



MONTAGEM REVELADA

JACQUELINE PINZON

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS
Nível Mestrado**

**MONTAGEM REVELADA:
AS POÉTICAS DE *ISADORA.ORB - A METÁFORA FINAL*,
DE RICKY SEABRA
E A *UN CERTO PUNTO DELLA VITA DOVRESTI IMPEGNARTI*
SERIAMENTE E SMETTERE DI FARE IL RIDICOLO,
DE RODRIGO GARCÍA**

**MESTRANDA: JACQUELINE PINZON
ORIENTADORA: DOUTORA MARTA ISAACSSON DE SOUZA E SILVA**

PORTO ALEGRE

2011

JACQUELINE PINZON

MONTAGEM REVELADA:

AS POÉTICAS DE ISADORA.ORB - A METÁFORA FINAL,

DE RICKY SEABRA

E A UN CERTO PUNTO DELLA VITA DOVRESTI IMPEGNARTI

SERIAMENTE E SMETTERE DI FARE IL RIDICOLO,

DE RODRIGO GARCÍA

Dissertação apresentada como requisito parcial
para obtenção do título de Mestre em Artes
Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em
Artes Cênicas da Universidade Federal do
Rio Grande do Sul.

Professor Doutor Fernando A. Pinheiro Villar de Queiroz (UnB)

Professora Doutora Silvia Balestreri Nunes (UFRGS)

Professor Doutor Clóvis Dias Massa (UFRGS)

*Para Paulo, por sua dedicação amorosa
e por me confortar com sua alegria e confiança
em nosso amor maior que tudo.*

*Para Janine e Maurício, pelo apoio e interesse
que só os verdadeiros amigos sabem ter.*

AGRADECIMENTOS

Eu tenho muito a agradecer, e muitos abraços a distribuir. Mas nenhum agradecimento será tão importante quanto aquele que eu destino à minha mestra Marta Isaacsson. Ao longo desta caminhada, minha orientadora não apenas me mostrou o caminho com generosidade, mas me contaminou com sua paixão pelo trabalho, o qual desenvolve de forma firme e amorosa. Durante nossos encontros, sempre que olhava para ela, sua sabedoria e envolvimento me comoviam, e ainda hoje me comovem.

Agradeço a meus professores Sílvia Balestreri, Clóvis Massa, Mirna Spritzer, João Pedro Gil, Inês Marocco, Vera Bertoni e Marta Isaacsson pelo conhecimento dividido com carinho. Meus professores são responsáveis não apenas por meu crescimento, mas por minha alegria em poder ter estado nesta casa e ter tido o prazer de pensar sobre teatro, paixão que aqui dividimos sem reservas. Igualmente agradeço aos funcionários do PPGAC-UFRGS, pessoas queridas com os quais sempre pude contar.

Agradeço ao Projeto Interinstitucional (UFBA/UFRGS/UFPR) Edital Pró-Cultura CAPES/MINC e a todas as pessoas notáveis com as quais tive oportunidade de estabelecer contato através deste projeto, o qual financiou minha pesquisa de mestrado e me propiciou oportunidades importantes em meus currículos acadêmico e artístico.

Agradeço de maneira especial a Ricky Seabra e Andrea Jabor pela empolgação em relação a este trabalho, e pela forma simpática com a qual sempre colaboraram com minha investigação. Agradeço igualmente a Rodrigo García, Jorge Horno, Luca Camilletti e Agnés Mateus pela disposição em dividirem comigo uma parcela de suas obras.

Agradeço aos professores Fernando Villar, Sílvia Balestreri e Clóvis Massa por suas contribuições inteligentes, exigentes e carinhosas, expostas em meu período de qualificação, as quais foram de grande valia para o desenvolvimento desta pesquisa.

Agradeço ao Núcleo Constantin - Teatro de Investigação, aos seus atores Izadora e Maurício, os quais conheci ainda crianças e que continuam trabalhando

comigo, sem terem medo de mudar e crescer. Hoje, adultos, divido com eles minhas descobertas. Agradeço igualmente ao pessoal da Companhia do Carvão pela paciência e por afetosamente respeitarem meu período de estudos.

Agradeço a Janine Severo, amiga generosa e ouvido atento, com quem compartilhei cada momento vivido em meu curso de Pós-Graduação e a meu amigo Maurício Casiraghi, com quem adoro conviver e conversar, agradeço seu ânimo em me prestar socorro em diversas situações.

Agradeço à minha mãe, meu pai, irmãos e sobrinhos, pessoas que amo e que me incentivam e, de forma muito meiga, entendem minhas ausências.

Sou apaixonadamente agradecida a meu marido Paulo Brody, aquele que segurou minha mão e, de maneira incansável, me auxiliou em várias tarefas práticas, e o fez pelo simples prazer de me ver sorrir. Com Paulo divido a proeza de ser feliz.

Faço parte de tudo aquilo que encontrei.

José Ortega y Gasset

RESUMO

O objetivo desta dissertação é examinar as articulações entre o teatro e as mídias digitais no âmbito dos espetáculos *Isadora.Orb- A Metáfora Final* (2005), do brasileiro nascido nos Estados Unidos Ricky Seabra, e *A Un Certo Punto Della Vita Dovresti Impegnarti Seriamente I Smetteredi Fare Il Ridicolo* (2007), do argentino radicado na Espanha Rodrigo García. Considerando o espetáculo teatral como um espaço intermedial por excelência, a análise das obras permitiu a identificação dos procedimentos de composição da cena onde se destacam os princípios operatórios aqui denominados como *montagem revelada* e *acontecimento teatral como experimento*.

Palavras-chave: *intermedialidade - montagem revelada - acontecimento teatral como experimento - Rodrigo García - Ricky Seabra*

ABSTRACT

This thesis aims at examining the manner in which the theatre articulates with the digital media in two plays, *Isadora.Orb - A Metáfora Final* (2005) - by the Brazilian director Ricky Seabra, born in the United States - and *A Un Certo Punto Della Vita Dovresti Impegnarti Seriamente e Smettere di Fare Il Ridicolo* (2007) - by the Argentinian director Rodrigo García, who has established himself in Spain. By considering that the theatrical spectacle is the intermedial space par excellence, the analysis of these works allows the identification of the procedures employed for the composition of the scene. Among the most important of these, two procedural principles stand out, which are designated here as the *revealed montage* and *the theatre event as an experiment*.

Key-words: *intermediality - revealed montage - the theatre event as an experiment - Rodrigo García - Ricky Seabra*

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1.PRIMEIRAS PALAVRAS	23
2.OS CRIADORES E SEUS ESPETÁCULOS	36
2.1. Ricky Seabra.....	38
2.1.1. Principais trabalhos de Ricky Seabra em teatro	43
2.2. Rodrigo García.....	44
2.2.1. Principais trabalhos de Rodrigo García em teatro	52
2.2.2. Artistas Criadores de <i>Ridicolo</i>	52
2.3. Apontamentos Acerca dos Processos Criativos dos Espetáculos.. ..	54
2.3.1. Alguns aspectos da criação de <i>Isadora.Orb – A Metáfora Final</i>	54
2.3.2. Alguns aspectos da criação de <i>A Un Certo Punto Della Vita Dovresti Impegnarti Seriamente e Smetteredi Fare Il Ridicolo</i>	61
3.ISADORA.ORB E RIDICOLO- O ACONTECIMENTO TEATRAL COMO EXPERIMENTO	65
3.1. A Experiência Como Vivência ou Demonstração	65
3.2.O Experimento Enquanto Questionamento	70
3.3.Acontecimento Teatral Como Experimento	72
3.3.1. Laboratório - o lugar da transformação.....	74
3.3.2. Realizando o experimento	77

. MÍDIAS DIGITAIS NA CENA TEATRAL	86
4.1. A Irrupção dos Meios	86
4.1.1. A noção de mídia	89
4.1.2. Configuração digital	90
4.2. Intermedialidade - Reciprocidade e Influência dos Meios no Acontecimento Teatral.....	92
4.2.1. <i>Isadora.Orb</i> e <i>Ridicolo</i> - o intermedial em cena	95
4.2.2. Encenação e intermedialidade	107
5.A MONTAGEM REVELADA EM <i>ISADORA.ORB</i> E <i>RIDICOLO</i>.....	109
5.1.A Noção de Montagem	109
5.1.1. A montagem no teatro.....	113
5.2.Como se Revela a Montagem <i>Isadora.Orb</i> e <i>Ridicolo</i>	114
5.3.Traços Brechtianos na Revelação da Montagem	122
5.4. Montagem Revelada - Modos do Real.....	128
5.4.1. A aparição do real imediato na cena de <i>Ridicolo</i>	134
5.4.2. Subjetividade revelada em <i>Isadora.Orb</i>	137
5.4.3. <i>Ridicolo</i> - presença e singularidade	140
5.5.Possibilidades de Uma Teatralidade Plural.....	142
CONSIDERAÇÕES FINAIS	144
REFERÊNCIAS	153
APÊNDICES	174

INTRODUÇÃO

Assisti ao espetáculo *Isadora.Orb - A Metáfora Final* durante a programação do Festival Palco Giratório, realizado no Teatro do SESC em Porto Alegre no ano de 2007. Na época, tive breve contato com o idealizador do espetáculo, Ricky Seabra - performer e designer brasileiro nascido em Washington -, ao frequentar uma oficina com duração de dez horas oferecida no âmbito do mesmo evento. *Isadora.Orb*¹ estreou na Bélgica em 2005, no período em que o designer esteve como artista residente no Kunstencentrum nOna. A peça cumpre até hoje viagens e turnês por todo o Brasil, e também em países como a França, Itália e Holanda.

Trabalhando com rigoroso critério de economia, simplicidade e beleza plástica idealizada, mas sem dispensar a presença do humor, *Isadora.Orb* conta a trajetória do *Projeto Isadora*, concebido como dissertação de mestrado de Seabra em Desenho Industrial pela Design Academy Eindhoven na Holanda, no ano de 2000². A peça nos dá notícias esparsas e intencionalmente difusas sobre o projeto e funcionamento do Módulo Espacial Isadora - referência à bailarina americana Isadora Duncan, a qual, quando criança, se dizia “vinda da lua” -, bem como de toda a trajetória que o estudo seguiu até o momento em que se desdobrou em um espetáculo. No sítio da peça, consta uma pequena descrição do modo narrativo adotado pelos seus criadores,

[...] *Isadora.Orb - A Metáfora Final* flui entre dança, teatro de objetos, contação de histórias e documentário [...] Enquanto Seabra constrói imagens com cartões, fotografias, pratos e discos, fazendo projeções ao vivo, Andrea dança dentro dessas imagens na tela, e atua como DJ, criando sons para o espaço (SEABRA, 2005).

¹ Lê-se '*Isadora Ponto Orb*'. Esta é a forma sintética com a qual vou me referir ao espetáculo no decorrer de todo o trabalho.

² O projeto abrange especificamente a arquitetura do interior de uma das cápsulas espaciais que fica junto a um complexo maior conhecido como Estação Espacial Internacional (ISS). Internamente, o módulo possui um espaço de aproximadamente de 8 x 4,5 m. De acordo com Seabra, tudo foi feito dentro dos padrões estabelecidos pela Agência Espacial Americana (NASA). A Cápsula Isadora foi especialmente projetada por Seabra para receber cinco astronautas, bem como dois artistas-astronautas, para trabalharem de modo integrado no desempenho de suas tarefas específicas. Como o projeto, depois de defendido, não foi financiado por nenhuma agência ou empresa particular, Seabra chamou Jabor, e juntos conceberam o espetáculo para contar a trajetória desde a criação do Projeto Isadora até a criação do espetáculo *Isadora.Orb - A Metáfora Final*.

Ainda dentro de seu universo, a peça apresenta entrevistas realizadas por Seabra com artistas que, como ele, estavam dispostos a habitar a cápsula; algumas lembranças da meninice do *designer*; e episódios relativos à sua participação em eventos da área espacial, nos quais buscava investimentos que subvencionassem a execução do seu projeto.

Isadora.Orb foi concebida por Ricky Seabra juntamente com a sua parceira de trabalho desde o final dos anos noventa, Andrea Jabor - coreógrafa, bailarina, diretora de movimento para o teatro e o cinema, e orientadora de oficinas na área de corpo. Jabor estudou com diversos diretores, atores e coreógrafos, tais como Regina Miranda, Steve Paxton e Yoshi Oida, entre outros, tendo formação superior em música e dança, com pós-graduação nesta última área. Em 1999, Jabor e Seabra fundam a Companhia Arquitetura do Movimento, sendo a dupla responsável pelos seguintes espetáculos: *De Areia e Mar* (1997), *Aviões e Arranha-Céus* (2002), *Formas Perfeitas* (2004) e *Isadora.Orb - A Metáfora Final* (2005).



Assim, após ter recebido, em 2004, uma bolsa de residência de um ano no Kunstencentrum nOna, centro de artes da cidade de Mechelen, na Bélgica³, Seabra chamou Andrea Jabor para co-dirigir *Isadora.Orb*, por saber que a artista compreenderia a dimensão que ele gostaria de dar à montagem. Segundo o artista brasileiro,

³ Seabra foi artista residente no Kunstencentrum nOna de 2002 a 2006, tendo criado neste espaço os espetáculos *Aviões & Arranha-Céus* (2002), *Isadora.Orb - A Metáfora Final* (2005), ambos com direção de Andrea Jabor, além de *Império - Love to Love You, Baby* (2006), com direção do belga Dirk Verstockt.

Isadora tem muito a ver com o desejo, talvez, de fazer algo maior (um filme, por exemplo), mas como eu não tinha os meios, eu fiz com o que eu tinha para comunicar o que estava na minha cabeça. Eu desenho no papel e mostro o que eu estou vendo do meu ponto de vista literalmente, por isso a câmera perto dos meus olhos [...] sempre quis ser dançarino, como não virei por causa de uma cirurgia no joelho, me mantive perto de bailarinos. Ou seja, não é à toa que chamei o módulo de Isadora (SEABRA, 2010).

As razões de minha empolgação pelo espetáculo em si dizem respeito à forma como imagens produzidas e projetadas ao vivo são apresentadas, configurando uma inusitada relação entre performer e equipamento tecnológico, conforme descrevo na sequência.

Tal como recordo, em um canto do palco há uma câmera de vídeo apontada para o tampo de uma mesa, estabelecendo um plano único que é reproduzido na tela. Junto a esta mesa, o designer Ricky Seabra insere gravuras e objetos com as mãos, em um quadro único estabelecido pela câmera parada. A cena no telão se forma a partir da projeção do encontro dos elementos em suas mãos, com o corpo de Andrea Jabor no plano do palco. Concomitantemente à execução, Seabra acompanha suas ações através da amplitude da tela que, neste momento, representa para ele uma espécie de monitor. Todo o conjunto de ações e equipamentos remete intencionalmente ao ato de agrupar imagens, típico da montagem cinematográfica.

Na verdade, em *Isadora.Orb* a captação das imagens vistas no telão era feita pelas câmeras, as quais se encontravam no palco plenamente acessíveis à vista do espectador. No entanto, a montagem (ou edição) se produzia, de maneira geral, sem a intervenção de outros meios que não fossem as próprias mãos do artista, as quais - à moda das primeiras projeções do cinematógrafo - entravam e saíam do quadro fixo portando os elementos que compunham a cena. Assim, o que Seabra fazia era justamente revelar a montagem, desvendando seus passos diante do espectador, porém ao vivo.

Para mim, que estava sentada na plateia, tal ocorrência pareceu-me como uma mágica às avessas, na qual o sortilégio da caixa cênica (que normalmente costuma “disfarçar” os seus procedimentos) aparecia desnudado: como espectadora, eu acompanhava todo o trajeto que as gravuras e os objetos realizavam até chegarem a compor o quadro enfocado. E momentos após, ao “desmontar-se” a cena, eu seguia igualmente o destino desses elementos que entravam naquela composição anterior.

No entanto, não me parecia que o fato de acompanhar a montagem e a consequente “desmontagem” dos momentos oferecesse prejuízo ao possível efeito espetacular desses. Ao contrário, o desvendamento das etapas de conjugação se colocava para mim como uma situação de grande ludicidade, na qual minha atenção se via capturada pela trajetória de conformação e desfazimento das cenas. Com o tempo e o avanço das investigações, resolvi chamar este procedimento de “Montagem Revelada”, pelo fato de o mecanismo utilizado desvendar a totalidade de seu funcionamento em cena aberta, oferecendo-se à observação sem quaisquer reservas ou filtros.

Interessava-me analisar com mais vagar e precisão a maneira complexa pela qual Seabra e Jabor lidavam com o aparato intermedial e também com suas imagens, produzidas em conjunto entre performers e equipamentos. Dentro de uma perspectiva mais abrangente, o fato de Seabra ter formação em desenho industrial, trabalhar como performer e montar um espetáculo acerca da criação de uma cápsula espacial, ocupada por cientistas e artistas, sinalizava de maneira evidente sua perspectiva interdisciplinar. Assim, pude dar-me conta de que ali se oferecia uma feliz oportunidade para unir duas de minhas principais reflexões em teatro: a presença das mídias na cena - as quais muitas vezes tem seu uso modificado ou subvertido pela ação dos atores trabalhando em associação intermedial -, bem como alguns aspectos acerca da questão da interdisciplinaridade artística e as prováveis poéticas teatrais que esta possa engendrar.

Desta maneira, encontrei em *Isadora.Orb*, propiciado pela aproximação entre arte e ciência, um campo para a reflexão acerca do cruzamento entre o teatro e as novas tecnologias - e mais especificamente, sobre suas implicações junto ao evento teatral.

Estas foram as ponderações que tomaram o meu pensamento um ano mais tarde, quando estava prestes a realizar a prova de ingresso no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRGS. Na época, optei por realizar como anteprojeto de pesquisa a ser apresentado, uma reflexão a propósito dos modos operatórios presentes em *Isadora.Orb*, bem como a articulação que esta realizava entre a cena e as mídias criadas por meio das tecnologias mais recentes. A seguir, contatei Seabra, e este, de forma muito amigável, se empenhou pessoalmente para que eu tivesse acesso aos documentos do espetáculo. Desta forma, *Isadora.Orb* passou a integrar o corpus de minha investigação.

Por outro lado, meu segundo objeto de pesquisa é *A Un Certo Punto Della Vita Dovresti Impegnarti Seriamente e Smettere di Fare Il Ridicolo*⁴, texto e direção de Rodrigo García, encenador argentino radicado na Espanha desde 1986. A peça é uma co-produção ítalo-suíça, solicitada a García pelas seguintes instituições apoiadoras da montagem: Studio Laboratorio Nove⁵, do Teatro Della Limonaia de Florença⁶, bem como a Fundação para as Artes Cênicas Teatro Saint-Gervais de Genebra⁷. A peça foi ensaiada e teve sua estreia no ano de 2007 em Florença, na Itália. Na cena de *Ridicolo* estão os atores espanhóis Agnés Mateus e Jorge Horno, juntamente com o italiano Luca Camilletti, os três sendo performers com os quais García já havia trabalhado em ocasiões anteriores.

Para que o leitor possa compreender como agreguei este segundo objeto à minha pesquisa, talvez seja necessário esclarecer que, no momento em que cumpria meu período de disciplinas no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRGS, tomei contato com a obra de Rodrigo García - mais especificamente, com o espetáculo *Ridicolo*. Na verdade, devo dizer que esta primeira descoberta resumia-se à assistência de um fragmento da obra no sítio Youtube. Estabelecida esta relação inicial com a peça, intuí que poderia haver algum ponto de contato com a encenação de *Isadora.Orb*.

Na pequena passagem de *Ridicolo* disponível na internet, avista-se a presença de um homem com as mãos sobre uma mesa para a qual está apontada uma câmera. Este homem monitora o desenrolar de seus movimentos ampliados através da captação de uma tela ao fundo do palco. Tal monitoramento se dá de forma análoga àquela pela qual Seabra acompanha os movimentos que realiza na cena de *Isadora.Orb*.

Presumi, então, que a montagem de *Ridicolo* guardava certa similitude com o funcionamento que designo como 'Montagem Revelada', o qual eu havia identificado

⁴ *Em Algum Momento da Vida Você Deveria Considerar Seriamente Deixar de Ser Ridículo*. Traduzido livremente por mim.

⁵ Uma das instituições patrocinadoras da montagem, o Laboratorio Nove é um centro de produção teatral e escola de teatro da cidade de Florença, na Itália, voltada para a pesquisa e o teatro contemporâneo.

⁶ Teatro da Cidade de Florença, o qual recebeu a estreia de *Ridicolo* na Itália.

⁷ A segunda instituição patrocinadora da montagem fica na cidade de Genebra. Também foi no Teatro Saint-Gervais que o espetáculo fez temporada na Suíça.

em *Isadora.Orb*. Urgia que eu providenciasse a assistência integral do espetáculo para, desta forma, poder confirmar ou refutar minhas presunções.

Em seguida, escrevi para Rodrigo García solicitando sua permissão para o estudo, e alcancei não só sua resposta favorável, como o envio de seu texto original. Ainda conforme orientação do próprio diretor, obtive junto ao estúdio italiano Laboratorio Nove⁸ o registro de uma apresentação do espetáculo, a qual foi realizada no Teatro Saint-Gervais, na cidade de Genebra, na Suíça, no mesmo ano da estreia. Diante da cópia em DVD, pude perceber que *Ridicolo* possuía traços possíveis de aproximação e diferenciação com *Isadora.Orb*. Desta forma, o espetáculo de García passou a ser o meu segundo objeto de estudo nesta jornada.

Ridicolo apresenta uma cena de configuração visual esquadrinhada e de planificação minuciosa. O encenador inicia o espetáculo expondo no palco uma grande parte dos objetos a serem usados no percurso da peça, aos quais vai acrescentando elementos à cena, até soterrar o palco em uma pletora de elementos em desordem. *Ridicolo* configura-se numa exposição de excessos de várias ordens, nos quais predominam a exacerbação dos sentidos e uma recusa às poéticas de idealização, conforme diz seu autor,

[...] tento mostrar no cenário outras realidades que não são as habituais. Isto de dizerem que o teatro é um espelho da realidade, a mim não interessa. Para mim, o teatro tem que mostrar outras realidades, outras formas, realidades associadas sobretudo com maior liberdade [...] vivemos com tão pouca liberdade que não nos permitimos muitas coisas - gritar, cantar, se jogar no chão - existem muitas coisas que não nos permitimos, mas que são coisas humanas (GARCÍA, 2009).

Mesmo sem possuir uma fábula que possa ser formalmente descrita, *Ridicolo* ressalta a fragilidade humana frente aos meios de dominação que modernamente migraram das áreas políticas e sociais, e invadiram todas as instâncias da vida em sociedade. Através da exposição e engajamento dos atores em cenas de violência física, psicológica ou moral, a montagem alude disjuntivamente, e de forma não linear, ao apelo fetichista da mercadoria, bem como às exigências de adequação a um modelo de consumo, de estética ou de comportamento.

⁸ Conforme consta em seu sítio na internet, o Laboratorio Nove é um centro de produção teatral e escola de teatro em Florença, o qual organiza desde 1982 cursos regulares nas artes cênicas utilizando para suas apresentações as instalações do Teatro della Limonaia, naquela cidade.

Dramaturgo reconhecido internacionalmente, García também reserva um lugar privilegiado para a palavra. Ao ler suas declarações em entrevistas ou acompanhar sua trajetória, pode-se perceber seu desejo de que a recepção de sua escrita se propague na cena sem moderação. Uma das formas mais peculiares desta aproximação reside no grande número de textos que, em seus espetáculos, aparecem projetados sobre diferentes superfícies. A este respeito, diz García,

Às vezes ponho os textos escritos no cenário ou em telas porque quero que o público tenha uma relação diretamente com a literatura, ou seja, [quero] estabelecer uma coisa íntima entre o autor e o público, como se dá com o leitor. Mas isso é estranho porque no teatro não se vai para ler e sim para escutar aos atores dando os textos [...] Sempre me preocupo de que maneira empregar a literatura no teatro, sempre me pareceu falso e arcaico que os atores tivessem que estudar um texto de memória e repeti-lo como papagaios, então eu tento fazer estas misturas. Coloco os textos como posso (GARCÍA, 2008b).

Contudo, ao longo de *Ridicolo*, não apenas textos escritos são projetados num telão ao fundo, mas igualmente são vistas imagens pré-gravadas ou captadas pelos atores no momento da apresentação. A relação com a mídia eletrônica adquire relevância na medida em que as imagens videográficas não ensejam relações figurativas ou complementares, oferecendo paradoxos que aportam diferentes questionamentos ao espectador durante sua exibição.

Considerando que não tive oportunidade de assistir à montagem de *Ridicolo* como espectadora no teatro onde esta foi apresentada, utilizo como meio de apreciação o registro em vídeo que me foi enviado da Itália. No entanto, tomei o cuidado de cercar-me do maior número de informações que me foi possível, para, dessa maneira, proceder a uma análise compromissada e de relevância epistemológica.

Assim, compõem o meu corpus de análise a montagem teatral brasileira *Isadora.Orb - A Metáfora Final* (2005), estreada na Bélgica, bem como o espetáculo produzido na Itália *A Un Certo Punto de La Vita Dovresti Impegnarti Seriamente e Smettere di Fare Il Ridicolo* (2007). Nas obras, os encenadores são, respectivamente, o brasileiro nascido em Washington Ricky Seabra, e Rodrigo García, argentino radicado na Espanha - artistas tão diversos que reuni neste estudo, e com os quais compartilho algo mais do que nosso ano comum de nascimento, 1964.

Este é o quadro genealógico a partir do qual configurei minha pesquisa neste Programa de Pós-Graduação. Algum tempo depois, já no processo de qualificação, tive a oportunidade de confrontar meus encaminhamentos preliminares no diálogo estabelecido com a banca examinadora deste trabalho. Muitas foram as contribuições aportadas. O detalhamento das sugestões foi bastante enriquecedor e apontava diferentes caminhos para o desenvolvimento da pesquisa. Consequentemente, tratei de fazer as escolhas que me pareciam mais apropriadas para a linha de pensamento e abordagem utilizadas no exame das obras. Sobretudo, foi importante manter em mente a pluralidade das vozes que contribuíam para a existência destes espetáculos.

Mediante a diversidade das poéticas oferecidas pelas duas montagens, me surgiam as seguintes questões: quais são as implicações da irrupção da tecnologia sobre a linguagem cênica no contexto de cada um dos espetáculos? Que função desempenha a disposição física dos recursos tecnológicos dentro da própria configuração do espaço de cena, elemento comum aos dois espetáculos? Até que ponto o desvendar da operação tecnológica determina um deslocamento da ação teatral para a ação performativa? Perguntas pontuais, mas que para mim pareciam relevantes, pois problematizam algumas das transformações da cena a partir do surgimento da mídia de caráter digital nas poéticas criativas da atualidade⁹.

⁹ Acredito que a questão tecnológica não esteja apenas nas obras investigadas, mas também no modo como conduzi a pesquisa. A ideia de novos meios possibilitou a construção desta dissertação, a qual recorreu aos vídeos dos espetáculos para a análise dos mesmos, bem como ao uso da internet para seu envio e recebimento: usei a rede internacional de computadores para receber os dados dos espetáculos, os textos dramaturgicos e as entrevistas realizadas através de correio eletrônico e de sítios específicos para conversas virtuais com alguns dos artistas envolvidos com a criação das obras; também realizei consulta a sítios pessoais mantidos pelos próprios artistas das peças; Andrea Jabor e os atores de *Ridicolo*, Jorge Horno e Luca Camilletti, responderam algumas perguntas criadas por mim e enviadas a eles por mensagem eletrônica no verão de 2011 - as questões da entrevista versavam sobre o processo de trabalho e a criação dos espetáculos. Ricky Seabra foi entrevistado por mim no outono de 2010, através de uma “conversa virtual” que fizemos em dois dias pelo sítio de relacionamentos facebook.com. Os dados e as reflexões veiculadas nas entrevistas estão presentes de modo parcelado em diferentes partes desta dissertação. Esclareço que, por questões de agenda, não foi possível entrevistar Agnés Mateus e Rodrigo García. A respeito de García, há farto material em toda a rede de computadores, bem como em seu sítio pessoal: <http://rodrigogarcia.es/>.

A esse respeito, também poderá interessar :

<http://artescenicas.uclm.es/index.php?sec=artis&id=76;> e <http://www.laboratorionove.it/>

Já sobre Ricky Seabra e Andrea Jabor, temos: <http://arquiteturadomovimento.com/>;

Ainda sobre Ricky Seabra, há farto material nos seguintes endereços eletrônicos:

<http://www.rickyseabra.com/> ; <http://www.smartprojectspace.net/artists/144.xml>
<http://rickyseabra.blogspot.com/> ; <http://www.raykeim.com/index165.html> .

Na mesma esteira da atualidade, a existência de criações em teatro pautadas por um pensamento interdisciplinar, o qual conjugue artistas, filósofos e pesquisadores de diferentes áreas - a exemplo do que desejava Seabra no Projeto Isadora -, é cada vez mais expressiva nas criações artísticas. Preocupada com a relevância e pertinência do tema, me perguntava de que modo construir uma abordagem interdisciplinar que não limitasse meu pensamento às discussões mais evidentes de meu projeto, tais como a presença das mídias e a ação intermedial nas encenações examinadas, ou a referência ao “viés científico” presente no capítulo que trata do Acontecimento Teatral Como Experimento. Procurei, portanto, embasar o desenvolvimento de todo o meu texto no diálogo interdisciplinar entre arte, ciência e tecnologia.

Por outro lado, a singularidade das obras faz com que estas possuam muitas características a serem abordadas em um exame. No entanto, fazia-se necessário definir o espectro de minha análise. Assim, optei por investigar certos mecanismos relativos à criação e produção de aspectos imagéticos dos espetáculos, bem como traços da relação dos atores com o respectivo aparato midiático disponibilizado pelas peças.

Sem ter a pretensão de responder categoricamente ou esgotar qualquer um destes questionamentos, esclareço que, no primeiro capítulo deste estudo, trato de introduzir o debate acerca dos cruzamentos entre arte, ciência e tecnologia aos quais me refiro acima. Parto do pressuposto de que, tendo a arte e a ciência passado a se desenvolver como campos distintos a partir da Idade Moderna, foi justamente esta separação disciplinária que possibilitou a criação especializada de um acervo inestimável de contribuições, as quais mudaram a história humana. No entanto, são exatamente os questionamentos propiciados por algumas dessas conquistas que hoje facultam ao pensamento contemporâneo buscar uma convivência mais estreita entre campos antes rigidamente separados. O teatro de modo especial, por sua natureza de hiperambiente artístico, surge como um espaço privilegiado para as interações entre arte, ciência e tecnologia. Assim, é cada vez maior o número de grupos e de produções artísticas que embasam suas reflexões teórico-metodológicas em teses oriundas do pensamento científico. A perspectiva de minha escrita corrobora com a existência de uma plataforma de conexões e debates originais, encaminhados de forma compartilhada através de uma mentalidade interdisciplinar e não hierárquica entre artistas, cientistas e tecnólogos.

O segundo capítulo trata de apresentar os criadores das obras estudadas. Nesta sequência, enfoco alguns traços da vida pregressa de Seabra e García, destacando seus principais eventos ao nível da experiência pessoal, bem como algumas de suas influências e realizações artísticas. De acordo com meu ponto de vista, Andrea Jabor é vista neste contexto não somente como parceira de Seabra, mas como coautora de *Isadora.Orb*. Do mesmo modo, apresento Ricky Seabra como um artista-pesquisador, dono de inquietudes, as quais foram determinantes em minha escolha por abordar os cruzamentos entre arte e ciência no âmbito deste estudo. Rodrigo García, por sua vez, é apresentado como dramaturgo e encenador de reconhecimento internacional e um dos renovadores da cena espanhola contemporânea. Do mesmo modo, exponho de maneira breve alguns aspectos dos currículos bem como os atores de *Ridículo*, Jorge Horno, Agnés Mateus e Luca Camilletti. Uma vez que o centro deste estudo é a análise das poéticas e não seus processos de criação, trato de elucidar ao leitor alguns aspectos do procedimento criativo de *Isadora.Orb* e *Ridículo*, tal elucidação tem com a finalidade ampliar o espectro das informações que compõem a própria análise.

O capítulo terceiro é reservado aos estudos da presença das mídias digitais na cena contemporânea e nos universos específicos dos espetáculos abordados. A partir de uma perspectiva de caráter intermedial, a qual considera o teatro como um hipermeio físico que proporciona “*um palco para a intermedialidade, com as diversas mídias afetando-se umas às outras*” (KATTENBELT, 2007:19), traço um breve apanhado histórico no qual demonstro como o aporte destes meios de comunicação vem acrescentando novos procedimentos inventivos ao teatro, e possibilitando percepções diferenciadas por parte do espectador. Na sequência, reconheço alguns aspectos envolvidos nas discussões acerca da noção de intermedialidade, apontando o sentido que escolhi para o exame das obras.

No capítulo seguinte, proponho o uso do termo ‘Montagem Revelada’ e sua pertinência junto aos espetáculos analisados. Esta designação articula a presença de, no mínimo, três importantes aspectos: a noção de montagem enquanto situações ou cenas autônomas, as quais são organizadas através de relações de corte e contraste; a revelação do aparato cênico no interior do qual ocorre a montagem revelada; e, por fim, o diálogo permanente entre os substratos de realidade concreta e de ficção existentes no interior de *Ridículo* e *Isadora.Orb*. Ao tratar das articulações entre a noção de montagem no teatro e no cinema, enfoco

principalmente as experiências de Eisenstein e de Brecht, e a maneira como suas estéticas puderam influenciar alguns aspectos das poéticas das obras estudadas.

Pressupondo a cena teatral como o espaço da metamorfose por excelência, no quinto capítulo apresento minha hipótese de que os espetáculos *Ridicolo* e *Isadora.Orb* operam através de uma configuração de 'Acontecimento Teatral Como Experimento', na medida em que empreendem suas experimentações para além do período de ensaios, mantendo permanentemente a ideia de experimentação. Assim, procuro demonstrar de que maneira algumas das transformações que ocorrem com os elementos destes espetáculos se aproximam da concepção de "transformação de cena de mecanismo similar a uma reação química". Uma vez que estas transformações sobrevêm quando a cena se dá à expectativa, os espaços específicos de *Ridicolo* e *Isadora.Orb* podem ter funcionamento "análogo" a um laboratório químico, o qual torna possível ao espectador acompanhar toda a realização do experimento em cena aberta - tal fato acrescenta uma medida de vulnerabilidade e risco às apresentações de ambas as montagens.

No entanto, é importante ressaltar que, tanto a noção de 'Montagem Revelada' quanto a designação 'Acontecimento Teatral Como Experimento', não implicam obrigatoriamente a presença do elemento tecnológico: conforme explico nos capítulos correspondentes, estes são modos operatórios que se estabelecem de acordo com procedimentos específicos dos atores em relação a alguns dos elementos que compõem as cenas de *Isadora.Orb* e *Ridicolo*.

1. PRIMEIRAS PALAVRAS

O estreitamento das relações entre arte e ciência é uma questão relevante na contemporaneidade. Neste sentido, é acentuado o número de projetos que incentivam a interdisciplinaridade buscando manter a permeabilidade entre diferentes áreas de conhecimento.

No entanto, a interdisciplinaridade não é um assunto novo¹⁰. A antiguidade greco-romana percebia o conhecimento das artes e das ciências como sendo uma totalidade, a qual compunha o homem de forma integral, devendo este ter uma noção equilibrada acerca de todas as instâncias do saber então disponível.

A Idade Média, por seu turno, não aboliu o ideal da universalidade dos saberes, e trouxe a Teologia para o centro da discussão, sendo a concepção da divindade cristã considerada como a finalidade e o sentido para todas as existências e saberes.

A partir da Renascença, a paulatina perda de ascendência do pensamento religioso sobre a sociedade possibilitou a ampliação do espectro de práticas, técnicas e pesquisas, as quais anteriormente se encontravam proibidas ou banidas do mundo do saber, até então sob o controle da Igreja Católica. Conseqüentemente, as áreas de estudo, até então divididas no medievo em duas categorias conhecidas como o *Trivium* e o *Quadrivium*¹¹, iniciam um processo de subdivisão e multiplicação com a finalidade de aprofundar os nascentes saberes. De forma gradual, o conhecimento, neste período, principia um processo em direção à sua segmentação em disciplinas. Desta forma, o mundo do Renascimento ocupa esta passagem entre a herança do saber totalizante da Antiguidade e do mundo medieval, e a posterior delimitação disciplinar que progressivamente surgiria na concepção da Idade

¹⁰ Refiro-me aqui ao modo corrente como se articulam as relações entre as disciplinas no mundo ocidental, posto que no Oriente a questão do saber e sua produção é muito diferente da experiência ocidental. No entanto, é oportuno ressaltar que, de forma específica nas artes cênicas, o Oriente possui um histórico bastante diferenciado no que tange a questão da interdisciplinaridade artística. Conforme explica Marcus Mota, o tratado hindu *NatyaSastra*, de mais de dois milênios de existência, enfoca as artes cênicas em suas instâncias criativas e técnicas, e é hoje internacionalmente reconhecido como um verdadeiro tratado acerca do teatro-dança indiano, apresentando uma exitosa negociação entre as linguagens da cena (MOTA, 2006).

¹¹ O *Trivium* correspondia às artes da linguagem, ou seja, a gramática, a retórica e a dialética, enquanto o *Quadrivium* dizia respeito às artes matemáticas formadas então pela geometria, a aritmética, a música e a astronomia (STEINER e MALNIC, 2006:89).

Moderna, a qual trouxe consigo a figura do especialista, tanto na área científica como no campo das Humanidades.

Não se trata aqui de desfazer das múltiplas conquistas que a especialização do conhecimento acarretou para a humanidade, e nem tampouco de ressuscitar a ideia redutora de aquisição de um conhecimento que consubstancie todo o Universo. Minha intenção é contribuir para uma discussão que reconheça a mentalidade multidisciplinar como ampliadora das capacidades cognitivas, bem como o seu favorecimento à própria autonomia de pensamento do indivíduo.

Neste sentido, a figura de Leonardo da Vinci é recorrentemente lembrada como exemplo de pensador interdisciplinar, num tempo em que tanto o estabelecimento das práticas, quanto as fronteiras entre as disciplinas, ainda não estavam rigidamente delineadas.

Na época de Leonardo, a noção de saber estava intimamente ligada à capacidade de execução de uma dada tarefa, e encontrava-se de forma pulverizada em manuais e afins. É fato que no século XV havia uma boa quantidade de conhecimentos das técnicas de execução ou detalhes práticos de variadas funções tais como a navegação, a engenharia, a retórica, a pintura, a arquitetura, entre outras atividades. Fruto de descobertas individuais e sem grande relevância científica, esta espécie de breviários era usualmente consultada por pessoas de diferentes profissões, e permitia eficiência e melhores resultados no cumprimento de muitos ofícios. Na maioria das vezes, estes saberes encontravam-se sob a custódia da Igreja, ou guardados em estúdios de artesãos como prontuário técnico. Ocorre que, desta maneira, os mesmos não se apresentavam como conhecimento sistematizado e se encontravam desordenadamente distribuídos pelos diversos reinos da Europa (ROSSI, 1989:52). Mesmo uma mentalidade como a de Leonardo não podia escapar às circunscrições de seu tempo. Conforme o historiador da filosofia Paolo Rossi,

É inútil procurar em Leonardo as linhas essenciais e constitutivas de nossa imagem de moderna ciência [...] A sua pesquisa, sempre oscilante entre experimento e anotação, aparece como dispersa e pulverizada numa série de observações esparsas, de apontamentos escritos para si mesmo. Leonardo não tem qualquer interesse pela ciência como corpus organizado de conhecimentos, nem concebe a ciência como um empreendimento público ou coletivo [...] a própria fragmentaridade [de seus estudos] pode configurar-se [...] como a recusa consciente de um saber escolástico, entendido como construção de teorias invioláveis e globais, que resolvem

todos os problemas e são capazes de responder a todas as perguntas possíveis (ROSSI, 1989:54-5).

É possível pensar-se que a recusa às limitações da filosofia escolástica medieval o fez voltar-se para as suas próprias reflexões, inclusive como estratégia de sobrevivência. Mas é verdade que o pensamento de Leonardo tomava múltiplas direções. Desta forma, seu trabalho em desenhar cadáveres, por exemplo, pretendia primordialmente exercitar seu traço na busca de dimensões de claro e escuro, e no desenvolvimento da tridimensionalidade de seus desenhos. Entretanto, é inegável a capacidade que estes possuem de revelar a conformação anatômica daqueles mortos.

Ao longo de diferentes obras, pode-se perceber a curiosidade e competência de Leonardo na resolução de dificuldades cotidianas, tanto quanto nas questões de grande escala. Tal constatação revela sua grande capacidade de conectar-se com a realidade de seu tempo - típica atitude partilhada tanto por artistas como por cientistas.

Em contrapartida, a observação de muitos de seus trabalhos revela seu olhar estético que não desejava simplesmente registrar as linhas da natureza, mas capturar a imagem ultrapassando os limites da bidimensionalidade do suporte, e assim imprimir-lhe maior expressividade.

No entanto, muito mais do que as conhecidas pranchas e gravuras ou seus famosos protótipos, a grande importância de Leonardo talvez resida na forma como ele criou sua própria metodologia de investigação, ao mesmo tempo em que desenvolvia uma genial relação com os meios disponíveis em sua época. Desta forma, Da Vinci uniu saberes com caracteres distintos, posto que os percebia como partes integrantes de seu próprio trabalho como um todo.

Contudo, o projeto dual iluminista logo se tornaria paradigmático, separando campos nos quais este artista da Renascença circulava de forma livre. Assim, das pranchas de estudo de luz e sombra (que possuíam também caráter de estudo fisiológico) à Ciência Moderna - que se consolidou com Galileu, Descartes e Newton -, percorreu-se um longo caminho permeado de incríveis transformações disciplinares.

Entretanto, ao mesmo tempo em que se desenvolveu de forma notável, a ciência foi criando cada vez mais mecanismos que justificavam sua crescente separação da sociedade; e o laboratório, um dos locais de descoberta do mundo,

ironicamente passou a ser um sítio reservado apenas aos iniciados. Desta forma, feito o necessário distanciamento temporal e histórico, fica claro que

[arte] e ciência romperam-se na modernidade. Após o Renascimento e, sobretudo com Descartes, as regiões do Belo e do expressivo, por um lado, e da Verdade e da descrição da natureza, por outro, separaram-se e adquiriram a autonomia considerada necessária aos seus desenvolvimentos. Neste início do século XXI, em razão desse mesmo desenvolvimento [...] elas são convidadas novamente a se encontrarem [...] Este encontro entre arte e ciência não leva a uma união plena e nem isto seria desejável, pois elas não se sobrepõem e nem se identificam, mas revela regiões de intersecção que cumprem ser abordadas (BRANDÃO, 2008:93).

Uma das possíveis *regiões de intersecção* entre arte e ciência, não só neste século, mas no decurso do século passado, talvez seja a constatação da falência do paradigma referente ao pensamento clássico, o qual atingiu indistintamente a todos os campos da atividade humana, e pode ser verificado, por exemplo, nos encaminhamentos adotados nas artes e nas ciências a partir daquele período.

Desde os primórdios do século XX, o modelo de ciência e arte, alicerçado então sobre princípios de continuidade, ordenação e logicidade, já não podia acompanhar as múltiplas transformações que estavam em curso no próprio âmbito de suas epistemes. De maneira singular, no final da década de vinte a física tradicional se vê abalada pelo princípio da incerteza quântica, a qual diz não ser possível determinar-se com precisão absoluta a velocidade e a posição de uma partícula em seu estado presente ou futuro. Deste modo, têm-se uma outra configuração das partículas, as quais, conforme Braga Netto, estão em estado quântico,

De modo geral, a mecânica quântica não prevê um único resultado definido para uma observação, mas um número de diferentes e possíveis resultados. A mecânica quântica introduz um inevitável elemento de imprevisibilidade ou causalidade na ciência [...] levando-se em conta que a física clássica era toda baseada - e orgulhosa - em suas certezas [...] o mundo quântico é um mundo do descontínuo, onde o paradoxo parece ter lugar (BRAGA NETTO, 2008).

