback. 5ed. Petrópolis: Vozes, 2011.

HEIDEGGER, Martin. **Ontologia:** hermenêutica da facticidade. Tradução de Renato Kirchner. Petrópolis: Vozes, 2012a.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e Tempo.** Tradução de Marcia Sá Cavalcante Schuback. 7ed. Petrópolis: Vozes, 2012b.

\_\_\_\_\_. **A origem da obra de arte.**  
Tradução de Idalina Azevedo et al. São Paulo: Editora 70,  
2010.

\_\_\_\_\_. **Introdução à Metafísica.**  
Tradução de Emmanuel Carneiro Leão. 4ed. Rio de  
Janeiro: Tempo Brasileiro, 1999.

\_\_\_\_\_. **Ensaio e conferências.**  
Tradução de Emmanuel Carneiro Leão et al. 7ed.  
Petrópolis: Vozes, 2006.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro Pós-dramático.**  
Tradução de Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify,  
2007.

\_\_\_\_\_. Just a word on a Page and  
there is drama. Apontamentos sobre o texto no teatro  
pós-dramático. Tradução de Stephan Baumgärtel. In:  
MOSTAÇO, Edélcio (org). **Sobre Performatividade.**  
Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2009.

LIGIÉRO, Zeca (org). **Performance e antropologia de  
Richard Schechner.** Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.

LIMA, Tatiana Mota. **Palavras Praticadas:** o percurso  
artístico de Jerzy Grotowsky, 1959-1974. São Paulo:  
Perspectiva, 2012.

MACHADO, Arlindo. 3ed. **Arte e mídia.** Rio de Janeiro:  
Zahar, 2010.

MERLEAU-PONTY, Maurice. 2ed. **Fenomenologia da  
Percepção.** Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de

Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MONSALÚ, Fabiana. **O corpo híbrido do ator: do treinamento à organicidade para outras possibilidades da cena.** São Paulo: Giostri, 2014.

MONTEIRO, Gabriela Lírio Gurgel. Intermedialidade na cena contemporânea: o uso de dispositivos visuais em “justo uma imagem” e “otro”. **Revista Urdimento.** v.1, n.22, p. 145-156, jul/2014.

\_\_\_\_\_. Entre teatro e cinema: a reinvenção da imagem em *E se elas fossem para Moscou?* de Christiane Jatahy. **Revista Sala Preta.** v. 15. n.2. p.302-316, 2015.

MOSTAÇO, Edélcio (org). **Sobre Performatividade.** Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2009.

\_\_\_\_\_. **Soma e Sub-tração: territorialidades e recepção teatral.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo (EdUSP), 2015.

PARENTE, André (org). **Imagem-Máquina: a era das tecnologias do virtual.** 4ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 2011.

PAVIS, Patrice. **A encenação contemporânea: origens, tendências, perspectivas.** Tradução de Nanci Fernandes. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010.

\_\_\_\_\_. **Dictionnaire du Théâtre.** Paris: Armand Colin, 2002.

PICON-VALLIN, Beatrice [org]. **Les écrans sur la scène.** Lausanne (Suisse): L'Age d'Homme, 1998.

PLUTA, Izabella. **L'Acteur et L'intermédialité:** les nouveaux enjeux pour l'interprète et la scène à l'ère technologique. Lausanne (Suisse): L'Age d'Homme, 20011.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral.** Tradução de Yan Michalski. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

RÜDIGER, Francisco. **Martin Heidegger e a questão da técnica:** prospectos acerca do futuro do homem. Porto Alegre: Sulina, 2006.

SAFRANSKI, Rüdiger. **Heidegger:** um mestre da Alemanha entre o bem e o mal. Tradução de Lya Luft. São Paulo: Geração Editorial, 2005.

SALANSKIS, Jean-Michel. **Heidegger.** Tradução de Evandro Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 2011.

SANCHEZ, José Antonio. **Prácticas de lo real em la escena contemporánea.** Madrid, Visor Libros, 2007.

SANTAELLA, Lucia. A ecologia pluralista das mídias locativas. **REVISTA FAMECOS**, publicação do Programa de Pós-Graduação da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul - PPGCOM/PUCRS. nº 37. 2008.

SANTOS, Lau. **Tela e Presença**: o diálogo do ator com a imagem projetada. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2012.

SARAMAGO, Ligia. Como ponta de lança: o pensamento do lugar em Heidegger. In: MARANDOLA, E.; *et al.* (orgs). **Qual o espaço do lugar?** Geografia, epistemologia, fenomenologia. São Paulo: Perspectiva, 2012.

SCHECHNER, Richard. **Performance**: Teorias e práticas interculturales. Tradução para o espanhol de Maria Ana Diniz. Buenos Aires: Libros del Rojas, 2000.

SCHECHNER, R. **El Teatro Ambientalista**. Tradução de Alejandro Bracho, com a colaboração de Claudia Lobo y Helena Guardia. México: Arbol, 1990.

\_\_\_\_\_. Jogo. Tradução de Juliana Manhães. In: LIGIÉRO, Zeca (org). **Performance e Antropologia de Richard Schechner**. Rio de Janeiro: Mauad, 2012.

SLOWIAK, James; CUESTA, Jairo. **Jerzy Grotowski**. Tradução de Julia Barros. São Paulo: Realizações, 2011.

TAVARES, Julio. **Dança de Guerra**: arquivo e arma. Belo Horizonte: Nandyala, 2012.

## REFERÊNCIAS COMPLEMENTARES

BARBA, Eugenio. **A canoa de papel**: tratado de Antropologia Teatral. Tradução de Patrícia Alves. São Paulo: Hucitec, 1994.

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator**: dicionário de Antropologia Teatral. São Paulo-Campinas: Hucitec; Editora da UNICAMP, 1995.

BONFITTO, Matteo. **Entre o ator e o performer**: alteridades, presenças, ambivalências. São Paulo: Perspectiva/FAPESP, 2013.

BROOK, Peter. **Avec Grotowski**. Tradução de Celina Sodré e Raphael Andrade Brasília: Editora Dulcina, 2011.

CARVALHAES, Ana Goldenstein. **Persona Performática**: alteridade e experiência na obra de Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva/Fapesp, 2012.

CARREIRA, André; BAUMGÄRTEL, Stephan (orgs). **Nas fronteiras do representacional**: reflexões a partir do termo “teatro pós-dramático”. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2014.

FARCY, Gérard-Denis; PRÉDAL, René (Orgs). **Brûler les planches, crever l'écran**: la presence de l'acteur. Saint-Jean-de-Védas: L'Entretemps éditions, 2001.

LEITE, Marcelo Denny de Toledo. **Caleidoscópio Digital**: contribuições e renovações das tecnologias da

imagem na cena contemporânea. Tese de doutorado (não publicada) defendida na Universidade de São Paulo (USP), 2011.

LIGIÉRO, Zeca (org). **Performance e antropologia de Richard Schechner**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.

## ANEXOS

ANEXO 1 – Material de Defesa (folder entrega no dia da defesa com *link* para acesso ao vídeo)

---

ASSISTA AGORA



Se você não tem o leitor de QR CODE, baixe no seu celular o aplicativo: **QR BARCODE SCANNER.**

---

Você pode acessar também em:  
<https://www.youtube.com/watch?v=IMXIUK9ujE4>