A falência do determinismo, decretada dentro do âmbito da própria ciência, deixava claro que esta admitia não ser capaz de realizar previsões precisas sobre muitos dos fenômenos, os quais ela investigava. Desta maneira, o pensamento científico gradualmente encontrava espaços vazios, clareiras de pensamento que iriam possibilitar o aporte de novas ideias.

No entanto, tais modificações não ocorreram de forma isolada. Desta forma, não só os cientistas, como também os artistas e os pensadores - em sintonia com o seu tempo, e em contato com outras instâncias de uma sociedade que se transmutava - passaram a considerar de forma mais consistente os elementos relativos à cisão com o cartesianismo¹².

Especificamente no campo das artes, criadores como Pablo Picasso, James Joyce ou Arnold Schönberg, entre tantos outros, passariam a pintar, escrever ou compor, libertos da construção mimética e do encadeamento causal presentes na escrita, na pintura ou na composição musical.

No interior destes intensos câmbios, encontrava-se um desejo de ruptura que não possui uma origem definida, mas que expressa a mudança da mentalidade de toda uma época, através da transição para um novo paradigma, diferente do racionalismo determinista herdado da era moderna,

Conhecida de todos nós, a passagem do século XIX para o século XX [...] foi marcada por um complexo movimento aglutinador de áreas tão diversas quanto a biologia, a física, a linguística, as tecnologias elétricas (eletrônicas e eletromagnéticas), a pintura, entre outras. Na diversidade, todas se encontram na similar trajetória de identificação dos elementos minimais de suas linguagens. Em busca de sua própria constituição, elas foram guiadas pelos parâmetros recém estabelecidos de percepção e conceituação do tempo e do espaço, desencadeadoras de outras concepções de suas possibilidades discursivas (OLIVEIRA, 1999:85).

Desta forma, os primeiros anos do século passado viram acontecer movimentos artísticos que alteraram o discurso e o fazer criativo de maneira incontestável. Naquele momento, diferentes manifestações, como o futurismo, o surrealismo, o dadaísmo e o expressionismo, entre outras, se encarregaram de problematizar as transformações que ocorriam no âmbito da sociedade daquele início de período.

¹² Evidentemente, tais transformações não se dão de maneira linear e nem tampouco sem muitas contendas e conflitos de diferentes ordens. No entanto, tais argumentações me parecem adequadas para a finalidade de recorrido histórico que traço nesta introdução.

No cerne destas vanguardas históricas conviviam a reação ao mimetismo e ao academicismo na arte; a valorização das formas ilógicas e não racionais de produção criativa, bem como a incorporação das novidades tecnológicas, da ciência e da psicanálise no fazer artístico. Da mesma forma, tem início um período no qual surgem manifestos e *“textos com formulações teóricas em defesa da autenticidade ou legitimidade de um dado projeto artístico”*¹³ [...] [estabelecendo] *uma estreita relação entre teoria e práxis*” (RODRIGUES, 2008:127).

A distância temporal valoriza ainda mais tais ações de rompimento das vanguardas com os projetos artísticos que lhes são precedentes. No entanto, conforme salienta Hans Thies Lehmann em seu volume *Teatro Pós-Dramático*, o projeto teatral das vanguardas históricas, de maneira geral, não rompe com a centralidade do texto dramático de cunho aristotélico¹⁴.

Neste sentido, há que se considerar uma outra cesura, representada pela *“onipresença das mídias na vida cotidiana desde os anos 1970, [no interior da qual] entrou em cena um modo de discurso teatral novo e multiforme designado [...] como teatro pós-dramático”* (LEHMANN, 2007:27). Desta forma, o teórico alemão deixa claro que a ruptura com o projeto dramático guarda estreita relação com as transformações aportadas pela introdução da tecnologia na cena teatral dos últimos quarenta anos. Na configuração deste panorama fazem parte tanto a inclusão de tecnologias de ponta, como o uso de equipamentos que ocupam o dia-a-dia do cidadão comum. Assim, o teatro do século XXI incorpora descobertas que vão das

¹³ Neste rol constam publicações editadas por artistas como *De Stijl* [1917-31]; *Abstraction-Création, Art non-figuratif* [1932-36]; as dadaístas 291 e 391 [1915-1920] e *Dada*, editada em Zurique, no início do movimento; *Merz*, criada por Schwitters [1923-1937]; *La révolution surréaliste* [1924-1930]; *Le surréalisme au service de la révolution* [1930-33]; o almanaque *Der Blaue Reiter* [O cavaleiro azul, 1912], editado por Franz Marc e Kandinsky, mas que reunia também textos de poetas e músicos (RODRIGUES, 2008:127-8).

¹⁴ [...] a ruptura das vanguardas históricas em torno de 1900, sem dúvida profunda, conservou o essencial do “teatro dramático” [...] As novas formas teatrais surgidas [...] [procuravam] justamente salvar o texto e sua verdade da desfiguração gerada por práticas teatrais que haviam se tornado convencionais [...] Os recursos de encenação de Meyerhold, [por exemplo] conferiram extrema estranheza às peças, mas elas eram representadas como um todo coeso. É certo que os revolucionários do teatro romperam com quase tudo o que viera antes, mas insistiram na mimese de uma ação no teatro, mesmo ao empregarem recursos de encenação abstratos e causadores de estranheza (LEHMANN, 2007:27). No entanto, chamo a atenção para o fato de terem havido outras possibilidades de ruptura com a dramaturgia aristotélica, como, por exemplo, nas manifestações oriundas das vanguardas históricas. Assim, utilizo na frase acima a expressão “de maneira geral”, ressaltando nesta construção a possibilidade de outros rompimentos com a cena clássica, tais como as manifestações dadaístas do *Cabaré Voltaire*, as quais não serão aqui detalhadas devido à exiguidade deste texto.

projeções em alta-definição à adoção de softwares específicos para a cena, e chegam até as experiências da moderna robótica.

Arte, ciência e tecnologia talvez coexistam hoje como nunca o fizeram na História, posto que a existência habitual convive com tecnologias remotas e, de forma concomitante, com a incorporação dos recentes avanços no campo da medicina, das artes, do entretenimento ou das ciências da informação¹⁵.

No interior deste processo, arte e ciência estão de tal forma entrelaçadas que a perspectiva de um saber especializado ou compartimentado, já não instrumentaliza adequadamente a reflexão acerca da notável complexidade contemporânea. Deste modo, uma ferramenta possível para se enfrentar tais lacunas seria a adoção de um tratamento transdisciplinar da realidade, o qual conjugue saberes múltiplos como arte, ciência e filosofia. Diz a esse respeito a artista e pesquisadora Ivani Santana,

Os estudos científicos, filosóficos e tecnológicos despontados no século XX, propiciaram uma leitura de mundo que conta com o acaso, com o caos, com o indeterminismo, com a não linearidade, com as estruturas dissipativas e com outras descobertas que foram fomentadoras de um pensamento transformador. Este olhar modificado do meio, dos indivíduos, dos fenômenos e da relação que possuem uns com os outros, fertilizou um campo inovador nas artes. Este pensamento transformador não se restringe a laboratórios, conceitos e equações. Ele está impregnado em tudo e em todos (SANTANA, 2001:1).

Contudo, é forçoso reconhecer que a simples perspectiva da colaboração entre arte e ciência não faz por si só o sucesso da empreitada interativa. Portanto, não se trata aqui de desejar-se uma reunião numa arena de saberes, instaurando alguma espécie de conagraçamento idílico entre epistemes tão singulares. Divergências, alterações de rotas, fricções de toda ordem, crises e possíveis mudanças paradigmáticas são fenômenos conhecidos tanto no mundo científico quanto no artístico, mas que frequentemente possuem encaminhamentos distintos nestas duas áreas.

No entanto, a busca de uma mentalidade de confrontação de lógicas diferenciadas, num panorama de abertura e permeabilidade, pode redimensionar as

¹⁵ No entanto, como artista e pesquisadora teatral brasileira, percebo que esta convivência se dá de maneira desigual. Extratos mais privilegiados da sociedade acessam com facilidade as novidades científicas, artísticas e tecnológicas. Noutra ponta do processo, uma tecnologia mais barata, e também menos eficiente, surge como alternativa viável para um orçamento mais reduzido. Situações ainda mais adversas ocorrem em regiões isoladas do país, nas quais sequer há luz elétrica. A invasão tecnológica, na prática, ainda é um fenômeno setorizado a algumas faixas sócio-econômicas e a certas regiões do Brasil.

relações destes campos diversos e tornar possível erigir-se uma plataforma de conexões e debates originais encaminhados de forma compartilhada¹⁶.

No teatro, de forma particular, tal diálogo avança com agilidade. Assim, é cada vez maior o número de grupos e de produções artísticas que embasam suas reflexões teórico-metodológicas em teses oriundas do pensamento científico. Nesta agenda, podem constar textos de autores da física, da engenharia, das ciências da informação ou da biologia¹⁷, entre outras ciências.

Por outro lado, também se encontram exemplos de companhias teatrais constituídas por equipes interdisciplinares nas quais os colaboradores das ciências exercem uma presença sistemática. A título de exemplo destaco aqui a posição do diretor de teatro francês Jean-François Peyret, o qual, depois de produzir várias peças nos anos oitenta, cria a partir de 1995 sua própria companhia, Théâtre Feuilleton, e inicia uma série de espetáculos nos quais busca confrontar o imaginário de artistas e cientistas.

Não somente sua poética¹⁸ enfoca as articulações possíveis entre arte e ciência, como a própria prática de Peyret é transdisciplinar. Neste sentido, pode-se

¹⁶ Concretamente, no mundo ocidental, a ideia de interdisciplinaridade surge a partir dos anos de 1960, inicialmente na França e na Itália, num momento em que diferentes grupos reivindicavam mudanças na estrutura das instituições escolares. Durante este período iniciou-se uma grande *“discussão teórica (...) a respeito do papel humanista do conhecimento e da ciência, [a qual] acabou por encaminhar as primeiras discussões sobre interdisciplinaridade de que se tem notícia”* (FAZENDA,1995:19). Retrospectivamente, percebe-se que tal movimento dos anos sessenta e setenta de certo modo, reagia às conquistas *“do século XIX, no qual a História do Saber é marcada pela expansão do trabalho científico, onde o prodigioso enriquecimento das variadas tecnologias de pesquisa tem por contrapartida a multiplicação das tarefas e o advento da especialização [...] A crise que atravessa a civilização contemporânea buscando uma volta ao saber unificado [...] nada mais é do que uma tentativa de preservar em toda a parte a integridade do pensamento para o restabelecimento de uma ordem perdida”* (FAZENDA,1979:26). Sobre o mesmo tema, é possível também consultar BARBOSA e AMARAL (2008).

Concretamente, a ideia de interdisciplinaridade surge a partir dos anos de 1960 inicialmente na França e na Itália, num período em que diferentes grupos reivindicavam mudanças na estrutura das instituições escolares. *“Toda esta discussão teórica (...) a respeito do papel humanista do conhecimento e da ciência, acabou por encaminhar as primeiras discussões sobre interdisciplinaridade de que se tem notícia”* (FAZENDA,1995:19). Sobre o mesmo tema, é possível também consultar BARBOSA e AMARAL (2008).

¹⁷ Entre muitos nomes que frequentam as leituras de grupos de teatro e dança, registro especialmente a presença dos estudos da neurobiologia de Humberto Maturana e Francisco Varela, das ciências cognitivas com Antônio Damásio, ou ainda do físico Ilya Prigogine, com suas ponderações acerca da filosofia da ciência e suas implicações na vida em sociedade.

¹⁸ O estudioso argentino Jorge Dubatti concebe a noção de **Poética**, grafada em maiúscula, como instância epistemológica de natureza disciplinar e sistemática que se ocupa dos princípios e códigos implicados na criação artística. Evidentemente, tal interpretação remete aos escritos de Aristóteles sobre a **Arte Poética**, bastante conhecidos, os quais não pretendo relacionar aqui. Ainda no universo

verificar que, em seus trabalhos atuais, o diretor costuma contar com a colaboração constante do neurobiólogo Alain Prochiantz. Eventualmente, as realizações deste encenador francês podem incluir ainda outros parceiros da área das ciências, como é o caso da física Françoise Balibar, a qual integrou a equipe de concepção de *Tournant Autour de Galilée*, montagem da companhia de Peyret do ano de 2008.

No Brasil, o encenador Antunes Filho aparece como um dos pioneiros¹⁹ do trabalho cênico que considera as articulações entre teatro e ciência. Trabalhando com jovens atores, Antunes não só oferece oportunidade de trabalho intenso e de reconhecida qualidade artística, como proporciona à sua equipe uma formação que visa preparar o ator para “*desenvolver trabalhos em qualquer linguagem, estilo ou gênero dramático*” (MILARÉ:2011).

Antunes Filho inclui em seus trabalhos pressupostos teóricos provenientes da psicanálise junguiana, da física moderna (como o conceito de complementaridade enunciado por Niels Bohr, ou o princípio da incerteza, formulado por Heisenberg), bem como os arquétipos masculino e feminino (*Yin e Yang*) originários da filosofia oriental, entre outras teses de caráter interdisciplinar, as quais são igualmente abordadas em página da internet pertencente ao CPT, na qual constam, entre outros, textos do crítico Sebastião Milaré, segundo o qual,

Mais do que um conjunto de recursos técnicos, o método desenvolvido por Antunes Filho [...] é um sistema ideológico que se fundamenta em princípios filosóficos não cartesianos, abrindo-se, todavia, para todos os movimentos humanos e seus sistemas de ideias, propondo sempre a reflexão sobre o homem e a sociedade (MILARÉ:2011).

Ainda em âmbito nacional, há muitos encenadores e grupos de trabalho nas artes do espetáculo, bem como instituições, que promovem projetos nos quais estão

“dubattiano”, encontra-se o termo **poética**, grafada com minúscula, o qual designa uma “unidade material-formal ontologicamente específica”. Assim, sempre que me refiro à poética dos espetáculos aqui abordados, estarei remetendo à esta designação, a qual guarda relação com a concepção de poética teatral como um “*sistema artístico autônomo*” (PAVIS,1999:296). Para maiores esclarecimentos examinar DUBATTI (2008).

¹⁹ É igualmente importante destacar a figura de Otávio Donasci, artista visual que desde os anos de 1970 trabalha na intersecção entre *performance art* e videografia. Atualmente, seu projeto das Videocriaturas “*visa utilizar uma tela de cristal líquido bastante fina e dobrável, que o ator poderia colocar sobre o seu rosto como se fosse uma máscara eletrônica, revivescência moderna das antigas máscaras do teatro grego. Em síntese, o videoteatro de Donasci faz uma espécie de ‘costura’ eletrônica de vários recursos simbólicos, criando uma linguagem híbrida, que une as formas mais antigas de expressão da humanidade com as mais recentes*”. (MACHADO, 2011).

envolvidos profissionais de variadas áreas, tais como filósofos, psicólogos, engenheiros, músicos, atores e físicos²⁰. Consequentemente, é de se esperar que, cada vez mais, cientistas e artistas possam empenhar suas forças criativas em projetos teatrais conjuntos, sejam estes institucionais ou no âmbito particular das companhias de teatro organizadas.

Decerto que a tecnologia muitas vezes amparou a ciência e a arte, ofertando os instrumentos necessários para que estas pudessem se desenvolver plenamente e, a partir do processo de industrialização iniciado no século XVIII, a tecnologia passasse a cobrir uma parte efetiva, tanto da vida no campo quanto nas cidades.

Sabidamente, o teatro sempre esteve em igual passo com as grandes (e também pequenas) transformações tecnológicas, as quais puderam influenciar o desenvolvimento da cena em diferentes períodos históricos²¹. Da mesma forma, os fatos também mostram como a cooperação entre ciência e tecnologia ajudou a superar desde os desafios da astronomia até a pesquisa com as células-tronco.

Conforme apontei neste capítulo inicial, é significativo lembrar que, já nas primeiras décadas do século passado, arte e ciência tenham iniciado processos de incorporação de paradoxos no interior dos quais a contradição, o acaso, a revisibilidade e a fragmentação aproximaram cada vez mais a perspectiva artística do raciocínio científico.

Em conjunto com uma série de outras transformações, tais eventos sinalizam a abertura de horizontes que possibilita a manutenção de uma mentalidade interdisciplinar e não hierárquica entre artistas, cientistas e tecnólogos, possibilitando vislumbrar-se o trinômio arte-ciência-tecnologia como um sistema aberto em troca permanente, o qual converge sempre para a complexidade, pois

²⁰ Os exemplos brasileiros são muitos: a trajetória do falecido artista Renato Cohen, os trabalhos do encenador Antônio Araújo junto ao Teatro da Vertigem, Carlos Palma e o Núcleo de Arte e Ciência no Palco, vinculado à Cooperativa Paulista de Teatro, os integrantes do grupo LUME, bem como da Fundação Carlos Chagas, que mantém grupos de trabalho interdisciplinares e, de forma específica, mantém projetos com artistas de teatro e pesquisadores científicos.

²¹ Tal uso é visível, por exemplo, desde o teatro da Grécia antiga: a sua reconhecida perícia na construção dos teatros ao ar livre com projetos acústicos e de visibilidade extremamente precisos; as soluções cênicas baseadas em mecanismos de fina engenharia; ou ainda, na viabilização de uma indumentária com dimensões projetadas para grande público. Ressalto ainda a interação com a tecnologia que ressurgiu no período da Renascença e do mundo barroco, os quais retomaram em seus espetáculos maquinários da Antiguidade, e criaram outros tantos, ou mesmo adaptaram mecanismos da engenharia e da guerra. Portanto, não é de se estranhar que encenações contemporâneas se utilizem de aparatos eletrônicos ou programas de computador projetados para fins diversos, posto que este namoro entre o teatro e a tecnologia consta desde sempre.

[...] os produtos da técnica moderna, longe de adequarem-se apenas a um uso instrumental e calculável, são importantes fontes de imaginário, entidades que participam plenamente da instituição de mundos percebidos (LEVY, 1993:16).

Não obstante, é visível que os avanços tecnológicos dos últimos quarenta anos ocupam grande responsabilidade na reconfiguração do ambiente humano, alterando noções de espaço, tempo, distância e vida. Na atualidade, a tecnologia mecânica se ampliou através da tecnologia eletrônica e digital, num circuito onde a tecnologia alimenta a necessidade que, por sua vez, mantém o desenvolvimento tecnológico. No cotidiano, tal fenômeno se reflete, por exemplo, no uso de uma série de equipamentos simples ou complexos, os quais necessitam de outros equipamentos para seu pleno funcionamento²². Não se trata simplesmente de rejeitar ou aceitar tal horizonte, mas sim, de se instaurar uma perspectiva de observação crítica que reconhece o excesso de produtos e equipamentos no dia-a-dia como sendo frutos da sociedade de consumo e das relações de capital. No entanto, há também que se considerar que a tecnologia agrega qualidade de vida, desencadeia novas maneiras de ver e se relacionar com o mundo, ao mesmo tempo em que o traduz, posto ser impossível dissociá-la do ambiente que a gerou. De acordo com o artista e pesquisador Rogério Costa,

Muito se fala da influência, impacto e efeito das tecnologias sobre o homem. Essa posição, aparentemente, continua sustentando uma distinção muito antiga entre a sociedade de um lado e as técnicas de outro. Como se fosse possível conceber o homem em sua história separado de seus aparatos técnicos ou de suas tecnologias. Ora, mais profundamente, é o corpo do homem que parece ser reinvestido a cada inovação tecnológica. Entretanto, apesar disso se dar cotidianamente, os homens parecem arraigados a uma imagem de si mesmos em descompasso com estas mudanças (COSTA, 2003:64).

Ocorre que a maciça presença dos aparatos tecnológicos é uma realidade com a qual a humanidade tenta conviver da melhor maneira possível, não sem

²² É igualmente importante reconhecer a profusão de aparatos tecnológicos existentes na vida prática, fato que, em si, não é necessariamente prejudicial ou redentor, mas um índice deste tempo atual. Isto se dá na relação com o computador, por exemplo. O fato deste ser uma máquina de princípios gerais não exige a necessidade de uma série de periféricos e aplicativos necessários para o seu pleno funcionamento, aumentando significativamente a inserção dos equipamentos tecnológicos, por exemplo, na rotina diária de um local de trabalho ou residência.

alguns protestos ou gritas acerca deste ou daquele detalhe de convivência ou funcionamento técnico.

Obviamente, um certo incômodo inicial com o novo faz parte da estratégia de conservação da vida. Neste sentido, o pavor das novas tecnologias constitui uma extensa contenda na história humana, pois a chegada da novidade tecnológica foi muitas vezes vista como uma ameaça para as instituições, para o patrimônio das artes ou para grande parte do conhecimento adquirido. Por sua vez, a arte reagiu em muitos momentos como um foro de revelação destes medos humanos, produzindo múltiplas visões e sentidos diferenciados acerca da relação entre tecnologia e humanidade. Há uma profusão de obras de ficção nas quais a técnica já desempenhou papel de vilã ou de redentora, dependendo da forma com a qual se escolhe olhar para ela²³.

Assim, no tocante às relações entre arte e tecnologia, existem algumas particularidades, das quais talvez a mais evidente seja a raiz etimológica comum. De fato, na Antiguidade grega, arte e técnica eram acolhidas sob a designação *techné* - conhecimento eficaz que possibilitava ao homem transformar sua realidade natural em uma realização técnica. Com o passar do tempo, a arte caminhou por um caminho diverso, e a noção de *techné* acabou sendo incorporada à ideia de ciência, surgindo portanto o conceito de tecnologia.

A distância histórica configurou um contexto cultural bastante diferenciado, e mesmo “o conceito de arte encontra-se hoje, mais do que nunca, relativizado, sendo objeto de múltiplos ajustes e definições” (BRANDÃO, 2008:14). No entanto, é provável que a perspectiva artística continue agenciando as complexas articulações do homem com as tecnologias, sejam elas em forma de apologias, tecnofobias, ou de outras tantas maneiras,

As tecnologias [...] empregadas na arte são mais uma estratégia, entre tantas outras que a arte já operacionalizou, com o propósito de fabricar situações, para que os sujeitos nelas inseridos, sejam motivados a construir significações para si mesmos e para o mundo (OLIVEIRA, 1999: 97).

Esteja no contexto em que estiver, a arte sempre poderá oferecer uma visão alternativa da ferramenta tecnológica, seja por dar-lhe um novo contexto, seja por subverter algumas de suas plataformas rígidas, ou até mesmo por recriar muitas de

²³ Neste sentido, obras do gênero ‘ficção científica’ são exemplos que comportam alternativamente visões apocalípticas ou de aprovação à tecnologia.

suas finalidades. Esta negociação significativa possui enorme potencial para produzir “*uma transcodificação permanente ao real*” (COSTA, 2003:65). Dessa forma, a criação artística torna-se assim apta a gerar o espanto (tão necessário) também em relação à presença dos meios tecnológicos, frente ao que hoje parece absolutamente corriqueiro,

O que faz, portanto, um verdadeiro criador, em vez de simplesmente submeter-se às determinações do aparato técnico, é subverter continuamente a função da máquina ou do programa de que ele se utiliza, é manejá-los no sentido contrário de sua produtividade programada. Talvez até se possa dizer que um dos papéis mais importantes da arte numa sociedade tecnocrática seja justamente a recusa sistemática de submeter-se à lógica dos instrumentos de trabalho, ou de cumprir o projeto industrial das máquinas semióticas, reinventando, em contrapartida, as suas funções e finalidades. Longe de deixar-se escravizar por uma norma, por um modo estandardizado de comunicar, obras realmente fundantes na verdade reinventam a maneira de se apropriar de uma tecnologia (MACHADO, 2004:5).

Esta conduta, que justapõe comportamentos oriundos tanto das artes como das ciências, me parece ser a compreensão de uma plataforma interdisciplinar, sem divisões ou fronteiras rígidas entre os campos do conhecimento. Ideias pré-concebidas e deslocadas de nosso tempo, bem como um pensamento alienado, frequentemente não conseguem compreender as transformações e os pontos de contato entre arte e ciência na contemporaneidade. No entanto tais mudanças estão se operando, não só em modelos filosóficos ou científicos, mas em novas formas de vida, geradas através de recursos que, anteriormente tinham sido cogitados apenas pela imaginação do artista.

Desta maneira, no capítulo subsequente traço um panorama que enfoca parte das trajetórias de Ricky Seabra e Rodrigo García. A respeito de Seabra, enfatizo o seu modo de condução enquanto artista-pesquisador, o qual desenvolve sua obra em vários campos artísticos, operando sob uma perspectiva de caráter interdisciplinar. Acerca de García, destaco sua carreira de reconhecimento internacional como diretor teatral e dramaturgo cuja obra propõe imagens perturbadoras.

2. OS CRIADORES E SEUS ESPETÁCULOS

Este capítulo pretende abordar os artistas envolvidos nesta pesquisa, Ricky Sebra e Rodrigo García, dois criadores da cena contemporânea, ambos nascidos no ano de 1964, em dois lugares distintos, respectivamente Estados Unidos e Argentina. Enfocando alguns dos principais eventos de suas trajetórias artísticas, trato de estabelecer algumas relações entre estas e a criação de suas respectivas obras *Isadora.Orb - A Metáfora Final* e *A Un Certo Punto de La Vita Dovresti Impegnarti Seriamente e Smettere di Fare Il Ridicolo*, ou de maneira mais sintética, *Ridicolo*. Num segundo momento, introduzo algumas informações acerca dos processos criativos destes espetáculos, e sobre os criadores que compõem o elenco das duas encenações²⁴.

Ricky Seabra se autodenomina “*um artista multimídia*” (SEABRA, 2010), e frequentemente opta por uma poética múltipla que inclui o teatro de objetos, a contação de histórias, a dança e a *performance art*, entre outras variações. Em suas obras, Seabra trabalha relacionando tecnologias contemporâneas tais como o vídeo e a operação de câmeras ao vivo, com técnicas mais tradicionais tais como o desenho e o recorte, criando uma poética singular, a qual ele utiliza como uma forma de olhar para as suas próprias experiências subjetivas,

Ricky Seabra, que não se considera um ator, não interpreta um personagem, exerce o papel de rapsodo contemporâneo, o contador de estórias que se utiliza de diferentes meios narrativos, acumulando as funções de roteirista e editor de imagens ao vivo (VJ). Deste ponto de vista, o solo multimídia situa-se na interface entre a Performance e o Teatro e poderia se enquadrar nas modalidades de *live art* (arte ao vivo), na qual o artista expõe a si mesmo, utilizando-se da memória e da reflexão pessoal, ou da *lecture performance*, uma releitura do formato de palestra (BULHÕES, 2007).

García, por seu turno, encena espetáculos que apresentam um viés tecnológico, nos quais os atores podem exercitar diferentes contatos com as mídias, seja interagindo com as imagens ou operando os equipamentos disponíveis. Com

²⁴ Entrevistei Ricky Seabra em 2010 por meio de um bate-papo virtual através do sítio Facebook. Quanto a García, coletei informações sobre seu trabalho em diferentes publicações e periódicos, e também conversei por mensagem eletrônica com os produtores do *Studio Laboratorio Nove* na Itália, com os quais García havia montado *Ridicolo*. Com os atores Andrea Jabor, Luca Camilletti e Jorge Horno, enviei sob forma de questionário de dez a treze perguntas para eles, no período entre janeiro e março de 2011. Entretanto, não foi possível entrevistar Agnés Mateus, atriz que dividia a cena com os dois atores em *Ridicolo*. Ocorre que, mesmo diante dos esforços dos próprios colegas, não pude localizá-la.

influência de artistas visuais como Bruce Nauman e Jenny Holzer, García inclusive desenvolveu instalações e performances esporádicas em alguns eventos na Europa. Ao incursionar pelo terreno da *performance art* em suas montagens, abre mão da mediação de personagens, ao mesmo tempo em que expõe seus atores a experiências-limite. O artista argentino tornou-se bastante conhecido pela acidez crítica contida em seus textos e encenações. Além disso, sua cena alude ao medo do vazio, instaurando na cena um caráter pletórico que elege o excesso de elementos, o feio e o grotesco como seus aliados. De acordo com o crítico espanhol José Sánchez,

Sua proposta [dos espetáculos de García] estava muito próxima dos espetáculos acumulativos propostos por criadores como Elizabeth LeCompte no Wooster Group ou o diretor iraniano Reza Abdoh, os quais recorriam à elaboração de redes textuais nas quais se aderem materiais de diferentes procedências, inclusive sequências que tinham como objetivo principal afetar sensorialmente o espectador e desestruturar seus mecanismos perceptivos (SÁNCHEZ, 2006)²⁵.

Ambas as poéticas são extremamente diferenciadas, mas seus modos operatórios podem por vezes encontrar traços comuns. Nesta parte do estudo, compartilho com o leitor algumas questões que considero importantes sobre estes dois criadores da cena contemporânea.

²⁵ Original em espanhol. Tradução livre de minha autoria.



2.1 Ricky Seabra

Nascido Richard Americus de Seabra, Ricky Seabra é performer e designer brasileiro-americano, e trabalha unindo os campos das artes visuais, das artes cênicas e da ciência. Filho de um diplomata português e de uma filósofa paraense (a qual ocupou, entre outros cargos, a função de cronista social e prefeita do Lago Norte em Brasília), Seabra nasceu em Washington no ano de 1964, e desde muito cedo acostumou-se a morar em diferentes lugares, tendo vivido - estudando ou trabalhando - em cidades tais como Brasília, Rio de Janeiro, Nova Iorque ou Amsterdam. Por conta de sua prática criativa, e ajudado por sua dupla cidadania, exerce uma espécie de nomadismo, sendo um artista que pode se deslocar tanto ao redor do mundo, como por entre várias modalidades de saberes e fazeres artísticos.

Desta maneira, o fluxo entre os diferentes meios de trabalho tem início na adolescência de Ricky Seabra, vivida em Brasília, e percorre sua carreira enquanto adulto, fazendo-o criar inúmeras obras que vão desde o desenho industrial propriamente dito, passando por esculturas, instalações, performances e espetáculos de teatro, entre outros,

Eu queria ter sido arquiteto mas as minhas notas de matemática eram ruins [...] Por isso estudei design. Mas um dia quando eu fazia um trabalho de comunicação visual (na época antes do computador eu estava recortando letras para um cartaz que eu fazia), tive que reajustar a mesa para ter um ângulo melhor. As letras começaram a deslizar lentamente na direção do meu colo, e foi neste momento que vi que eu amava movimento (SEABRA, 2010).

Seabra, além de artista, possui larga experiência como ativista político, tendo trabalhado durante cinco anos para a NOCIRC (National Organization for Circumcision Information Resource Centers) em Nova Iorque (1992 a 1996), onde lutava contra a prática da circuncisão neonatal em bebês americanos²⁶, além do movimento Arts Catalyst de Londres - um grupo de artistas que desejam incorporar a arte a programas espaciais - (2000), bem como prestado serviços para a organização Americans in Solidarity with the People of Guatemala, situada em Nova Iorque (1983-1986).

No ano de 1975, o pai de Ricky Seabra fora transferido de Washington para Brasília, juntamente com outros grupos de funcionários públicos alocados junto à nova cidade planejada por Oscar Niemeyer. Vindo de um local pródigo em parques e museus tal como é Washington, Seabra se deparava com uma outra realidade.

A Capital Federal brasileira tinha sido totalmente projetada para ser percorrida através de automóveis, numa perspectiva futurista herdeira da política desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek. Na época, a cidade contabilizava pouco mais de dez anos e era uma capital que se erguia no meio do nada com prédios imponentes de dimensão exacerbada e de avenidas sem vegetação alguma. É a partir deste contato com os primeiros momentos do “futurismo” de Brasília que Seabra manifesta o desejo de ser astronauta, de desenhar cidades na lua, além de propor novos prédios e espaços para a nascente cidade,

Quando cheguei em Brasília em 1975, aos onze anos de idade a Esplanada [dos Ministérios] já existia, o espaço vazio era o Setor Cultural Norte-Sul, só tinha o Teatro Nacional. Isso me lembrava o Smithsonian Institute de Washington, o complexo de museus que tem na Esplanada de Washington. Sentia falta dos museus onde ia muito passear com os meus pais, queria museus aqui em Brasília também (SEABRA, 2010).

Já adolescente, participou do movimento punk que se iniciava em Brasília, no qual acompanhava seu irmão mais jovem, Phillippe Seabra, nas noitadas que resultaram por criar uma das cenas culturais mais importantes da década de oitenta: o rock de Brasília. Phillippe Seabra fora um dos fundadores da banda Plebe Rude, para a qual Ricky Seabra criou uma logomarca que reproduzia o Congresso

²⁶ A circuncisão neonatal nos Estados Unidos não se restringe ao âmbito da religião judaica, sendo uma prática amplamente disseminada, a qual é realizada em todos os bebês do sexo masculino.

Nacional em forma de desenho, e que seguiu durante muitos anos sendo utilizada como imagem que identificava a banda,

Aqui em Brasília eu continuei sendo americano por ter estudado na Escola Americana de Brasília. Era uma adolescência protegida, privilegiada e peculiar por ser no meio dos diplomatas. A Escola Americana teve muito a ver com o movimento punk. Eram os diplomatas ou filhos de professores da UnB que estudavam fora, [eles] é que traziam os LPs de fora. O meu irmão era punk. Eu adorava a música mas nunca [me] vesti como tal, eu era mais New Wave²⁷. [O punk] me marcou pela música, não [pelo] estilo [...] Mas como movimento éramos apenas "a turma". O nosso barato era gravar músicas em fitas K7, arrombávamos festas do Lago Sul, colocávamos as nossas fitas no som e dançávamos até sermos expulsos [...] Eu não acompanhei quando o Philippe estourou nas paradas aqui no Brasil, eu estava em Nova Iorque. Via o sucesso dele só quando vinha de férias (SEABRA, 2010).

Num ambiente propício às artes e vivendo junto ao centro de poder do país, Ricky Seabra acompanhou a lenta transição do regime militar brasileiro para a democracia, a qual se deu em quase uma década, de forma lenta e gradual, até chegar-se à Constituição de 1988 e à eleição do primeiro presidente civil em 1989. No entanto, quando completou dezoito anos, Seabra foi estudar Comunicação Visual na Parsons School of Design de Nova Iorque, na qual ele se graduou em 1987,

[Em meu trabalho] claro que tem a influência também do desenho animado. Quando eu fiz faculdade na Parsons, eles haviam contribuído com grana para o MOMA. Nós da Parsons, portanto, tínhamos acesso livre durante os nossos estudos. Eu vivia no MOMA. E assistia tudo de desenho animado que tinham (eles tem o maior acervo de desenhos de animação no mundo), coisas do Leste Europeu, etc. Eu ia tanto no MOMA que um dia o diretor do museu chegou pra mim e me perguntou em que departamento eu trabalhava. Mas é isso [a influência], a animação, o design (SEABRA, 2010).

Ao final de 1986, Seabra volta para Brasília com o propósito de tornar-se cineasta. A partir de 1987 dedica-se à narrativa de super-oito, tendo dirigido três filmes cuja temática eram os aviões. Logo após, envia as películas para serem reveladas em Washington; como não as recebe de volta, decide retomar a temática dos aviões a partir de outro ponto de vista,

Quando notei que os filmes não iam voltar mais pelo correio, eu comecei a pintar aviões em folha de ouro, técnica florentina, estão no meu site. Aí foi uma bola de neve. O Itaú Galeria me deu uma exposição individual, depois Goiânia, depois Salões, e fiz parte dos 30 anos de Brasília no MAB [...] Essa

²⁷ New Wave: estilo de vestir que foi adotado nos anos oitenta, e que mesclava modelagens de formas clássicas e modernas com cores vibrantes e de efeito neon.

exposição foi em 1990 ou 1991 [...] A abertura da exposição foi no dia do confisco das poupanças pelo Collor. Todos que compraram deram para trás. (SEABRA, 2010).

Após este período, Seabra muda-se para Nova Iorque, onde trabalha como desenhista gráfico nos estúdios da Miramax Filmes. Volta para o Brasil em 1996 e se estabelece no Rio de Janeiro, cidade na qual, entre idas e vindas, possui hoje um de seus endereços residenciais. Neste ano, na capital carioca, funda juntamente com sua amiga, a bailarina e coreógrafa Andrea Jabor, a companhia de dança Arquitetura do Movimento. Ricky e Andrea mantêm a relação criativa até hoje e através desta desenvolvem trabalhos em dupla, associando-se com outros artistas em diferentes lugares do mundo.

Na Holanda, nos primeiros anos do século vinte e um, Ricky resolve fazer seu mestrado em Desenho Industrial na Design Academy Eindhoven. Conforme sua proposta, concebe um módulo espacial que levaria artistas à órbita lunar, a chamada Cápsula Isadora. Este projeto desdobrou-se de forma bastante inusitada. Num primeiro momento, Seabra passou a colaborar como artista com a Agência Espacial Europeia e com a BeOS, subsidiária da DaimlerChrysler Aerospace em Bremen, na Alemanha. Seabra fazia parte de uma pesquisa para a utilização cultural da Estação Espacial Internacional. Concomitantemente, iniciou sua participação em conferências, congressos e eventos ligados à indústria aeroespacial, nos quais Seabra pleiteava o uso do espaço por artistas. A intenção do designer era convencer as instituições e empreendedores particulares da necessidade de implantação de seu protótipo na Estação Espacial Internacional (ISS).

Após esta experiência frustrada, acontece o segundo desdobramento: o artista resolve montar um espetáculo, *Isadora.Orb*, no qual teatraliza o seu interesse de artista em compartilhar a exploração espacial com os astronautas,

Durante o processo todo de fazer este ativismo em prol do Módulo Isadora [nas conferências], eu quis me expressar de forma artística. Eu sempre desejei fazer uma tese-performance para o mestrado. Mas a arte e a ciência eram incompatíveis. Para pensar como cientista: criar uma tese, coletar dados, analisá-los qualitativamente, discutir e concluir [...] eu não tinha espaço para criar [...] não vinha muita coisa criativa. A arte e a ciência são complicados de unir. A arte e o ativismo também. São dois jalecos que temos que ter no armário. Um dia sou cientista almoçando com astronautas numa agência espacial, outro dia sou artista num centro de arte (SEABRA, 2010).

A ação de Seabra, ao organizar poeticamente o seu discurso teórico no palco, certamente constitui teoria: um espetáculo que nasce de uma dissertação, ou seja, de uma relação da teoria com a prática. Neste sentido, considero *Isadora.Orb* como um espetáculo paradigmático das articulações entre a ciência e a arte. Amparado por seus estudos e por informações de caráter técnico, aparecem configuradas em *Isadora.Orb* questões de cunho filosófico, artístico e científico, de maneira a que a poética de Seabra remeta à imagem do expe, operação da qual tanto o artista quanto o cientista não podem prescindir,

Olha [...] Eu certamente não sou cientista como tem na Agência Espacial Europeia. Eles são muito tacanhos. Cientistas mesmo que não conseguem ver o valor da criatividade, algo que fuja do método científico. O pessoal da NASA, não [...] eles reconhecem o valor da criatividade [...] o americano é movido muito pelo sonho. Eu achava que os europeus fossem gostar muito do projeto do Módulo Isadora mas eles não entenderam nada [...] Quando eu ia para as conferências espaciais, os que me recebiam com ânimo eram os americanos. Os europeus, não. Se bem que recebi propostas de colaboração com os europeus, não os americanos. Proposta de criar uma exposição sobre o Sol e proposta para fazer um site sobre o Módulo Isadora (SEABRA, 2010).

Mesmo que Seabra não deseje ser um cientista, ele reivindica para si a condição de artista no espaço. Esta é certamente uma perspectiva original, a qual poderá ser melhor compreendida à luz das interações que arte e ciência passaram a ter ao longo do século passado. A partir deste novo século, tais interfaces entre estes campos reencontram cada vez mais plataformas que são comuns a ambas. Neste sentido, a própria trajetória de Seabra - e seu espetáculo *Isadora.Orb*, de maneira especial - surgem como elementos relevantes, os quais devem ser considerados em meio à reflexão acerca da interdisciplinaridade.

Da mesma forma, o ato de pleitear o uso do espaço por criadores em arte, se justifica como uma instância política importante na qual se possa alcançar a órbita lunar de forma igualitária entre artistas e cientistas. Esta determinação certamente propiciará pontos de vista diversificados sobre o universo do qual artistas, cientistas e demais cidadãos fazem igualmente parte. Assim, tal perspectiva, sem demarcações rígidas de território entre ciência e arte, possivelmente encontrará repercussões de diferentes ordens, tais como dissertações, espetáculos ou outras experimentações. Seabra, em meio a estes trajetos tão variados, se autodenomina um contador de histórias multimídia, imprimindo uma perspectiva contemporânea à atividade ancestral de narrar,

Virei um raconteur²⁸ com as mãos, acho que [o modo como o espetáculo opera] é mais sobre as minhas mãos do que sobre imagem [...] não sei. As câmeras apenas mostram o que faço com as mãos [...] A Andrea [Jabor] trouxe um tempo, uma tranquilidade para as minhas mãos [...] aí entra tecnologia e a estética do cinema. O [uso do equipamento] mixer [de imagens, em cena] era só para ter um efeito: o fade²⁹. Passar de uma cena para outra de forma macia sem corte seco. Isso é cinema. (SEABRA, 2010).

2.1.1. Principais trabalhos de Ricky Seabra em teatro

2010 – *Koyaanisqatsi - A Performance*. Escrito e performado por Ricky Seabra, co-escrito e dirigido por Dirk Verstockt (Bélgica). Música performada ao vivo por Nelson Latif e Daniel de Miranda. Produção: Kaaitheater (Bélgica), Fomenta Produções (Brasil) e Boris vzw (Bélgica);

2006 – *Império - Love to Love You, Baby*. Conceito, texto e performance: Ricky Seabra. Direção: Dirk Verstockt. Dramaturgia em português: Márcia Beatriz Bello. Coreografia: Sônia Destri. Produção: Kunstencentrum nOna (Bélgica);

2005 - *Isadora.Orb - A Metáfora Final*. Criação da obra e performance: Ricky Seabra e Andrea Jabor. Idéia original e texto: Ricky Seabra. Coreografia e dança: Andrea Jabor. Produção: Kunstencentrum nOna(Bélgica);

2002 - *Aviões & Arranha-Céus: Um Monólogo Manipulado*. Idéia original, texto, performance de Ricky Seabra. Direção Geral de Andrea Jabor. Produção Kunstencentrum nOna (Bélgica).

²⁸ Expressão francesa também utilizada por anglo-americanos. Em português seria o equivalente a um contador de histórias.

²⁹ Na linguagem de vídeo e cinema, significa uma mudança gradativa de luminosidade até o escurecimento total (*fade-out*) ou o seu contrário (*fade-in*).



2.2. Rodrigo García

Minha obra costuma ser chamada de violenta, no entanto eu não concordo. A violência está nas ruas, na política, em países inteiros que a sofrem. Eu só me expresso usando minhas ferramentas, às vezes as mesmas são duras, mas nunca tanto como a vida. Assinalar a violência - o que é diferente de ser violento - é mais importante do que ocultá-la. Assinalando a violência podemos fazer algo, reformulamos coisas. Escondendo-a, não lhe damos o valor que tem, ocultar a violência é pessimismo, assinalá-la creio que é algo positivo. (GARCÍA, 2009)³⁰.

Argentino radicado na Espanha a partir dos anos oitenta, Rodrigo García é dramaturgo, encenador, performer, cenógrafo e videasta. García iniciou sua carreira artística em terras espanholas, no chamado circuito de teatros alternativos de Madri e, a partir dos anos noventa, passa a fazer parte do circuito europeu de festivais, iniciando assim uma carreira internacional. Hoje, o artista argentino ocupa importante posição no teatro espanhol da atualidade, e se firma como dramaturgo reconhecido em todo o mundo³¹. Seus textos recebem ampla divulgação e tradução em vários países, tendo sido montados por companhias de teatro na Espanha, França, Suíça, Itália, Argentina e Chile.

³⁰ Original em espanhol. Tradução livre de minha autoria.

³¹ A obra de García está bastante coberta desde o ano de 2001 na França, através da editora Solitaires Intempestifs. Em 2010, sua dramaturgia completa foi publicada na Espanha pela editora Uña Rota. Ver *Cenizas Escogidas: Obras 1986-2009*, compilação da sua obra dramaturgica, editada na Espanha.

Como encenador, o artista é responsável por encenações ousadas de cunho iconoclasta, as quais problematizam os valores éticos, com ênfase crítica nas relações de poder e na organização social e política. Suas montagens mesclam diferentes expressões, tais como a dança, a música, as mídias e a *performance art*, e nestas a violência submete e expõe corpos humanos e animais, criando passagens imagéticas de forte impacto,

Eu faço um trabalho poético. Que me sirva das coisas populares, da merda, isto é outra coisa. Acontece que estes temas estão em minha obra, a política, a crítica à sociedade de consumo. Mas não gosto que reduzam minhas peças a estes temas. Existem muitos níveis de leitura em minha obra. Todos os meus trabalhos são sobre o amor. Acontece que eu me expressei de uma maneira muito dura, mas no fundo falo do amor.³² (GARCÍA, 2002).

García nasceu no ano de 1964, em um município chamado Grand Bourg, bairro pobre ao norte da Grande Buenos Aires. Seus pais eram imigrantes espanhóis que ali se estabeleceram como comerciantes, onde possuíam um açougue e desejavam que seu filho continuasse com o pequeno empreendimento, como de fato o fez Rodrigo García durante sua adolescência, trabalhando no negócio pertencente à família.

Apesar do grande movimento teatral de Buenos Aires, em sua adolescência García não exerceu atividade teatral, mas tornou-se assíduo espectador de teatro, tendo tomado contato com autores que o influenciaram, tais como Eduardo Pavlovsky, Samuel Beckett, Harold Pinter, Fernando Arrabal e o encenador Tadeusz Kantor, suas principais influências ainda no período argentino. Um tempo depois, García formou-se em Ciências da Computação na Universidade de Lomas de Zamora, em Buenos Aires e, depois de formado, aos vinte e dois anos, imigra para a Espanha, saindo de uma Argentina que havia pouco tinha conquistado a volta do regime democrático, mas que, no entanto, se encontrava economicamente convulsionada.

Chegando ao novo país em 1986, o jovem argentino encontra uma Espanha que está em fase de transição, na qual recém havia assumido o Partido Socialista Obrero Español, o qual empreendia então inúmeras mudanças políticas, econômicas e culturais numa Espanha até há pouco isolada do resto da Europa pelo governo ditatorial de Francisco Franco.

³² Original em espanhol. Tradução livre de minha autoria.

Nos anos do regime franquista, de 1939 a 1975, o teatro espanhol se caracterizou por uma organização econômica fundamentalmente privada, dependente da censura estatal rigorosa e com repertórios de peças de apelo comercial, as quais praticavam altos preços. No entanto, durante os anos sessenta, o governo de Franco foi gradualmente enfraquecendo, possibilitando então uma certa abertura política, momento no qual novas companhias passaram a buscar alternativas ao teatro oficial. A partir da segunda metade dos sessenta, o movimento Teatro Independiente transformou o panorama teatral dos últimos anos do franquismo. Dentre estes grupos, destacaram-se Els Joglars (1962), Los Goliardos (1964), Els Comediants (1971) e o grupo La Fura dels Baus (1979), considerado como uma segunda geração do movimento Independiente. O movimento dos grupos do Teatro Independiente promoveu uma substancial renovação na cena espanhola, influenciando as novas gerações dos oitenta, da qual García viria a fazer parte.

Nascidos dos pequenos grupos amadores, semiprofissionais, estudantis e universitários, os quais estavam à margem dos teatros oficiais, estes grupos se organizavam em modo cooperativado, com direção coletiva e administrando seus próprios espaços. As montagens se caracterizavam pela crítica social, inovações estéticas, abandono do textocentrismo e criação de encenações que valorizassem os elementos da performance, encenados em espaços de caráter não convencional. Mesmo operando à margem do regime franquista, a articulação destes grupos alcançou criar em 1974 a Federação de Grupos Independentes.

Com a chegada dos socialistas ao poder em 1982, houve uma série de mudanças profundas, tais como a descentralização da administração cultural e a criação de inúmeros projetos subvencionados por diferentes programas de fomento estatal. A maioria dos grupos do Teatro Independiente não sobreviveu a esta passagem, alguns se transformaram em companhias profissionais, ou então os contingentes de pessoal foram absorvidos como diretores, funcionários ou atores em outras companhias. Mudaram os modos de se produzir teatro na Espanha e, nos primeiros anos da década de oitenta, o movimento do Teatro Independiente se dissolve. Os sobreviventes e os novos grupos teriam agora que adotar formas legais para acessar as verbas disponíveis.

Em meados da década de oitenta do Século XX, o panorama havia mudado: os herdeiros do Teatro Independiente eram alguns jovens artistas que apresentavam

um teatro de experimentação cênica e arriscavam uma dramaturgia que fugia dos cânones clássicos. É neste panorama de renovação que Rodrigo García aporta na Espanha,

Todo o meu trabalho profissional se desenvolve na Espanha. Eu na Argentina tinha uma paixão pelo teatro, mas como espectador. Eu sonhava algumas vezes em dedicar-me ao teatro, tinha essa inquietação, mas não fiz nada como profissional [...] Ter vivido metade da minha vida na Argentina e a outra metade na Espanha, claro que isto influencia em minha obra (GARCÍA, 2008:177)³³.

A partir deste período, o Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas (CNNTE) funcionou como um foro independente para a representação destes autores contemporâneos jovens e de seus textos dramáticos desconhecidos. A meta da instituição era prosseguir com o trabalho do Teatro Independiente, de cunho crítico e experimental, e colocar à disposição dos novos grupos um espaço aberto a todas as formas de discurso teatral contemporâneo, com disposição ao risco e à experimentação. O CNNTE funcionou durante vinte anos, e teve um papel crucial no nascimento e desenvolvimento de muitos dos atuais grupos de performance, companhias teatrais, dramaturgos e espaços teatrais da Espanha atual.

Por outro lado, uma ocorrência fundamental para esta renovação das artes cênicas no país foi a formação de núcleos de concepção teatral que tomaram para si a montagem, a produção e o gerenciamento de espaços de uso anterior variado, agora transformados em casas de espetáculos. Estes criadores, influenciados pelo movimento do Teatro Independiente, apresentavam uma obra diferenciada do formato tradicional, e passaram a engrossar as fileiras do que se chama hoje na Espanha de teatro alternativo.

Na esteira deste “movimento” de criação de um teatro “não-oficial” que tomava forma nos anos oitenta, artistas como Carlos Marquerie, Óskar Gómez, Angélica Liddel e o argentino radicado em Espanha Rodrigo García começaram a realizar seus trabalhos nestes novos locais, agora adaptados para serem usados como teatros alternativos. Rodrigo García trabalhou junto a alguns destes grupos, com destaque para o teatro Cuarta Pared (1986), centro de investigação e formação teatral dirigido por Javier Garcia Yagüe, o qual abrigou o trabalho de García durante os seus primeiros anos. Outra casa na qual García ensaiou e encenou espetáculos

³³ Original em espanhol. Tradução livre de minha autoria.

foi o Teatro Pradillo (1990), sob a administração de Carlos Marquerié e Juan Muñoz Rebollo.

A Espanha presenciou a emergência do movimento conhecido como Teatro Independiente nos anos setenta - grupos como Els Joglars, Comediants -, o qual desembocou na estética de uma segunda geração que se firma nos anos oitenta, com destaque para o Sémola Teatre e, especialmente, La Fura dels Baus, grupos os quais buscavam uma experiência de teatro que se afastava dos domínios da palavra, optando por linguagens tais como a mímica, o circo, o teatro de animação e o teatro físico. Tais experimentações marcaram a geração de artistas que surgia nos anos oitenta, e com a qual Rodrigo García passou a conviver em Madri, logo após sua vinda para a Espanha. Não se identificando com os autores tradicionais da Espanha, García passa a escrever os seus próprios textos. Os primeiros trabalhos textuais de García questionavam as formas dramáticas tradicionais, e foram influenciados pelo teatro do absurdo, pelo escritor Louis Ferdinand Céline, bem como pelos dramaturgos Heiner Müller, Thomas Bernhard e Peter Handke.

Em meio à movimentação cultural madrilenha, García trata de buscar outras informações e vertentes para seu trabalho, tendo se tornado grande frequentador de exposições de arte, mostras internacionais e apresentações de *performance art*. Nestes locais, García toma contato com pessoas de diferentes áreas: dança, *performance art*, música. O encenador passa a se identificar com a liberdade das formas da *performance art*, bem como com inúmeros outros recursos expressivos surgidos a partir das experiências dos anos oitenta de grupos como o La Fura dels Baus. É a partir deste período que García passa a somar outras influências em seu trabalho, como a dos artistas visuais Jenny Holzer, Bruce Nauman, Gary Hill, Bill Viola e Sol LeWitt.

Assim, suas principais influências são oriundas deste contato com as artes visuais, bem como da obra de diretores que costumam trabalhar em processos colaborativos com artistas dos campos da ópera, da música e da dança, ou ainda dos profissionais das áreas da tecnologia da informação e das mídias,

Gosto de Jan Fabre por que faz coisas formalmente contraditórias [...], podendo ser um moderninho formalista, [ele] enche suas obras de conteúdo e compromisso social. Gosto de Sacha Waltz por que consegue uma poesia

com os corpos que é muito clara. Gosto de Meg Stuart, Societas Raffaello Sanzio, Alain Platel e Forced Entertainment (GARCÍA, 2002)³⁴.

O grupo La Carnicería Teatro foi fundado no ano de 1986 e, com esta companhia, o encenador desenvolve suas principais criações. García declarou que a nova companhia foi assim denominada porque desejava dar seguimento ao “negócio familiar”, a casa de carnes em Buenos Aires,

Inicialmente, o grupo ocupava o teatro Cuarta Pared, na capital madrilenha e se mantinha através de alguns subsídios do Estado, bem como da produção e administração de suas próprias montagens. García atuava como diretor geral trabalhando com um núcleo formado pelos performers Chete Lera, Patrícia Lamas, Miguel Ángel Altet e Juan Lorient. O diretor contava com colaboradores constantes como o diretor teatral e iluminador Carlo Marqueríe, a coreógrafa Helena Córdoba e o músico Ferdy Sparza. Dentre estes nomes, apenas Juan Lorient e Carlos Marqueríe permanecem atualmente trabalhando de forma continuada com o encenador argentino. Nas encenações do grupo, as quais abordavam de forma iconoclasta temas como a família, a religião e as normas sociais, os espetáculos do La Carnicería costumavam dividir, enojar e, por vezes, enfurecer parte da audiência, a qual frequentemente abandonava o teatro em muitas de suas apresentações. Com o tempo, a plateia espanhola aprendeu a conviver com o estilo corrosivo do grupo.

Do ponto de vista da organização, em seus primeiros anos a companhia recebia apoios eventuais do Ministério da Cultura da Espanha e de outros órgãos culturais estatais. Para fazer frente às poucas verbas da fase inicial, La Carnicería investiu numa estética sem grandes cenários, na forma de monólogos escritos por García, vistos num palco onde constavam apenas objetos estrategicamente colocados e atores vestidos casualmente, os quais falavam diretamente ao público com histórias de aparência autobiográfica. Nestas montagens, *“La Carnicería combinava modos conflitivos da atuação em relação aos demais elementos da cena, aliados ao humor e à violência casual, os quais obtinham um efeito inquietante”* (OROZCO, 2010:297)³⁵.

No ano de 1990, Rodrigo García abandona a carreira publicitária e passa a trabalhar apenas com as artes. Sem abdicar do impacto de suas montagens desconcertantes, é a partir deste período que La Carnicería muda suas

³⁴ Original em espanhol. Tradução livre de minha autoria.

³⁵ Original em inglês. Tradução livre de Paulo Brody.

investigações, voltando-se então por retratar os próprios mecanismos do teatro, questionando o “*papel do personagem, a validade da narrativa, a lógica do tempo e do espaço, subvertendo o papel do conflito na performance, e apontando para o conflito entre texto e ação, o qual assombra o teatro de García até hoje*” (OROZCO, 2010:298)³⁶. Ainda nesta década, Rodrigo García começa a ficar conhecido fora da Espanha, apresentando espetáculos nos festivais de Florença (Itália), Toulouse (França) e Delfos (Grécia).

Quando em 1996 a direita espanhola assume o poder, o governo espanhol corta verbas da cultura e dos espaços alternativos. O novo governo passa a direcionar recursos para grandes projetos de cunho conservador e feitiço comercial, gerando uma política de ações que devastaram a cena alternativa de pequenos grupos que havia até então. Neste período, muitos artistas desistiram de seus ofícios, mas como García já havia iniciado uma carreira de projeção internacional, seguiu com sua trajetória em ascensão sem ter de enfrentar grandes perdas.

Durante os anos 2000, García adquire reconhecimento internacional com as montagens *Aftersun* (2000), *Compré Una Pala En Ikea Para Cavar Mi Tumba* (2002), *La Historia de Ronald MacDonalds* (2002) e *Jardinería Humana* (2003). A pesquisadora espanhola Lourdes Orozco observa que, a partir destes espetáculos, García passa a realizar turnês internacionais,

García encontrou na França seu país de acolhida, [...] e na rede de festivais da Europa, uma plataforma para a apresentação de seus trabalhos, colaborando com os teatros nacionais e os festivais da França. Anualmente comparece a um dos festivais mais prestigiados do mundo, o Festival de Avignon, ao lado de Jan Fabre, Jan Lauwers e Guy Cassiers [...] Frequentemente seus trabalhos se apresentam na Alemanha, Bélgica, Finlândia, Grã-Bretanha, Grécia, Holanda, Itália, Suíça e América Latina, onde ministra oficinas de dramaturgia e criação cênica (OROZCO, 2009:52)³⁷.

Este apoio francês foi definitivo para a consolidação da carreira de García fora da Espanha, de forma que, a partir do ano de 2000, a França pode ser considerada um dos principais produtores das obras de García, sendo que a maioria de seus espetáculos é financiado parcial ou totalmente pelo governo francês. Sua obra não somente é publicada na França, mas seus textos integram o currículo do ensino

³⁶ Original em inglês. Tradução livre de Paulo Brody.

³⁷ Original em espanhol. Tradução livre de minha autoria.

secundário, sendo sua dramaturgia e encenações matéria frequente de estudos e teses universitárias naquele país.

A partir daí, o apoio da França para as artes criou um contexto no qual as obras de García respondem à curiosidade francesa sobre trabalhos novos e radicais e atendem à demanda histórica da França de assimilar artistas de teatro estrangeiros (OROZCO, 2010:302). A partir do período de internacionalização, seu trabalho se torna mais abertamente político, oferecendo referências específicas a episódios políticos contemporâneos como as guerras do Iraque e Afeganistão, ou à exploração dos países do Terceiro Mundo.

A carreira internacional também acarretou mudanças na forma como o público de fala hispânica recebe a obra de Rodrigo García. Antes do período internacional, o diretor teatral era frequentemente conhecido como *enfant terrible* das artes espanholas. Após o seu reconhecimento internacional, García não alterou a sua poética, mas passou a ser reconhecido na Espanha e integrar a programação dos principais festivais, tendo sido inclusive convidado pela Sociedade Estatal de Comemorações Culturais para montar um espetáculo por ocasião da comemoração oficial dos duzentos anos da Constituição de 1812³⁸, financiamento que resultou no espetáculo *Versus* (2008), o qual realiza turnês até hoje.

As mudanças também se operaram na organização do grupo de García, o qual deixou de ter um conjunto central de colaboradores, e o artista argentino passou a ser um diretor que cumpre diferentes agendas de apresentações em países da Europa e eventualmente na América Latina, reunindo elencos variados sob o nome de Rodrigo García - Carnicería Teatro (OROZCO, 2010:308). Nesse sentido, o próprio Rodrigo García admite que

[La Carnicería] como grupo não existiu nunca, por que nunca me interessou ter uma equipe fixa de trabalho. Eu já havia visto como funcionam os grupos permanentes, às vezes tem suas coisas boas, que são as pessoas que compartilham um projeto, mas pode ter também muitas limitações. Você sempre tem que estar criando para os mesmos atores, são muitas condições prévias, eu sempre quis trabalhar completamente livre (GARCÍA, 2008:175)³⁹.

³⁸ Constituição de Cádiz que dava várias garantias civis aos cidadãos espanhóis da época.

³⁹ Original em espanhol. Tradução livre de minha autoria.

2.2.1. Principais trabalhos de Rodrigo García em teatro

2009 - *Muerte y Reencarnación en Un Cowboy*. Texto e encenação: Rodrigo García. Atuação: Juan Loriente, Juan Vavarro, Marina Hoisnard. Produção: Teatro Nacional da Bretanha (França);

2008 - *Versus*. Texto e encenação: Rodrigo García. Atuação: Patricia Alvarez, David Carpio, Amelia Diaz, Ruben Escamilla, Juan Loriente, Nuria Lloansi, David Pino, Daniel Romero, Victor Vallejo. Produção: SECC - Sociedade Estatal de Comemorações Culturais (Espanha);

2007 - *Cruda, Vuelta y Vuelta, Al Punto, Chamuscada*. Texto e encenação: Rodrigo García. Atuação: Juan Loriente, Ramiro Basilio, Guillermo Cerna, Pablo Ceresa, Rodrigo Díaz, Jorge Ferreyra, Manuel Sacco, Gastón Santamarina, Pablo Suárez, Kevork Tastzian, Oscar Truncellito, Victor Vallejo, Juan Vallejo, Leandro Villalba, Vera Villalba e David Villalba. Produção: Festival de Avignon (França), Teatro Per La Musica di Roma (Itália), Festival de Atenas (Grécia) e Festival de Salamanca (Espanha);

2002 - *La Historia de Ronald el Payaso McDonalds*. Texto e encenação: Rodrigo García. Atuação: Ruben Ametllé, Juan Loriente, Juan Navarro. Produção: Festival Citemor (Portugal);

2000 - *Aftersun*. Texto e encenação: Rodrigo García. Atuação: Patrícia Lamas e Juan Loriente. Produção: Festival de Delfos (Grécia);

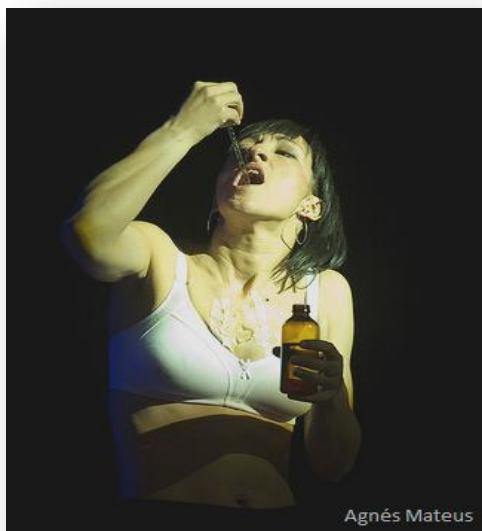
1999 - *Borges*. Texto e encenação: Rodrigo García. Atuação: Juan Loriente. Produção: Casa de América. (Espanha);

1997 - *Protegedme de Lo Que Deseo*. Texto e encenação: Rodrigo García. Atuação: Miguel Ángell Altet, Victor Contreras, Fernandito, Patrícia Lamas e Chete Lera. Produção: Sala Cuarta Pared (Espanha).

2.2.2 Artistas Criadores de *Ridicolo*

Agnés Mateus é atriz, bailarina, performer, artista multidisciplinar e produtora cultural espanhola, graduada em teatro e jornalismo. Trabalhou nas companhias de coreógrafos espanhóis como Sol Picó e Andrés Corchero, e com diretores como Juan Navajo e Rodrigo García. Integrou o Colectivo General Eléctrica, criador de instalações e projetos internacionais em artes visuais, desempenhando funções de

performer, diretora-assistente e produtora. Com a La Carnicería Teatro criou os espetáculos *Aproximación a la Idea de la Desconfianza* (2006) e *A Un Certo Punto Della Vita Dovresti Impegnarti Seriamente e Smettere di Fare Il Ridicolo* (2007).



Luca Camilletti é ator de teatro e cinema italiano. Trabalha na área de artes cênicas, fotografia, performances e instalações. Dirige e produz espetáculos em vários países da Europa com atuação destacada no Studio Laboratorio Nove, uma das instituições produtoras de *Ridicolo*. Com Rodrigo García e La Carnicería Teatro atuou em *Paté di Ragazza* (1994), *El Dinero* (1996) e *A Un Certo Punto Della Vita Dovresti Impegnarti Seriamente e Smettere di Fare Il Ridicolo* (2007). Trabalhou em espetáculos dos artistas italianos Alice Ronfard, Barbara Nativi, e da dupla Claudio Remondi e Riccardo Caporossi, entre outros.



Jorge Horno, bailarino, ator e performer espanhol, professor de cursos livres na área de corpo e performance, e também graduado em artes cênicas. Nos últimos anos trabalhou nas companhias Manantiales, dirigida por Ximo Flores, e para a companhia de Helena Córdoba. Atuou junto aos coreógrafos Xavier Le Roy e Jerome Bel. Trabalhou com Rodrigo García nos espetáculos *Aproximación a la Idea de la Desconfianza* (2006), *A Un Certo Punto Della Vita Dovresti Impegnarti Seriamente e Smettere di Fare Il Ridicolo* (2007), *Arrojad Mis Cenizas sobre Mickey* (2008).



2.3. Apontamentos Acerca dos Processos Criativos dos Espetáculos

Com a finalidade de ampliar a perspectiva do leitor acerca das obras analisadas, nesta seção do capítulo apresento breves traços e algumas declarações dos criadores de *Isadora.Orb* e *Ridicolo*.

2.3.1 Alguns aspectos da criação de *Isadora.Orb* – A Metáfora Final

Não sabíamos como ou o que íamos fazer, e nos permitimos improvisar e criar livremente inspirados pelo tema. No início ainda estávamos presos a algumas referências como o filme *2001*⁴⁰, *Uma Odisseia no Espaço* [...] Eu e Ricky somos parceiros de longa data e trabalhamos de forma muito compartilhada na construção deste espetáculo. Quando eu cheguei na Bélgica, havia apenas uma cena de uns dois minutos de manipulação de

⁴⁰ *2001, Uma Odisseia no Espaço* (1968), obra do diretor norte-americano Stanley Kubrick. O filme lida com os elementos temáticos da evolução humana, tecnologia, inteligência artificial e vida extraterrestre.

objetos, algumas ideias de trilha sonora, e a tese dele. Ele não tinha a menor ideia de como poderia transformar a tese em espetáculo cênico e juntos fomos descobrindo isto (JABOR, 2011).

Quando estava em Londrina por ocasião do FILO 2000⁴¹, Ricky Seabra, após uma apresentação do espetáculo *De Areia e Mar*⁴², concedeu uma entrevista a um jornal da cidade. Na matéria, contava sobre sua estada na Design Academy Eindhoven, na Holanda, na qual desenvolvia sua pesquisa acerca do Módulo Isadora - uma cápsula especialmente projetada por Seabra para servir de estúdio a artistas interessados em trabalhar sob a gravidade zero, a qual estava de acordo com as coordenadas da principal agência espacial do mundo, a Agência Espacial Americana (NASA),

[A] proposta consiste em instalar num módulo na Estação Espacial Internacional (International Space Station – ISS), um estúdio de artes de caráter multidisciplinar [...] O projeto abrange especificamente a arquitetura de interior, num espaço aproximadamente de 8 x 4,5 m [...] e pretende trabalhar com sete astronautas. Seabra gostaria que uma dupla de artistas fosse para o ISS [...] A microgravidade será um aspecto a ser explorado dentro das artes, mas não é o único [...] ele vislumbra nesse módulo reservado aos artistas dois ambientes. Um será destinado à performance, dotado de luzes, paredes especiais, amplas janelas para dar asas à imaginação. O segundo ambiente seria um espaço de encontro entre artistas e astronautas [...] (FRANÇA, 2000).

Neste mesmo ano, tendo finalizado o projeto da Cápsula Isadora, Seabra resolveu divulgar o seu projeto e buscar alguma instituição ou empresa privada que financiasse a execução da cápsula. Assim, passou a frequentar eventos relativos à ciência espacial.

Um destes eventos foi o Fórum Internacional de Tecnologias e Aplicações Espaciais, promovido pela Universidade do Novo México, nos Estados Unidos. O evento acontece todo ano, e é voltado para a pesquisa, exploração e comercialização de novas tecnologias relacionadas aos equipamentos espaciais. Na ocasião, foram selecionados três projetos para serem apresentados: o primeiro, de Seabra, era o Módulo Isadora – uma residência orbital para artistas que, uma vez embarcados, produziram obras na gravidade zero. Estes poderiam criar projetos nas

⁴¹ Conforme dados que constam no sítio do festival, '*Filo- Festival Internacional de Londrina*', criado em 1968, é o mais antigo do continente, conhecido por apresentar espetáculos de reconhecido valor artístico, estético e de reflexão crítica. Sediado no município paranaense de Londrina".

⁴² Espetáculo criado no ano de 1998, com coreografias e direção de Andrea Jabor e desenhos de Ricky Seabra feitos ao vivo, realizados em porções de areia dispostas sobre um linóleo.

áreas da dança, do cinema, do teatro, da *performance art* e da poesia, sem terem que passar pelo confinamento terrestre. O segundo projeto tratava de um *reality show* no qual o vencedor, depois de um longo confinamento na Terra, teria direito a embarcar na Estação Espacial Internacional, a ISS. E por fim, um terceiro projeto dizia respeito à criação de um perfume extraído de uma rosa, a qual seria cultivada também na gravidade zero. No entanto, Seabra não obteve nenhum interesse favorável ao seu projeto.

Na sequência, o artista ainda viajou por algumas cidades americanas e europeias, participando de outras conferências sobre assuntos espaciais. Em seus colóquios, tentava sensibilizar a comunidade científica e empresarial acerca da viabilidade da Cápsula Isadora. Na oportunidade, esclarecia que se poderia adaptar às características propostas pelo artista uma cápsula que estava desativada e se encontrava junto à Estação Espacial Internacional, sob os cuidados da NASA,

Eu só estava pedindo pras artes um módulo vazio sem os instrumentos todos dos cientistas, durante o processo todo de fazer este ativismo em prol do Módulo Isadora [nas conferências] eu quis me expressar de forma artística. Eu sempre desejei fazer uma tese-performance para o mestrado. Mas a arte e a ciência [durante o mestrado na universidade holandesa de Eindhoven] eram incompatíveis. [Então] para pensar como cientista: criar uma tese, coletar dados, analisá-los qualitativamente, discutir a análise e concluir, eu não tinha espaço para criar (SEABRA, 2010).

Quase dois anos após ter defendido sua dissertação, e haver passado por variadas experiências - desde comparecer a eventos, conhecer agentes dos programas espaciais da Europa e Estados Unidos, ou mesmo filiar-se a grupos de artistas que lutavam pela ocupação do espaço -, Seabra já havia desistido de realizar seu projeto. Até que, em 2002, recebe uma bolsa de residência artística no Kunstencentrum nOna, centro de estudos de artes e tecnologias situado na Bélgica. Neste mesmo centro de artes, Seabra já havia montado em 2002 o espetáculo-solo *Aviões e Arranha-Céus*⁴³, com direção da sua parceira de trabalho em *Isadora.Orb*, a atriz e coreógrafa brasileira Andrea Jabor,

O nOna gostou da ideia e me subsidiou [...] Nas conferências espaciais eu já fazia a cena da música do Nat King Cole [cena do espetáculo *Isadora.Orb*], mostrando frases dos desejos dos artistas e [sobre o] que queriam fazer no espaço, os engenheiros adoravam, mas eu não passava

⁴³ Texto de Seabra no qual apresentava sua visão particular acerca do atentado do Onze de Setembro, o qual presenciou como morador em Nova Iorque.

disso. Queria que a tese toda fosse assim, e no nOna aconteceu (SEABRA, 2010).

No universo da encenação de *Isadora.Orb*, a referência principal é a Cápsula Isadora, assim batizada em homenagem à conhecida bailarina americana, a qual, quando criança, se declarava “vinda da lua”. Da mesma forma, são apresentadas entrevistas realizadas por Seabra com artistas dispostos a habitar a cápsula; seus esforços em prol da criação da Cápsula Isadora; e algumas lembranças da meninice do *performer*.

Na cena, dois artistas, Seabra e Jabor, articulam diferentes mídias e recursos de cena, problematizando a ocupação poética do espaço sideral. No entanto, *Isadora.Orb* não se constituiu como um teatro-documentário de “realidade objetiva”, nem tampouco se propôs a ser uma fábula de ficção científica, mas dialoga com influências da *performance art* e traz a experiência subjetiva de Seabra, juntamente com um modo operatório no qual ele edita imagens oriundas de diferentes meios em cena aberta⁴⁴.

Como ponto de partida em *Isadora.Orb*, Seabra possuía sua dissertação de mestrado, na qual constava uma série de dados técnicos sobre a cápsula espacial, bem como as várias entrevistas concedidas a ele. Seabra também munuiu-se com catálogos e vídeos das conferências sobre espaço e indústria aeroespacial que ele havia frequentado, e algumas ideias de cenas difusamente registradas,

[Inicialmente] a primeira cena seria uma contagem regressiva. Quando comecei o espetáculo ainda estava preso à tese. A minha tese tem dez capítulos começando do dez até o um, [que é] o lançamento. Mas logo abandonei a ideia [...] Eu queria tentar mostrar dez maneiras diferentes de ir ao espaço sem ir (usando metáforas, por exemplo). Em um dos capítulos eu tinha me proposto a tomar cogumelos e viajar pro espaço na minha cabeça, tentar imaginar o que ia fazer [...] [Então] alguém ia me acompanhar e tentar fazer com que eu mesmo escrevesse a experiência, mas não rolou [...] eu sou careta mesmo [...] (SEABRA, 2010).

Andrea Jabor, por sua vez, trouxe consigo trilhas musicais e sonoridades pré-gravadas, alguns postais e capas de discos de vinil, com os quais propunha brincadeiras e improvisações interativas nas quais Seabra produzia algumas imagens, desenhando ou dizendo alguns textos que narravam suas peripécias em prol do módulo lunar para artistas,

⁴⁴ Este procedimento é especificamente abordado em capítulo deste estudo denominado ‘*Montagem Revelada*’.

[A montagem das cenas e imagens] foi bem improvisada [...] pegava as sobras da tese e fui interagindo com as músicas da Andrea e também com os textos que eu escrevia [...] Fomos achando [as cenas da peça que remetem] a Isadora [Duncan], lenço, luz azulada, projeção no lenço. Depois brincamos muito [...] com um globo que eu tinha nas mãos e projetava como Charlie Chaplin fazia no [seu filme] *O Grande Ditador* (SEABRA, 2010).

Seabra e Jabor já se conheciam há bastante tempo, e esta intimidade possivelmente auxiliou no entendimento e funcionamento das tarefas de criação. O trabalho em *Isadora.Orb* foi organizado de modo colaborativo, com algumas definições de funções a partir da própria natureza do espetáculo. De maneira geral, Jabor fazia a direção de cena, respondendo pela direção de atuação e movimento. Já Seabra, autor do roteiro inicial que contava sua trajetória com o Módulo Isadora, ocupava-se prioritariamente da encenação do ponto de vista visual, conforme esclarece Andrea Jabor,



A ordem das cenas e do espetáculo é uma das últimas coisas a se estruturar. Os primeiros encontros são feitos de conversas e criação livre em cima do tema [...] Trabalhamos muito com a criação instantânea e improvisações. Eu sempre trabalho muito pela intuição e a improvisação, e neste trabalho não foi diferente. Daí surgem os materiais e aprendemos a trabalhar com eles e a costurá-los [...] Foi fundamental para ele [Seabra] a minha presença, pois eu não tinha todas aquelas informações técnicas de tese, e pensava sempre na poesia e beleza da construção de cada cena, na dança de cada cena, nas metáforas (JABOR, 2011).

Desta forma, através do aporte financeiro do Centro de Artes nOna, o artista pôde de alguma forma “construir” a Cápsula Isadora, convertendo seu projeto em um

espetáculo - e assim, no âmbito de seu trabalho, integrar arte e ciência. A partir do *know-how* adquirido em abordagem similar anteriormente empreendida em *Aviões e Arranha-Céus* (no qual utilizavam-se de três câmeras em cena, além de um *mixer*⁴⁵ de imagens ao vivo e pré-gravadas), Seabra e Jabor poderiam aprofundar sua pesquisa como performers e ainda acrescentar alguns elementos novos, como, por exemplo, a presença de Andrea Jabor, que agora, além de dirigir, iria dividir a cena com Seabra: o corpo da bailarina em repouso ou em movimento no espaço e no tempo, contracenaria com o performer de forma direta ou mediatizada pelas câmeras, e ela também operaria a trilha sonora em cena, através das suas *pick-ups*⁴⁶,

Na verdade quem deu a direção espacial não fui nem eu, nem o Ricky, foi o enquadramento das câmeras e se tinha imagem ou não. Eu sempre tive que dançar dentro do enquadramento da câmera (JABOR, 2011).

Unindo desenhos, imagens pesquisadas e a presença ampliada de dois intérpretes da cena através do uso de três câmeras, uma mesa de corte, um *mixer* de imagens e um aparelho de DVD, Seabra e Jabor criaram *Isadora.Orb* imersos num processo de criação no qual não havia uma divisão rígida de funções,

O texto é meu, a direção de certa forma é nossa [Seabra e Jabor] porque como ela [Andrea] está em cena dançando eu tinha que ficar de fora e olhar, mas eu sempre dou a palavra final pra Andrea. Mas a dramaturgia, o passar de uma cena pra outra é algo que trabalho muito, a ordem das cenas, mas no *Isadora* estamos muito presos às nossas mesas, então, eu dou a última palavra sobre a composição espacial da cena, onde estão as mesas, onde ela vai dançar, etc. [Andrea] sempre dirigiu muito minha presença, como organizar os objetos na mesa para eu ficar mais à vontade. A Andrea dividia a cena, me fazia desenhar primeiro, deixar que todos pudessem apreciar o movimento da mão, o ato de desenhar (SEABRA, 2010).

Tendo se conhecido no Rio de Janeiro, Jabor e Seabra são ambos brasileiros e da mesma geração; portanto, as imagens e as sonoridades utilizadas

⁴⁵ Também conhecido como mesa de corte ou *switcher* de vídeo, é utilizado para conectar todas as câmeras e selecionar a imagem que irá para o ar. Muitos *mixers* possuem diversos recursos adicionais, tais como efeitos de transição, gerador de barra de cores, gerador de caracteres, dentre outros. Os modelos variam conforme as necessidades, podendo ter apenas quatro interfaces de vídeo-composto ou dezenas de interfaces HD-SDI. Praticamente todos os fabricantes de câmeras profissionais possuem algum modelo (FERHMANN, s.d.).

⁴⁶ Equipamentos sonoros de variados recursos ao estilo dos utilizados pelos disc-jockeys.

na peça tem como principal influência o gosto que ambos os artistas formaram na juventude, através da influência da cultura pop, da estética dos desenhos animados da era pré-digital, bem como de imagens da televisão brasileira dos anos setenta e oitenta do século passado,

Eu e Andrea somos muito fãs do *Muppet Show*⁴⁷ [...] [deve ter sido] a minha maior influência do teatro. Porque o *Muppet Show* se passa no teatro, mostra interação com plateia (os velhos chatos) e a vida nos camarins. Os Muppets seguem uma tradição de teatro americano de Vaudeville, de um humor mal-feito que, por ser malfeito, é engraçado. Tem os artistas convidados e os momentos bonitos de poesia [...] uma cena poética começa devagar a deteriorar num caos, com galinhas voando, cenografia caindo [...] Poesia e humor, o singelo e o caos andam de mãos dadas no *Muppet Show*, acho que muitas cenas minhas tem esta dinâmica (SEABRA, 2011).

O trabalho de criação de *Isadora.Orb* expressa não apenas o resultado de uma parceria de longa data existente entre Seabra e Jabor, mas a afinação de dois artistas que se permitem trabalhar juntos de forma colaborativa. Assim, considero que ambos são responsáveis pelo espetáculo. Foi a singularidade da trajetória de Seabra, a qual é pontuada por intersecções entre as artes, a ciência e a tecnologia, e o breve encontro que tive com ele ao ser sua aluna numa oficina cujo conteúdo principal era o trabalho do performer, que me fizeram querer me aproximar de seu trabalho e fazer de sua trajetória criativa um dos pontos de partida e uma das bases desta pesquisa,

[A criação de *Isadora.Orb*] é um processo de colaboração e criação conjunta em cima de um conceito dele [Ricky Seabra] muito claro e estudado [...] Colaboramos sempre um com o trabalho do outro e, por isto [*Isadora.Orb*] é uma criação de Ricky Seabra e Andrea Jabor. Dividimos papéis para poder constar na ficha técnica (JABOR, 2011)⁴⁸.

⁴⁷ Programa televisivo americano também exibido no Brasil nos anos setenta e oitenta, o qual consistia na animação e manipulação de bonecos de alto refinamento técnico. As histórias eram roteiros simples, chegando muitas vezes a uma comédia cheia de características absurdas. Segundo seu criador Jim Henson, a palavra *Muppet* nasceu da combinação das palavras em inglês *marionette* (marionete) e *puppet* (boneco).

⁴⁸ Declaração de Andrea Jabor em entrevista concedida via internet no período de fevereiro de 2011. Jabor respondeu a treze perguntas criadas por mim e enviadas a ela por mensagem eletrônica. As questões da entrevista versavam sobre o processo de trabalho e criação do espetáculo *Isadora.Orb*. Com Ricky Seabra, conversei no ano de 2010 através de uma “conversa virtual” que fizemos em dois dias pelo sítio de relacionamentos facebook.com.

2.3.2. Alguns aspectos da criação de *A Un Certo Punto Della Vita Dovresti Impegnarti Seriamente e Smettere di Fare Il Ridicolo*

A obra de Rodrigo García não é um experimento de linguagem, é um experimento de atuação [...] Seguindo o dispositivo de suas últimas obras, este espaço está situado entre o público e a tela onde se projetam os textos e se constroem as identidades. A pergunta que se faz neste espaço não é primeiramente acerca da linguagem, ainda que esta se faça presente em si mesma, mas sim, acerca da atuação (CORNAGO, s.d.(c))⁴⁹.

Ridicolo é uma coprodução ítalo-suíça da qual participaram as seguintes instituições patrocinadoras: Studio Laboratorio Nove e Teatro Della Limonaia em Florença, Itália, e Teatro Saint-Gervais em Genebra, na Suíça. O espetáculo estreou no ano de 2007 no Festival Intercity, em Florença, e depois cumpriu temporada no Teatro Saint-Gervais, e também participou do Festival de Liubliana, na Eslovênia.

García foi convidado a fazer o espetáculo pelo Laboratorio Nove, instituição italiana de ensino das artes que respondia pela produção executiva do espetáculo. *Ridicolo* faz parte do período de carreira internacional de García, no qual ele já não trabalhava mais com um elenco fixo. Para o elenco, foram chamados Agnés Mateus e Jorge Horno, atores espanhóis com os quais o diretor já havia trabalhado no espetáculo *Aproximación a la Idea de Desconfianza* (2006), e também o ator e diretor italiano Luca Camilletti, amigo pessoal de García há mais de vinte anos,

[García] dirige os atores no momento em que escolhe as pessoas que vão trabalhar com ele, e é este fato que vai determinar a obra. [Ele] conhece a pessoa [que convidou] o bastante e sabe como ela lida com a cena e [como é] seu trabalho como ator: forma, estilo, qualidade técnica, corpo, o que lhe incomoda, sua experiência. Rodrigo não procura mudar as pessoas dirigindo-as, ele as toma pelo que são [...] Eu também vi obras de Rodrigo onde as pessoas na cena não eram atores de profissão, mas foram escolhidos pela sua compleição física ou por algum saber específico. Tudo depende de seu projeto artístico e do que [García] está querendo naquele momento (CAMILETTI, 2011)⁵⁰.

De um modo geral, o encenador argentino costuma trazer para os ensaios iniciais algum tipo de imagem que possa estimular o trabalho, tal como uma obra cinematográfica, uma pintura, uma fotografia ou uma notícia de jornal. A intenção básica é criar uma atmosfera improvisacional e lúdica na qual os atores sejam

⁴⁹ Original em espanhol. Tradução livre de minha autoria.

⁵⁰ Original em espanhol. Tradução livre de minha autoria.

encorajados a criar material sob sua orientação. O processo é conduzido com improvisações, mas ao final Rodrigo García é quem toma as decisões finais sobre a encenação. No entanto, o diretor deixa um espaço livre para que o ator não apenas crie no ensaio, mas esteja aberto para fatores tais como: realizar transformações na forma de dizer o texto, ou ainda alguma atitude inesperada da platéia, e aberto também ao acaso, o qual é fruto de algumas situações que, por sua própria natureza, não tem como ser totalmente previstas.

No caso de *Ridicolo*, García trouxe algumas ideias a respeito de como imaginava que deveria ser o espaço, bem como uma série de objetos de cena e uma seleção de situações para começar o trabalho.

A única obra artística que o diretor propôs para o ensaio foi o filme *O Golem, Como Ele Veio ao Mundo*, película de 1920⁵¹. García propôs ao grupo que assistissem juntos ao filme. No entanto, o encenador não propôs uma discussão sobre os sentidos da obra ou do discurso que ela propunha. A proposta do diretor foi que o elenco tirasse impressões criativas do cinema feito no início do século. O próprio ator Jorge Horno observa que tais processos despertam uma atmosfera lúdica nos ensaios e terminam sendo grandes facilitadores do trabalho e do sentido de autoria do grupo,

O entusiasmo no processo de criação vem, no meu caso, pelo que tem de aventura e de responsabilidade. Num dos primeiros dias, ele nos propôs criarmos uma paisagem em pequena escala com materiais como folhas, plantas, pedras, como um pequeno mundo que colocamos em cena no ensaio, como um presépio. Rodrigo não trouxe nem fotos, nem desenhos, nem músicas, ele propunha ações e nós as resolvíamos de diversos modos, ele selecionava alguns dos resultados e retrabalhava. Propunha perguntas como, por exemplo: como se pode ficar nu ao máximo, estando vestido? Ou: o quê você pode fazer com uma melancia? (HORNO, 2011)⁵².

Como é usual no processo de García, tais textos não foram escritos de antemão, e sim criados pelos atores e pelo diretor durante o período de ensaios. Depois que as cenas estavam em um estágio mais avançado, García levava os textos para casa e os reescrevia; na volta, propunha que os atores os trocassem.

⁵¹ Ser artificial e mítico feito de barro ou pedra, o qual, segundo a tradição judaica da Cabala, pode ser trazido à vida por um rabino de grande sabedoria e forte ligação com o divino. A fita *O Golem, Como Ele Veio ao Mundo* (*Der Golem, Wie Er in die Welt Kam*, 1920) é um filme mudo de terror e ficção científica dirigido por Carl Boese e Paul Wegener. O filme é projetado na sequência final de *Ridicolo*, na qual os atores se cobrem com uma bandagem umidificada até ficarem imobilizados pelo material que seca sobre seus corpos.

⁵² Original em espanhol. Tradução livre de minha autoria.

Como resultado, há cenas que foram criadas por um ator, mas terminaram destinadas a outro,

[Nos ensaios de *Ridicolo*] as coisas começaram e se transformaram com o passar dos dias, contribuíamos com novos detalhes, surgiram novas ideias e outras foram descartadas. O que poderia ter sido minha contribuição pessoal ao final já não se podia reconhecer, por que já tinha sofrido as consequências do nosso processo de trabalho e de sugestões dadas por todo o grupo durante a montagem do espetáculo (CAMILETTI, 2011)⁵³.

Em *Ridicolo*, as ações nasceram como improvisações, criadas de modo aleatório; posteriormente passaram por um momento no qual estavam deslocadas; e, com o tempo, foram sendo colocadas em equilíbrio e fixadas em blocos, os quais funcionavam como pautas a serem seguidas. Durante o período de ensaios, García todo dia propunha novas situações para as improvisações, as quais poderiam ser postas de lado a qualquer momento, mesmo depois da estreia,

Acumulo muitíssimo e nunca repito, se fazemos um dia uma cena [mais difícil], não se repete mais e não voltamos a falar sobre isto. Nunca nos sentamos para tentar achar uma explicação para nada. Em meus ensaios não há mesas, nem cadeiras, estamos todos em pé, se trabalha fisicamente. Geralmente chega um momento em que me retiro por uns dez dias, me encerro com todas as imagens e as cenas que criamos [...] Uma vez que decido tudo isto, os atores memorizam, eu observo [este novo ensaio] e volto a me encerrar por dois dias e faço um *story-board* bem rigoroso, no qual ponho a sequência das ações. Fazemos duas ou três vezes mais e estreamos, porque gostamos que o público venha logo (GARCÍA, 2009)⁵⁴.

Pela natureza de algumas cenas, as quais incluem violência ou sofrimento físico, estas não são repetidas nos ensaios: são marcadas de forma exata e apenas repetidas durante a apresentação.

Outra questão importante é o uso de animais em cena, um elemento bastante utilizado nos espetáculos de García, e que já foi motivo de algumas polêmicas em diferentes países. São traços de uma poética que se pretende “*anti-espetacular e se utiliza de imagens brutais para aproximar-se do real por meio de uma imaginação desenfreada, desprezando a poesia do cotidiano*” (SÁNCHEZ, 2007)⁵⁵, conforme explica Jorge Horno,

⁵³ Original em espanhol. Tradução livre de minha autoria.

⁵⁴ Original em espanhol. Tradução livre de minha autoria.

⁵⁵ Original em espanhol. Tradução livre de minha autoria.

Se você conhece a obra de Rodrigo, não se surpreende que apareçam momentos na cena em que convivam o mundo animal e o homem “civilizado”. É um material que Rodrigo utiliza de modo frequente. Quando você trabalha com animais é necessário aprender em primeiro, segundo e terceiro lugares a cuidá-los e buscar formas e mecanismos confiáveis para sua intervenção sobre eles. Neste caso do peixe, trata-se de ver o que é menos perigoso para sua vida e seu nível de stress. Manipular animais é também de responsabilidade do ator, mas tentar cuidar dos animais ao máximo deve ser algo comum a todos (HORNO, 2011)⁵⁶.

Durante esta passagem, relacionei alguns eventos das carreiras de Seabra e García, bem como introduzi algumas particularidades acerca de suas obras. A partir deste momento, inicio a análise propriamente dita das poéticas de *Isadora.Orb* e *Ridicolo*, e, como primeiro ponto, sustento que ambos espetáculos enquanto acontecimento teatral configuram-se como experimentos, tese a qual apresento e desenvolvo no capítulo subsequente .

⁵⁶ Original em espanhol. Tradução livre de minha autoria.

3. ISADORA.ORB E RIDICOLO - O ACONTECIMENTO TEATRAL COMO EXPERIMENTO

As concepções acerca da ideia de experiência e experimento não somente designam a comprovação de um fato através de uma conduta de objetividade científica, mas igualmente representam um percurso que inclui as subjetividades implicadas - ambas instâncias que podem ser comuns a artistas e cientistas. Tais constatações se fazem necessárias para apresentar minha hipótese de que os espetáculos *Ridicolo* e *Isadora.Orb* operam através de uma configuração de *Acontecimento Teatral Como Experimento*, o qual está ligado à ideia de experiência como uma passagem de um ponto a outro, e que inclui a presença de riscos, onde o ato de experimentar é visto como um caminho no qual habita o desafio e a incerteza.

3.1. A Experiência Como Vivência ou Demonstração

A origem latina da palavra experiência demonstra que o vocábulo *experiri* significa primeiramente provar, experimentar. No entanto, ao longo da história do Ocidente, a noção de experiência apresenta pelo menos duas visões marcantes: um ponto de vista herdado do mundo clássico, o qual acredita que a experiência é um ato integral que diz respeito à totalidade da existência do ser; e uma segunda visão, consolidada pela ciência moderna, que pretende que a experiência seja um ato isolado de verificação, o qual separa o sujeito da matéria observada.

Assim, do ponto de vista da filosofia e da ciência, o filósofo Ferrater Mora afirma,

a) [A noção de] experiência como confirmação ou possibilidade de confirmação empírica de dados [...] ou b) a experiência como fato de viver algo dado anteriormente a toda reflexão ou predicação [pensamento derivado do aristotelismo]. Em cada um destes casos pode-se destacar o caráter “externo” ou “interno” da experiência, embora seja frequente - ainda que não exclusivo - que o externo corresponda mais ao sentido [presente no item] a) e o interno ao sentido [contido no item] b) (FERRATER MORA, 2005:968).

A perspectiva de formação integral, herdada da Grécia antiga, e que perdurou até o período medieval, concebia o mundo como um organismo vivo e harmônico, o qual unificava todos os conhecimentos através da percepção interna do ser. O paradigma da Grécia clássica concebia a experiência como ato de vivência e

absorção, utilizando conceitos oriundos do saber aristotélico, o qual considerava o homem a partir de suas essências imutáveis. Segundo a visão deste filósofo da Antiguidade, o indivíduo formula seus parâmetros e avaliações a partir da percepção adquirida através da experiência (FERRATER MORA, 2005:181-3). Gaspar e Mahfoud acrescentam a esse respeito,

Enquanto categoria gnosiológica, a experiência [para Aristóteles] é elaborada tendo em vista um complexo dinamismo psíquico que envolve desde a percepção, passando pelas potências psíquicas da recordação (memória), da imaginação, do pensamento e do “senso comum”. Por fim, a experiência se constitui como uma unidade que transcende a multiplicidade das sensações e é a partir dela que surge a inteligência dos princípios. (GASPAR e MAHFOUD, 2006:01).

Uma das principais acepções para o vocábulo ‘experiência’, e que continua válida para os padrões filosóficos atuais, é a visão de experiência enquanto lembrança reincidente, capaz de gerar uma condição efetiva de aprendizado, a qual inclui a sensação, o sentimento, a habilidade e a prova,

A experiência é em primeiro lugar um encontro ou uma relação com algo que se experimenta, que se prova. O radical é **periri**, que se encontra também em **periculum**, perigo. A raiz indo-europeia é **per**, com a qual se relaciona antes de tudo a ideia de travessia, e secundariamente a ideia de prova [...] O sujeito da experiência tem algo [...] que se expõe atravessando um espaço indeterminado e perigoso, pondo-se nele à prova e buscando nele sua oportunidade, sua ocasião. (BONDÍA, 2002:25)

Desta forma, a experiência pode ser entendida, ao longo dos séculos, como o aprendizado que se constitui enquanto uma passagem de um ponto a outro, e que inclui a presença de riscos, onde o ato de experienciar (ou experimentar) é visto como um caminho no qual habita o desafio e a incerteza.

A partir da Renascença, essa noção de experiência passa a receber a influência das transformações operadas no pensamento da Ciência Moderna e, paulatinamente, a mentalidade unitária se fragmenta, enquanto o homem se afasta do mundo das vivências e, hierarquicamente, passa a ser o centro do universo,

Tal mentalidade introduziu na época renascentista um otimismo extremado nas capacidades do homem e levou à identificação da natureza [...] como fonte de toda a energia humana [...] A exaltação da natureza levou o homem a querer desvendá-la. Assim, assistiu-se a um surto de descobertas de leis naturais, alimentando o entusiasmo no poder da razão, considerada única faculdade humana com que se poderia compreender e manusear o real (GASPAR e MAHFOUD, 2006:04).

O incremento do conhecimento visto como acesso à informação que existiria no mundo natural, começa então a instaurar suas bases e, entre outras conquistas, surgem novos instrumentos capazes de medir e pesar com precisão⁵⁷, corroborando a ideia de matematização da natureza (GOMES, 2006). A possibilidade dada pela ampliação destes instrumentos de verificação e medição impulsiona a ascendência de um pensamento, o qual defende que as teorias científicas devem ser baseadas na observação do mundo, em contraposição ao uso da intuição ou das noções de fé no imponderável, utilizadas até então. A partir desta nova perspectiva, a ideia de experiência passa a ser vista como *“recurso à possibilidade de repetir certas situações como meio de verificar as soluções que elas permitem”* (ABBAGNANO, 1998:407).

Negando a visão aristotélica, a qual consagra o caráter intrínseco dos seres e das coisas, o novo pensamento, nos idos dos séculos XV e XVI, inaugura como válido apenas o conhecimento oriundo da experiência ou verificado experimentalmente. Dessa maneira, de forma gradual nascem os pressupostos que compõem o chamado experimentalismo ou empirismo, o qual defende que todo conhecimento tem de ser demonstrado experimentalmente, posto que se encontra fora do indivíduo, e deve, portanto, ser apreendido e comprovado.

A ousadia do isolacionismo, da objetividade científicista e da especialização que acompanham o pensamento moderno possibilitou ao homem inumeráveis conquistas. Foi a obstinação de pessoas como Nicolau Copérnico, Francis Bacon e Galileu Galilei que permitiu *“um desenvolvimento prodigioso da ciência moderna”* (MORIN, 2003:58-9). Assim, de maneira consensual compreende-se que os paradigmas da era moderna facultaram à humanidade aceder a diferentes esferas além daquelas estabelecidas pela ordem e ideologia vigentes. Ao questionar um universo pré-concebido pelo misterioso e pela essência do ser, o homem moderno inventou um outro mundo, para o qual ele precisava criar novas formas de dominá-lo. Neste sentido, o filósofo Francis Bacon, ainda no século XVI, foi um dos primeiros a considerar que o conhecimento é a base do poder e da dominação política⁵⁸.

Portanto, o empirismo, do qual Bacon é considerado um dos precursores, sustenta, entre seus preceitos, a ideia de que a observação dos fenômenos é mais

⁵⁷ Termômetro (1592), telescópio (1608), microscópio (1632) e barômetro (1643).

⁵⁸ É bastante conhecida a máxima do filósofo inglês de que “saber é poder”. Para maiores informações consultar BRUNI, MENNA-BARRETO e MARQUES, 2007.

importante do que a simples aplicação das teorias utilizadas. Na prática, tal assertiva termina por fazer avançar a necessidade da produção de novas teorias, as quais realocam um série de conhecimentos, terminando por produzir o paradigma racionalista de ciência.

Assim como Bacon, uma das grandes influências no pensamento científico da idade moderna, conforme já me referi no capítulo anterior, ocorreu através do trabalho de René Descartes, para quem a existência da realidade objetiva independia da realidade ambiental de seu observador. Portanto, diante da necessidade de comprovação do experimento, a ação humana material deveria expressar-se através da objetividade científica, na qual matéria e mente exploradora ocupavam planos separados (MORIN, 1994).

De acordo com esse método científico racionalista, toda experiência necessita de avaliação e conseqüente confirmação, posto que a nova função da experiência é garantir a realização do experimento e suas possíveis conclusões. O modelo empirista/experimentalista afasta a ideia de experiência enquanto risco pessoal, mediado pela presença do senso comum.

Neste paradigma fragmentário racionalista, o real já não mais se revela por si próprio, e as assertivas advindas da experiência de contato e percepção do mundo passam a ser desacreditadas. Sem uma apreensão sensível da realidade externa, uma nova demanda passa a ocupar as discussões intelectuais: o debate sobre a *“possibilidade da verdade no conhecimento”* (MASSOUD, 2005). Surge, então, o mundo da veracidade do conhecimento, adquirido por meio do estudo da natureza. De acordo com Boaventura de Sousa Santos, a arte e as humanidades - de conteúdo subjetivo mais aparente que a interpretação “científica” da natureza - terminaram por serem designadas como saber não científico,

O modelo de racionalidade que preside à ciência moderna constituiu-se a partir da revolução científica do século XVI e foi desenvolvido nos séculos seguintes, basicamente no domínio das ciências naturais. Ainda que com alguns prenúncios no século XVIII, é só no século XIX que este modelo de racionalidade se estende às ciências sociais emergentes. A partir de então, pode falar-se de um modelo global de racionalidade científica que admite variedade interna mas que se distingue e defende, por via de fronteiras ostensivas e ostensivamente policiadas, de duas formas de conhecimento não-científico (e, portanto, irracional) potencialmente perturbadoras e intrusas: o senso comum e as chamadas humanidades ou estudos humanísticos (em que se incluíram, entre outros, os estudos históricos, filológicos, jurídicos, literários, filosóficos e teológicos) (SANTOS, 1988:48).

Tal “matematização da natureza” que calcula, pesa e mede, bem como a busca pelo “verdadeiro conhecimento”, afastou do ato da experiência seu conteúdo de vivência subjetiva, tornando-a fruto de uma obrigatória verificação impessoal. Ao afirmar a ciência natural como modelo único da razão, negando a subjetividade intrínseca em todo ato humano, e estabelecendo uma ordenação metodológica que desconsidera o cabedal adquirido durante o exercício do próprio viver, a ciência moderna, já desde os seus primórdios, contribuiu para o início de seu próprio descompasso⁵⁹ com o mundo real no qual atuava.

Desta maneira, a partir do final do século dezenove, o projeto moderno já começava a dar sinais de enfraquecimento de seu paradigma. Mas foi efetivamente ao longo do século vinte que as transformações históricas, e também científicas, produziram paradoxos que puseram em colapso uma grande parte do entendimento que a ciência moderna tinha de si própria. Tais ocorrências se deram no âmbito da própria episteme científica⁶⁰.

No centro destas mudanças, o modelo de afirmação eurocentrista de caráter redutor foi se mostrando cada vez mais distanciado da sociedade contemporânea, e os indícios de seu esgotamento no mundo atual se tornaram ainda mais evidentes,

São hoje muitos e fortes os sinais de que o modelo de racionalidade científica [...] atravessa uma profunda crise [...] primeiro, que essa crise é não só profunda como irreversível; segundo, que estamos a viver um período de revolução científica que se iniciou com Einstein e a mecânica quântica e não se sabe ainda quando acabará; terceiro, que os sinais nos permitem tão-só especular acerca do paradigma que emergirá deste período revolucionário (SANTOS, 1988:54).

⁵⁹ “A identificação dos limites e das insuficiências estruturais do paradigma científico moderno é o resultado do grande avanço no conhecimento que a própria ciência engendrou” (SANTOS, 198:54).

⁶⁰ “Einstein [demonstra] que a simultaneidade de acontecimentos distantes não pode ser verificada, pode tão só ser definida [...] Não havendo simultaneidade universal, o tempo e o espaço absolutos de Newton deixam de existir. Dois acontecimentos simultâneos num sistema de referência não são simultâneos noutro sistema de referência. Se Einstein relativizou o rigor das leis de Newton no domínio da astrofísica, a mecânica quântica fê-lo no domínio da microfísica. Heisenberg e Bohr demonstram que não é possível observar ou medir um objeto sem interferir nele, sem o alterar, e a tal ponto que o objeto que sai de um processo de medição não é o mesmo que lá entrou” (SANTOS, 1988:55).

Desde o Século XX, quando o mito da neutralidade científica passou a ruir⁶¹, cientistas e filósofos passaram a questionar os paradigmas com os quais conviveram por mais de três séculos. Diante destas novas realidades, muitos desses pensadores passam a agir como já há muito agem os artistas em relação as suas buscas: libertos do compromisso com a noção de verdade, podem enxergar-se no interior de suas próprias reflexões e experiências, admitindo suas imprecisões, provisórias e subjetividades como elementos impulsionadores de suas pesquisas. Segundo Edgar Morin,

De toda parte surge a necessidade de um princípio de explicação mais rico que o princípio da simplificação (disjunção-redução), a que podemos chamar de princípio da complexidade [...] [Este princípio] se esforça por obter a visão poliocular ou poliscópica onde, por exemplo, as dimensões físicas, biológicas, espirituais, culturais, sociológicas e históricas daquilo que é humano deixem de ser incomunicáveis (MORIN, 1994:25).

Diante desta articulação complexa, constatada pelo pensamento moriniano, a noção de experiência é capaz de conjugar dialogicamente duas alternativas que, pelo pensamento científico moderno, eram consideradas anteriormente excludentes: o caráter não definitivo da experiência, visto como um caminho possível, e um novo rigorismo científico, o qual passa a incluir em sua trajetória a subjetividade dos envolvidos, e deste modo pode

[...] captar o sentido daquilo que se procura investigar, emitindo um juízo sobre o encontrado: a experiência coincide, certamente, com 'provar' alguma coisa, mas coincide sobretudo com o juízo dado a respeito daquilo que se prova. Realizar uma investigação significa [portanto] [...] colher o significado para si daquilo que se está vivenciando (MASSIMI e MAHFOUD, 2007).

3.2. O Experimento Enquanto Questionamento

A aceitação da potência do mundo subjetivante na realização de uma experiência científica expressa o entendimento desta como um discurso científico de feição histórica. Consequentemente, a iniciativa experimental passa a ser vista como um argumento que se constitui conforme os questionamentos que o próprio sujeito da experiência estabelece.

⁶¹ Refere à impossibilidade de existência da neutralidade na ciência, na medida em que esta se encontra subordinada ao homem e seu contexto histórico. A teoria positivista defendia a ciência como neutra e perfeita, designações demasiado anacrônicas aos ouvidos do mundo atual.

No que tange à terminologia científica, o vocábulo ‘experimento’ exprime a verificação de algumas possibilidades relativas a um específico fenômeno ou situação. Quando da sua realização, cada repetição do experimento executada, recebe o nome de ensaio ou prova, representando as ações fundamentais para a validação deste.

Estes procedimentos podem variar muito segundo as disciplinas com as quais se trabalha. Desta forma, um experimento feito na área da Química não terá as mesmas circunstâncias que um experimento realizado junto à área da Gravura, ou da sonoridade musical, por exemplo.

O conceito de ‘experimento e suas etapas’ resulta como uma encruzilhada comum a artistas e cientistas, devido ao caráter processual de suas tarefas, durante as quais estes dialogam com suas escolhas e concepções. Da mesma forma que o cientista, o artista criador costuma formular indagações, só que no campo das relações simbólicas. Ambos se nutrem da realização do experimento, entendido aqui como “experiência controlada ou dirigida, ou seja, de *observação*” (ABBAGNANO,1998:414), ou ainda compreendida como os cuidados necessários para a verificação de um fenômeno qualquer.

Cecília de Almeida Salles explica que o próprio termo ‘experimento’ está “*relacionado ao conceito de trabalho contínuo [e está associado] à fisicalidade dos documentos [...] pois lida-se com a perspectiva do processo que é o próprio percurso de experimentação*” (SALLES, 2004:140).

Desta forma, a noção de experimento está na base dos pensamentos de artistas e cientistas, os quais se caracterizam por formular perguntas de diferentes naturezas e em todos os estágios de sua criação. Mesmo quando ambos consideram suas tarefas finalizadas, suas dúvidas frequentemente persistem e as perguntas dificilmente desaparecem,

No momento de construção da obra, hipóteses de naturezas diversas são levantadas e vão sendo postas à prova. São feitas seleções e opções que geram alterações e que, por sua vez, concretizam-se em novas formas. É nesse momento de **testagem** [Grifo meu] que novas realidades são configuradas, excluindo outras [...] A experimentação e a percepção seriam campos de testagem que mostram a natureza investigativa do processo criador [...] Encontramos testagens em rascunhos, estudos, croquis, plantas, esboços, roteiros, maquetes, copiões, projetos, ensaios, contatos, *story-boards* (SALLES, 2004:142-3).

Exemplos de paralelos possíveis entre os experimentos em arte e ciência estão presentes na área da gravura, na qual ‘prova’ designa aquela cópia na qual o artista verifica a validação de seu trabalho. Algo semelhante se dá no teatro com o vocábulo ‘ensaio’, o qual, entre outras acepções, inclui a ideia de uma repetição que visa aprimorar a ação criativa em relação ao espetáculo a ser concebido.

Pelo exposto, pode-se perceber que a noção de experimento - tanto em arte como em ciência - guarda estreita relação com a ideia de procedimentos em marcha com vistas a um resultado. Desta maneira, ao compreender-se a natureza processual da experimentação, percebe-se que nenhuma de suas etapas podem ser desconsideradas. De fato, estas constituem a materialidade do caminho, o qual, por sua vez, se torna tão importante quanto o produto ao qual o artista ou cientista poderá chegar.

3.3. Acontecimento Teatral Como Experimento

Designo como ‘Acontecimento Teatral Como Experimento’ (ATCE) aqueles espetáculos, os quais realizam suas experiências cênicas em tempo real e aos olhos do público, contendo um sentido de risco e configurando-se enquanto metamorfose explícita. As metamorfoses características do ATCE podem levar a cena a descaminhos ou a variações, as quais eventualmente podem ser incorporadas ao experimento, mas que claramente conferem a este um sentido de vulnerabilidade. Pretendo demonstrar que nesta concepção estão incluídos os espetáculos *Ridicolo* e *Isadora.Orb*, relacionando-os com as ideias de experiência e experimento, descritas nas duas seções anteriores.

De maneira inicial, é importante diferenciar ATCE da noção mais corrente de teatro experimental⁶², já que este

se opõe ao teatro tradicional, comercial e burguês que visa a rentabilidade financeira e se baseia em receitas artísticas comprovadas, ou mesmo ao teatro de repertório clássico que só mostra peças ou autores já consagrados. Mais que um gênero, ou movimento histórico, é uma atitude dos artistas perante a tradição, a instituição e a exploração comercial (PAVIS, 2007:388) .

A denominação Teatro Experimental é usualmente empregada para designar uma modalidade de teatro ligada à questão da ruptura com a tradição teatral, sendo

⁶² Para maiores esclarecimentos acerca da noção de teatro experimental consultar LOPES, 1992.

decorrentes deste atributo a maioria de suas demais propriedades. De fato, o ATCE pode também ser considerado como teatro experimental, mas nem todo teatro experimental pode ser considerado ATCE, pelas razões que explico a seguir. O ATCE não apresenta somente um espetáculo que rompe com padrões estéticos tradicionalmente estabelecidos nas artes cênicas, mas principalmente expõe sua processualidade em tempo real durante a circunstância teatral, ou seja, opera a demonstração das diferentes fases do experimento em curso. Assim, os subsídios da experiência cênica podem ser apresentados à plateia de forma separada ou em seus sistemas originais, e se recombinar em presença do espectador, de forma a gerar outras “substâncias” para a encenação.

De fato, a metamorfose não constitui nenhuma novidade para a arte teatral, uma vez que esta perpassa o teatro desde o seu mito de origem, através do culto a Dionísio, deus da transformação da videira em vinho e dos disfarces espetaculares. Tal alegoria faz lembrar que a metamorfose é a própria teatralidade com sua profusão de meios intercambiáveis e que se realocam o tempo todo, configurando a operação intermedial por excelência (KATTENBELT, 2006:12). De fato, a metamorfose sempre existiu no teatro e não consiste nenhuma prerrogativa do ATCE. O diferencial que quero registrar aqui é que, no contexto do ATCE, torna-se possível acompanhar o momento em que esta metamorfose ocorre, e não apenas o seu resultado em cena, uma vez que esta transformação sobrevém quando a cena se dá à expectativa. Nesta perspectiva, esse traço de **metamorfose permanente, a qual se mostra em cena aberta**, aproxima o ATCE da concepção de operação de cena como reação química, e de espaço da cena como laboratório.

Ora, a Química é a ciência que se ocupa da formação dos fenômenos de mutação e suas substâncias. Logo, a ocorrência da metamorfose é a distinção fundamental num experimento químico, uma vez que uma reação química nada mais é do que uma recombinação de partículas (CRUZ e FILHO, 2004:30). A finalidade do experimento na química é a modificação qualitativa da matéria, durante a qual ocorrem alterações na configuração e nas relações entre as substâncias reagentes, resultando em uma ou mais substâncias químicas diferentes. Assim, é igualmente importante salientar que há

[...] uma evidência de que pode ter ocorrido uma reação química num sistema, se tivermos observado uma mudança de cor; ou uma formação de gases, ou a formação de produtos com diferentes solubilidades [...] Ou ainda a perda ou o ganho de energia. (CONSTANTINO, SILVA e DONATE, 2004:211).

Desta forma, durante o experimento químico as transformações qualitativas podem gerar combinações de diferentes naturezas entre as partículas que compõem uma reação (CRUZ e FILHO, 2004:30). Igualmente, o experimento químico tem como principais transformações as reações de **síntese** ou **adição**, onde duas ou mais substâncias se combinam diretamente para formar uma nova mistura; de **decomposição**, quando um composto químico se quebra (decompõe) em dois ou mais conteúdos; de **deslocamento simples**, no qual um elemento de composição unitária recombina-se com um dos elementos de uma substância composta, ou ainda, a reação de **dupla troca**, em que dois compostos químicos trocam seus radicais para formar dois novos arranjos.

3.3.1. Laboratório - o lugar da transformação

As reações químicas estão presentes em todo ambiente natural e cotidiano⁶³. Mas o local especialmente equipado para a demonstração e acompanhamento dos trabalhos de testagens, exames, demonstrações ou aplicação prática destes conhecimentos é o laboratório, que, em sentido figurado, também expressa um sítio no qual ocorrem variadas transformações.

No contexto do ATCE, o espaço cênico pode do mesmo modo ser configurado à moda de um laboratório: rico em instrumentos de variadas ordens, os quais propiciam um acompanhamento mais detalhado dos experimentos que ali se realizam, como parecem ser os casos em *Ridicolo* e *Isadora.Orb*.

Quanto ao espaço de cena⁶⁴, pode-se dizer que *Ridicolo* exhibe a seguinte configuração: o palco se apresenta sem panejamento, e o chão, coberto por um linóleo preto. À esquerda, ao fundo, duas cadeiras e uma mesa retangular, sobre a qual está uma câmara com um pequeno tripé, bem como um microfone de mesa. Abaixo estão amontoadas diversas caixas de madeira e mais à frente, ao nível do chão, há um colchão de casal com dois travesseiros, cuja roupa de cama é de cor branca.

⁶³ Estas podem ocorrer na natureza, como a fotossíntese, por exemplo, a qual transforma gás carbônico em oxigênio, ou ainda na simples preparação de um bolo, em que se acrescenta fermento à receita e, a partir da reação entre o bicarbonato de sódio e o fosfato monoácido, dá-se uma transformação química, a qual libera gás carbônico e faz o fermento inflar a massa.

⁶⁴ Sempre que em meu texto aparecer a questão da localização no palco em que se sucedem as cenas, a perspectiva adotada será a do ponto de vista do público. Portanto, estarei me referindo sempre à esquerda e à direita **da plateia**.

Junto à boca de cena, está uma plataforma igualmente branca, a qual contém uma série de reproduções tridimensionais e bastante fiéis de fezes humanas.

Do lado direito da audiência, há outra mesa de tamanho menor com uma cadeira e um microfone de pedestal, para os quais estão apontados alguns eletrodomésticos, tais como um espremedor, um *mixer* de frutas, um aparelho de depilação, entre outros objetos ruidosos. Abaixo desta mesa, há um aquário redondo no qual está depositado um solitário peixe dourado, e na sua lateral encontra-se um grande vaso de cerâmica vazio. Imediatamente atrás, uma folhagem sintética está pendurada junto ao urdimento. Ao fundo, há uma outra plataforma baixa e, sobre o chão, encontram-se uma multilavadora de alta pressão, uma serra elétrica e um microfone de pedestal. No centro, ao fundo do palco, destaca-se um telão branco para o qual está apontado um projetor de imagens preso ao urdimento.

A ocupação espacial em *Ridicolo* se encontra descentrada e concomitante, proporcionando múltiplos espaços para o olhar do espectador. Destaco alguns itens importantes: os equipamentos expostos em bancadas, e a presença de objetos de diferentes naturezas, como eletrodomésticos, mídias ou móveis. Todos esses elementos formam séries de objetos que se encontram exibidos de antemão, mesmo antes de se iniciar o espetáculo.



Tal como um laboratório - espaço físico normalmente equipado com aparelhos de várias naturezas, capazes de realizarem diferentes operações -, os equipamentos em *Ridicolo* se encontram dispostos no ambiente, à espera do momento em que serão utilizados. Apesar da ambientação na montagem não remeter a nenhum espaço específico, esta apresenta uma combinação bastante inusitada de instrumentos e elementos, os quais, pela sua heterogeneidade (reproduções de fezes humanas, cama e travesseiros, serra elétrica e aquário, por exemplo), sugerem operações específicas, difíceis de ser estabelecidas *a priori*, indicando, assim, um local de ações experimentais e com certa dose de imprevisibilidade.

O vocábulo 'laboratório' designa um local para exame, criação, treinamento ou investigação de diferentes dados, substâncias ou informações, os quais podem pertencer a várias modalidades de estudo - o laboratório é o lugar da experiência. De forma similar a *Ridicolo*, *Isadora.Orb* também apresenta uma ambientação não figurativa, mas que pode se aproximar da ideia de lugar de experiências a qual me refiro. A caixa cênica está desprovida de pernas e rotunda; além disso, há um linóleo fixado sobre o chão, um telão ao centro, e um projetor junto ao urdimento. Existem ainda três câmeras: a primeira posicionada ao fundo à esquerda sobre um tripé, a outra fixada no urdimento direcionada para o chão do palco, sendo a terceira junto à mesa de Seabra.



Em *Isadora.Orb*, há duas mesas posicionadas nas laterais do palco, estruturalmente projetadas para deixar todos os equipamentos à vista do espectador desde antes do início do espetáculo. À direita, temos uma mesa de som do tipo *mixer*, com canais para microfones ao vivo e áudios pré-gravados, ocupada por Andrea Jabor. A mesa à esquerda é reservada para Seabra, e contém uma estrutura de um toca-discos, folhas brancas, material de desenho, fotos, reproduções de gravuras, discos de vinil e suas capas, alguns objetos pequenos como potes, bem como uma câmera apontada para o tampo da mesa e presa a um braço, o qual realiza movimentos de aproximação e afastamento do tampo da mesa, facultando a visão em detalhe de todas as ações de Seabra.

Aqui, o ambiente laboratorial está visivelmente definido sobre as plataformas desta mesa maior, sobre a qual são dispostos os objetos a serem “examinados”, sendo que a tela funciona como um grande microscópio. Juntos, estes equipamentos visam respectivamente propiciar o exame e ampliação detalhada de todas as “transformações” que se sucedem em *Isadora.Orb*.

3.3.2. Realizando o experimento

O lugar da experiência é o laboratório, sendo que o condicionante do experimento químico é a metamorfose da matéria, em que diferentes componentes se ligam gerando uma substância ou uma nova combinação inexistente até então. De forma similar ao experimento químico, o Acontecimento Teatral Como Experimento evidencia suas transformações, tendo elementos de diferentes procedências e materialidades que, ao serem inseridos num mesmo sistema, podem se recombinar, gerando uma configuração original e ainda não existente na cena, guardando relação com o acompanhamento de uma reação executada em laboratório.

Pode-se dizer então que, no ambiente do ATCE, as possibilidades de transformação são constantemente dramatizadas, podendo ocorrer combinações que alterem o resultado, as funções, as propriedades dos elementos, bem como a composição espaço-temporal ou o significado da cena em questão.

Sendo assim, proponho um paralelo entre as mutações químicas e as transformações que identifico ocorrerem no interior do ATCE, efetuando uma

analogia entre os experimentos químicos de síntese e decomposição e as mutações ocorridas em alguns momentos específicos das apresentações do ATCE⁶⁵.

Uma imagem marcante que surge ao debruçar-me sobre *Isadora.Orb* é a visão de Ricky Seabra conduzindo sua “experiência” junto à assistência. A forma com que realiza suas ações deixa às claras as diversas transformações por que passam os elementos constitutivos da cena. Tal ligação se dá uma vez que a experiência a ser demonstrada tem relação direta com a trajetória de vida do artista-pesquisador Seabra, o qual deseja realizar suas criações em órbita lunar embarcando no Módulo Isadora.

Diferentemente da experiência tradicional, neste experimento a matéria e a mente exploradora não ocupam planos separados, e unem-se ampliando a força do experimento, conferindo-lhe grande autenticidade.

Aos doze minutos e cinquenta e oito segundos do DVD⁶⁶ de *Isadora.Orb*, junto à sua mesa, Seabra, usando as duas mãos, introduz diversos componentes isolados, os quais irão sendo combinados no interior do campo da câmera durante o experimento. Ao centro da tela aparece, então, o prato giratório de um toca-discos em movimento. Sobre este, Seabra deposita um disco de vinil de cor azul, no qual orbita o título: *Isadora.Orb*, e, em seu verso, constam os nomes de Ricky Seabra e Andrea Jabor. Um segundo disco de cor preta aparece, e Seabra aloja sobre este uma tigela de porcelana que contém recortes de foguetes espaciais, os quais vai retirando do quadro um a um.

É importante perceber como, nesta primeira parte do experimento, Seabra inclui no plano da câmera pequenos grupos de objetos com os seus componentes previamente organizados, os quais formam as diferentes substâncias que compõem a transformação.

Neste sentido, é esclarecedor observar a ação do artista. Tal qual um “cientista que cria” - ou descobre - ao mesmo tempo em que demonstra o seu próprio experimento, Seabra manipula a câmera, regulando o seu braço e a função

⁶⁵ Reconheço a riqueza de elementos propostos pelas duas encenações, mas, de maneira geral, minhas aproximações do ATCE referem-se à ação dos atores e à forma como estes encaminham suas operações no ambiente laboratorial dos espetáculos.

⁶⁶ A contagem temporal corresponde ao tempo transcorrido em todo o DVD, o qual pode ser ligeiramente diferente do tempo decorrido no espetáculo em si. Da mesma forma, esta minutagem pode sofrer alguma alteração (para mais ou menos tempo) dependendo do equipamento a ser utilizado para a reprodução do disco.

de aproximação dos objetos como se ela fosse uma espécie de microscópio, o qual possibilita para si e para o espectador a visualização dos diferentes estágios da modificação em curso.

Ao final, Seabra desloca a tigela de porcelana para uma extremidade da rotatória negra; repousa em seguida um dos recortes de foguetes sobre o vinil, pulverizando logo atrás um pó brilhante e, a seguir, adiciona um pequeno pisc-alerta de luz intermitente vermelha. Feitos esses procedimentos, a reação de metamorfose acontece então de forma plena: os elementos individuais (vinil, tigela, foguete e luz piscante, substâncias originárias de outros sistemas) se ligam e reagem entre si, gerando uma imagem não vista até então - o Módulo Isadora em órbita lunar.



Esta passagem caracteriza duas reações: a primeira é de decomposição, em que os conjuntos vão gradualmente se desfazendo até adquirirem uma composição unitária para, após, se sintetizarem numa segunda reação que gera o produto final da cena - a imagem da aeronave orbitando o espaço sideral.

Já em *Ridicolo*, um exemplo eloquente da noção de experimento realizado em cena pode ser acompanhado aos quarenta e um minutos e cinquenta e dois segundos do DVD, quando Agnés Mateus e Luca Camilletti dirigem-se ao fundo à esquerda, e o ator posiciona o corpo de Mateus de braços sobre a mesa, com as

mãos para trás e os pés no chão. Luca Camilletti começa então a prender os cabelos de Mateus martelando grandes pregos no tampo da mesa.

Depois de um tempo, Horno senta-se na lateral da mesa, dispondo a parte posterior de sua cabeça sobre esta. Camilletti vai igualmente pregando o cabelo do colega ao tampo.



Neste fragmento, pode-se perceber que os instrumentos para experimentação em *Ridicolo* não são apenas os materiais disponíveis no “laboratório”, mas sim, que o experimento pode ter igualmente como substrato o corpo dos atores.

Feito isto, Camilletti senta-se na lateral esquerda do palco, abaixo de uma reprodução do quadro de Sandro Boticelli *Alegoria da Primavera* (1482), e passa a preencher palavras cruzadas.

A materialidade dos elementos da reação conduzida por Camilletti está bem definida: de um lado da equação, dois atores; de outro, a mesa, em seu estatuto de objeto de cena. Aqui é demonstrada uma reação de síntese cujo caráter é complexo.

A transformação que ocorre se dá de modo diferente da mímese corporal por meio da qual um ator pode se transformar em objeto (como, por exemplo, uma mesa ou uma cadeira). Neste caso, Mateus e Horno conservam sua configuração anatômica humana, mas, através da intervenção de Camilletti, as “substâncias” mesa e atores são mescladas e reagem entre si, gerando um terceiro e original elemento: os atores-cenário.

Diferentemente de Seabra, Camilletti, como realizador do experimento, comporta-se como um cientista tradicional, o qual executa sua tarefa sem deixar pistas acerca de qualquer envolvimento com a experiência que realiza. O mesmo fenômeno ocorre com Agnés Mateus e Jorge Horno, os quais, como elementos de uma equação maior, são apenas manipulados e reduzidos à condição de componentes do experimento, deixando-se prender sem esboçarem nenhuma reação. Após um momento sentado, durante o qual a metamorfose se consolida, Camilletti liga a lavadora de alta pressão e joga água pressurizada sobre os atores-cenário. Inicia-se, assim, a reversão do experimento, aonde, num processo análogo ao da solubilidade das substâncias, a água, agindo como solvente universal, vai gradualmente diluindo os atores-cenário, os quais se transmutam então à sua condição inicial.



Esta dinâmica de transformação fica mais evidente em presença da conhecida pintura de Boticelli⁶⁷, a qual, através de um grupo de figuras mitológicas greco-romanas - Vênus, Flora, Ninfas, Mercúrio e Favonius⁶⁸ - alude à metamorfose explosiva da natureza empreendida pela chegada da primavera na

⁶⁷ Certamente, uma análise das formas, da composição e do uso dos materiais frequentemente informa muito mais sobre uma obra. Mas, sem dúvida, é bastante conhecido o caráter desta pintura como narrativa alegórica de transformação da Natureza, bem como a relação desta com o período de festas que comemoravam a chegada da Primavera e prestavam homenagem a Dionísio ou Baco, deus do teatro e do vinho. Para maiores informações sobre a obra, consultar BEDEKAMP, 1995.

⁶⁸ Equivalente romano e menos conhecido de Zéfiro, deus grego do vento.

região da Grécia e de Roma, bem como se relaciona com outras imagens do espetáculo que articulam diferentes metamorfoses dos seres humanos e da natureza⁶⁹. Desta forma, a transformação - parte indissociável da negociação teatral - tem a sua processualidade exibida no ATCE por meio das reações que ocorrem às vistas do espectador. Além da metamorfose teatral tornada explícita, há ainda outra questão importante na configuração do ATCE: sua medida de imprevisibilidade, a qual demonstrarei na sequência.

Aos trinta e dois minutos e vinte e três segundos do DVD de *Ridicolo*, Agnés Mateus se posiciona no centro do palco, mantendo-se nesta posição até o final desta cena. Jorge Horno toca na colega e vai retirando da boca desta uma espécie de fita plástica que está guardada enrolada no seu interior, e estende essa na direção do público. Tal fita possui aproximadamente um dedo de largura, e apresenta espessura mínima e larga extensão, parecendo-se com uma serpentina “sem fim”. Nesta superfície, encontram-se frases em forma de pergunta. Tais textos abordam questionamentos sobre diferentes interesses da existência humana e a capacidade dos seres humanos de atribuir valor aos fatos.

Neste momento, a luz de plateia é acesa, deixando toda a sala num mesmo plano visual. Assim, o escrito é inicialmente lido por cinco espectadores em um movimento conduzido por Jorge Horno, o qual segue estendendo a fita única com os textos. De maneira informal, Horno conversa com as pessoas e se aproxima fisicamente de alguns espectadores propondo-lhes a experiência da leitura. Camilletti também interage na cena, oferecendo um gole de água aos participantes e, assim, encorajando-os a ler.

Quando um quinto espectador já está à vontade lendo seu texto, Luca Camilletti corta com uma tesoura a fita na boca de Agnés Mateus, e ambos vão para o fundo do palco, iniciando a cena ruidosa com pregos e martelo. Horno ainda permanece junto a este espectador que, frente ao barulho das marteladas, repassa em alto volume de voz mais algumas frases da fita já cortada.

É apropriado registrar que, no tocante à relação do acontecimento teatral com a sua audiência, Hans-Thies Lehmann considera-o como um

⁶⁹ Como por exemplo, a cena onde Horno, ao ser “plantado” em uma grande vaso, se mantém numa atitude alusiva à ideia de arbusto.

[...] tempo de vida em comum que atores e espectadores passam juntos no ar que respiram juntos daquele espaço em que a peça teatral e os espectadores se encontram frente a frente [...] Uma vez que virtualmente o olhar de todos os participantes podem se encontrar, a situação do teatro constitui uma totalidade de processos comunicativos evidentes e ocultos. (LEHMANN, 2007:18-9).

A visão do teórico alemão confere uma dimensão de responsabilidade à plateia, compreendida como testemunha “*sensorial da existência das coisas*” (LEHMANN, 2007:178). No entanto, nesta passagem de *Ridicolo* acima descrita, estes “processos evidentes e ocultos” ocorrem causando uma fricção adicional. Justamente próximo aos trinta minutos de espetáculo, quando o espectador possivelmente já encontrou alguma formulação dentro da qual ele se sinta acomodado ao sistema do espetáculo, ocorre uma transformação que atinge toda a audiência. Fica claro neste fragmento da peça que a fricção entre sujeito e objeto da experiência é exacerbada, tensionando também o contrato da teatralidade.



Na proposição da cena, cada espectador, a partir do momento em que se individualiza através da leitura, passa por uma metamorfose. Assim, sem abandonar seu estado de expectativa, soma a este um novo estatuto dentro da dinâmica da encenação, a de **espectador - leitor- em – voz - alta**, uma categoria inexistente até então, a qual foi acrescentada pela adição do ato de leitura à sua condição inicial de observador da cena.

Em *Ridicolo*, esta forma de construir “a cena da fita na boca de Agnés Mateus” difere de uma dinâmica de cena de plateia - seja em sala ou no teatro de rua. Na cena de plateia tradicional, um ator poderá eventualmente ser interrompido ou alterar alguma de suas movimentações ou encaminhamentos. Mas, de modo geral, numa cena de plateia o ator mantém suas ações dentro de um espectro de possibilidades para as quais se preparou devidamente.

Na montagem, os atores também estão preparados para eventualidades. No contexto do ATCE, o espectador-leitor torna-se responsável direto pela materialização da cena e, neste momento, os criadores da peça correm este risco. Aqui claramente cabe ao espectador-leitor operar de modo a que a cena aconteça, cabendo a este aceitar ou não o novo contrato teatral. Caso não o aceite, o experimento poderá sofrer alterações substanciais e imprevisíveis, dando espaço para que o acaso surja e ali mostre o seu ineditismo.

Este mecanismo de construção da cena, ao mesmo tempo em que convoca o espectador à metamorfose, torna visível para este que o “*sujeito da experiência tem algo [...] que se expõe, atravessando um espaço indeterminado e perigoso*” (BONDÍA, opus cit.). Desta maneira, este episódio em *Ridicolo* apresenta o ATCE em toda a sua compleição de imprevisibilidade e acaso, os quais são devidamente valorizados e tornados operação dramática. Assim, por meio da exposição da vulnerabilidade da cena viva, *Ridicolo* reforça seu sentido de experimento, de navegação através daquilo que não está totalmente seguro, previsto, ou que ainda não foi sequer imaginado.

A discussão que trago acerca da vulnerabilidade da cena viva compõe parte do quadro que tracei sobre o Acontecimento Teatral Como Experimento, e é bem verdade que as peças se aproximam através das possibilidades existentes no interior desta concepção.

Desta maneira, em *Ridicolo*, além da metamorfose tornada explícita, a encenação apresenta momentos nos quais a própria condição de imprevisibilidade e acaso é dramatizada e tornada em matéria para a cena. Por outro lado, em *Isadora.Orb*, o que sobressai é o conteúdo processual permanentemente metamorfoseado ao longo das diferentes situações encenadas.

É certo que as escolhas formais dos criadores envolvidos nas obras demonstram tais singularidades dramatúrgicas, e é igualmente correto pensar que tais diferenças entre as encenações de *Isadora.Orb* e *Ridicolo* terminam por ampliar

ainda mais a abrangência do Acontecimento Teatral como Experimento. A seguir, na continuidade deste estudo, analiso nas montagens algumas das relações entre os diferentes meios implicados na tessitura desses espetáculos.

4. MÍDIAS DIGITAIS NA CENA TEATRAL

São muitas as específicas transformações trazidas pelo uso das mídias digitais na cena contemporânea. Nesta sessão, inicio traçando um breve apanhado histórico no qual demonstro como o aporte destes meios de comunicação vem acrescentando novos procedimentos inventivos ao teatro e possibilitando percepções diferenciadas por parte do espectador. Na sequência, reconheço alguns aspectos envolvidos nas discussões acerca da noção de intermedialidade, apontando o sentido que adoto na análise.

4.1. A Irrupção dos Meios

A transformação estética instaurada a partir das ações das vanguardas artísticas trouxe consigo um arcabouço de cisões com o mundo clássico que marcaria o século vinte como um século de rupturas e experimentalismo radical. A pesquisadora e designer Regina Cunha Wilke chama a atenção para o fato de que, já no início do século XX, experiências com arte e tecnologia fizeram parte das agendas dos artistas,

A glorificação do futurismo às máquinas, as relações das artes visuais com aparatos mecânicos no dadaísmo foram os primeiros passos para o que eventualmente emergiu como uma fusão de arte e de tecnologia por meio de computadores, vídeo e sintetizadores [...] o surrealismo mais radical termina por esboçar o que mais tarde vai ser chamado performance, happening⁷⁰ e instalação (WILKE, 2009:187).

Este período inicial de experimentações das vanguardas representou um grande avanço no sentido de ultrapassar fronteiras entre as artes e lançar uma série de técnicas fundadoras, as quais, anos mais tarde, seriam reconhecidas como práticas artísticas pós-modernas. Dentre outras modificações, destacam-se a interdisciplinaridade nas práticas de teatro, o rompimento com formas artísticas tradicionais de configuração descritiva e a presença constante de experimentações com meios tecnológicos,

⁷⁰ “A tradução literal de **happening** é acontecimento, ocorrência, evento. Aplica-se a um espectro de manifestações que incluem várias mídias, como artes plásticas, teatro, **art-collage**, música, dança, etc. Mesmo com essa fusão, o **happening** mantém como princípio aglutinador sua característica de arte cênica” (COHEN, 2004:43).

Artistas como Vsevolod Meyerhold, Erwin Piscator e Bertolt Brecht já faziam experiências nas quais agregavam teatro e cinema, demonstrando suas conexões com seu tempo e com os meios tecnológicos que lhes eram contemporâneos. No caso específico das experiências teatrais com a arte cinematográfica, esta ofereceu ao teatro do século XX uma perspectiva bastante diversa da que se dispunha até aquele momento. A pesquisadora Luciana Barone acrescenta,

A multiplicidade cinematográfica viria rapidamente a ser adotada pela arte cênica, não apenas nas mudanças espaciais e temporais que ajudou a provocar no teatro, mas diretamente, com a adoção de imagens filmadas em espetáculos teatrais [...] As primeiras teorizações sobre o cinema tinham como parâmetro, inicialmente, o teatro e sua linguagem, e, posteriormente, a relação do cinema com as demais artes [...] Buscava-se então, a essência do cinema, através de suas peculiaridades técnicas e de como elas poderiam ser transpostas para a linguagem [do teatro] (BARONE, 2009:107).

Em que pese a grande importância de artistas como Meyerhold, Piscator e Brecht, o fato é que o uso que estes faziam da mídia audiovisual se baseava apenas em procedimentos de conjunção destes meios com a cena, sendo que as imagens produzidas pelo cinematógrafo faziam parte de algumas passagens, ilustrando ou referenciando os espetáculos apresentados. As relações complexas entre a cena teatral e as mídias ainda levariam alguns anos para se estabelecer de forma plena, mais precisamente a partir dos anos cinquenta e sessenta do século XX.

A este respeito, é oportuno registrar que, em palestra realizada no ano de 2010⁷¹, a estudiosa francesa Clarisse Bardiot esclarece que, por iniciativa do artista visual Robert Rauschenberg e do engenheiro Billy Klüver, *Nine Evenings, Theatre & Engineering* foi o primeiro grande evento que articulou um diálogo efetivo entre as artes e a tecnologia no século XX⁷².

⁷¹ Palestra realizada no âmbito do Seminário *Corpo, Performance e Tecnologia*, realizado na cidade de Porto Alegre pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e pelo Centro de Dança da Secretaria Municipal de Cultura de Porto Alegre no ano de 2010. Sobre o evento *Nine Evenings Theatre & Engineering*, acessar a página da Fundação Langlois, no Canadá, <http://www.fondation-langlois.org/html/f/index.php>. O sítio contém farto material sobre o evento.

⁷² É importante registrar que, já em 1952, John Cage havia organizado no Black Mountain College, instituição de ensino superior em artes da Carolina do Norte (EUA), o *Untitled Event*, ação multimídia que incluía vários solos independentes de dança, pintura, projeções fílmicas e de slides, bem como gravações fonográficas, poesia, leitura e execuções ao piano. A ação é considerada o primeiro *happening* da história das artes e dela participaram o bailarino e coreógrafo Merce Cunningham, os poetas Charles Olson e M.C. Richard, o músico David Tudor e o artista visual Robert Rauschenberg,

O ciclo de apresentações realizado em Nova Iorque no ano de 1966, ao qual compareceu um número próximo a dez mil pessoas, era composto de dez performances baseadas em equipamentos e aparatos tecnológicos de invenção conjunta entre artistas e cientistas. No evento foram reunidos criadores como Steve Paxton, John Cage, Lucinda Childs, Öyvind Fahlström, Yvonne Rainer, Deborah Hay, Robert Rauschenberg, Alex Hay, David Tudor e Robert Whitman, estes três últimos, artistas os quais haviam trabalhado com o coreógrafo Merce Cunningham em diferentes funções.

Por sua vez, os cientistas - os quais trabalhavam em áreas como eletrônica, telefonia, sistemas de comunicação ou informática - eram oriundos do Departamento de Comunicação e Pesquisa da Bell Laboratories, centro de pesquisa tecnológica, o qual na época desenvolvia o primeiro satélite, além de pesquisas pioneiras de imagem digital.

Dentre os eventos, uma das performances, de autoria do próprio Rauschenberg, consistia numa partida de tênis realizada no escuro, da qual eram captados e amplificados os sons, sendo que as imagens, por sua vez, eram coletadas por câmeras infravermelhas e projetadas num telão. Um outro exemplo de performance no evento era uma experiência de imersão proposta por Steve Paxton, na qual corredores de tubos plásticos com projeções eram percorridos pelo público que, ao final, já no exterior do tubo, recebia fones de ouvido com os quais captava ondas de rádios de diferentes conteúdos.

De modo especial neste evento, *“se encontram reunidos conceitos fundamentais que atravessaram a experimentação entre teatro e novas tecnologias durante as últimas décadas: intermedialidade e interação”* (GONZÁLEZ, 2008:33).

A visão retrospectiva deste específico evento torna-se esclarecedora da influência que as intersecções entre o teatro, a arte da performance e as tecnologias das comunicações e da informática passaram a ter no panorama das artes cênicas a partir da segunda metade do século passado, causando mudanças das quais ainda estamos nos ocupando em identificar.

Na esteira de *Nine Evenings...* inscrevem-se artistas brasileiros como Júlio Plaza, Suzete Venturelli, Eduardo Kac, Diana Domingues, Analívia Cordeiro, Renato

o qual cedeu uma de suas obras para a ação. Este foi um evento pioneiro do *happening* e das artes e tecnologias - no entanto, contou com uma audiência mais restrita do que *Nine Evenings...*

Cohen e Ivani Santana, sendo que as obras destes três últimos encontram-se na intersecção específica entre artes cênicas e as mídias tecnológicas. De fato, esta incorporação de novos meios na cena rompeu especificidades e sugeriu múltiplos ângulos de enfoque e construção, oferecendo à recepção novas formas narrativas de distintos caracteres,

Apesar de predecessores como Meyerhold e Piscator se valerem do impacto da projeção de imagens em movimento em filme pré-gravado durante eventos de teatro ao vivo, a capacidade de **registro ao vivo e de manipulações de imagens em tempo real** estende em muito as possibilidades das práticas do teatro contemporâneo [...] Uma obra que empregue e manipule múltiplos meios ‘ao vivo’ requer uma resposta por meio de várias modalidades sensoriais ao mesmo tempo, e a ela podem, inclusive, demandar modulações do sensorium humano como um todo (NELSON, 2010:16-7)⁷³. [Grifos meus.]

4.1.1. A noção de mídia

A designação ‘mídia’ tem origem na palavra latina *media*, que significa aquilo que está no meio de algo, ou seja, aquilo se localiza entre dois elementos e, portanto, assume características dos componentes das margens que se encontram interligadas. Contudo, o vocábulo ultrapassa a noção inicial de simples via ou canal, carregando a ideia de mediação, ou seja, algo “*que está no lugar de outra coisa ou se conhece através de*”, de maneira que quando se faz uma alteração qualquer em um meio, pode-se afetar todo o processo instaurado (CARAMELLA, 2009:24-5).

Na busca desta afirmação dos meios como construtores de sentido e não apenas como veículos amorfos, o teórico canadense Marshall McLuhan se debruçou sobre as tecnologias da comunicação, especificamente em relação ao cinema, à televisão e à publicidade. Em sua reflexão, o estudioso observa que os meios são uma espécie de tradutores com a função de desvendar novos saberes, traduzindo uma espécie de conhecimento em outro, como ocorreu com o sistema da escrita em relação à palavra falada (MCLUHAN, 1964:76).

Foi McLuhan um dos primeiros a perceber as transformações da cultura tecnológica empreendida a partir dos anos cinquenta e sessenta. Da mesma forma, foi um pioneiro ao propor uma reflexão que deslocava as mídias da visão tradicional de meio enquanto veículo da mensagem a ser transmitida, e demonstrar que as mídias produziam uma linguagem específica “*que leva a uma configuração cultural*

⁷³ Tradução livre de Paulo Brody a partir do original em inglês.

audiotátil próxima do códigos culturais da oralidade, distanciados, portanto, dos códigos da visualidade alfabética, da imprensa, do livro e da leitura” (MACHADO, 2009:41).

Hoje, passadas décadas, se compreende que a materialidade do meio determina o padrão de código utilizado, bem como a atribuição de seu significado. Assim, dependendo da configuração, cada meio irá determinar um tipo de percepção que apela para sentidos diferenciados, os quais, por sua vez, vão gerar conhecimentos igualmente diferentes entre si.

É o que ocorre ao reconhecer-se que as mídias do início do século XX, como o cinema e a fotografia - mídias analógicas⁷⁴ por excelência -, apresentam diferenças ontológicas em relação às chamadas novas mídias contemporâneas, como projetores, câmeras de vídeo ou equipamentos sonoros de reprodução digital usados na cena mais recente.

Para estas novas mídias, são necessárias estratégias que incluam *“diferentes linguagens para diferentes meios, mas que obedecem a um conjunto de princípios comuns dentro do gênero ‘mídias digitais’ ao qual pertencem” (PEREIRA, 2009:639).*

4.1.2. Configuração digital

Com a finalidade de explicar que a designação ‘novas mídias na cena teatral’ se refere ao uso das mídias de cunho digital, apresento uma pequena retrospectiva do ponto de vista do designer, programador e matemático Lev Manovich. A partir da perspectiva do russo, pode-se perceber que a questão das novas mídias tem relação direta com as recentes transformações da computação e com o avanço das tecnologias dos meios de comunicação.

O designer russo Lev Manovich, em sua obra *El Lenguaje de los Nuevos Medios de Comunicación*⁷⁵, denomina como ‘novas mídias’ os meios que podem ser

⁷⁴ A mídia analógica mantém algum traço em comum com o seu objeto - assim, um quadro é composto por meio de tintas e cores, e se expressa através da materialidade destas. A tecnologia analógica mantém uma analogia direta entre as características do objeto e a forma como estas podem ser manipuladas. Dessa forma, uma música que tenha suas ondas sonoras registradas numa fita magnética está em modo analógico, pois a fita guarda os registros dos sons de modo direto. Por outro lado, a música em modo digital é armazenada em códigos numéricos, os quais podem ser manipulados de diferentes maneiras. No momento da execução, a música digital é decodificada em ondas e pode ser percebida pelo ouvido humano.

⁷⁵ MANOVICH, 2005

transcodificados numericamente; que possuam configuração modular, podendo ser modificados em tamanho e quantidade de informação contida; bem como apresentem um caráter disperso, não linear e simultâneo - ou seja, os meios digitais. Assim, o caráter “novo” não se refere a algum tipo de ruptura, mas à possibilidade de interferência nos códigos que regem as mídias e a cultura.

Para chegar a esta concepção, Manovich realiza uma retrospectiva histórica que se inicia com a Revolução Industrial e a ideia de mecanismos automatizados, passando pelas máquinas de tecer, a fotografia, o cinema, ou mesmo as calculadoras mecânicas de cartões perfurados.

Em seu raciocínio historicizante, o pesquisador deixa claro como o computador incorpora todas estas tecnologias e deixa de ser apenas uma *“máquina analítica, adequado apenas para processar números, e torna-se uma mídia sintetizadora e manipuladora de dados”* (MANOVICH, 2005:22-5). Tal processo tem como resultado o modelo de cultura digital que conhecemos hoje, fruto da convergência das tecnologias da computação e dos meios de comunicação.

Em suma, o que Manovich chama de novas mídias são as formas de produção, acesso, distribuição e comunicação mediadas por computador⁷⁶. Neste sentido, torna-se praticamente impossível não trabalhar com novas mídias em certo momento da prática na cena contemporânea, pois em alguma parte do processo de criação artística teatral, o meio digital estará implicado⁷⁷,

Não há razão para privilegiar o computador como mídia de exposição e distribuição, sobre a máquina computador usada como uma ferramenta para a produção de mídia ou como uma mídia de armazenamento. Todos têm o mesmo potencial para mudar as linguagens culturais [...] a revolução dos suportes informatizados afeta todas as etapas da comunicação, incluindo a aquisição, manipulação, armazenamento e distribuição, mas

⁷⁶ Manovich argumenta que se costuma considerar como nova mídia apenas os meios que fazem uso direto do computador para a sua distribuição e exibição. Contudo, formas que necessitam do computador para serem produzidas - tais como as fotos digitais impressas ou textos - também devem ser entendidas como novas mídias, na medida em que são manipuladas através do uso de programas específicos, e apenas posteriormente são impressos.

⁷⁷ Seabra e Jabor trabalham uma cena de meios mistos, usam equipamentos digitais, projetor, três câmeras em cena, equipamento DVD, uma mesa de corte que conecta as câmeras e seleciona as imagens para o telão. A cena também apresenta o uso de meios analógicos, entre estes o próprio telão, desenhos feitos em cena, gravuras, e a mesa de sonorização de Andrea Jabor. Tal abordagem dos meios é tratada no capítulo que trata da ‘Montagem Revelada’. Portanto, nesta parte do estudo, adoto a designação ‘mídias digitais’, pois é sobre seus efeitos nas encenações que este capítulo se concentra.

também afeta todos os tipos de mídia - texto, imagens fixas, imagens em movimento, som e construções espaciais. (MANOVICH, 2005:19)⁷⁸.

Esta intervenção da linguagem computadorizada na mídia alterou sensivelmente boa parte das poéticas teatrais contemporâneas. O surgimento específico dos recursos digitais modificou também as relações entre os criadores e suas obras, bem como as interações com o próprio material produzido na prática diária da cena. Do ponto de vista utilitário, a novidade da mídia digitalizada é a sua grande capacidade associativa, somada à certa facilidade no seu manuseio e operacionalização, gerados pela interface do computador e a disponibilidade de programas que facilitam seu manuseio, Conforme o teórico inglês Robin Nelson⁷⁹,

A capacidade das tecnologias digitais de integrar dinâmicas sonoras, visuais, de palavras e temporais, de uma forma multimodal (no que se refere à facilidade da edição digital tanto no tempo real quanto durante a gravação), estendeu, talvez de forma radical, a multimodalidade do teatro. Além disso, elas invocaram a possibilidade das transformações do físico ao virtual em dimensões adicionais de espaço e tempo. A seminal concepção de Peter Brook, de um corpo físico que se sabe observado num espaço atual porém vazio, encontra-se desafiada por novas circunstâncias (NELSON, 2010:14)⁸⁰.

4.2. Intermedialidade - Reciprocidade e Influência dos Meios no Acontecimento Teatral

Os processos de troca entre as mídias digitais e o teatro contribuíram para gerar diferentes modalidades de representação, instauraram outras abordagens sobre as relações espaço-temporais e transformaram a dramaturgia contemporânea.

Além de renovar as artes teatrais como um todo, a entrada das mídias digitais na cena pressupõe a instauração de uma epistemologia adequada a este novo panorama. Conforme Belting, de maneira geral a mídia nunca aparece isolada e, devido à sua grande capacidade de aglutinar-se ou recombinar-se com outros meios, ela abre espaço para a hibridez de novas mídias que continuamente surgem na cultura dos meios.

⁷⁸ O texto utilizado é a versão em espanhol, aqui transcrito em minha tradução livre.

⁷⁹ Pesquisador que se ocupa de estudos da intermedialidade e das performances contemporâneas, é professor da Universidade de Manchester, na Inglaterra.

⁸⁰ Tradução livre de Paulo Brody a partir do original em inglês.

Porém, o simples reconhecimento desta qualidade talvez não seja suficiente para a compreensão das capacidades de combinação dos aparatos midiáticos com a prática teatral. A própria designação ‘mídia híbrida’ “*não descreve a precisão e a complexidade de suas interações [...] O termo intermedialidade, desta forma, seria mais preciso*” (BELTING, 2006).

O estudioso holandês Chiel Kattenbelt, em artigo acerca das articulações entre o teatro e as mídias digitais⁸¹, introduz a ideia do teatro como um lugar privilegiado onde as artes e os meios podem encontrar-se de forma a não terem que abdicar de suas próprias materialidades.

A ocorrência de várias mídias em um único aparato ou situação é denominada por Kattenbelt como multimedialidade. Segundo ele, este termo foi criado pela indústria de computadores para enfatizar as múltiplas finalidades do aparato computacional, o qual pode realizar diferentes funções, tais como criação, edição e gravação de textos, imagens, sons e vídeos, acesso a jogos e internet, entre outros empregos.

Conforme o autor, o conceito de multimedialidade é usado na arte e na mídia em dois níveis diferentes. Assim, um enunciado é multimídia quando se combinam palavras, imagens e sons, os quais podem estar dispostos de diferentes modos, como por exemplo um texto falado que contenha imagens fotográficas e uma trilha sonora musical.

Já a experiência multimídia na arte ocorre quando, numa mesma situação, estão presentes distintos domínios ou práticas culturais, como por exemplo, uma exposição de arte que conjugue artes visuais, música, performances ao vivo e vídeos. Isso implica pensar que tanto *Isadora.Orb* quanto *Ridicolo* podem igualmente ser caracterizados como experiências de multimedialidade.

No entanto, o conceito de intermedialidade explica melhor a negociação dos chamados meios de comunicação com os diferentes meios que se encontram estabelecidos na cena. Deste modo, a intermedialidade pode ser vista como

[...] forma de expressão e troca, na qual os diferentes meios dependem e referem-se uns aos outros, tanto de forma implícita como explícita; eles interagem como elementos de estratégias comunicativas particulares; e são constituintes de um ambiente cultural mais amplo (JENSEN, 2008)⁸².

⁸¹ KATTENBELT, 2008.

⁸² Texto original em inglês, tradução livre de Paulo Brody.

A noção de intermedialidade evolui de um debate que transcorreu durante o século passado, no qual as artes e os meios ocuparam o centro. Este debate se inicia com a discussão acerca das fronteiras da arte, propiciada pelas vanguardas do início do século XX, passa pelo exame das relações entre a literatura e as demais artes nos estudos do comparativismo, até chegar às presentes contendas de resistência ao emprego da expressão ‘mídia’, com um uso para além de sua noção inicial de *mass media*.

De modo corrente, a ideia de intermedialidade nas artes cênicas esteve associada aos usos e atributos das “mídias externas à natureza do teatro”⁸³. Contemporaneamente, a intermedialidade na cena representa aspectos mais precisos, ligados à ideia de uma correlação de meios, no sentido da sua influência e reciprocidade no ambiente teatral⁸⁴. Ocorre que, uma vez estando no espaço da cena, as mídias podem se expressar e interagir sem prejuízo de suas especificidades ou materialidades.

Considerando que todo discurso é mediado - pois tanto a fala como os gestos são meios de interação com o mundo -, a intermedialidade no teatro vai interessar-se, então, pelo *mediatizado*, ou seja, aquilo que é tecnologicamente elaborado como meio de comunicação, bem como suas interconexões com todos os elementos no interior de um espetáculo (NELSON, 2010:15). Chapple e Kattenbelt acrescentam ainda,

No mundo de hoje, todos habitamos o intermedial - estamos cercados por jornais, filmes e televisão. Nós vivemos entre as artes e os meios - a intermedialidade é a forma moderna de experienciar a vida [...] Certamente, o nosso conceito de intermedialidade é o de uma arena criativa e um espaço mental que opera entre as artes, a política, a ciência e a filosofia. A intermedialidade é o todo recriado na apresentação: é uma experiência da vida cotidiana. Isto nos parece apropriado para o século XXI, onde nós habitamos um mundo do intermedial no qual performamos as nossas vidas e tentamos obter alguma compreensão sobre a nossa própria realidade (CHAPPLE e KATTENBELT, 2007:25)⁸⁵.

⁸³ Cinema, vídeo, mecatrônica ou sistemas oriundos da tecnologia da informação, entre outros. Estranhamente, o som mecânico (trilha sonora pré-gravada) não costuma entrar no rol das mídias presentes na cena teatral, muito embora seu uso em cena seja igualmente recente na história do teatro (ALCAZAR, 1998:3).

⁸⁴ É significativo considerar que as pesquisas brasileiras acerca do tema da intermedialidade no teatro se encontram em estágio inicial. No Brasil há pesquisadores como Marta Isaacsson com sua pesquisa *Cena e Intermedialidade*, com financiamento via CNPQ. Há também um grupo ligado à UFMG, coordenado pelo pesquisador Claus Clüver, ligado aos estudos do comparativismo.

⁸⁵ Tradução livre de Paulo Brody a partir do original em inglês.

4.2.1 *Isadora.Orb* e *Ridicolo* – o intermedial em cena

Do ponto de vista da presença das mídias na cena de *Isadora.Orb* e *Ridicolo*, o primeiro ponto a ser ressaltado é a forma através da qual ambas as encenações tornam visíveis os seus equipamentos midiáticos. O que se tem é um ambiente que chamo de “laboratório de experimentos”, com todos os aparatos voltados para a realização das experiências de transformação que ocorrem entre os atores, as mídias e os demais mecanismos de cena.

Chapple e Kattenbelt chamam a atenção para este fato, pois a perspectiva intermedial considera importante a inclinação multimodal do teatro, espaço que por definição possui a capacidade de reunir vários meios num só meio,

É por causa da sua capacidade de incorporar todas as mídias que nós podemos considerar o teatro como sendo uma hipermídia, ou seja, uma mídia que pode conter outras mídias [...] É em razão de ser um hipermeio que o teatro proporciona, como nenhuma outra arte, um palco para a intermedialidade. Neste palco, o ator joga com diferentes meios e atua nos espaços vazios entre os meios (CHAPPLE e KATTENBELT, 2007:4)⁸⁶.

Ao iniciar-se *Isadora.Orb*, a criadora Andrea Jabor está deitada com as costas para o chão, a cabeça voltada para a plateia e braços ao alto, quase imóvel. No telão ao fundo, sua imagem é reproduzida em preto e branco. Jabor realiza movimentos pendulares, seu corpo se abre e se fecha como se fosse uma máquina. A suavidade de sua execução evoca uma dinâmica de organicidade, não há nenhuma trilha sonora e nem tampouco qualquer caráter narrativo.

Em dado instante, a imagem projetada parece estar levemente atrasada em relação ao tempo real do palco, com uma espécie de “erro” do aparato técnico de duplicação da imagem. Logo depois, porém, tudo parece estar corrigido e se reestabelece a ideia de palco e vídeo em tempo real. No instante seguinte, a defasagem aumenta, e a imagem na tela parece estar sendo mecanicamente adiantada, ou então se estabelecendo aos saltos. Assim, a projeção na tela já não corresponde mais à ótica do corpo físico de Jabor, parece haver um ruído entre a visualidade da cena e a imagem mediatizada.

⁸⁶ Tradução livre de Paulo Brody a partir do original em inglês.



Nesta sequência, os elementos ‘tempo real’ e ‘mídia’, que pareciam operar de forma conjunta, ganham autonomia, gerando duas óticas distintas: o corpo no palco, e o rosto da criadora visto em close-up na imagem pré-gravada. Em seguida, Jabor levanta-se e sai do centro do palco, permanecendo apenas a imagem de seu rosto ampliada e congelada no tempo.

Este momento acima descrito demonstra o caráter múltiplo e interrelacional da mídia no espaço teatral. Para Nelson este é um princípio estruturador da perspectiva intermedial, a qual considera que

[...] os aparelhos, eventos e atividades são formados a partir de relações de interdependência necessárias e entidades que se relacionam mutuamente [...] [Desta forma, o] teatro intermedial pode ser **ao mesmo tempo** fisicamente embasado e projetado na tela; as experiências podem ser **ao mesmo tempo** atuais e virtuais; os espaços podem ser **ao mesmo tempo** públicos e privados; os corpos podem ser **ao mesmo tempo** presentes e ausentes (NELSON, 2010:17)⁸⁷.

Deste modo, pode-se perceber que, nesta passagem, Jabor está *ao mesmo tempo* presente no plano físico e na tela, gerando uma percepção de si mesma que é **ao mesmo tempo** atual e virtual. A operação da cena conjuga a fisicalidade de Jabor, a tela, o aparelho DVD e o projetor de imagens que veicula o conteúdo

⁸⁷ Tradução livre de Paulo Brody a partir do original em inglês.

videográfico. Assim, o que o público experiencia nesta passagem de *Isadora.Orb* é esta dupla convivência do princípio que expressa a simultaneidade do “ao mesmo tempo / e”, possibilitado pela intermediação digital.

Mas a intermediação que acontece vai bem mais além. O virtuosismo de Jabor faz crer que sua ação é duplicada pelo vídeo, quando na verdade, ela é quem segue as determinações pré-estabelecidas pela imagem ampliada no telão. Assim, o aparato videográfico, que antes parecia fazer as vezes de um captador e reproduzidor das imagens no palco, passa a ser o elemento ativador/motivador e, em certo sentido, criador dos movimentos de Jabor. Desta maneira, a inversão do sentido de alimentação das ocorrências obriga equipamento e criadora a formarem um todo interligado no qual qualquer modificação, como a mudança de andamento do vídeo, a ausência de sincronia entre a mídia e a atriz, entre outras ocorrências, repercutirá no todo da cena,

[Andrea Jabor] teve muita dificuldade de dançar com a presença do vídeo no começo. Ela já foi DJ, conhecia som, cabos até mais do que eu. Mas o vídeo a amarrava muito. O movimento dela nascia do corpo, não do vídeo. E não queríamos um vídeo papel de parede, precisávamos achar algo mais poético, orgânico, que a fizesse querer dançar (SEABRA, 2010).

Embora seja muito experiente, a bailarina Andrea Jabor, nesta sequência do espetáculo, precisou literalmente “dançar” com todo o equipamento de mídia. De fato, os equipamentos e meios tecnológicos a princípio apresentam particularidades técnicas e estéticas que exigem uma postura atenta em relação à performance artística propriamente dita, conforme a artista,

Cada cena exige um tipo de concentração e ensaio. Na verdade, tudo é ensaio e entendimento daquilo que se está fazendo. À medida que avançamos no projeto, fui entendendo como trabalhar com o vídeo para que tivéssemos uma relação e que não ficássemos presos um ao outro (JABOR, 2011).

Este esforço de conjugação de mídias e meios físicos implica numa ultrapassagem da ideia de sistema isolado e unilateral no qual a cena alimenta o aparato técnico - estágio somente atingido mediante a integração dos esforços intermediais, no qual bailarina e mídia formam uma totalidade em constante estado de troca e reorganização.

Em *Ridicolo*, assim como em *Isadora.Orb*, a sequência inicial é igualmente paradigmática no sentido da relação entre os meios e a cena. Contudo, em *Ridicolo* a intermedialidade não visa integrar mídias e atores como o faz na passagem apontada em *Isadora.Orb*, e sim, engendrar uma experiência de dissociação.

Ao iniciar-se a peça, por volta de um minuto e trinta e cinco segundos do DVD, Agnés Mateus, juntamente com Jorge Horno, dirigem-se para uma área mais iluminada à esquerda na boca de cena, onde sobre o chão há um colchão branco com travesseiros. Cada um dos atores dispõe sobre um travesseiro uma caixa de som, estendendo os fios dos aparelhos sonoros ao longo do leito, como se estes fossem “corpos de seres que se deitam”.

Na continuidade Mateus e Horno recuam para uma área mais escura ao fundo à esquerda, onde está uma mesa grande. Sentados, a dupla de atores divide um microfone sobre a mesa, e iniciam um diálogo em espanhol que trata do cotidiano de um casal e de seus assuntos domésticos. Os atores conversam junto ao microfone. Normalmente, nesta situação as falas seriam amplificadas por caixas de som discretamente posicionadas nas laterais do palco. Mas não é o que ocorre aqui. Na cena, a voz dos atores surge nos alto-falantes, os quais estão dispostos sobre a cama, enfatizando assim a intermediação de suas vozes e a presença da mídia interposta entre suas individualidades.

Atrás destes, projetado na tela, aparece um texto na terceira pessoa do plural, o qual sintetiza os temas sobre os quais Agnés Mateus e Jorge Horno discutem de modo acirrado. Em meio à discussão, entra Luca Camilletti trazendo um aparelho microcomputador portátil, coloca-o sobre a beirada da cama e, sentado no chão do palco, vira a tela para a plateia e assiste a uma imagem de um avião pousando numa pista. Depois de um tempo, o som do pouso vai aos poucos suplantando o volume de som das palavras do casal, o qual, por fim, encerra a discussão e deixa a mesa. Nesta passagem, é possível perceber-se que a negociação intermedial, tal como se dá, ocorre por razões outras do que a simples presença das mídias na cena.

Para existir, a intermedialidade necessita estabelecer relações, interferir, transformar, ter seu sentido alterado e ser alterada pelos elementos do palco, como ocorre nesta passagem de *Ridicolo*. Por ser um fenômeno tripartite, a intermedialidade “*opera no espaço entre o performer e a audiência; no espaço*

existente entre o teatro, a performance e outros meios; e no espaço que se dá entre as diferentes realidades” (CHAPPLE e KATTENBELT, 2007:12).

Como primeiro ponto, é relevante observar como a cena expõe os aparatos da performance no exato momento em que esta ocorre. Deste modo, torna-se significativa a forma como são enfatizados tanto os alto-falantes, ao serem colocados sobre a cama fortemente iluminada, como o microcomputador, posicionado em primeiro-plano em relação à plateia, e - não menos importante - a presença do texto projetado na tela.

Do mesmo modo, as figuras de Agnés Mateus e Jorge Horno estão no escuro do palco, como se estivessem “envoltos por uma atmosfera de invisibilidade”, ao passo que Camilletti, mesmo estando em primeiro plano, age como se estivesse ausente da cena. É justamente a ação das mídias que faz com que os seres “ausentes” se presentifiquem. Mateus, Horno e Camilletti tornam-se “visíveis” através da mediatização de seus atos e vozes, por meio dos alto-falantes, do texto na tela, que replica a obviedade de suas falas⁸⁸, ou ainda do microcomputador que insiste em repetir uma mesma imagem videográfica enquanto cresce em volume de som. O excesso de recursos midiáticos na cena é o que faz aparecer o humano.

Aqui, as mídias, mesmo trabalhando em conjunto, operam em raias distintas e em tempo algum se encontram ou promovem uma integração dos ambientes da cena. Configuram-se, então, processos dissociativos de corpos consigo mesmos, dos atores entre si, e destes com os espaços que os envolvem. Isto é possível devido à plasticidade da mídia, a qual, uma vez presente no espaço teatral, é capaz de operar de diferentes modos, sem que haja prejuízo de sua especificidade ou materialidade (NELSON, 2010,14).

⁸⁸ O texto na tela, cujo original está em espanhol, será apresentado aqui em minha tradução livre.

1. texto na cama com os alto-falantes

Surge na tela o texto de suas falas, apresentado por uma espécie de narrador:

Dizem o de sempre: que tal foi seu dia hoje? Estou com sono. Eu não. Vou ler um livro.

Agora falam sobre os filhos. As mesmas coisas de sempre: quem os leva à escola e quem os traz de volta? Agora discutem sobre o pai de Jorge. Ela pergunta sobre uns arranhões nas costas dele: está com ciúmes. Agora discutem por dinheiro. A conta do telefone...

Dizem que alguém tem que ir até a escola e conversar sobre o menino.

Discordam: Um deles quer jantar com os amigos e o outro quer ficar em casa assistindo ao futebol.



Este funcionamento da construção da cena em *Ridicolo*, no qual as mídias, mesmo em conjunto, operam num sentido não integratório, aparece realçado na declaração de Jorge Horno,

Na minha opinião, a câmera e os microfones são utilizados como dispositivos amplificadores do relato, tentamos nos relacionar com eles da maneira mais natural possível, sem mitificá-los. A câmera aproxima e reproduz detalhes do relato. O microfone amplia e revela um relato que normalmente se dá de forma privada. O telão é uma superfície mais da dramaturgia, o qual dá suporte a um tipo de texto visual que se projeta às vezes para reforçar a cena, e outras vezes como meio de ação em si mesmo. Com o computador, me relacionei com a naturalidade de quem liga a TV ou responde a uma chamada de celular (HORNO, 2011)⁸⁹.

Ao referir-se à dissociação presente na forma como funciona o aparato midiático, Horno termina por revelar um outro componente importante de *Ridicolo*. Essa separação entre os meios também aparece em relação às falas dos atores⁹⁰, como se pode observar quase ao final do espetáculo.

⁸⁹ Texto original em espanhol aqui transcrito em minha tradução livre.

⁹⁰ De acordo com a declaração que colhi em entrevista com Jorge Horno, a palavra utilizada por ele em espanhol é “relato”, cujos sinônimos nesse mesmo idioma podem ser narração, fábula, ou história. Este apelo feito diretamente à audiência, para mim, pode ser visto como um aspecto da presença de traços brechtianos na obra de García, tópico ao qual me refiro em capítulo posterior sobre a ‘Montagem Revelada’. Aqui, esta aproximação da obra de Brecht aparece referida na forma do texto escrito, endereçado diretamente ao espectador e não apenas pelo fato do texto estar projetado numa tela. “A liberdade narrativa é amplamente reivindicada pelos autores contemporâneos, para quem quase já não existe forma ideal ou modelo de construção, [podendo estes mesmos autores apresentar] enredos ambíguos que tem a ambição de dar ao leitor e ao espectador um lugar capital em sua recepção (...). (RYNGAERT,1998:102-3).



Em torno de uma hora, trinta e um minutos e dezenove segundos, vê-se Jorge Horno à direita, junto à mesa pequena, sobre a qual está um aquário redondo e transparente, o qual contém um único peixe. Camiletti, próximo a Horno, registra com a câmera o recipiente com o animal, o qual surge ampliado no telão. Horno liga um aparelho *mixer* e mergulha-o no aquário; imediatamente, o peixe se move tentando fugir do perigoso movimento de rotação e do ruído desconcertante do eletrodoméstico.

A seguir, o aparelho é desligado, e surge na tela, sobreposta à imagem do peixe em repouso, um texto escrito, espécie de “declaração” do autor⁹¹ dirigida à plateia. O escrito não está em forma de legenda ou de uma informação para “reforçar a cena”, mas sim, como “*meio de ação em si mesmo*”, conforme refere Horno mais acima, pois expressa um “pensamento” do autor endereçado diretamente ao espectador. Nesta passagem, há uma novidade. Conforme declara García, nestes momentos de textos projetados, ele renuncia à intermediação atorial e privilegia a tela como suporte para contatar com a audiência,

⁹¹ Texto de número 13: *Texto sobre o peixe no aquário.*

Apreendi com meus amigos que teria que deixar de ser um tipo arrogante. Até agora, esta foi a coisa mais desgraçada e ruim que me coube aprender. Se existe algo de que me arrependo é de haver seguido os conselhos dos meus amigos neste assunto. Agora é tarde, me tornei uma pessoa humilde e não consigo recuperar minha arrogância perdida. Enquanto isso, meus amigos mostram suas cartas, competem e fazem todo o possível para esmagar, arrasar e aniquilar aquele que está ao seu lado, e ainda ficar com o dinheiro e trepar com as garotas mais bonitas.

O texto integral, original em espanhol, está nos anexos deste estudo.

[...] a princípio não estou buscando tanto uma relação de teatro e espectador, mas sim, quase uma relação de escritor e leitor, procurando uma maior intimidade do ato de ler, uma relação mais direta e sem o ator como intermediário entre os meus pensamentos e o que o público é capaz de perceber (GARCÍA, 2008b,182).⁹²



Este procedimento do dramaturgo argentino está presente em outras cenas do espetáculo, e constituem uma das poucas situações de “comunicação” que se estabelecem ao longo da peça⁹³. Claro está que este contato de García com o espectador em *Ridicolo* se dá em meio à profusão de estímulos intermediais que a própria poética da peça instaura. Na cena inter-relacionam-se a ação de Horno no palco, a imagem do animal em sofrimento, e o texto na tela como realidades que não se mesclam - antes configuram relações paradoxais, as quais permanecem dissociadas.

Ao sobrepor vários recursos tecnológicos, a câmera, a projeção, o texto e a interação humana e animal em tempo real, García apresenta uma realidade dinâmica que reconfigura o espaço do palco. Na verdade, esta condição do corporal e do mediatizado solicita ao espectador várias modalidades de envolvimento com a cena, proporcionando a este um rico e complexo experimento sensorial.

⁹² Texto original em espanhol, em minha tradução livre.

⁹³ Esta passagem é um bom exemplo da influência de Jenny Holzer no trabalho de García. A artista ficou conhecida por fazer projeções luminosas de frases em fachadas de edifícios de grandes cidades.

Frente a este intrincado mecanismo intermedial, pode-se dizer junto com Chapple e Kattenbelt que, no ambiente de *Ridicolo*, são negociadas forças oriundas da encenação, dos performers e da recepção - três vértices agregados a partir da instauração de uma única perspectiva de caráter intermedial, a qual opera no interior do acontecimento teatral de maneira abrangente (CHAPPLE e KATTENBELT, 2007:12).

O teatro, através de suas especificidades, sempre soube conjugar diferentes dimensões de espaço, tempo e corpos. A teatralidade faculta ao espaço cênico que este seja um território onde “tudo pode ser possível”. Por sua vez, as modernas tecnologias digitais buscam realçar ainda mais articulações que sempre estiveram presentes na cena, como a simultaneidade e descontinuidade de tempo; a convivência de múltiplos espaços e de diferentes dimensões dos objetos; bem como questões de presença e efeitos de presença a partir dos processos óticos de convivência entre palco e imagens virtuais. De modo específico, o uso do vídeo, por suas facilidades de

[...] movimentos de câmera, enquadramento, montagem e manipulação digital [...] podem representar espaços, os quais aumentam, duplicam, transformam o lugar teatral [...]. De maneira semelhante, o continuum fechado do tempo pode ser rompido na medida em que o vídeo pode também introduzir diferentes dimensões de tempo na performance. No plano da narrativa, essas possibilidades referentes a espaço e tempo habilitam o teatro a empregar estruturas narrativas mais complexas (MEXX, 2007:71)⁹⁴.

Neste sentido, acredito que a passagem abaixo é elucidativa de meu ponto de vista sobre as possibilidades criadas a partir da presença do vídeo em cena. Em um outro fragmento de *Isadora.Orb*, aos oito minutos do DVD do espetáculo, Seabra está agachado junto à boca de cena e manipula barro branco seco em pó, espalhando-o sobre o linóleo preto. O artista sobrepõe camadas sucessivas do pó. Em seguida, posiciona uma pequena esfera azul com detalhes em amarelo e branco, a qual lembra o planeta Terra visto do espaço. Seabra conduz sobre esta superfície uma pequena escultura de metal de formas humanas na cor chumbo⁹⁵, a

⁹⁴ Tradução livre de Paulo Brody a partir do original em inglês.

⁹⁵ Seabra manipula na verdade uma reprodução da escultura *Fallen Astronaut* feita em 1971, de autoria do belga Paul Van Hoeydonck. Medindo oito centímetros e meio, a pequena obra está deitada sobre a superfície da lua, tendo sido deixada por lá pela tripulação da Apollo 15 juntamente com uma

qual “pula e salta”, simulando os movimentos realizados no espaço sideral na ausência de gravidade.

A voz de Jabor, amplificada pelo equipamento sonoro, se dirige ao seu colega de cena como se este dormisse e ela desejasse despertá-lo de seu sono. Jabor evoca a ascendência portuguesa de Seabra, e logo, o seu vínculo com uma tradição de grandes navegadores. Enquanto isso, a escultura repousa “adormecida” sobre a areia.

Pode-se acompanhar sua ação ao vivo e, concomitantemente, vê-se projetada no telão apenas uma parte da situação: o barro branco e as mãos do artista manipulando os objetos. O que ocorre é um jogo recíproco no qual palco e telão se estabelecem como dois meios distintos, mas de coexistência simultânea.



Assim, a construção do espaço sideral se faz por meio de um contrato fundado no lúdico, próprio da teatralidade de convenção, mas aliado ao emprego da tecnologia. A cena conjuga a desproporção entre o tamanho de Seabra e a dimensão menor dos objetos manipulados, e assim remete à brincadeira infantil na qual pequenos objetos “fazem as vezes de outros”. No espaço lusco-fusco do contraluz que incide sobre o palco, torna-se prazeroso para o espectador

placa contendo os nomes dos oito astronautas e seis cosmonautas que haviam falecido em voos espaciais ou exercícios de treino até então.

acompanhar esta construção do pequeno universo construído passo-a-passo diante de seus olhos, mediado apenas pelas ações de Seabra e pela voz de Andrea Jabor ao microfone.

No entanto, na perspectiva da câmera, esta mesma passagem descrita acima passa a ter um novo caráter. O que o espectador visualiza na tela é uma luminosidade exacerbada, na qual o barro branco seco ganha ares de superfície lunar, a pequena esfera que representa a Terra vista da superfície da Lua fica mais realista, e a escultura de metal parece ser de maior dimensão, ao passo que a voz de Jabor, que a princípio continua com o mesmo efeito de reverberação, ganha um caráter próximo das “vozes que se propagam na imensidão espacial”⁹⁶.

Uma vez mediatizada pelo equipamento videográfico, toda a cena adquire um caráter ilusório que remete às películas de ficção científica. Devido à articulação do equipamento e das ações dos atores, o que se tem, do ponto de vista da expectativa, é uma percepção duplicada: duas modalidades perceptivas que não se sintetizam, e sim, mantêm uma tensão permanente entre o plano do palco e o plano virtual.

Num outro momento, já quase ao final de *Isadora.Orb*, aos cinquenta e nove minutos e cinquenta segundos do DVD, uma concha de madrepérola nas mãos de Seabra aparece girando no telão. Através da interface da tela, o corpo de Jabor se une à ostra, como se esta abrigasse a bailarina. Do ponto de vista da cena, Jabor trabalha sobre o chão do palco, enquanto uma câmera, que está junto ao urdimento, capta seu corpo projetado no telão. A imagem de Jabor refletida justapõe-se à da ostra e, assim, a bailarina flutua de forma virtual no interior da ostra que as mãos de Seabra contêm. Na sequência, são utilizados os dois lados da concha: o interno é uma espécie de nicho no qual a bailarina se aninha, e o externo é um lado de superfície acidentada, com o qual a bailarina “brinca”, “sem gravidade”. E, ao final, apenas as mãos de Seabra, dispostas e ampliadas na virtualidade do telão, encontram o “pequeno” corpo de Jabor, um momento que, de tão simples, é uma descoberta: dois corpos de dimensões “irreais” e “extremadas” deslizam entre si, fruto de uma dramaturgia visual baseada em um sofisticado entrelaçamento de meios.

⁹⁶ Uso esta imagem mesmo sabendo que é um dado equivocado, pois os sons não se propagam no espaço cósmico, uma vez que as ondas sonoras necessitam de um meio para se difundirem. Contudo, esta é uma imagem recorrente nos filmes cuja temática seja o espaço sideral.

Aqui pode-se acompanhar a ação intermedial na qual a interface da tela possibilita um encontro inusitado de duas ações que se dão em tempo real, mas que possuem grandezas diferenciadas: a presença corporal não mediatizada dos corpos de Jabor e Seabra no palco, e as mãos deste, as quais manipulam a concha na tela junto ao corpo virtual da bailarina. Se, na operação anteriormente descrita em *Isadora.Orb*, havia uma tensão entre o plano físico e o sensível, aqui a configuração intermedial resulta noutra articulação. A este respeito, Robin Nelson esclarece que “as relações entre os diferentes meios são, em última instância, uma questão de percepção e interpretação”⁹⁷. Mais adiante, Nelson cita Boenisch, para quem a intermedialidade é um “efeito da performance, criado na percepção dos observadores” (NELSON, 2010:113)⁹⁸.



Esta passagem de *Isadora.Orb* deixa claro que a operação intermedial se dá no mecanismo sensório-motor da audiência, pois é esta que verdadeiramente realiza a ilusão da síntese na cena, na qual os corpos podem se encontrar pela via da tela. Entretanto, todos os equipamentos continuam à vista do público e não deixam de chamar atenção para si próprios, uma vez que o espectador também aprecia identificar os limites entre o atual e o virtual, o real e o construído, e, de maneira especial, tornar-se cúmplice do momento em que o artefato se torna apresentação (LAVENDER, 2007:65). De modo que, não apenas em *Isadora.Orb*, mas igualmente

⁹⁷ Tradução livre de Paulo Brody a partir do original em inglês.

⁹⁸ Tradução livre de Paulo Brody a partir do original em inglês.

em *Ridicolo*, “a noção de intermedialidade está muito mais relacionada à ideia de diversidade, diferença e hipermediação⁹⁹ do que à ideia de unidade, harmonia e transparência” (KATTENBELT, 2008:26-7)¹⁰⁰.

4.2.2. Encenação e intermedialidade

[...] Somos parte de uma nova paisagem cultural na qual as interferências midiáticas são contínuas. Nem mesmo a realidade cênica, apoiada por séculos de experiência comunicativa e por uma semiótica definida, ficou livre deste contágio, sem dúvida por que o teatro sempre gostou de desestabilizar a si próprio incorporando o que é novo (GONZÁLEZ, 2008:30)¹⁰¹.

Quando se vislumbra um ator no palco e, de modo simultâneo, sua imagem projetada em tempo real, sua presença se transforma e solicita deste outras negociações junto ao acontecimento teatral como um todo. Do mesmo modo, esta figura ampliada do ator instaura junto à plateia outros indicativos de tempo, espaço e presença. Se esta transformação já ocorre num nível em que a mídia apenas reproduz a imagem vista no palco, interferências ainda maiores sobrevêm nas interações diferenciadas, as quais demonstrei existirem em algumas situações examinadas nos espetáculos abordados.

De um lado, a simultaneidade de dois planos distintos que se fundem ou que se mantêm separados, ao mesmo tempo em que tematizam a questão da criação artística como em *Isadora.Orb*, ou abordam a dissociação e o excesso midiático como forma de isolamento dos indivíduos, presentes em *Ridicolo*.

Ambas são maneiras de trazer as mídias à cena teatral e enfrentar o desafio que elas oferecem, tomando o cuidado de não reduzi-las ou valorizá-las em excesso. Mais do que simplesmente conectar imagens e sons de modo intermedial, os criadores, em *Ridicolo* e em *Isadora.Orb*, buscam justapor elementos narrativos

⁹⁹ Conceito criado por Jay David Bolter e Richard Grusin (2000) para indicar situações nas quais a intermediação do meio é ressaltada, como por exemplo na aparência visual da tela do computador, a qual se compõe de diferentes “janelas”. No caso do teatro, pode-se considerar que uma encenação é “hipermediada” quando a fonte de reprodução das imagens está à vista do espectador, como ocorre em *Isadora.Orb* e *Ridicolo*. O contrário de hipermediação é a noção de imediação, através da qual o meio opera no sentido de disfarçar sua intervenção, procurando não ser percebido de modo evidente, como ocorre por exemplo na experiência do cinema ou da realidade virtual de caráter imersivo.

¹⁰⁰ Tradução livre de Paulo Brody a partir do original em inglês.

¹⁰¹ Texto original em espanhol, aqui transcrito em minha tradução livre.

de grandezas dessemelhantes para criarem, através destes relacionamentos dos meios, manifestações criativas relevantes.

Estas interações entre os meios e o palco demonstram o quão importante nas duas montagens é a capacidade eminentemente associativa da mídia digital, facilitadora das negociações entre as diferentes instâncias dessas encenações. Do mesmo modo, estas passagens aqui analisadas evidenciam que a tecnologia midiática requer não apenas conhecimento técnico, mas um entendimento mais profundo de sua aplicabilidade na criação do sentido e de seu apelo sensorial.

As mídias são recursos em potencial, passíveis de serem utilizadas pelo teatro como soluções para seus enfrentamentos; contudo, elas são principalmente uma instância de criação poética - não existem para serem meramente acomodadas, e sim, para realizarem trocas, influenciando e se deixando influenciar pelo hiperambiente que se estabelece na cena teatral.

Deste modo, o emprego da tecnologia midiática como um apêndice da cena, ou o seu aproveitamento apenas como fonte de inspiração, sem relevância dentro da construção da obra, pouco ou nada diz sobre as mídias no teatro (LEHMANN, 2007:377). Somente a partir de um uso complexo dos meios, onde a mídia passe a fazer parte constitutiva da cena, pode-se começar a falar a respeito de uma ação intermedial no teatro contemporâneo.

O estudo de *Ridicolo* e *Isadora.Orb* apresenta ainda outros desdobramentos. Na matéria que introduzo na continuidade deste estudo, abordarei a maneira como tais obras relacionam-se com a noção de 'Montagem Revelada', a qual é apresentada a seguir.

5. A MONTAGEM REVELADA EM ISADORA.ORB E RIDICOLO

Nesta unidade proponho o uso do termo ‘Montagem Revelada’, bem como trato de sua pertinência junto aos espetáculos por mim analisados. Esta designação articula a presença de, no mínimo, três importantes aspectos: a noção de montagem enquanto situações ou cenas autônomas, as quais são organizadas através de relações de corte e contraste; a revelação do aparato cênico necessário para que a montagem revelada ocorra; e, por fim, o diálogo permanente entre os substratos de realidade concreta e ficção existentes no acontecimento teatral.

5.1 A Noção de Montagem

Inicialmente, é necessário explicar que o vocábulo montagem, de maneira geral, costuma ser associado a diferentes práticas artísticas. Conforme lembra Sergei Einsentein, o *“processo duplo do fragmento e suas relações”* extrapola a questão do cinema e do teatro e envolve as práticas da literatura, da música e também das artes visuais (EISENSTEIN,1990a:16). No âmbito das expressões audiovisuais como o cinema e o teatro, a montagem encontra territórios propícios para se desenvolver plenamente. Do ponto de vista do cinema, a montagem constitui uma dimensão que praticamente o define, visto que esta

[...] é a atividade por excelência de articulação do filme, no sentido de elaboração do tempo e do espaço através da ligação dos múltiplos planos que o compõem, bem como de elaboração do seu ritmo através da duração de cada plano e da inter-relação deles. A montagem responde, ao lado do roteiro e da direção, pela própria construção narrativa da obra cinematográfica (AUTRAN, 2005).

No entanto, é importante salientar que o processo de montagem não nasceu com o cinema - ao contrário, foi uma conquista deste, pois nos primeiros anos do cinema a concretude da filmagem não se separava da projeção. Antes da existência do procedimento de montagem fílmica, a câmera não se movia e captava apenas um plano fixo, o qual era reproduzido durante a sua exibição. Assim, a captação e a exibição das imagens eram realizadas apenas de um ponto de vista, uma vez que as películas dos pioneiros do cinematógrafo possuíam a duração de pouco mais de um minuto de câmera parada e plano único. No interior deste plano, os objetos e personagens poderiam estar se movimentando, mas dentro de um enquadramento

fixo, ou seja, sob uma só perspectiva, sendo que as transformações se davam por meio da introdução de objetos e personagens em quadro.

É evidente que tal forma era derivada da prática do teatro de então, na qual o palco era geralmente fixo, e a dinâmica era dada pelas entradas e saídas dos personagens e dos elementos em relação à moldura teatral. No entanto, como lembra Hans-Thies Lehmann, o teatro dramático, por sua vez, herdou da Renascença a ideia de perspectiva e de moldura como uma janela para um mundo pré-determinado,

O teatro dramático, no qual as tábuas do palco significam o mundo, poderia ser comparado com a perspectiva [na pintura]: tanto no sentido técnico quanto no mental, o espaço é aqui janela e símbolo, análogo à realidade 'por trás' [...] Na qualidade de janela perspéctica [...] o espaço dramático é sempre símbolo isolado de um mundo como totalidade, por mais que ele seja mostrado de maneira fragmentária. O drama sempre foi menos emoldurado do que ele mesmo uma moldura [...] a trama dramática constitui a moldura e o fundo imprescindíveis a partir dos quais os gestos da linguagem e do corpo ganham seu sentido. Desse modo coexistem no teatro a moldura espacial do prosccênio, a moldura espiritual da encenação e a moldura do processo dramático (LEHMANN, 2007:267-8).

Considerando estes aspectos iniciais, de fato os primeiros filmes reproduziam a perspectiva da cena legada do teatro. No entanto, com o desenvolvimento da montagem no cinema, a prática teatral também se veria influenciada por esta, como de resto costuma ocorrer por meio do trânsito entre as práticas criativas.

Do ponto de vista técnico, a menor unidade fílmica enquanto medida fixa é o plano, sendo que o movimento percebido na tela se deve a uma ilusão. Unidos pela montagem, os planos são apresentados numa velocidade de vinte e quatro quadros por segundo, velocidade na qual o olho humano percebe a sequência dos fotogramas como uma “imagem que se movimenta”. A partir deste pressuposto, Gilles Deleuze, em sua obra de dois tomos sobre o cinema¹⁰² considera que, mesmo sendo inicialmente fixo, o plano unitário possui um caráter de mobilidade em si (DELEUZE, 1990). Desta maneira, ao conjugar-se a outro plano (os chamados “cortes”), juntos estes vão criar relações de sentido entre as imagens e, assim, gerar um todo que se dá pela associação entre as partes. Tal fluxo altera qualitativamente a imagem pré-existente no interior de cada um dos quadros. Assim, os

¹⁰² *A Imagem-Movimento: Cinema 1* (1985) e *A Imagem-Tempo: Cinema 2* (1990)

encadeamentos das imagens subordinam-se aos cortes associativos, donde se tem que, no processo de montagem, corta-se para encadear.

Entretanto, para que este conjunto seja produzido, três ações são fundamentais: a decupagem das cenas, que é o registro de todos os planos executados; o enquadramento, que é a ação de compor o quadro a ser visto durante a filmagem; por fim, a montagem propriamente dita, que é a conjugação dos planos filmados na busca de configurar-se um todo: o filme. Conforme afirma Deleuze, de todas as ações de caráter técnico, é a forma de montar - inter-relacionando as várias partes produzidas na filmagem segundo critérios particulares - que vai caracterizar o estilo cinematográfico de cada cineasta.

É importante destacar que, neste caminho de diferenciação da sétima arte, a perspectiva teatral de moldura única foi paulatinamente sendo substituída, e o projetor de cinema e a câmera se tornaram equipamentos distintos, com funções e caracteres bastante diferenciados.

Assim, a câmera passou a se locomover, e o fato de se unir distintos planos, contra-planos, planos-fechados ou panorâmicas – entre outros deslocamentos - tornou possível articular novas relações entre os conjuntos que compunham aquela narrativa, tornando-a cada vez mais singular e independente da moldura teatral. Portanto, a chegada da montagem terminou por encaminhar de forma efetiva as transformações no cinema e igualmente influenciou o teatro numa experiência de caráter recíproco.

Porém, tal diferenciação não se deu de forma isolada, pois as descobertas decorrentes do processo cinematográfico seguiram dialogando com as formas teatrais. Deste modo, a possibilidade ativa da intervenção do extracampo na montagem final, ou seja, a existência de uma porção ativa que está momentaneamente fora do quadro, mas que interage com este na formação do contexto e da totalidade da cena, foi o que possibilitou a ampliação dos diferentes quadros narrativos na tela.

Neste sentido, a teoria do cinema costuma atribuir ao cineasta americano David W. Griffith a introdução de diferentes planos paralelos, fato que instaurou outros princípios junto da montagem, organizando assim os “planos de um filme em certas condições de ordem e de duração” (MARTIN, 1990:132). Mesmo conservando a divisão entre a projeção e audiência, Griffith emancipou o cinema da perspectiva teatral de enquadramento único. As variações por ele introduzidas, tais como o

contraplano, o detalhe ou o ângulo subjetivo, “reposicionaram” a plateia e sua relação com a narrativa e os personagens. Assim, a perspectiva da câmera se tornou o ponto de vista do espectador (BALÁSZ, 2010:131).

Pode-se tomar como exemplo os métodos de montagem propostos por Griffith e por Sergei Eisenstein, os quais expressam dois procedimentos distintos. O diretor americano concebeu a chamada montagem paralela através do somatório das partes encadeadas em diferentes planos alternados. Desta forma, os trechos agem uns sobre os outros, e os sucessivos conflitos levam a uma síntese de um todo orgânico (DELEUZE, 1985:39-40). Tal narrativa da cinematografia clássica busca fazer acreditar que o argumento se encaminha por si só, sem a intervenção do gesto autoral.

Em contrapartida, a montagem eisensteiniana aparece como um procedimento formal baseado no choque entre duas imagens não complementares, as quais ultrapassam a mera soma linear das partes iniciais. Tal posicionamento de Eisenstein foi influenciado pelo teatro kabuki, a poesia e, especialmente, o ideograma chinês – neste, a imagem é percebida como texto, o qual, por sua vez, pode ser compreendido através da primeira. Assim, os sinais da escrita chinesa (hieróglifos), quando vistos isoladamente, reportam a este ou aquele item, mas quando justapostos configuram um conceito - donde se tem que um olho mais uma gota d’água exprime um ato de choro. Desta forma, o pensamento oriental constrói seu discurso através do

[...] uso das metáforas (imagens materiais articuladas de forma a sugerir relações imateriais) e das metonímias (transferência de sentido entre imagens) [através das quais] pode-se chegar ao conceito [...] operando combinações de sinais pictográficos, de forma a estabelecer uma relação entre [estas]. Esse é justamente o ponto de partida da montagem intelectual de Sergei Eisenstein: uma montagem que, partindo do ‘primitivo’ pensamento por imagens, consiga articular conceitos com base no puro jogo poético das metáforas e das metonímias. Juntam-se duas imagens para sugerir uma nova relação não presente nos elementos isolados; e assim, por meio de processos de associação, chega-se à ideia abstrata [...] (MACHADO, 2007:195).

O cineasta russo opunha à montagem paralela de Griffith - de imagética ilusionista - o conceito de montagem intelectual através da qual “dois pedaços de um filme de qualquer tipo, colocados juntos inevitavelmente criam um novo conceito, uma nova qualidade, que surge da justaposição” (EISENSTEIN, 1990:14). Este mecanismo de montagem, baseado em operações de conjunção não evidente (ou

de disjunção), vai além da comunicação imediata, e suscita uma multiplicidade de sentidos.

5.1.1 A montagem no teatro

No contexto teatral a montagem designa um modo operatório no qual “sequências textuais ou cênicas são montadas numa sucessão de momentos autônomos”, referendando parte de sua origem cinematográfica (PAVIS,2007:249). A partir dos anos trinta do século XX, o procedimento de montagem, utilizado principalmente por Sergei Eisenstein em seus trabalhos em teatro junto a Vsevolod Meyerhold, bem como por Erwin Piscator e por Bertolt Brecht¹⁰³, passaria a marcar presença em muitas das experiências realizadas por estes criadores, e contribuiria para que tanto o cinema como o teatro rompessem com a narrativa tradicional, fundada na unidade e continuidade do romance do século XIX (SANTANA,1993:116).

A montagem no teatro, então, surge da intenção do artista, o qual faz com que a fábula seja ‘quebrada em unidades autônomas’, tendo no corte e no contraste ‘seus princípios estruturais fundamentais’ (PAVIS,2007:249). Ainda conforme o estudioso francês, a montagem teatral pode aparecer em diferentes modalidades, tais como a composição em quadros sem conseqüente transformação de “uma cena em outra”, do qual William Shakespeare, Bertolt Brecht e Georg Büchner são exemplos expressivos; na linguagem do teatro documentário de base não ficcional, tal como o teatro de Erwin Piscator; ou ainda, no conjunto de esquetes ao estilo das revistas teatrais,

Os diversos tipos de montagem se caracterizam pela descontinuidade, pelo ritmo sincopado, pelo entrechoque, pelos distanciamentos ou pela fragmentação [...] [A montagem] é organizada em função de um movimento e de uma direção a ser impressa à ação, ao passo que a colagem se limita a entrechoques pontuais, produzindo efeitos de sentido ‘estrelados’. (PAVIS, 2007:249).

¹⁰³ Em que pesem as diferenças das linguagens cinematográfica e teatral, “a postura de Brecht em relação ao cinema [e o teatro] está baseada nos mesmos princípios. Suas reflexões contrariam o estatuto do modelo dominante de cinema, por exemplo, na questão da ‘impressão de realidade’. O efeito de ‘realismo’ do cinema provém de sua base fotográfica, do efeito de transparência ou da impressão de que a imagem é uma reprodução da realidade visível” (SANTANA, 1993:109).

Especificamente com relação à obra do dramaturgo alemão Bertolt Brecht, é possível perceber-se que o artista via a criação como fruto de um engenho ideológico e artístico, sendo estas duas instâncias indissociáveis. Decorre daí que o pensamento dialético brechtiano na abordagem das relações humanas e dos sistemas políticos, é um tópico bastante citado nos estudos referentes ao tema. No entanto, foi através da articulação entre teoria e prática que a obra brechtiana adquiriu relevância para as artes a partir de então.

Por meio de sua prática consistente e de sua reflexão artística vigorosa, Bertolt Brecht desenvolveu de forma sistemática a ideia de montagem junto à cena do teatro no Ocidente, de maneira que, em suas peças,

as contradições não se dão apenas entre dois campos de força, mas internamente, em cada grupo [dos elementos do espetáculo] [...] Montagem para Brecht é [...] a produção de contradições em cada momento do trabalho, desde o gesto individual do ator até a organização geral das cenas (SANTANA, 1993:110).

5.2. Como se Revela a Montagem em *Isadora.Orb* e *Ridículo*

Em *Isadora.Orb* a encenação articula o trabalho teatral e a interferência da mídia videográfica utilizando-se de modos operatórios comuns ao cinema e ao teatro. Assim, há uma grande mesa sobre a qual se localizam os diferentes objetos usados por Ricky Seabra, bem como uma câmera apontada para esta, configurando um plano único com suas imagens projetadas no telão ao fundo. Neste enquadramento fixo, vê-se as mãos de Seabra inserindo as gravuras e objetos com os quais Andrea Jabor, bailarina e colega de cena, interage de forma virtual por meio da tela ao fundo do palco. Assim, o procedimento de justaposição destes planos ocorre sem a intervenção de outros meios que não sejam as próprias mãos do artista.

À maneira das primeiras projeções do cinematógrafo, Seabra faz entrar e sair do quadro fixo os diferentes elementos que o compõem. Ao propor esta interação entre a cena e a tela, o conjunto de ações e equipamentos remete ao ato de agrupar imagens, típico da montagem cinematográfica. De fato, Ricky Seabra

declarou diversas vezes fazer “cinema ao vivo”¹⁰⁴, conforme consta em texto de divulgação no qual o artista explica a ação de seus trabalhos em seu sítio na internet,

A seu modo, de maneira única, ele [SEABRA] recontextualiza imagens e memórias através de um misto de animação ao vivo, música e o contar de histórias. Ele cria uma espécie de cinema ao vivo no palco, dentro do qual constrói imagens livres de [...] efeitos especiais. Ele busca preservar aquilo que ele chama de “integridade visual” da imagem (e do processo criativo), um tema central para sua técnica de contar histórias (SEABRA, 2010).

Tomando como pressuposto que Seabra esteja a seu modo fazendo “cinema ao vivo”, há que se observar que, no mínimo, seu procedimento configura-se de forma diferenciada daquela utilizada pela narrativa clássica proposta por Griffith, a qual busca disfarçar a forma como os planos se unem, dissimulando a existência ou a necessidade da montagem. O que faz Seabra é justamente revelar a existência da montagem, desvendando seus passos, mas diante do espectador.

A noção de cinema ao vivo inclui duas dimensões: a ideia de uma edição suavizada pelo equipamento tecnológico (mixer de imagens) que é utilizada em cena, e o fato desta *mixagem* ser executada frente ao espectador, ou seja, “ao vivo”¹⁰⁵. Assim, fazer cinema ao vivo em *Isadora.Orb*, implica numa operação intermedial que une diversos planos, e que pode ser apreciada pela plateia na totalidade de seu processo de produção, conforme Seabra declarou em entrevista a mim,

¹⁰⁴ A prática do cinema ao vivo por parte de VJs, videoartistas e cineastas, refere-se à apropriação de imagens pré-gravadas originárias de filmes ou vídeos, as quais são mixadas com outras imagens ou sonoridades com a finalidade de gerar uma terceira expressão proveniente destas fusões. Através de um aparato midiático que inclui microcomputador, projetor de imagens e tela, o cinema ao vivo recebe este nome por ser uma montagem que se dá em tempo real, podendo muitas vezes funcionar como as *jam sessions* jazzísticas, com os artistas trabalhando em grupos ou individualmente a partir de imagens pré-existentes e outras especialmente configuradas para esta finalidade.

¹⁰⁵ Philip Auslander (1999) argumenta que a definição da performance ao vivo foi inventada apenas para definir o teatro em resposta à chegada do cinema e, mais tarde, com a chegada da televisão, do vídeo e dos meios digitais. Os gregos, ele sugere, não iam para ver teatro “ao vivo”, mas para ver teatro simplesmente.

Tecnologia no *Isadora [.Orb]* são as câmeras e o **mixer**¹⁰⁶, claro as **pick-ups**¹⁰⁷ da Andrea [...] aí entra tecnologia e a estética do cinema. O mixer era só para ter um efeito: o **fade**¹⁰⁸. Passar de uma cena para outra de forma macia sem corte seco. Isso é cinema [...] As câmeras apenas mostram o que faço com as mãos [...] [Eu] opero a mesa de corte, ligo e desligo o toca-discos. Na mesa de corte tenho que transitar entre a minha câmera, a câmera da lua e a câmera de pino. [Exatamente] por isso que [eu] gostava tanto de animação [...] por causa do trabalhão que dava criar um segundo de imagem [...] o manual, o artesanato da cena me interessa mais do que a técnica [...] [*Em Isadora.Orb*] **mostrar o ato criativo** era importante pra gente, é justamente ali que está o poético (SEABRA, 2010). [Grifos meus.]

É importante considerar que a montagem revelada em *Isadora.Orb* tem como substrato fundamental o fato de, na maioria dos momentos, as operações de justaposição e de edição serem feitas manualmente e em tempo real por Seabra. Durante todo o espetáculo, há apenas a exibição de dezessete minutos de vídeos pré-gravados (os quais são operados pelo técnico que está na cabine), quais sejam: a imagem inicial de Jabor em silêncio, as fotos da estação espacial, o fundo giratório azul com detalhes em amarelo sobre o qual Jabor aparece dançando, e o vídeo em que constam as mergulhadoras em seus saltos ornamentais. Neste sentido, a intencionalidade na revelação dos procedimentos de construção da cena a que se refere Seabra pode ser melhor explicada a seguir.

Aos trinta e nove minutos e cinquenta e quatro segundos do DVD de *Isadora.Orb*, Seabra, em sua mesa, trabalha uma grande sequência de fotografias de diferentes tamanhos, de sistemas estelares e fenômenos do espaço.¹⁰⁹ Este conjunto de fotografias compõe o primeiro estrato de imagens a serem visualizadas no telão. Num outro tempo-ritmo, através de uma ação nervosa e intermitente, o artista insere uma segunda camada visual, esta formada por diversos postais que reproduzem obras abstracionistas do pintor russo Wassily Kandinsky, as quais, em suas formas e coloridos, remetem a fotografias do espaço sideral.

¹⁰⁶ Aparato videográfico que tem como função, entre outros efeitos de imagem, mesclar e multiplicar. Designa também aparelhos misturadores e criadores de efeitos sonoros.

¹⁰⁷ Espécie de estação que contém equipamentos de variados recursos de execução musical e de efeitos sonoros. A expressão *pick-up* também se refere ao equipamento conhecido como toca-discos.

¹⁰⁸ Efeito gradativo de aparição ou desaparecimento de imagens ou sons; passagem de uma cena (ou de uma faixa sonora) para outra, feita de forma suave e sem um corte brusco entre estas.

¹⁰⁹ Fotografias oriundas do Telescópio Espacial *Hubble*, um satélite astronômico artificial não tripulado, o qual foi lançado pela agência espacial estadunidense em 1990.



Seabra insere os cartões de diferentes modos: girando-os, fazendo-os vibrar, superpondo-os, ou mesmo multiplicando-os através do uso dos recursos do *mixer* de imagens disposto em sua mesa.

De forma simultânea, e compondo um terceiro estrato visual, Jabor executa uma coreografia baseada em encadeamentos de posições fixas que aludem ao vigor físico e à preparação para a ação. Justapostos em tempo real, são combinados planos contrastantes com andamentos e ritmos diferenciados, nos quais são opostos o vigor físico dos movimentos de Jabor, a intermitência e velocidade da manipulação dos cartões de Seabra, e a estabilidade e mansidão do cosmos como plano de fundo desta tripla superposição. Percebe-se, assim, que os criadores Seabra e Jabor não buscam contar de forma linear esta possível viagem através do espaço sideral, uma vez que a narrativa se utiliza de uma sofisticada rede de oposições e proximidades metonímicas, a qual agrega um caráter inconcludente à cena.

Neste mecanismo de montagem revelada, Seabra responde pelos planos bidimensionais, oriundos de diferentes meios. Por sua vez, Jabor - cuja presença se mantém sempre no espectro trapezoidal da imagem projetada na tela¹¹⁰ - adiciona,

¹¹⁰ Todo equipamento de projeção videográfica projeta um feixe de luz de formato trapezoidal. Sempre que tivermos em *Isadora.Orb* uma cena na qual Jabor contracena com as imagens na tela, devemos ter presente que o espaço pelo qual Jabor se movimenta é delimitado por este espectro em formato de trapézio, ou seja, as evoluções corporais da bailarina relacionam-se com o feixe de luz trapezoidal da projeção, e não com o todo do espaço físico oferecido pela materialidade do palco.

através de seus movimentos e silêncios corporais, o plano tridimensional à imagem montada. Assim, a ideia de montagem em tempo real ultrapassa a revelação dos mecanismos envolvidos na operação, e torna perceptível um outro dado: a própria natureza e origem heterogênea das imagens.

Ao contrapor imagens de caráter bi e tridimensionais numa mesma perspectiva ótica, a visualidade se organiza de tal forma que não produz uma imagem-síntese, mas mantém a dessemelhança das origens. Desta forma, as imagens matrizes conservam a sua autonomia ao mesmo tempo em que interagem através da ‘descontinuidade’, ‘ritmo sincopado’ e ‘entrechoque’ (PAVIS, opus cit.), criando outras possibilidades de sentido dentro do sistema da cena como um todo. Tal aspecto reforça o conceito de oposição de planos presente também no quadro eisensteiniano e característico da montagem revelada em *Isadora.Orb*,

Nunca debes mostrar o que você explica e explicar o que mostras [...] isso é uma regra básica [...] Qual a imagem interessante para combinar com o texto? Qual o texto que combina com o objeto, a imagem? Essa busca\ [no processo de criação de *Isadora.Orb*] foi a mais intensa, talvez (SEABRA, 2010).

Desta maneira, todos os eventos que incidem sobre esta sequência passam a ser considerados num contexto maior, no qual são dramatizadas não somente as situações narradas, mas igualmente os procedimentos utilizados para a construção da cena.

Num outro trecho, dentro do mesmo espetáculo, aos quarenta e nove minutos e quarenta segundos do DVD da peça, surge no telão a expressão ‘Abrigo Poético’, enquanto Ricky, em sua mesa, começa a desenhar sobre uma folha em branco uma série de arabescos e tracejados rápidos. Nesta passagem, Seabra usa um efeito de imagem em negativo¹¹¹, e assim, seus desenhos aparecem na tela como se fossem traçados em branco sobre preto. Através destes desenhos abstratos feitos ao vivo, e usando de uma gestualidade muito rápida, Seabra apresenta as formas externas do Módulo Isadora.

¹¹¹ Efeito no qual as imagens claras e escuras aparecem de forma invertida, tal como nos negativos das películas. Assim, o desenho de Seabra aparece com as cores invertidas: ao desenhar com um pincel atômico em uma folha branca, no telão, o que se vê é um desenho de tinta de cor branca sobre fundo preto. O equipamento que possibilita este efeito é o mixer de imagens.



Vinda da direita, vestida com um tecido leve e vaporoso de cor azul, Jabor traz nas mãos um grande lenço quadrado da mesma trama com o qual gira pelo centro do palco descrevendo um movimento ora deslizante e flutuador, ora nervoso e entrecortado. Por vezes, Jabor se aproxima do projetor de imagens que se encontra junto à boca de cena. Desta forma, tanto o pano que a bailarina carrega, quanto o seu próprio corpo, fazem às vezes de suporte para os desenhos “em negativo” que Seabra executa. No telão pode-se ver a edição destas duas imagens: Seabra esboçando as peculiaridades do módulo, e Jabor simultaneamente dançando com um lenço em alusão as imagens de Isadora Duncan em suas performances de dança livre¹¹².

Por certo que a ideia de ‘Montagem Revelada’ - que se dá pela complexa conjugação das ações dos dois artistas - depende da sincronicidade e afinação entre estes, para que possam mesclar suas operações de cena em tempo real; procedimento de grande exigência técnica, como esclarece Andrea Jabor,

Nos cartões postais, eu e Ricky temos que ter uma precisão absoluta com a música e o movimento, para ter sincronia em cada cena. Esta cena é a mais coreografada de todas. E é uma das minhas preferidas. Exigem também um preparo físico grande. As duas cenas mais puxadas são esta dos postais e a dança de Isadora com o véu, pela precisão que tenho que ter em me manter na tela, dialogar com os desenhos do Ricky, mas ao mesmo tempo passar um sensação de liberdade inspiradora na dança (JABOR, 2011).

¹¹² Nestas performances, a dançarina, inspirada pela arte clássica grega, usava normalmente uma túnica e um grande lenço junto ao corpo.

A ação conjunta e precisa à qual se refere Jabor, impõe que a conjunção das cenas do espetáculo articule uma multiplicidade de recursos corporais, técnicos e tecnológicos, num sofisticado esforço de natureza intermedial, fragmentária, e de sentido não evidente. Desta maneira, de acordo com este procedimento de montagem revelada que aponto em *Isadora.Orb*, tudo aquilo que usualmente se encontra disfarçado dentro de um espetáculo - tal como: a intersecção dos diferentes fragmentos narrativos; o aparato tecnológico e seu funcionamento; ou mesmo a contraregragem - aparece aqui evidenciado. Esta operação se realiza de tal modo a que o espectador reconheça e acompanhe sua origem e destinação.

Ocorrência similar se dá em *Ridicolo*, onde, aos dez minutos do DVD do espetáculo, Luca Camiletti dispõe seus antebraços em cima da mesa grande que está ao fundo, à esquerda da plateia¹¹³. Ao seu lado, sobre esta mesa, está uma câmera fixada num tripé regulado em altura baixa, a qual enquadra suas mãos e parte dos antebraços em um foco bem fechado, sendo assim projetados na tela ao fundo do palco. A câmera permanece neste enquadramento durante toda a sequência a seguir.



¹¹³ Lembro que sempre que me referir à localização na área do palco, esta vai tomar como ponto de referência a ótica da plateia.

Desta forma, na mão esquerda de Camilletti nota-se um *band-aid*, sobre o qual está escrito em francês: “*Ça va finir mal*”¹¹⁴. Logo depois, este retira o curativo, e agora é possível ler-se escrito na palma de sua mão também em francês: *très mal*¹¹⁵. Na continuação, Agnés Mateus, vinda da esquerda, traz uma espécie de pote, de dentro do qual retira cacos de vidro, colocando-os um a um entre os dedos da mão esquerda de Camilletti. O ator, com a palma voltada para cima, e com os fragmentos de vidro presos no espaço entre os dedos, aperta os vidros contra a sua própria mão. Outros pedaços de vidro são espalhados por Mateus em volta da mão de Camilletti, compondo assim a totalidade do quadro visto pelo campo da câmera.

No momento seguinte, a atriz espalha abundantemente um líquido vermelho e viscoso por sobre a mão de Camilletti, a qual, por sua vez, realiza movimentos abrindo e fechando-se, dando a ver-se como “sendo ferida pelos vidros e vertendo sangue”. Esta imagem permanece ainda por um tempo, e, ao final, pode-se observar a mão em movimento “agonizante” ampliada pelo telão.

Ao acompanhar-se a trajetória dessas ações, percebe-se que a ideia visual de sofrimento físico, atribuída ao ator na cena, é concretizada, não por meio de um quadro pronto para ser observado, mas em seu processo de montagem, o qual agrega diferentes partes da imagem, procurando evidenciar para o espectador cada um dos passos necessários para que se monte a “ótica da dor”.

Tanto em *Ridicolo* como em *Isadora. Orb*, sob o princípio da montagem revelada, todo o trajeto que os objetos, as gravuras e o corpo dos atores realizam até chegarem a compor o “quadro” das diferentes cenas, é executado às vistas da plateia. Logo após, os conjuntos são “desmontados”, e o espectador pode seguir o destino dado a estes diferentes elementos, que então permanecem dispostos no palco de forma evidente. Em ambos os espetáculos, o desvendamento das etapas de junção das sequências oportuniza uma ocasião de grande ludicidade, na qual a atenção se vê capturada pela trajetória de conformação e desfazimento das cenas, sejam elas enquadradas pela tela ou realizadas no espaço do palco.

Uma vez esclarecida minha concepção sobre o termo que estou propondo aqui - ‘Montagem Revelada’ -, retomo a obra brechtiana com a finalidade de identificar alguns aspectos do trabalho desenvolvido pelo dramaturgo alemão, os

¹¹⁴ Tradução livre da autora: *Vai acabar mal*.

¹¹⁵ Tradução livre da autora: *Muito mal*. No original de García, disponível nos anexos, este texto aparece como Texto 2: *texto escrito en la mano de Luca*.

quais encontram eco em alguns traços das obras de Seabra e García examinadas neste estudo.

5.3. Traços Brechtianos na Revelação da Montagem

Considerando o arcabouço político de Bertolt Brecht como moldura para sua criação artística, é fato que sua práxis traduzia o seu momento histórico, bem como o seu pensamento marxista. No entanto, em relação a teatralidades contemporâneas, a obra de Brecht pode ser considerada como um momento de transição que contribuiu fortemente para a discussão do eixo teatralidade-performatividade, tema que se desenvolveria plenamente anos mais tarde, no período imediatamente após o seu falecimento¹¹⁶.

Brecht utilizava os recursos da montagem também com um caráter de revelação dos mecanismos da caixa cênica. Sua proposta, de rompimento do ilusionismo da cena, se enquadrava num contexto de recursos utilizados para “desnaturalizar” as ocorrências do palco, de maneira que, em sua proposição anti-ilusionista, foi também um dos precursores da noção de performatividade que surgiria anos mais tarde. Sendo assim, os procedimentos conhecidos como o *efeito V*¹¹⁷ expressam um conceito que envolve os recursos utilizados para fazer com que a plateia suspenda a empatia pela cena e reflita acerca das forças e interesses políticos que revestem as situações teatrais apresentadas,

O efeito de distanciamento é obtido no teatro alemão não apenas pelo ator, mas também pela música (coros, canções) e o cenário (cartazes, filmes, etc.) Foi concebido principalmente para historicizar os acontecimentos representados (BRECHT, 1967:111).

O propósito é que a audiência teatral da obra brechtiana reconheça que, no interior do espetáculo, existe uma verdade construída que carrega em si um juízo de valor, o qual é oriundo de um estrato socialmente determinado, e, portanto, passível

¹¹⁶ Brecht viveu no período compreendido entre 1898 e 1956.

¹¹⁷ Conjunto de soluções de cena conhecido como ‘Efeito V’ ou *Verfremdungseffekt*, traduzido normalmente para o português como efeito de distanciamento ou estranhamento. Na obra de Bertolt Brecht, estas aparecem sob forma de “recursos tais como projeções, cartazes, descontinuidade entre cenas, montagem, truncamento entre formas de atuação de um mesmo ator, iluminação do palco por fontes visíveis, declamação, songs, e conversas explícitas entre o ator (que abandona temporariamente seu personagem, dele se distanciando) e o público” (ANSPACH, 2006). Para maiores esclarecimentos consultar: BRECHT, 1967; ROSENFELD, 1997; BORNHEIM, 1992; TEIXEIRA, 2003.

de ser revisto, e não uma forma de pensamento imutável que se justifica por sua própria existência,

“Distanciar” um fato ou caráter é, antes de tudo, simplesmente tirar desse fato ou desse caráter tudo que ele tem de natural, conhecido, evidente, e fazer nascer em seu lugar espanto e curiosidade (BRECHT, 1967:137).

Ora, o estranhamento é um efeito bastante utilizado e muito conhecido na história das artes, do qual já existiam traços no coro grego, no palco simultâneo da Idade Média, no teatro elizabetano, e da mesma forma encontra-se na raiz da comédia, do teatro popular e, evidentemente, na tradição teatral asiática à qual Brecht se refere em sua obra. No entanto,

[...] por maiores que tenham sido as influências sofridas [...] Brecht forjou uma teoria sobre o distanciamento. Em seu desdobramento e em sua formulação, a teoria e a prática brechtiana realmente constituem um todo original (BORNHEIM, 1992:247).

Estes procedimentos, utilizados por Brecht em suas criações, expressavam sua reflexão como artista no mundo, e fizeram surgir suas teorias como frutos das necessidades inerentes ao processo de criação de suas obras. Por conseguinte, para Brecht,

mostrar claramente os refletores [por exemplo] tem importância porque pode ser um meio de evitar uma ilusão indesejável [...] Se nós iluminarmos a representação dos atores de uma maneira que os refletores caiam dentro do campo de visão do espectador, destruímos parte da sua ilusão de estar assistindo um acontecimento momentâneo, espontâneo, não ensaiado e real. Ele nota que foram tomadas providências para que algo fosse mostrado, que algo está sendo repetido sob circunstâncias especiais [...] (BRECHT, 1967:167).

A este respeito, o estudioso alemão Hans Lehmann chama atenção para o legado de Brecht¹¹⁸ (LEHMANN, 2009:219), o qual permanentemente ultrapassa seu próprio contexto. Tal constatação pode ser feita, por exemplo, através da reflexão trazida pela

visão das suas teorias à luz do desenvolvimento do teatro do presente [...] [o qual] trouxe consigo uma série de formas que podem ser chamadas de pós-brechtianas, nas quais a herança de Brecht não aparece na sua

¹¹⁸ LEHMANN, 2009.

totalidade, mas regularmente separada em seus componentes [...] Partes de sua teoria e prática no novo teatro são desviadas dos seus conexos originais, sendo-lhes dado novo sentido e usadas para outros fins, como o próprio Brecht gostava de sentir-se frente aos clássicos (LEHMANN, 2009:232).

Não cabe, na exiguidade deste escrito, nomear exaustivamente as características, e nem tampouco dissecar as práticas *pós-brechtianas* às quais se refere Lehmann. Desejo apenas refletir acerca da presença de traços da práxis brechtiana, os quais se encontram presentes de diferentes maneiras em espetáculos, os quais, a princípio, não encontrariam nos métodos ou textos reflexivos de Brecht manancial evidente para suas montagens.¹¹⁹ O próprio reconhecimento da existência de elementos brechtianos em uma obra passa pela consideração de que o legado do artista alemão vai além de suas próprias teorias, como afirma Theodor Adorno,

As teses adquiriram nas suas peças uma função completamente diferente daquela que se exprimia pelo conteúdo. Tornaram-se constitutivas, imprimiram no drama um carácter antiilusório e contribuíram para a decomposição da unidade da coerência do sentido (ADORNO, 2006:276).

Brecht, através dos recursos de quebra da ilusão que utilizava, colaborou de forma profunda na passagem do drama para as formas pós-dramáticas e também com o surgimento de um teatro político diferenciado. Conforme explica Hans Lehmann, o teatro político contemporâneo não ocorre como uma fábula moral, nem tampouco através do discurso lógico-cartesiano das discussões políticas habituais. De modo paradoxal neste teatro, a ocorrência da suspensão da teatralidade em um dado espetáculo faz lembrar ao espectador a corresponsabilidade que sua presença carrega junto ao ato que testemunha, pois

[...] a interrupção do que é regular deixa a regra à mostra, e lhe empresta de novo, mesmo que indiretamente, o carácter de questionabilidade radical, esquecido na pragmática contínua de sua aplicação (LEHMANN, 2009:08).

¹¹⁹ Analisar a concepção de estranhamento - conceito presente não apenas no teatro, como em outras artes - exigiria outros enfoques teóricos, inclusive. De fato, o que considero neste capítulo é a percepção por parte do espectador em relação aos mecanismos de construção da cena sob a ótica do conceito de 'Montagem Revelada', bem como sua ação nos dois espetáculos analisados.

Neste sentido, pode-se encontrar traços da poética do dramaturgo alemão em obras como *Isadora.Orb* e *Ridicolo*, nas quais se percebe, como ocorria nas encenações de Brecht, que

[...] no lugar de um espaço delimitado da ficção, coloca-se um processo aberto dirigido ao público; em lugar do diálogo, um discurso dramático [dirigido à plateia] [...] elementos de cena como cadeiras, microfones, requisitos, projeções de filmes [...] não visam primariamente uma representação do mundo, mas um processo de percepção teatral fragmentado [...] assiste-se mais a personalidade dos atores no seu agir cênico do que o papel ou a peça, isto é, cenas no lugar da fábula coerente (LEHMANN, 2009:233).

A importância do encenador alemão num espetáculo como *Ridicolo* pode ser bem maior do que se supõe num primeiro olhar. Mesmo o espetáculo estando pronto e marcado, existem momentos nos quais a ação cênica é propositadamente descontinuada e ocorre uma espécie de “descanso dos atores”, algo como uma “conversa que parece ser particular”, a qual confere ao teatro uma condição de “esboço”, possibilitando que a audiência perceba “sua própria presença e distância”, gerando assim uma diminuição da “tensão dramática” (LEHMANN, 2009:233), perspectiva esta confirmada pela declaração de Rodrigo García,

Quando faço teatro, eu crio a representação do sofrimento como uma ficção [...] Quando existem corpos que realmente estão passando mal, como em *Ronald*¹²⁰, em que há atores que se atiram no chão, revolvendo-se no leite, no vinho, na água e líquidos de todos os tipos, não deixa de ser uma representação que, afinal de contas, é apenas uma coreografia. Acontece que eu espero que [esta representação] tenha seu alcance poético e possa sugerir para as pessoas um mundo de opressão e tortura. Este é meu material poético e tenho que representá-lo de alguma maneira (GARCÍA, 2008b:180).

Na verdade, o teatro de García não apresenta uma narrativa de conflitos sociais como se está acostumado a ver no teatro político tradicional, organizado usualmente em torno de um enredo que enfoca a luta de classes. Seu diferencial é justamente o fato de não organizar seu discurso cênico como representação de uma fábula de cunho moral, mas sim, torná-lo enviesado e indireto, disposto num contexto de narrativa não linear e de forte apelo político. “*Não tenho a capacidade e*

¹²⁰ *La Historia de Ronald el Payaso McDonalds* (2002), espetáculo no qual os atores passam por experiências extremadas de violência corporal, as quais vão desde a ingestão excessiva de alimentos e líquidos até o sufocamento por meios mecânicos.

nem tampouco me interessa contar uma história. Sempre que faço uma obra, estou falando das preocupações que tenho nesse momento” (GARCÍA, 2008b:178). Pode-se dizer junto com José Sánchez que

suas peças [de García] são ensaios cênicos que problematizam não apenas a forma de pensar a linguagem teatral contemporânea e seus cruzamentos com outras formas discursivas, mas também trazem fortes descargas de denúncia das principais agonias que ocorrem ao indivíduo contemporâneo, imerso num contexto pós-geopolítico projetado a partir da provocação estética e violência artística [...] (SÁNCHEZ, 2007)¹²¹.

Explorando temas e formas tempestuosas, o encenador cria em *Ridicolo* um ambiente no qual a crueldade e a fragilidade humanas, aliadas à ausência de diálogo entre as figuras, termina por gerar passividade, dissociação e isolamento. *Ridicolo*, então, se mostra como um espetáculo de elaboração complexa, onde o olhar da plateia não descansa frente aos diferentes estímulos, e a todo instante o espectador se obriga a rever seu ponto de vista acerca da ambiguidade das ações e dos acontecimentos que se sucedem.

Não tão cáustico como García, Ricky Seabra, por seu turno, demonstra suas inquietações voltadas para o campo da ética, dos direitos individuais e da tolerância. Avesso às experiências corporais que ponham em risco a integridade do corpo do ator, Seabra trabalha numa clave diferenciada da crueza de imagens proposta por García. Diz Seabra,

Uma das tendências na arte [...] é colocar o corpo em situações extremas [...] pra mim, pelo menos, se expor a uma plateia já é extremo o bastante. Como sempre digo: fácil é chocar. Difícil é fazer alguém suspirar. O mundo precisa de ternura (SEABRA, 2011)¹²².

Em suas obras, Ricky Seabra apresenta de forma bem humorada temas como o Onze de Setembro, a quebra do monopólio científico do espaço sideral, ou o autoproclamado patriotismo estadunidense¹²³. De modo oblíquo, Seabra trata de questões polêmicas da sociedade, mostrando-as através de visões delicadamente controversas,

¹²¹ Texto original em espanhol, citado em minha tradução livre.

¹²² Página de registro diário (Blog) do artista na internet.

¹²³ Respectivamente os espetáculos *Aviões e Arranha-Céus* (2002), *Isadora.Orb* (2005) e *Império - Love to Love You, Baby* (2006).

Império [2006]¹²⁴ é uma performance/palestra doce, leve, inteligente e extremamente hilária sobre um assunto sério, alienante e até apavorante; o nacionalismo americano. Seabra não faz mais do que coletar imagens da televisão, filmes e internet, na medida em que elas se relacionam com seu assunto. Um pouco como Michael Moore. Mas Seabra não sente a necessidade de convencer o seu público. Moore usa um martelo para as suas argumentações - o que é válido - e Seabra o faz apenas piscando um olho (CLOOSTERMANS, 2006).

Uma vez que se compreenda que a criticidade política das encenações na contemporaneidade não se articula na mesma sintaxe do discurso político convencional, fica mais fácil reconhecer seus modos de emergir na cena. Em *Isadora.Orb* e *Ridicolo* as manifestações contemporâneas de ascendência brechtiana aparecem sob formas tais como: diferentes estilos de cenas que articulam entre si a dança, a performance, o teatro de animação; a ausência de diálogos, sendo a fala dos atores eminentemente narrativa e endereçada diretamente para a plateia; uma configuração de cenas justapostas e descontinuadas e a explicitação do funcionamento da contraregragem. Mais que tudo, tais espetáculos apresentam uma exposição consciente dos mecanismos de formação da teatralidade.

Neste sentido, tanto *Isadora.Orb* quanto *Ridicolo* possuem uma proposta de ambientação cênica que expõe a maioria dos aparatos técnicos utilizados, nos quais, mesmo antes do início de ambos os espetáculos,

a maquinaria teatral é visível. [Desta forma] o funcionamento técnico da montagem é exposto abertamente: cabos, aparelhos e instrumentos não são escondidos com pudor, mas integrados na representação como objetos de cena (LEHMANN, 2007:383).

Nem García, muito menos Seabra, possuem influência de Brecht em suas obras, e dificilmente reconheceriam aspectos da obra brechtiana em seus trabalhos. Portanto, o que se vê em cena nestes espetáculos não é o efeito de uma “estética Brecht”, mas sim, alguns procedimentos criativos que, conforme o meu ponto de vista, guardam relação com a concepção do autor alemão de desnudar **os mecanismos que configuram a ilusão teatral**. Por meio destas eleições, os artistas envolvidos em *Isadora.Orb* e *Ridicolo* terminam por expor a presença da

¹²⁴ Espetáculo solo de Ricky Seabra, o qual trata do nacionalismo americano. Em cena, Seabra manipula imagens ao vivo através do uso de caneta, papel, câmeras e sítios da internet (YouTube e Google Earth).

ação humana sobre a cena, e assim explicitam a situação de contrato existente no interior do acontecimento teatral, como o fazia Bertolt Brecht, evidentemente que diante de um contexto cênico bastante diverso das poéticas aqui analisadas.

5.4. Montagem Revelada – Modos do Real

No âmbito das discussões deste estudo, considero importante atentar para o fato de que *Ridicolo* e *Isadora.Orb* são espetáculos os quais se inserem no contexto das transformações pelas quais passou o teatro dos últimos quarenta anos. No bojo destas discussões, destacam-se justamente as narrativas possibilitadas pela ideia de teatralidade enquanto representação de um mundo possível, bem como a *performance art* e a noção de performatividade, as quais guardam relação com a irrupção do real na cena.

Em sua obra *Teatro - teoria e prática, más allá de las fronteras*, de 2004, Josette Féral considera que existem teatralidades plurais. Desta maneira, fazer referência à teatralidade no sentido de uma existência única não contempla os variados enfoques aportados à cena teatral dos últimos quarenta anos.

Inicialmente, Féral define a noção de teatralidade a partir de três aspectos: espacialidade, intencionalidade e alteridade. O primeiro refere-se à existência de um local antecipadamente indicado para o surgimento do acontecimento teatral - espaço codificado, cuja existência já impõe por si só o aparecimento da teatralidade. Assim, a sala de teatro passa a ser o lugar no qual a plateia percebe a teatralidade antes mesmo da presença dos atores ou do funcionamento do aparato cênico. Desta forma, para a teórica, um dos aspectos possíveis de determinar o surgimento da teatralidade envolveria a determinação de um lugar específico para tal.

O segundo aspecto destacado por Féral se refere à 'intenção do teatro', na qual a consciência de haver um endereçamento para si transporta uma dada pessoa para a condição de espectador. Assim, ao reconhecer estar numa situação de recepção, o sujeito atribui aos corpos e às ações a condição de simulação, e por conseguinte, abre caminho para que se estabeleça a teatralidade.

Não menos importante na instauração da teatralidade é o aspecto que se refere ao olhar de quem observa, o qual atribui teatralidade ao ato observado. Por meio do enquadramento realizado pela vista do observador, constitui-se a alteridade, criando assim a possibilidade de um outro espaço no interior do qual poderá surgir a ficção.

Conforme Féral, este processo carrega consigo características da noção de jogo tal como o considera Johan Huizinga¹²⁵, na medida em que neste há regras codificadas que estabelecem restrições e liberdades, as quais implicam em atitudes e ações diferenciadas da vida comum. A teórica considera o ator como o primeiro e central elemento desta articulação, pois enquanto este produz, ele é também o mensageiro da teatralidade que se estabelece durante o acontecimento teatral.

Este pensamento se complementa com o de Bourgaux, o qual postula que o ator é portador de uma alteridade que se dá a ver, ao mesmo tempo em que opera nas fronteiras do seu eu, e, dessa forma, *“o ator não pode ser um outro, ele também não pode ser ele mesmo, deve evoluir continuamente entre os dois, na criação perpétua de ‘parecer’ ”* (BOURGAUX, 1973:87)¹²⁶.

No entanto, mesmo que o intérprete não atinja a alteridade de forma plena, e, como explica Bourgaux, permaneça investido da ideia de ‘parecer’ outro, a plateia o reconhece em sua dupla atitude, e ambos sabem que se estabelece um processo **reversível e transitório**. Tais atitudes, conforme adverte Féral, dizem respeito à articulação entre o real (ou as múltiplas construções deste) e o ficcional, o qual torna possível ao mundo ser representado em uma dada encenação. Donde se tem que a teatralidade, segundo a autora,

não é um conjunto de propriedades ou características [...] Ela é resultado de uma dinâmica perceptiva de um **olhar que liga um observado e um observador** [...] Através da insistência de seu olhar, o espectador cria então, face ao que vê, um **espaço outro** [...] [no qual percebe] uma alteridade onde ele não tem lugar senão enquanto olhar exterior. Sem este olhar, o outro que eu olho estaria no mesmo lugar que eu, e portanto, no **cotidiano**, e assim **terminaria a representação** (FÉRAL, 2004:100-1)¹²⁷. [Grifos meus.]

É bem verdade que, desde as origens do teatro, esta é uma discussão pertinente, uma vez que em um espetáculo teatral há sempre duas dimensões que se tensionam: o contexto ficcional e o da realidade concreta. Uma das formas de se compreender esta fricção pode ser encontrada na noção de denegação. Termo que tem sua raiz na psicanálise, a denegação expressa a ambivalência na qual um desejo manifesto de forma consciente deixa de ser reconhecido pelo sujeito através

¹²⁵ HUIZINGA, 1973.

¹²⁶ Original em francês. Tradução para fins didáticos de Marta Isaacsson.

¹²⁷ Original em espanhol, citado em minha tradução livre.

da negação do mesmo. Para Patrice Pavis, a denegação estabelece o teatro “*como o lugar de uma manifestação de imitação e de ilusão (e, conseqüentemente, de uma identificação)*” fazendo a cena “*oscilar entre o efeito de real e o efeito teatral*” (PAVIS, 2007:89-90).

Decerto que este universo da ficção guarda relação com a esfera de vida objetiva ou com o imaginário do espectador. No entanto, o que ocorre em cena é entendido pela plateia como criação de mundo, não fazendo parte, portanto, do real concreto, e sim, aceito como verdade da cena. Desta forma, a operação denegativa constitui “*a maneira pela qual o espectador confere veracidade àquilo que vê, enquanto nega a realidade dos fatos que ocorrem em cena*” (SILVA, 2010:22). Anne Ubersfeld ainda acrescenta,

O que figura no lugar cênico é um real concreto, objetos e pessoas cuja existência concreta ninguém põe em dúvida. Se por um lado, eles são seres de existência indiscutível (presos no tecido do real); por outro, se acham ao mesmo tempo negados, marcados pelo sinal de menos [...] Tudo que ocorre em cena (por pouco delimitado e fechado que seja o lugar cênico) tem o toque da irrealidade (UBERSFELD, 2005 :19-20).

Frente a um espetáculo de teatro, o espectador aceita o contrato através do qual a convenção se estabelece, e a recebe como uma verdade “*aparentada do sonho*”, circunscrita ao tempo e ao espaço no qual este ocorre e, portanto, sujeito a leis diferentes daquelas que regem o seu cotidiano. Tal operação cria para o espectador uma “*zona dupla*” (UBERSFELD, 2005:19,20), na qual convivem a “*construção imaginária*” tornada momentaneamente verdadeira, e a sua realidade imediata e habitual. Mas como mundo fechado em si, o mecanismo ilusório pode gerar mais passividade e menos perguntas junto ao espectador (UBERSFELD, 2005:23). É, portanto, também neste sentido que a prática de Bertolt Brecht

retoma a via real da teatralização [assegurando] ao espectador que ele está no teatro [...] [onde interagem] tabladros, canções, coro e falas endereçadas a [ele] [...] Por uma dupla negação, o teatro no teatro [...] muda o signo da ilusão e a denuncia em todo o contexto (UBERSFELD, 2005:25).

Por conseguinte, muito embora a audiência esteja o tempo todo consciente da ficcionalidade do ato do qual participa, espetáculos como *Ridicolo* e *Isadora.Orb* buscam precisamente ampliar a parcela do real perceptível à audiência. Assim, dependendo de como sucede o mecanismo de montagem revelada numa específica

passagem de qualquer uma das peças, estes dois aspectos - da ficção e do real concreto - poderão se manter em maior ou menor estado de fricção.

Neste caso, a cena de *Ridicolo* com os vidros e o líquido vermelho viscoso, descrita acima, pode ser um bom exemplo do estado de tensão entre o ficcional e o real, como destaca Luca Camilletti (ator de *Ridicolo* que juntamente com Agnés Mateus, atua nesta passagem),

[Nesta cena de *Ridicolo*] não se trata obviamente de teatro tecnológico, trata-se de instrumentos que trazem paisagens sensíveis e que dilatam a visão [do espectador] causando um curto-circuito. Como no caso da mão com os vidros: é uma paisagem. É também uma forma de **representação cheia de magia e ao mesmo tempo de realismo**, com toda a ficção e a poesia do teatro. Com a câmera, isola-se uma porção do que se vê de forma integral na cena, e esta parte [que aparece] na tela se transforma numa outra coisa. Uma representação distinta e dobrada. Também o velho Artaud estaria feliz e orgulhoso disto. Para um ator, isto me parece uma maravilha: atuar como um cirurgião, não há personagens, não existe eu mesmo, eu sou claramente o meio para que algo atue. Muito bom (CAMILLETTI, 2011).¹²⁸



No entanto, qual seria a atitude do espectador frente à ação de Agnés Mateus, montando passo a passo a simulação da mão ferida? Tendo sido desvendadas suas condições de produção e composição, será tal imagem igualmente denegada pelo espectador? Ou, por outra, esta ação de montar que

¹²⁸ Fala original em espanhol, a qual aqui cito em minha tradução livre.

Agnés Mateus realiza, será vista como um ato de contraregragem, e, portanto, pertencente à instância do real imediato?

Conforme explica Sílvia Fernandes, a questão da “*teatralidade denegada e consciente*” é um capítulo que remonta a Platão e Aristóteles, e perpassa grande parte das discussões acerca das conquistas do teatro moderno. Já nos primórdios do século passado, o modernismo reagia à “*representação da realidade sustentada pela coerência da personagem e da ficção dramática*” (FERNANDES, 2009:12). Tais fatos fizeram com que os artistas modernos, como Antonin Artaud e Bertolt Brecht de maneira especial, pudessem ser vistos como antecessores de uma outra teatralidade, não mais baseada no texto dramático, a qual encontrou espaço para se desenvolver plenamente a partir das últimas décadas do século passado.

Ora, a noção de teatralidade ilusionista está ligada a uma lógica dramática descritiva e fabuladora, na qual há simulação de um comportamento humano que busca afetar uma situação real. Da mesma forma, esta ideia de teatralidade serve para designar espetáculos e a arte de produzi-los ao longo de séculos, mas, em muitos dos espetáculos contemporâneos,

[os] elementos da encenação não se subordinam [mais] a uma lógica fabular e tomam importância igualitária na cena teatral, acabam por sua vez tornando fluidas as próprias fronteiras que separam o teatro das práticas artísticas que aspiram a uma experiência real como [...] os gestos e a auto representação do artista performático (LEHMANN, 2007:223).

A este teatro, que tem por característica a ausência de codificações contextualizantes, e no qual o comportamento do ator se ocupa de não simular, permanecendo próximo da perspectiva do performer, Josette Féral propôs o conceito de **teatro performativo**¹²⁹. Para considerar tais transformações da cena na contemporaneidade, a estudiosa se utiliza das reflexões provenientes da

¹²⁹ Antes mesmo da proposição de Féral, ainda no ano de 1980, Timothy Wiles, em *The Theater Event: Modern Theories of Performance*, propôs chamar de teatro-performance as narrativas teatrais que emergiam desde os anos sessenta, nas quais os princípios da *performance art* estavam implicados de modo capital. Em sua reflexão, Wiles atribuía ao teatro de modelo stanislavskiano uma perspectiva de conexão da plateia com um espaço-tempo do passado, uma espécie de “lá, então” da representação (VILLAR, 2003:76), ao passo que Brecht seria um vislumbre da ação no futuro do espectador, devido à sua expectativa de formação de uma nova ordem social. Em contrapartida, o teatro almejado por Artaud e aquele praticado por Grotowski, operariam numa interação na qual encenação e audiência coabitam o mesmo espaço-tempo, dentro do princípio do “aqui e agora” da *performance art* (WILES, 1980:24, 83, 117). Para maiores informações a este respeito, consultar: WILES, 1980.

performance art e dos estudos da performance¹³⁰, ao mesmo tempo em que registra o fato de que, nos Estados Unidos e na Inglaterra, já nos anos oitenta do século passado, as implicações da performance na arte teatral eram debatidas em publicações a respeito.

Enquanto a teatralidade dramática, em sua configuração representacional, constrói um campo simbólico determinado com referencialidade definida, a arte da performance cria influxos desejantes que ocasionam “*manifestações cênicas instáveis de caráter variado e plural*”, estabelecidas no espaço do imediato (FÉRAL, 2009:77), de forma que, no teatro performativo, são possíveis ocorrências como a

transformação do ator em performer, [a] 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 a uma receptividade do espectador de natureza essencialmente especular ou aos modos das percepções próprias da tecnologia (FÉRAL, 2008:198).

A própria ideia de performatividade auxiliou a reconfigurar novos contornos na arte teatral contemporânea, produzindo obras cuja ênfase recai sobre a “*realização da própria ação e não sobre seu valor de representação*” (FERNANDES, 2009:18).

Em contraposição, o teatro dramático, enquanto paradigma de representação, organiza seu discurso a partir do princípio da mimese, ou seja, através da **simulação** das relações e ordenações do mundo cotidiano. Diz Denis Guénoun,

[...] a ilusão [teatral] se fundamenta na certeza de que, no fim das contas, tudo não passa de um jogo do qual não pode decorrer mal algum, isto é, se compreendemos bem, a ilusão se escora na certeza de que isto não aconteceu verdadeiramente, que as ações não são reais [...] O que equivale a dizer, claramente, que tudo que acontece em cena carece de realidade: imaginário, com certeza (GUÉNOUN, 2004:80).

O teatro de cunho performativo, por seu turno, não se ocupa da ilusão ou da simulação de mundos, mas sim, cria um contexto que propicia a irrupção do real na cena, desconfigurando então os limites entre realidade e ficção, pré-estabelecidos na convenção do teatro dramático. Da mesma forma, a performatividade no teatro pode igualmente se apropriar de elementos gerados pela própria subjetividade dos criadores da cena em questão.

¹³⁰ A autora se utiliza de autores como Richard Schechner, Victor Turner, Fischer-Lichte, entre outros.

Já em relação à minha escrita, esclareço que, sempre que estiver me referindo ao comportamento performativo nas cenas analisadas, estarei considerando como seu traço principal as relações com a *performance art*. Desta forma, a dupla “paisagem” simultaneamente preenche de “magia e realismo” a que se refere mais acima o ator Luca Camilletti, aparece como o primeiro aspecto relevante no contexto performativo de *Ridicolo*.

Parto do pressuposto de que *Ridicolo* e *Isadora.Orb* se aliam, em alguns aspectos, à noção de teatro performativo a que se refere Féral. Tal aliança se dá justamente através do próprio mecanismo da montagem revelada, que explicita elementos da realidade concreta e traços da subjetividade dos sujeitos criadores. Esta negociação da montagem revelada com os diferentes aspectos dos espetáculos ocorre sem necessidade de cesuras ou prévio anúncio, tal como sobrevém no contexto do modelo brechtiano.

Por conseguinte, reconheço a irrupção do real nas cenas de *Ridicolo* e *Isadora.Orb* em dois eixos diferenciados: em *Ridicolo* destaco o modo como se dão as negociações entre os elementos cênicos na encenação e a singularidade dos atores; já em *Isadora.Orb*, abordo um aspecto de conteúdo que diz respeito à revelação da subjetividade dos sujeitos.

4.4.1. A Aparição do Real Imediato na Cena de *Ridicolo*

Enquanto Seabra exerce efetivamente atividade como performer, trabalhando em um eixo onde reúne habilidades de artista visual, ator e designer arquitetônico¹³¹, García, por sua vez, trabalha com artistas que estão de algum modo inseridos numa perspectiva na qual a *performance art* tem presença marcante,

No [teatro] Pradillo¹³² me encontrei com pessoas que vinham da dança contemporânea e da performance, onde eu percebia que os corpos expressavam coisas mais abstratas, que não eram possíveis de se alcançar com a literatura [...] Paralelamente me converti em um estupendo público de artes plásticas. Comecei a ir à Documenta de Kassel e à Bienal de Veneza [...] [onde] um artista fazia coisas com multimídia, outro com barro, outro com plantas e outro com som e alto-falantes. Eu via uma liberdade expressiva enorme [...]¹³³ (GARCÍA, 2010).

¹³¹ Conforme consta no sítio do artista na internet.

¹³² Pequeno teatro do circuito alternativo da cidade de Madri, conhecido por suas experimentações em dança, *performance art* e teatro.

¹³³ Fala original em espanhol, a qual cito aqui em minha tradução livre.

Esta característica performativa que García identifica em suas obras, faz com que, em *Ridículo*, a ação dos atores tome maior importância do que qualquer instância representacional a ser configurada, pois a ação está na raiz do posicionamento performativo. Portanto “*a performance toma lugar no real e enfoca essa mesma realidade na qual se inscreve*” desta maneira. Assim, movimenta-se jogando “*com os códigos e as capacidades do espectador*” (FÉRAL, 2008:203). Segundo García,

A ação é algo contrário à representação. A representação também é ação, mas como um bloco de papel machê. A questão é como **não** representar, isto é o que me leva a olhar um pouco mais para trás em direção da "performance". Fico surpreso (...) que muita gente me tome por alguém que faça "performances" (...) quando na realidade o que eu faço é **recorrer** ao formato da performance, minhas obras não tem nada a ver com ela (...) [Mas] tampouco tenho planos de fazer um teatro onde se apresentem personagens ou se contem histórias, coisas que a mim me “enchem o saco”¹³⁴ (GARCÍA, 2002). [Grifos meus.]

Aos dezesseis minutos do DVD do espetáculo, os criadores Luca Camilletti e Agnés Mateus prendem com uma fita *tape* o corpo do colega Jorge Horno a um sarrafo cilíndrico e alto. Impossibilitado de se locomover, Horno é carregado e depositado em um grande vaso de argila. Logo após, Mateus e Camilletti jogam um pouco de água sobre os pés do colega. Horno permanece imóvel e com os olhos em direção à plateia, mas sem esboçar reação. Momentos depois, Agnés Mateus senta-se próxima ao colega “plantado”, veste uma jaqueta cujo final do punho encaixa-se a uma prótese de uma mão, presa à mesa onde a atriz lê silenciosamente um livro qualquer. Camilletti conversa com Horno, citando vários títulos clássicos, perguntando se este já leu alguma das obras. Horno, sem expressar nenhuma atitude, permanece calado.

Em certo momento, Camilletti vai ao fundo do palco e volta trazendo uma serra elétrica ligada. Ato contínuo, secciona a mão direita da colega leitora, a qual apenas olha para Camilletti sem reagir. Logo após, Agnés Mateus estica o braço e vê-se então que o que estava sendo serrado por Luca Camilletti era uma prótese da mão da atriz, a qual estava fixada junto à jaqueta que esta vestia. Em meio à manga

¹³⁴ Fala original em espanhol, a qual aqui cito em minha tradução livre.

da roupa, avista-se um pequeno e fino pedaço de madeira, fazendo as vezes de braço de Agnés Mateus.



De fato, Horno, depositado no vaso de cerâmica, está preso, não podendo se mexer - isto é “real” e facilmente comprovável, uma vez que, na sequência, Agnés Mateus tem de cortar as tiras de fita que impedem os movimentos do colega. O que prende Horno ao vaso é a força da situação teatral ficcionalmente estabelecida e, concomitantemente, o plano da realidade concreta, no qual ele está **de fato** preso pelas fitas *tape*. Nesta convivência do real e do ficcional, fazem parte todas as outras ações da sequência: a imobilização de Horno, a leitura de Mateus, as perguntas e o corte do punho feitos por Camilletti (ação que se inscreve num registro sarcasticamente cômico e distanciado, incapaz sequer de suscitar a lembrança do mecanismo denegativo da narração de caráter dramático).

O evidenciamento da parcela de realidade contida no ato de prender e, em seguida, libertar Horno - típico ato de transição e contraregragem -, aqui é tratado como cena. Realidade concreta e ficção, estratos inseparáveis de qualquer ato teatral, coexistem nesta passagem de forma evidente e não hierarquizada. Deste modo, porções de real concreto passam a integrar a narrativa, ocupando o mesmo estatuto da “cena ficcional” propriamente dita. O pensamento criador em *Ridicolo*, de maneira complexa, embaralha estas duas dimensões, dirimindo, inclusive, suas fronteiras e articulando diferentes princípios representacionais dentro de um mesmo momento do espetáculo. Assim, *Ridicolo* age perturbando a leitura e o próprio procedimento denegativo da expectativa. Neste sentido, a peça estabelece

um jogo com os sistemas de representação, um jogo de ilusão em que o real e a ficção se interpenetram. Ali onde o espectador crê estar no real, ele descobre que tinha sido enganado e que o que era dado como real, era apenas ilusão [...] Houve, ao mesmo tempo, precisamente uma derrota do real e da representação (FÉRAL, 2008:205).

Enunciada por um pensamento de caráter performativo, este engenho da montagem revelada resgata o real imediato, evidenciando seu funcionamento na cena teatral. No entanto, diferentemente do que indica a moldura brechtiana, a parcela do real é explicitada sem que ocorra nenhuma solução de continuidade no fluxo da cena, nem tampouco sejam fornecidas pistas ou avisos que ressaltem para a plateia esta articulação entre os dois sistemas de representação presentes na situação teatral. Isto sucede porque o funcionamento da montagem revelada, nesta parcela de *Ridicolo*, trata de evidenciar de forma não segmentadora, absorvendo a aparição do real como um aspecto da própria cena que cria.

5.4.2 Subjetividade Revelada em *Isadora.Orb*

No caso de *Isadora.Orb*, as relações entre realidade e ficção abordam outra particularidade performativa, igualmente referida por Féral: a presença de elementos oriundos da subjetividade dos atores. O conteúdo autobiográfico passa a ser o mote do espetáculo, que conta a trajetória de Seabra e seu desejo de assumir a condição de artista do espaço,

Durante o processo todo de fazer este ativismo em prol do Módulo Isadora nas conferências, eu quis me expressar de forma artística. Eu sempre desejei fazer uma tese-performance para o mestrado. Mas [...] criar uma tese, coletar dados, analisá-los qualitativamente, discutir [...] [e] concluir, eu não tinha espaço para criar, não vinha muita coisa criativa [...] depois de todo o meu ativismo, todo o meu envolvimento com grupos de artistas que queriam incorporar também a arte a programas espaciais, um dia [o grupo] Arts Catalyst de Londres (que eu apresentei à Agência Espacial Europeia), eles não me convidaram para fazer um voo zero gravidade num simulador em Moscou. Eu era um dos pioneiros na área e não me levaram. Fiquei decepcionado [...] [mas] não fiquei amargo, simplesmente mergulhei no [espetáculo] *Isadora.Orb* (SEABRA, 2010).

Aos dez minutos do DVD de *Isadora.Orb*, Seabra introduz no plano da câmera, cópias dos formulários da agência espacial americana (NASA) para candidatos a integrar o seu quadro de astronautas. Ato contínuo, o ator preenche estes documentos com informações reais de caráter pessoal e íntimo, acerca de sua

origem, etnia, saúde, formação e intenções em relação ao programa espacial americano. Diante do fato, fica-se sabendo que Ricky Seabra é americano, luso-descendente, e deseja tornar-se artista-astronauta.

O espetáculo traça um recorte sobre a trajetória de Seabra, cujo desejo era o de ver integrado à Estação Espacial Internacional, seu projeto de mestrado composto por um módulo lunar para artistas. Em vários momentos da peça, aparecem desdobramentos dos seus esforços para que a cápsula deixasse a condição de ser projeto, e fosse plenamente executada.

Por volta de vinte minutos e treze segundos do espetáculo, no estilo de contação de histórias, Jabor e Seabra narram a participação do artista no Fórum Internacional de Tecnologias e Aplicações Espaciais em Albuquerque, nos Estados Unidos, no ano de 2000¹³⁵. A ida de Seabra tinha como meta apresentar a agentes financiadores públicos e privados a sua ideia de incorporar à rotina da Estação Internacional a cápsula espacial desenhada por ele para receber artistas de diversas áreas: o Módulo Isadora.

Nesta cena são reveladas diversas passagens peculiares do fórum científico, ao mesmo tempo em que aparecem no telão imagens e objetos que aludem aos eventos narrados pela dupla. Ao final desta sequência, em torno de vinte e sete minutos do DVD do espetáculo, Seabra introduz no espaço da tela um livro de cor esmaecida e aspecto antigo, enquanto Jabor dança virtualmente sobre as páginas, através da interface da tela. Em relação a este livro, o qual Seabra vai folheando lentamente na cena, Jabor declarou,

Brinco com as palavras, [com a forma] como elas se projetam em meu corpo, com seu significado, e com minha sombra em relação ao texto projetado. Ao mesmo tempo, preciso manter-me dentro do quadro e sincronizar o movimento com cada virada de página e virada na música (JABOR, 2011).

¹³⁵ Fórum Internacional anual realizado nos Estados Unidos, no qual se discutem questões relativas à pesquisa espacial. Este fórum apresenta várias atividades e palestras, tanto governamentais quanto com origem na iniciativa privada. A organização no ano de 2000 esteve a cargo de: Orbital Sciences Corporation, de Dulles, no estado da Virgínia; Departamento de Energia, em Washington; Quartel-General da NASA, em Washington; Companhia Boeing, de Houston. Seabra participou do Fórum num painel composto por cinco propostas, chamado *Abordagens Inovadoras para Atividades Comerciais na Estação Espacial Internacional. O Quê Pode Fazer o Setor Privado?*



Assim, àquela ação que, para Jabor, é vista como ato de criação pleno de ludicidade, Seabra acrescenta ainda um outro substrato, preñado de suas memórias, na medida em que o objeto ‘livro’ carrega um conteúdo de reminiscência de momentos que fizeram parte da vida concreta do artista¹³⁶. O livro, feito de maneira artesanal, apresenta registros na forma de desenhos a lápis, bem como recortes de frases que expressam as aspirações dos artistas com quem Seabra conversou no seu período de mestrado. Nas entrevistas, Seabra perguntou aos criadores como estes agiriam, caso pudessem engendrar suas obras sob o efeito da gravidade zero, embarcados na Cápsula Isadora. Posteriormente, este livro passou a servir de recurso para chamar a atenção dos frequentadores das palestras do artista nos eventos científicos dos quais participou,

Nas conferências espaciais [antes de ter o acompanhamento de Jabor] eu já fazia a cena [do livro] [...] mostrando frases dos desejos dos artistas e do que queriam fazer no espaço. Os engenheiros [das agências espaciais e empresas de aviação] adoravam [...], mas eu não passava disso (SEABRA, 2010).

Durante o espetáculo, ambas as sequências - do preenchimento dos formulários e do livro artesanal - contêm traços do real vivido, e agem como presentificadores de acontecimentos da existência concreta de Seabra. No caso da

¹³⁶ Na verdade, pode-se dizer que o elemento subjetivo perpassa todo o espetáculo, uma vez que se trata de um evento da ordem do real ocorrido com Seabra, o qual é encenado no palco de diferentes modos.

encenação de *Isadora.Orb*, este recurso depoimental visa privilegiar a própria subjetividade de Seabra, sem um conteúdo representacional especificado, “já que se trata da comunicação de uma experiência pessoal” (LEHMANN, 2007:185) que visa, portanto, enfatizar o sentido de sua experiência pessoal e intransferível, a qual não remete a nenhum personagem, mas somente a si próprio.

Neste sentido, *Isadora.Orb* atua como uma espécie de teatro-documentário, no qual o caráter confessional da narrativa fortalece a aliança entre atores e espectadores, na medida em que Seabra está contando uma parte de sua própria vida e oferecendo-a à contemplação. Esta medida de realidade pode se parecer, num primeiro momento, com a interrupção da narrativa épica em Brecht, mas, no entanto, em *Isadora.Orb*

[...] a descrição do ato peculiar da lembrança/narrativa pessoal dos atores e o interesse nela se tornam o ponto principal [...] Enquanto o teatro épico transforma a representação dos procedimentos fictícios e procura distanciar de si o espectador para fazer dele um especialista, um jurado político, nas formas de narração pós-épicas trata-se da valorização da presença pessoal do narrador, e não da sua presença demonstrativa, trata-se da intensidade auto-referencial deste contato, da proximidade na distância e não do distanciamento do próximo (LEHMANN, 2007:185,187).

5.4.3. *Ridicolo* - Presença e Singularidade

Ridicolo, por sua vez, incorpora igualmente o posicionamento performativo relacionado à esfera pessoal dos atores. No entanto, a perspectiva da subjetividade é apresentada, não em termos da narração de experiências relacionadas à existência dos atores, mas sim, explorando as suas presenças e o caráter singular de quem está compondo a cena no instante de suas apresentações. Este é um dos aspectos de *Ridicolo*, presente também em outros trabalhos de García,

Toda a minha obra é uma espécie de autobiografia deformada [...] [Contudo,] ainda que eu parta de algo biográfico, não é exatamente autobiográfico porque ninguém vai se interessar por minha vida, certo? O importante disso tudo é como eu a transformo e a converto em uma obra de arte¹³⁷ (GARCÍA, 2008a).

A uma hora e treze segundos do DVD, Camiletti, só de cuecas, está deitado de bruços sobre a cama, enquanto Agnés Mateus e Horno transferem e esfregam

¹³⁷ Fala original em espanhol, a qual cito aqui em minha tradução livre.

em seu corpo diversos montes de reproduções fiéis de “fezes” humanas¹³⁸. Ao final, permanece Camiletti deitado e revolvendo-se na cama, misturando seu corpo às referidas substâncias. Sobre uma mesa ao fundo, Jorge Horno deita-se de bruços e com a cabeça virada para a platéia, enquanto Agnés Mateus traz a câmera e regula o foco na direção das costas do colega, sobre as quais despeja um bom número de minhocas. Na tela é possível enxergar-se os vermes arrastando-se por sobre o corpo do ator. Na sequência, a mulher bebe um líquido viscoso e de cor indefinida entre o marrom e o bege, e regurgita-o caminhando pelo palco, até que resolve ajoelhar-se junto a Camiletti, e vomita sobre o corpo do colega; após, avançando em direção à mesa grande, regurgita igualmente sobre os vermes que se arrastam junto às costas de Horno.

Nesta passagem, a materialidade dos indivíduos é usada como objeto da ação, na qual corpos são expostos e sofrem atos de violência e humilhação, acentuadas através da imagem videográfica ampliada. Assim, esta experiência transgressora em *Ridicolo*, que viola e expõe a intimidade dos atores em cena, demonstra um modo de encenação que termina por anular o “*distanciamento estético*” (LEHMANN, 2007:228) existente no espetáculo de caráter dramático, o qual separa os atores de seus personagens, e os espectadores, da ilusão denegada.



Da mesma forma, passagens como esta, obtidas pelo enfrentamento do desnudamento e da resistência emocional dos atores envolvidos, terminam por

¹³⁸ Conforme me explicou Jorge Horno em entrevista, duas horas antes do espetáculo, ele iniciava a montagem das pequenas esculturas feitas de um material próximo da argila.

alterar a recepção de algumas dessas ações como um ato de simulação. “*Evidente que nestes momentos de intensa fisicalidade e auto-exposição a representação [pode entrar] em colapso, interceptada pelos circuitos reais de energia desses vários sujeitos*” (FERNANDES, 2009:22).

Por conseguinte, o que se tem ao final é a produção de uma presença atorial que remete a si própria, mas que também se relaciona com os traços singulares de cada um dos sujeitos criadores da cena, mostrando “*sua[s] idiossincrasia[s]*” num processo que se torna “*muito mais extrojeção (tirar coisas, figuras suas) que por uma introjeção*” configurada num ato de “*receber a personagem*” (COHEN, 2004: 103,105). Tal apropriação das idiossincrasias pessoais daqueles que atuam nas cenas de García é confirmada pela declaração de Jorge Horno,

Quando assisto suas obras [de Rodrigo García], imagino que até pessoas que vejo na rua possivelmente poderiam estar trabalhando nelas [peças de García], gente que para mim diz algo, ou que tem alguma característica que Rodrigo poderia achar interessante e saberia aproveitar [...] Como ator, acredito que a minha essência como pessoa foi o motivo de [García] ter me escolhido, ele queria algo de mim e, quem sabe, isso se encaixou em *Ridicolo*¹³⁹ (HORNO, 2011).



5.5. Possibilidades de Uma Teatralidade Plural

Mesmo frente a tantas diferenças entre *Ridicolo* e *Isadora.Orb*, a ação da montagem revelada torna possível distinguir que os atores, durante os espetáculos, estão performando algo que está próximo de suas vidas, e que pode ser referido em

¹³⁹ Fala original em espanhol, a qual cito aqui em minha tradução livre.

acontecimentos passados tornados presentes; expresso através de traços de seus corpos, de sua psique; ou oferecido através de sua presença compartilhada entre os integrantes do acontecimento teatral. No entanto,

[...] esse paroxismo da presença e da biografia pessoal não ocorrerá apenas por meio dos atores. Na medida em que a função precípua do diretor não é mais a passagem do texto à cena, o campo de experiência do próprio encenador se abre também como material cênico. Suas memórias, histórias pregressas e busca de autodesenvolvimento são convocadas para a construção do espetáculo [...] [O diretor,] por sua vez, torna-se, então, um encenador-performer – que trabalhará na elaboração do acontecimento cênico com um grupo de performers-encenadores (ARAÚJO, 2008:234).

Seabra já deixa isto claro antes mesmo de se assistir o espetáculo, uma vez que narra suas experiências pessoais. Mas, de acordo com as declarações de García, as quais registrei aqui, fica evidente que a enorme diferença entre abordagens e reflexões dos dois encenadores não impede que suas personalidades também se manifestem em seus espetáculos, e que contribuam igualmente para embaralhar dimensões até então bastante claras no teatro dramático - ficção e realidade -, gerando inquietações e perturbações na leitura que o espectador faz de seus espetáculos.

Em suma, a montagem revelada contribui para evidenciar relações de paradoxo e choque entre os fragmentos narrativos; propicia o desnudamento de seu conteúdo processual; manifesta as subjetividades existentes e valoriza suas presenças na cena. Tais características estabelecem um espaço de permanente estado de negociação entre diferentes sistemas de representação, os quais se estabelecem a partir do próprio mecanismo que as encenações engendram.

No final das contas, o que transparece a partir da montagem revelada é, principalmente, o modo como se dá a construção da teatralidade em *Ridículo* e *Isadora.Orb*. Nestas obras a linguagem teatral não se contenta em aliar-se a uma específica estética - ela se configura como composição heterogênea, possibilitando múltiplas implicações entre os elementos da cena. Por meio de uma construção que permite a convivência do real, do ficcional e de suas intersecções; de diferentes tempos e espaços; bem como da simultaneidade do virtual e da concretude da cena, *Isadora.Orb* e *Ridículo* revelam uma teatralidade ampla, a qual borra suas próprias convenções, o que lhe confere um caráter eminentemente plural.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sempre considerei que minha formação em teatro foi consistente, pois tive oportunidade, no Departamento de Arte Dramática da UFRGS durante os anos oitenta, de ser aluna de grandes mestres em teatro. Neste novo período, ao longo de dois anos como estudante de mestrado, retomei minha trajetória acadêmica, da qual estava afastada há mais de vinte anos. Por certo, dois anos não podem sintetizar duas décadas, mas podem transformá-las. E foi o que me aconteceu. Ao chegar neste curso de Pós-Graduação, trazia uma vontade enorme de me renovar, e tratei de abrir os ouvidos e o coração.

Hoje, frente à perspectiva de encerrar esta etapa de meu trabalho, percebo que a ideia da transformação esteve o tempo todo junto de mim e, ocupando meus sentidos, se configurou como um meta-conceito presente em diferentes instâncias de minha trajetória e de minha escrita dissertativa. Ao longo de todo este estudo, a ideia de mudança aparece retrabalhada em diferentes abordagens em cada um dos capítulos desta obra, seja associada às modificações do paradigma cartesiano as quais me referi neste estudo, às transformações das mídias na cena contemporânea, ou mesmo às metamorfoses dos elementos cênicos dos espetáculos, nas quais identifico analogias com as reações identificadas pela química, a ciência da transformação.

No entanto, tal horizonte de mudanças se erigiu de modo orgânico, mesclando minhas experiências e o cabedal de informações às quais tive acesso através dos encontros com meus atuais professores no decorrer deste curso de mestrado. De modo todo especial, minhas aulas e minhas sessões de orientação (era assim que as chamávamos) com minha orientadora Marta Isaacsson, fizeram com que minhas reflexões não apenas se transformassem, mas também conquistassem verticalidade. Iniciei minha caminhada com a intenção vaga de falar sobre o performer, e reputo aos estudos e à empolgação de minha orientadora o meu gradual interesse em ir além. Foi desta forma que minha pesquisa passou a considerar um quadro de transformações pelas quais passou não apenas o ator, mas o teatro dos últimos quarenta anos, o qual inclui os cruzamentos entre arte, ciência e tecnologia, bem como o reconhecimento da forte presença das mídias digitais na cena contemporânea.

Este contato interpessoal com minha orientadora não apenas modelou meus primeiros passos como pesquisadora, mas mudou minha forma de ver, pensar e produzir teatro. Parece um tanto exagerado mas, de fato, assim o foi. A pesquisa que desenvolvi em meu período de mestrado no PPGAC-UFRGS passou a operar mudanças também em outras instâncias de minha vida. Sem que eu me desse conta, fui, por exemplo, gradativamente transformando o perfil de pesquisa do grupo de teatro que coordeno, o Núcleo Constantin - Teatro de Investigação, o qual migrou de um viés essencialista para a busca de poéticas de cunho tecnológico. Compreendo que me deixei permear pelo trabalho investigativo que aqui realizei, e me sinto agradecida à minha orientadora e recompensada por ter me permitido que isto acontecesse.

Igualmente reputo como de relevante importância o contato com as teses oriundas do Pensamento Complexo de Edgar Morin, as quais me auxiliaram em muitas das minhas escolhas, mas principalmente na própria forma como conduzi este trabalho. É possível dizer que a teoria moriniana não ocupa espaço físico central neste trabalho, mas, contudo, ela perpassa toda a sua tessitura.

Em seus estudos, o sociólogo francês oferece uma visão de mundo que inclui um pensamento multifocal e aberto às antagonias, em caráter complementar ao discurso racionalista. A complexidade é uma linha de estudos que se insere no bojo das transformações do pensamento ocorridas a partir do início do século XX, e surge como perspectiva alternativa ao paradigma da ciência moderna.

As principais distinções do modelo científico moderno são: a objetividade que separa sujeito de objeto investigado; a suposta autonomia do pesquisador, o qual deve proceder sem se vincular a nenhuma linha de pensamento pré-estabelecida; e a racionalidade frente à tarefa investigativa, a qual se conduz basicamente pela observação sistemática e pela experimentação.

O procedimento conhecido como método analítico cartesiano estabelece que, para se conhecer uma totalidade qualquer, é necessário investigar os atributos pertinentes às suas partes: a chamada visão reducionista ou corpuscular. Para Descartes, o universo era compreendido como uma máquina com padrões mecânicos, tal qual um relógio - um dos modelos utilizado pelo pesquisador em seus estudos. O cartesianismo opera com a noção de que a *“complexidade dos fenômenos pode ser apreendida e explicada a partir de princípios simples e de leis gerais”* (MORIN,1994:252).

Neste sentido, o princípio do *determinismo* demonstra que não há acontecimento fruto do acaso, pois todo fenômeno tem na sua origem uma *causa direta*. Da mesma maneira, a lei da causalidade estabelece que causas e *circunstâncias análogas* irão sempre originar os *mesmos efeitos* (VASCONCELLOS, 2002:67-8). Tais características se embasam no pressuposto de que o conhecimento é um saber constituído de um acervo de verdades adquiridas ao longo do tempo.

É evidente que a construção do paradigma cartesiano é responsável por grandes benesses e conquistas humanas de diversas ordens, servindo não só à ciência ou à filosofia, mas inclusive ao pensamento pragmático cotidiano em variadas instâncias. Logo, os lineamentos teóricos do Pensamento Complexo não pretendem refutar o cânon racionalista. O importante no pensamento da complexidade é compreender que, mediante as vicissitudes ocorridas na ciência, tal modelo de objetividade, fragmentação e verdades absolutas já não resulta como única aliança possível para a construção do conhecimento.

Em minha reflexão acerca desta mudança de paradigma ocorrida no decorrer do século XX, aponte para questões como o abandono da visão de conhecimento compartimentado, bem como a busca de uma convivência criativa entre as artes, a ciência e a tecnologia. No trato específico com as articulações entre a arte e a ciência, busquei não retratá-las enquanto conhecimento absoluto, mas como construtos realizados ao longo da História, fruto de interesses humanos e da capacidade dos grupos de defenderem suas uniões e pontos de vista.

A História possui inúmeros registros de discussões antitéticas, as quais, de modo alternado, foram igualmente aceitas - hipóteses que provavelmente não se estabeleceram de modo pacífico, necessitando por vezes de muita discussão para serem acolhidas. Assim, é perfeitamente razoável pensar-se que uma tese não representa uma leitura imparcial de um fato, mas sim, uma interpretação da realidade, fruto de preferências estéticas ou de filiações de diversas naturezas (NARDI,1998:11). Este foi um ponto importante, a partir do qual procurei compreender os espetáculos analisados, sempre dentro de seus específicos contextos, sabendo que as relações que poderia encontrar entre estes são a expressão da singularidade do meu olhar, e não uma perspectiva modelar e única.

Nunca é demais lembrar que, dentre os traços que distinguem a produção do conhecimento na contemporaneidade, uma de suas principais características é a chamada "revisibilidade", a qual demonstra que o conhecimento é falível e

provisório, não possuindo um caráter definitivo, e nem tampouco sendo constituído de verdades absolutas geradas através de um processo acumulativo do saber (POPPER, 1985:308). O pensamento teórico, de um modo geral, está em constante transformação de seus próprios modelos, e incorpora os equívocos e os desvios como um dos motivadores de seu desenvolvimento (POPPER, 1985:50). Tais descobertas foram capazes de me manter segura e “duvidante”, tratando de questionar minhas próprias conclusões atualizadas na decorrência deste trabalho de análise.

Edgar Morin também considera que há uma complementariedade entre o que designa como o **paradigma da simplificação**, fruto do pensamento científico clássico *de viés reducionista*, e o **paradigma da complexidade**, o qual refuta o pensamento dualista e se localiza entre os pontos onde convergem unidade e multiplicidade, o todo e a parte, a ordem, a organização e a desordem; o observador e o sistema observado (MORIN, 1994).

Em relação ao procedimento de análise, o estudioso sugere a convivência justaposta de sujeito e matéria. Ao contrário do que possa parecer, tal conjunção não acarreta uma visão apaziguadora e simétrica, e sim, um sentimento de incerteza generalizada onde o *observador* perturba o objeto e este, por sua vez, perturba a sua percepção. Esta operação na verdade abre-se para o desenvolvimento de um saber simultaneamente mais abrangente e menos seguro (MORIN, 2003).

No caso específico desta análise, também foi relevante considerar que, ao longo dos anos, a hermenêutica da cena vem se servindo de pensamentos oriundos da filosofia, da psicanálise, bem como da antropologia, entre outras vertentes. Habitualmente, o exame de um espetáculo pode aparecer sob várias formas: sob a modalidade de descrição de cunho objetivo; estar ligado à atividade jornalística; adquirir caráter semiológico; ou ainda, ter a finalidade de circunscrever um espetáculo a um estilo, uma categoria teatral mais abrangente ou considerar a genética da cena (FÉRAL, 2004:25). Frente a estas abordagens, optei por compreender os espetáculos a partir de alguns de seus modos operatórios.

Partindo do pressuposto da existência de alguns traços compartilhados pelas obras, iniciei um procedimento analítico que visava pôr à prova minhas primeiras impressões - ciente de que, conforme aponta Morin, uma análise não parte do ponto zero, possuindo uma série de registros de ordem pessoal, os quais expressam uma determinada visão de mundo.

Como primeiro elemento comum às encenações, identifiquei a existência de uma dinâmica de construção e desfazimento dos seus mecanismos de narração, os quais eram tornados plenamente visíveis para o espectador. Depois de um tempo de reflexão, criei para este procedimento a designação ‘Montagem Revelada’¹⁴⁰. É por meio deste mecanismo de montagem revelada que *Ridicolo* e *Isadora.Orb* constroem uma narrativa, a qual, no momento de sua apresentação, mostra-se simultaneamente pronta e em construção.

Ao cunhar o termo ‘Montagem Revelada’, preocupei-me em evidenciar o forte caráter processual existente nas peças, e o quanto esta escolha formal se relaciona ao legado de Brecht. Tal articulação foi possível de ser estabelecida, uma vez que os espetáculos analisados demonstraram acessar alguns procedimentos criativos utilizados pelo autor alemão para desnudar os mecanismos que compõem a ilusão teatral. No desdobramento do estudo da operação da montagem revelada, também examinei a influência da *performance art* e da noção de teatro performativo na cena de ambos os espetáculos. Concluí que, por meio destas eleições, os artistas envolvidos em *Isadora.Orb* e *Ridicolo* explicitam a situação do contrato teatral, o qual se mostrou multifacetado, composto de parcelas da realidade imediata e de traços das subjetividades dos criadores. No decorrer de minha análise, demonstrei o quanto tais espetáculos estabelecem a cena como um espaço permeável à negociação entre diferentes sistemas de representação.

Como resultado, tem-se um conjunto de obras que demonstram uma teatralidade de caráter plural, a qual guarda pontos de contato com o próprio mecanismo do pensamento complexo, pois possibilita aos criadores em *Isadora.Orb* e *Ridicolo* fazerem com que duas ou mais “leituras paradigmáticas diferenciadas não se excluam mutuamente” (ESTRADA, 2009:86).

Deste modo, considero que o contato com as teorias da complexidade me permitiu, inclusive, ampliar meu modo de ver as obras, e, de forma tranquila, não procurar reduzi-las a um denominador comum - síntese que, possivelmente, se mostraria redutora dos relevantes paradoxos que surgiriam por meio da análise.

Por outro lado, a teoria moriniana ocupou uma parte importante de minha reflexão acerca do que chamei de ‘Acontecimento Teatral Como Experimento’ (ATCE), o qual compara as metamorfoses de cena com o mecanismo da reação

¹⁴⁰ Inicialmente cogitei outras denominações, mas a designação ‘Montagem Revelada’ terminou se mostrando a mais adequada.

química, bem como o espaço da cena com a arquitetura e funcionamento de um laboratório.

Como área de conhecimento que trata dos fenômenos de mutação e suas substâncias, a Química é a ciência da metamorfose, e um experimento químico pode gerar combinações de diferentes naturezas entre as partículas que compõem uma reação. Por meio do exame do ATCE, demonstrei como a cena em *Ridicolo* e em *Isadora.Orb* opera com a noção de metamorfose do elemento teatral a partir de “princípios análogos” aos sentidos que regem as reações químicas.

Através de minha leitura da configuração espacial dos espetáculos, construí a referência à atmosfera laboratorial e ao laboratório como local de descoberta do mundo. No entanto, diferentemente do pensamento dual cartesiano, estes “laboratórios” distanciam-se da visão científica tradicional e admitem o paradoxo e a convivência de lógicas inconcludentes.

Ao traçar tal analogia, procurei evidenciar o fato de que, do ponto de vista da criação, o espaço da cena tratado como “laboratório de experimentos” inclui a apresentação da metamorfose em suas fases, através de ações de “combinação” e “recombinação” dos componentes de cena em presença do espectador. Tais metamorfoses são mostradas em seu estado processual, e não como cenas de configuração definitiva. Desta maneira, o aspecto de experimentação ultrapassa o período de ensaios, e adentra de forma definitiva nos momentos da apresentação junto à plateia. De maneira concludente, pode-se dizer que tal modo operatório abre espaço para a incerteza e a vulnerabilidade de algumas das cenas construídas, permitindo o seu questionamento por parte do espectador.

Não menos importante foi a questão da intermedialidade nas cenas de *Isadora.Orb* e *Ridicolo*. Neste sentido, procurei direcionar minha atenção para além da simples presença desta tecnologia nas obras estudadas, e focar meu discurso nos usos que lhes são destinados, de maneira a que se possa compreender que não é a presença da tecnologia que constrói uma dramaturgia intermedial, e sim, a forma como as mídias se encontram no tecido dos espetáculos, de modo a não poderem ser dissociadas do todo da encenações.

Em *Isadora.Orb* há um discurso imagético rico em referências, o qual remete à ocupação artística do espaço, e se constrói a partir da relação dos atores com os meios e o modo como esta interatividade (seja ela ilusória ou efetiva) é percebida

pelo público ao nível da imagem e ao nível do uso que o ator faz do aparato de cena (KATTENBELT, 2006).

Já em *Ridículo*, a própria constituição da cena é dramatizada, enfocando a forma como esta é montada/desmontada/remontada, sem necessariamente ocorrer nesta ordem, mas efetivamente tendo demonstrado os mecanismos que interagem nesta construção. Desta forma, em *Ridículo*, há passagens nas quais opera um “princípio da literaridade”, no qual os componentes da cena não necessariamente simbolizam, mas simplesmente estão presentes e produzem “*situações de linguagem*” (FERNANDES, 2009:15), os quais colocam em jogo, ou em confronto, a materialidade dos elementos que constituem a realidade específica do teatro.

Sendo assim, a presença das mídias auxilia na criação de um jogo teatral, o qual, em ambas as peças, propicia a revelação de seus mecanismos ilusórios, mas sem abdicar do encantamento, propondo para a audiência que esta acompanhe o desvendamento de seus “mistérios”. Esta ação, de caráter lúdico por excelência, coloca o espectador “*diante de uma performatividade da tecnologia que desmonta habilmente a teatralidade do processo para trazer à luz a sua performatividade*” (FÉRAL, 2008:206).

No tocante às implicações da mídia tecnológica, retomo aqui a declaração de Ricky Seabra quando este se refere ao cuidado que ele e Andrea Jabor tomaram na seleção da visualidade para a cena, evitando a presença de uma videografia que ocupasse a função de “papel-de-parede” (SEABRA:2010). Ou seja, a dupla evitou escolher imagens que simplesmente ambientassem ou preenchessem a cena de *Isadora.Orb*, imagens as quais poderiam ser substituídas a qualquer tempo. Acredito que esta seja uma compreensão das relações de complexidade que se estabelecem na operação intermedial, uma vez que a designação latina *complexus* refere-se a ‘aquilo que se tece em conjunto’, e que, portanto, não pode ser separado, sob pena de afetar-se toda a construção arquitetada. Cabe às mídias e seus objetos criar na cena uma rede de recíproca influência, suscitando paradoxos ao mesmo tempo em que modificam todo o ambiente no qual se mostram.

Vale destacar o quanto a superfície da tela ganhou múltiplos usos em um e em outro espetáculo. Em *Ridículo*, seu uso como suporte de palavras estabeleceu um grande diferencial no modo como o espetáculo relaciona-se com a recepção; ao

passo que, em *Isadora.Orb*, as imagens se articulam unindo num mesmo plano bidimensional objetos e gravuras, os quais são apresentados em tempo real ou justapostos a imagens pré-gravadas. Esta cena de meios mistos, a qual conjuga elementos digitais e analógicos de grande complexidade operatória, aparece em última análise como o tema principal da encenação de *Isadora.Orb*: a interação entre o homem e os seus meios.

A tela - aparato usualmente presente nas montagens contemporâneas - costuma ser utilizada, de modo geral, para a ampliação e a intensificação da visualidade de diferentes espetáculos. Em *Ridicolo* e, de modo especial, em *Isadora.Orb*, esta busca um sentido mais amplo, solicitando um maior engajamento do aparato sensorial da plateia. Deste ponto de vista, é através da interface da tela que o espectador passa a ser questionado acerca da natureza corpórea ou mediatizada, bem como da atualidade ou virtualidade das imagens que lhe são oferecidas em cena.

Sem dúvida, esses recursos utilizados nas montagens tem grande influência na construção das poéticas aqui estudadas. Tal operação dos meios não apenas estabeleceu variações para as duas montagens, mas ofereceu uma visão original para o uso das mídias, as quais são parte do cotidiano de mobilidade e intercâmbio típicos da modernidade. Neste caso, o desafio dos criadores foi o de encontrar maneiras de provocar, de interromper este olhar do espectador que se encontra mergulhado na cultura digital.

Os artistas envolvidos na criação de *Ridicolo* e *Isadora.Orb* tomam os recursos que se encontram disponíveis, e assim conferem a estes espetáculos um resultado no qual o destaque me parece ser, não tanto o equipamento em si, mas a forma como esta interatividade termina por evidenciar os diferentes modos do vivo nas cenas da intermedialidade.

É claro que modo analítico algum possui caráter definitivo ou definidor de uma obra teatral, uma vez que, na tentativa de aplacar algumas inquietações frente às obras, criei para mim outras tantas. De fato, qualquer que seja a episteme adotada, esta não esgota o seu objeto. Evidentemente as montagens aqui apresentadas possuem outros potenciais de exame, os quais podem ser desdobrados em diferentes estudos, uma vez que estas continuam a lançar proposições que permanecem à espera de novos olhares investigativos.

Contudo, acredito que as reflexões iniciadas neste estudo possam contribuir para a pesquisa em artes cênicas, auxiliando na manutenção de uma consciência crítica em relação às articulações da cena contemporânea e da arte teatral como um todo. Uma atmosfera de permanente questionamento e discussão dos modelos artísticos e filosóficos atuais, mantém acesa a capacidade de criação e intervenção de pesquisadores e artistas sobre os seus próprios ofícios.

Por outro lado, pode-se dizer que a discussão da arte do teatro em meio à cultura digitalizada se relaciona diretamente com os novos modelos culturais engendrados pela própria revolução digital, no interior da qual o mundo material se torna cada vez mais impalpável e reduzido a ondas e números. Historicamente, ainda estamos no início de uma revolução tecnológica, a qual, muito provavelmente, poderá mudar algumas faces do teatro durante as próximas décadas - mas, de fato, já é possível perceber-se que estas novas maneiras de representação do humano provocam transformações no tecido de toda a cultura.

Diante destas constatações, este pode ser considerado um momento de transição, o qual, com o devido distanciamento temporal, poderá receber análises mais completas e mais aprofundadas. Acredito que esses câmbios também exigirão dos artistas, não apenas mudanças em suas reflexões, mas também a busca por modos operatórios e poéticas, os quais problematizem igualmente estas novas realidades.

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. (Trad. Alfredo Bosi.) São Paulo: Martins Fontes, 1998.

ADORNO, Theodor W. *Teoria Estética*. (Trad. Artur Morão.) Lisboa: Edições 70, 2006.

ALCAZAR, Josefina. *La Cuarta Dimensión del Teatro: Tiempo, Espacio y Video em la Escena Moderna*. Cidade do México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1998.

ANSPACH, Silvia Simone. 'Brecht e a Narrativa no Teatro (ou: Onde Está a Arte?)'. In: *Revista Cultura Crítica nº 03, teatro, 1º semestre de 2006*. São Paulo: Associação dos Professores da PUC-SP, 2006.

Disponível em:

<http://www.apropucsp.org.br/apropuc/index.php/revista-cultura-critica/37-edicao-no03/340-breht-e-a-narrativa-no-teatro-ou-onde-esta-a-arte>

Acessado em: 22/02/2011.

ARANTES, Priscila. *@rte e Mídia: Perspectivas da Estética Digital*. São Paulo: SENAC, 2005.

ARAÚJO, Antônio. 'A Encenação Performativa'. In: *Sala Preta - Revista de Artes Cênicas, nº 8, 2008*. São Paulo: Departamento de Artes Cênicas ECA/USP, 2008.

AUSLANDER, Philip. *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*. Nova Iorque: Routledge, 1999.

AUTRAN, Arthur. 'A Montagem no Cinema Brasileiro (1919-1989)'. In: *Portal Brasileiro de Cinema*, 2005.

Disponível em:

http://www.heco.com.br/montagem/ensaios/04_01.php

Último acesso em: 09/10/2010.

BALÁSZ, Béla. *Early Film Theory: Visible Man and the Spirit of Film*. Nova Iorque: Berghan, 2010.

BARBOSA, Ana Mae; AMARAL, Lília (Orgs.) *Interterritorialidade: Mídias, Contextos e Educação*. São Paulo: SENAC, 2008.

BARONE, Luciana Paula Castilho. *Projeções Poéticas: Influência do Advento das Técnicas da Iluminação, do Cinema e do Vídeo Sobre a Ciência Moderna e Contemporânea*.

Disponível no sítio:

http://www.fap.pr.gov.br/arquivos/File/Arquivos2009/Extensao/I_encontro_inter_artes/16_Luciana_Barone.pdf

Acessado em: 15/06/2010.

BARROS, Anna; SANTAELLA, Lúcia (Orgs.). *Mídias e Artes: Os Desafios da Arte no Início do Século XXI*. São Paulo: Unimarco, 2002.

BAZIN, André. *O Que É o Cinema?* Lisboa: Livros Horizonte, 1992.

BEDEKAMP, Horst. *Boticelli, La Primavera: Florencia como Jardín de Venus*. (Tradução de León Mames.) Madri e Cidade do México: Siglo Veintiuno, 1995.

BELTING, Hans. 'Imagem, Mídia e Corpo: Uma Nova Abordagem à Iconologia'. In: *Ghrebh - Revista de Comunicação, Cultura e Teoria de Mídia, número 8*. São Paulo: CISC, 2006.

Disponível em:

<http://revista.cisc.org.br/ghrebh8/index.php>

Acessado em: 02/06/2010

BOLTER, Jay David; GRUSIN, Richard. *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge: MIT Press, 2000 (1999).

BORNHEIM, Gerd. *Brecht: A Estética do Teatro*. São Paulo: Graal, 1992.

BOURGAUX, Jacques. *Possessions et Simulacres: Aux Sources de la Théâtralité*. Paris: Editions EPI, 1973, p 87.

BRAGA NETTO, Felipe Peixoto. 'Os Sistemas Duais e Sua Crise: O Fim das Grandes Certezas'. In: *Revista Eletrônica Domtotal*. Belo Horizonte, edição 01/07/2008.

Disponível em:

<http://www.domtotal.com/direito//pagina/detalhe/23911/os-sistemas-duais-e-sua-crise/print> Acessado em: 11/06/2010.

BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. 'Arte e Ciência: O Ser Poético e o Ser Vivo'. In: BRANDÃO, Carlos Antônio Leite (Org.). *A República dos Saberes: Arte, Ciência, Universidade e Outras Fronteiras*, v. 1. Belo Horizonte: UFMG, 2008. V. 1.

BRECHT, Bertolt. *Teatro Dialético*. (Trad. e Org. Luiz Carlos Maciel.) Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

BRUNI, José Carlos; MENNA-BARRETO, Luiz; MARQUES, Nelson (Orgs.). *Decifrando o Tempo Presente*. São Paulo: UNESP, 2007.

BULHÕES, Marcos. 'Solo Multimídia Celebra Paixões, Derrotas e Esperanças'. (Crítica postada em 13/07/2007.) In: *Críticas - Aviões & Arranha-Céus*, 2007. Disponível em:

<http://www.rickyseabra.com/criticasairandsky.html>

Último acesso em: 16/06/2011.

CAMILLETTI, Luca. Entrevista concedida a Jaqueline Pinzon via endereço eletrônico pessoal, janeiro de 2011.

CAMELLA, Elaine. '*Understanding Media: ou Uma Poética dos Meios.*' In: CAMELLA, Elaine; NAKAGAWA, Fábio Sadao *et al.* (Orgs.). *Mídias: Multiplicação e Convergências*. São Paulo: SENAC, 2009.

CARREIRA, André; VILLAR, Fernando Pinheiro; GRAMMONT, Guiomar de; RAVETTI, Graciela; ROJO, Sara (Orgs.). *Mediações Performáticas Latino-Americanas*. Belo Horizonte: FALE / UFMG, 2003.

CHAPPLE, Freda; KATTENBELT, Chiel. 'Key Issues in Intermediality in Theatre and Performance.' In: CHAPPLE, Freda; KATTENBELT, Chiel (Orgs.). *Intermediality in Theatre and Performance*. Amsterdam e Nova Iorque: Rodopi – International Federation for Theatre Research, 2007 (2006).

CLOOSTERMANS, Marc. 'Ricky Seabra Raciocina Com Uma Piscadinha'. (Trad. Ricky Seabra) In: *Jornal De Standaard, Bélgica, 19/06/2006*. Groot-Bijgaarden: Corelio, 2006.

Disponível em:

<http://www.rickyseabra.com/imperio.html>

Último acesso: 19/07/2011

COHEN, Renato. *Performance Como Linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

COHEN, Renato. *Work in Progress na Cena Contemporânea: Criação, Encenação e Recepção*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

COITAMICH, Valeria. *El Impacto de las Nuevas Tecnologías en la Puesta en Escena: La Estética Dialógica como Desafío Estético, Poético y Político*.

Disponível em:

<http://www.liminar.com.ar/jornadas04/ponencias/cotaimich.pdf>

Acessado em: 25/10/2010.

CONNOR, Steven. *Cultura Pós-Moderna: Introdução às Teorias do Contemporâneo*. São Paulo: Loyola, 1996.

CONSTANTINO, Maurício Gomes; SILVA, Gil Valdo José da; DONATE, Paulo Marcos. *Fundamentos de Química Experimental*. São Paulo: EDUSP, 2004.

CORNAGO, Óscar. 'El Cuerpo Invisible: Teatro y Tecnologías de la Imagen'. In: *Revista Arbor CLXXVII*, 699-700 (Marzo-Abril 2004), pp. 595-610.

Disponível em:

arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/download/597/599

Acessado em: 06/05/2010

CORNAGO, Óscar. 'Indivíduo Versus Sociedad: En Torno a Rodrigo García'. In: *Artea - Investigación y Creación Escénica*. Cuenca, s.d.

Disponível em:

http://artesescenicas.uclm.es/archivos_subidos/textos/171/Oscar%20Cornago-Versus-ensayo.pdf

Acessado em: 22/07/2010

CORNAGO, Óscar. '*Infancia e Historia*. De Rodrigo García a Giorgio Agamben'. In: *Artea - Investigación y Creación Escénica*. Cuenca, s.d.

Disponível em:

http://artesescenicass.uclm.es/archivos_subidos/textos/126/Infancia%20e%20historia-De%20Rodrigo%20Garcia%20a%20Giorgio%20Agamben.pdf

Último acesso em: 16/05/2011.

CORNAGO, Óscar. 'Rodrigo García, Palabra y Cuerpo'. In: *Artea - Investigación y Creación Escénica*. Cuenca, s.d.

Disponível em:

http://artesescenicass.uclm.es/archivos_subidos/artistas/76/Primer%20Acto%20322.%20Rodrigo%20Garcia.%20Palabra%20y%20cuerpo.pdf

Acessado em: 22/07/2010.

COSTA, Flávia Cesarino. *O Primeiro Cinema: Espetáculo, Narração, Domesticação*. São Paulo: Scritta, 1995.

COSTA, Rogério. 'Do Tecnocosmos à Tecnoarte'. In: DOMINGUES, Diana (Org.). *Arte e Vida no Século XXI*. São Paulo: UNESP, 2006, pp. 64- 66.

COUTO, Edvaldo Souza; MELO, Caio; MOREIRA, Ana Paula; XAVIER, Maise. 'Da Cultura de Massa às Interfaces na Era Digital'. In: *Revista da FAGED – Universidade Federal da Bahia n. 14, jul.-dez. 2008*. Salvador: UFBA, 2008.

Disponível em:

<http://www.repositorio.ufba.br/ri/bitstream/123456789/1185/1/2657.pdf>

Acessado em: 25/05/2011

CRUZ, Roque; GALHARDO FILHO, Emílio. *Experimentos de Química: Microescala, Materiais de Baixo Custo e do Cotidiano*. São Paulo: Livraria da Física, 2004.

DELEUZE, Gilles. *A Imagem-Movimento: Cinema 1*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

DELEUZE, Gilles. *A Imagem-Tempo: Cinema 2*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

DINIZ, Thaís Nogueira. 'Apropriações/Adaptações de Shakespeare: O Hamlet Intermediático de Robert Lepage'. *Scripta Uniandrade, n. 07, 2009*.

Disponível em:

<http://www.lettras.ufmg.br/nucleos/intermedia/dados/arquivos/Scripta%20Thais.pdf>

DOMINGUES, Diana (Org.). *Arte e Vida no Século XXI: Tecnologia, Ciência e Criatividade*. São Paulo: UNESP, 2003.

DOMINGUES, Diana; VENTURELLI, Suzete (Orgs.). *Criação de Poéticas Digitais*. Caxias do Sul: EDUCS, 2005.

DUBATTI, Jorge. *Cartografía Teatral: Introducción al Teatro Comparado*. Buenos Aires: Atuel, 2008.

EISENSTEIN, Sergei. *A Forma do Filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990a.

EISENSTEIN, Sergei. *O Sentido do Filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990b.

‘El Payaso Consume Cuerpos’. In: *La Nación*, 12/01/2006.

Disponível em:

http://www.lanacion.cl/prontus_noticias/site/artic/20060111/pags/20060111211515.html

Acessado em:

28/02/2010.

Enciclopédia Itaú Cultural.

Disponível em:

http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm

Acessado em: 17/12/2010

ESTRADA, Adrian Alvarez. ‘Os Fundamentos da Teoria da Complexidade em Edgar Morin’. In: *Akrópolis – Revista de Ciências Humanas da UNIPAR*, v. 17, n. 2, p. 85-90, abr./jun. 2009. Umuarama: Universidade Paranaense, 2009.

Disponível em:

<http://revistas.unipar.br/akropolis/article/viewFile/2812/2092>

Acessado em: 12/02/2011

FABIÃO, Eleonora. ‘Performance e Teatro: Poéticas e Políticas da Cena Contemporânea.’ In: *Sala Preta, Revista de Artes Cênicas*, nº 8, p. 235 a 246. São Paulo: Departamento de Artes Cênicas ECA/USP, 2008.

FAZENDA, Ivani Catarina Arantes. *Integração e Interdisciplinaridade no Ensino Brasileiro: Efetividade ou Ideologia*. São Paulo: Loyola, 1979.

FAZENDA, Ivani Catarina Arantes. *Interdisciplinaridade: História, Teoria e Pesquisa*. São Paulo: Papyrus, 1995.

FÉRAL, Josette. 'Performance e Performatividade'. In: MOSTAÇO, Edécio; OROFINO, Isabel; BAUMGARTEL, Stephan; COLLAÇO, Vera (Orgs.). *Sobre Performatividade*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2009.

FÉRAL, Josette. 'Por uma Poética da Performatividade: O Teatro Performativo'. In: *Sala Preta, Revista de Artes Cênicas, nº 8, pp. 191-210*. São Paulo: Departamento de Artes Cênicas ECA/USP, 2008.

FÉRAL, Josette. *Teatro, Teoría y Práctica: Más Allá de las Fronteras*. (Tradução de Arminda María Córdoba.) Buenos Aires: Galerna, 2004.

FERHMANN, Daniel. *Transmissão Multimídia*. CELEPAR – Companhia de Informática do Paraná. Curitiba, s.d.

Disponível em:

http://www.repositorio.seap.pr.gov.br/arquivos/File/material_didatico_EaD/Daniel_Ferhmann.pdf

Acessado em: 05/06/2009

FERNANDES, Sílvia. 'Teatralidades Contemporâneas'. In: WERNECK, Maria Helena; BRILHANTE, Maria João (Orgs.). *Texto e Imagem: Estudos de Teatro*. Rio de Janeiro: Viveiros de Castro, 2009.

FERRATER MORA, José. *Dicionário de Filosofia*. (Tradução: Maria Gonçalves Stella et. al.) São Paulo: Loyola, 2005.

FRANÇA, Francelino. '2001, A Odisséia das Artes no Espaço'. *Folha de Londrina / Folha do Paraná, domingo, 21/05/2000*. Londrina, 2000.

Disponível em:

<http://www.rickyseabra.com/londrina.html> Acessado em: 01/05/2009

GARCÍA, Rodrigo. 'Arte Nuevo de Hacer Teatro: Entrevista com Rodrigo García'. (Entrevista realizada por Antonio Castro.) In: *Letras Libres, febrero de 2010*. Madrid: Vuelta, 2010.

Disponível em:

<http://www.letraslibres.com/index.php?art=14463>

Acessado em: 02/08/2010

GARCÍA, Rodrigo. *Cenizas Escogidas: Obras 1986-2009*. Segóvia: Uña Rota, 2009.

GARCÍA, Rodrigo. 'La Carnicería Se Abre al Encuentro del Público'. (Entrevista realizada por Pablo Caruana.) In: *Primer Acto: Cuadernos de Investigación Teatral, nº 294, 2002, pp. 44-58*. La Rioja: Universidad de La Rioja, 2002.

Postado no sítio *TEATRON - Free Live Arts Community* em 15/02/2011.

Disponível em:

<http://www.tea-tron.com/pablocaruana/blog/2011/02/15/la-carniceria-se-abre-al-encuentro-del-publico/>

Acessado em: 07/01/2011

GARCÍA, Rodrigo. 'Pero Hay Que Hacerlo, Si No, Qué Gracia Tiene: Una Charla con Rodrigo García.' (Entrevista realizada por Mercedes Ruiz Ruiz e Yohayna Hernández.) In: *Revista Tablas 3-4, Cuba, 2008*. Havana: Alarcos, 2008 a.

Disponível em:

http://artesescenicas.uclm.es/archivos_subidos/textos/245/Una%20charla%20con%20Rodrigo%20Garcia%20-%20Revista%20Tablas.pdf

Último acesso em: 15/07/2011.

GARCÍA, Rodrigo. 'Política, Identidad y Teatro: Entrevista a Rodrigo García'. (Entrevista realizada por Analola Santana.) In: *Cartografía Teatral: Los Escenarios de Cádiz en el FIT 2008 - Ediciones Electrónicas de GESTOS*. Irvine: UCI, 2008 b.

Disponível em:

<http://www.hnet.uci.edu/gestos/GESTOS%20ONLINE/18-GESTOSONL-Santana.pdf>

Acessado em: 19/11/2009

GARCÍA, Rodrigo. 'Señalar la Violencia Es Más Importante que Ocultarla'. (Entrevista realizada por Roberto Corte.) In: *La Ratonera, Revista Asturiana de Teatro, Número 26, maio de 2009*. Valência: ORIS Teatro, 2009.

Disponível em:

http://www.la-ratonera.net/numero26/n26_rodrigo.html

Acessado em: 05/09/2010

GASPAR, Yuri Elias; MAHFOUD, Miguel. 'Uma Leitura Histórica do Conceito de Experiência e uma Proposta de Compreensão do Ser Humano e Seu Caráter Essencial: Experiência Elementar e Suas Implicações para a Psicologia.' In: *Anais do III Seminário Internacional de Pesquisa e Estudos Qualitativos e V Encontro de Fenomenologia e Análise do Existir*. Org. Dagmar Pinto de Castro, Tadeu dos santos, Verilda Speridião Kluth. (Documento eletrônico.) São Paulo: Sociedade de Estudos e Pesquisa Qualitativos - Universidade Metodista de São Paulo, 2006.

Disponível em:

<http://www.sepq.org.br/IIIsepeq/anais/pdfs/pchf11.pdf>

Acessado em: 13/03/2011

GIANNETTI, Claudia. *Estética Digital: Sintopia da Arte, a Ciência e a Tecnologia*. Belo Horizonte: C/Arte, 2006.

GITLIN, Todd. *Mídias sem Limite: Como a Torrente de Imagens e Sons Domina Nossas Vidas*. (Trad. Maria Beatriz de Medina.) Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

GOLDBERG, RoseLee. *A Arte da Performance: Do Futurismo ao Presente*. Martins Fontes: São Paulo, 2006.

GOMES, Rodrigo Elias Caetano. 'O Corpuscularismo Mecanicista e a Contestação da Autoridade da Tradição: Galileu, Descartes e a base de uma nova verdade'. In: *Klepsidra – Revista Virtual de História, Ano VI, Janeiro-Março 2006, n. 27*. São Paulo, 2006.

Disponível em

<http://www.klepsidra.net/klepsidra18/corpuscularismo.htm>

Acessado em: 08/06/2010

GONZÁLEZ, Anxo Abuín. *Algumas Considerações Sobre a Possibilidade de um Teatro Virtual*. (Trad.: Antía Otero.) Porto: UFP, s.d.

Disponível em:

https://bdigital.ufp.pt/dspace/bitstream/10284/856/1/cibertxt2_35-49_gonzalez.pdf

Acessado em: 22/07/2010.

GONZÁLEZ, Anxo Abuín. 'Teatro y Nuevas Tecnologías: Conceptos Básicos'. In: *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica, núm. 17 (2008)*. Madrid: Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías; Departamentos de Literatura Española y Teoría de la Literatura y Filología Francesa, 2008, pp. 29-56.

Disponível em:

<http://www.cervantesvirtual.com/obra/teatro-y-nuevas-tecnologas-conceptos-basicos-0/>

Acessado em: 06/06/2010

GUARINOS, Virgínia. 'Transmedialidades: El Signo de Nuestro Tiempo'. In: *Comunicación nº 5, 2007, pp. 17 - 22.*

Disponível em:

http://www.revistacomunicacion.org/pdf/n5/articulos/transmedialidades_el_signo_de_nuestro_tiempo.pdf

Acessado em: 08/10/2010

GUÉNOUN, Denis. *O Teatro É Necessário?* São Paulo: Perspectiva, 2005.

HORNO, Jorge. Entrevista concedida a Jaqueline Pinzon via endereço eletrônico pessoal, março de 2011.

HUIZINGA, Johan. *O Jogo Como Elemento da Cultura.* São Paulo: Perspectiva, 1997.

ISAACSSON, Marta. *A Presença como Movimento da Cena.*

Disponível em:

<http://www.portalabrace.org/vicongresso/processos/Marta%20Isaacsson%20-%20A%20Presen%20E7a%20como%20Movimento%20da%20Cena.pdf>

Acessado em: 11/12/2010.

ISAACSSON, Marta. 'Le Projet Anderson, Lepage e a Performance da Imagem Técnica'. In: *Revista Poiésis nº16, dez. 2010.*

Disponível em:

http://www.poesis.uff.br/PDF/poesis16/Poesis_16_ART_LeProject.pdf

Acessado em: 08/01/2011

JABOR, Andrea. Entrevista concedida a Jaqueline Pinzon via endereço eletrônico pessoal, fevereiro de 2011.

JENSEN, Klaus Bruhn. 'Intermediality'. In: *The International Encyclopedia of Communication. Blackwell Reference Online*. Oxford: Blackwell, 2008.

Disponível em:

http://www.blackwellreference.com/public/tocnode?query=intermediality&widen=1&result_number=1&from=search&id=g9781405131995_yr2011_chunk_g978140513199514_ss60-1&type=std&fuzzy=0&slop=1

Acessado em: 07/01/2011

KASTRUP, Virgínia. 'A Rede: Uma Figura Empírica da Ontologia do Presente. In: PARENTE, André (Org.). *Tramas da Rede: Novas Dimensões Filosóficas, Estéticas e Políticas da Comunicação*. Porto Alegre: Sulina, 2004.

KATTENBELT, Chiel. *Intermediality: A Redefinition of Media and a Resensibilization of Perception*. S.d.

Disponível em formato pdf em:

<http://www.palatine.ac.uk/events/viewdoc/233/>

Acessado em: 03/08/2009

KATTENBELT, Chiel. 'Intermediality in Theatre and Performance: Definitions, Perceptions and Medial Relationship'. In: *Revista de Estudios Culturales de la Universitat Jaume I, Volumen 6, Mayo de 2008*. Castellón de la Plana: Universitat Jaume I, 2008.

Disponível em:

<http://www.e-revistas.uji.es/index.php/clr/article/viewFile/24/24>

Acessado em: 12/09/2009

KATTENBELT, Chiel. 'Theatre As the Art of the Performer and the Stage of Intermediality'. In: CHAPPLE, Freda; KATTENBELT, Chiel (Orgs.). *Intermediality in Theatre and Performance*. Amsterdam e Nova Iorque: Rodopi – International Federation for Theatre Research, 2007 (2006).

LAVENDER, Andy. 'Mise en scène, Hipermediacy and the Sensorium'. In: CHAPPLE, Freda; KATTENBELT, Chiel (Orgs.). *Intermediality in Theatre and Performance*. Amsterdam e Nova Iorque: Rodopi – International Federation for Theatre Research, 2007 (2006).

LEHMANN, Hans-Thies. *Escritura Política no Texto Teatral: Ensaio Sobre Sófocles, Shakespeare, Kleist, Büchner, Jahn, Bataille, Brecht, Benjamin, Müller, Schleef*. (Tradução de Werner S. Rotchild, Priscila Nascimento.) São Paulo: Perspectiva, 2009.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro Pós-Dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007

LEVY, Pierre. *As Tecnologias da Inteligência*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

LOPES, Elisabeth Silva. *A Linguagem Experimental do Teatro Brasileiro: Anos 80*. São Paulo: USP, 1992. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas), Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 1992.

MACHADO, Arlindo. *A Arte do Vídeo*. Brasiliense: São Paulo, 1990

MACHADO, Arlindo. 'Arte e Mídia: Aproximações e Distinções'. In: *e-compós - revista eletrônica, edição 01, dezembro de 2004*. S.l.: Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação (Compós), 2004

Disponível em:

<http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/view/15/16>

Acessado em: 29/05/2010

MACHADO, Arlindo. *Pré-Cinemas e Pós-Cinemas*. Campinas: Papyrus, 2007.

MACHADO, Arlindo. 'Otávio Donasci e o Videoteatro'. In: *Críticas* (Sítio de Otávio Donasci- Videocriaturas) São Paulo, 2011.

Disponível em: http://www.videocreatures.com/web/frame_fotos.htm

Último acesso em: 19/09/2011.

MACHADO, Irene. 'Ah, Se Não Fosse McLuhan!...' In: CARAMELLA, Elaine; NAKAGAWA, Fábio Sadao *et al.* (Orgs.). *Mídias: Multiplicação e Convergências*. São Paulo: SENAC, 2009.

MACHADO, Irene. 'Tudo o Que Você Queria Saber Sobre as Novas Mídias Mas Não Teria Coragem de Perguntar a Dziga Viertov'. *Galáxia - Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica*, v. 2, n. 3, fev. 2002. São Paulo: PUCSP, 2002.

Disponível em:

<http://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/1271/774>.

Acessado em: 15/06/2011.

MANOVICH, Lev. *El Lenguaje de los Nuevos Medios de Comunicación*. (Tradução: Óskar Frontodona.) Barcelona: Paidós Ibérica, 2005.

MARTIN, Marcel. *A Linguagem Cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

MCLUHAN, Marshall. *Os Meios de Comunicação Como Extensões do Homem*. São Paulo: Cultrix, 1964.

MELLO E CASTRO, Ernesto Manuel; GOTLIB, Nádia Battella (Orgs.). *O Fim Visual do Século XX e Outros Textos Críticos*. São Paulo: USP, 1993.

MELO, Erick Augusto Gomes de. *Arthron: Uma Ferramenta Para Gerenciamento em Performances Artístico-Tecnológicas*. João Pessoa: UFPB, 2010. Dissertação (Mestrado em Informática), Departamento de Informática, Universidade Federal da Paraíba, 2010.

MERX, Sigrid. 'Swann's Way: Video and Theatre As an Intermedial Stage for the Representation of Time'. In: CHAPPLE, Freda; KATTENBELT, Chiel (Orgs.). *Intermediality in Theatre and Performance*. Amsterdam e Nova Iorque: Rodopi – International Federation for Theatre Research, 2007 (2006).

MILARÉ, Sebastião. 'O Método'. In: *Sobre o CPT*. (Sítio do Centro de Pesquisa Teatral). São Paulo: SESC-SP, 2011.

Disponível em:

http://www.sescsp.org.br/sesc/hotsites/cpt_novo/areas.cfm?cod=15

Acesso em: 06/04/2011

MORIN, Edgar. *A Cabeça Bem-Feita: Repensar a Reforma, Reformar o Pensamento*. (Trad. Eloá Jacobina.) Rio de Janeiro: Bertand Brasil, 2009.

MORIN, Edgar. *Ciência com Consciência*. (Trad. Maria Gabriela de Bragança e Maria da Graça Pinhão.) Lisboa: Europa-América, 1994.

MORIN, Edgar. *Introdução ao Pensamento Complexo*. (Trad. Dulce Mattos.)

Lisboa: Instituto Piaget, 2003.

MORIN, Edgar. *Saberes Globais e Saberes Locais: O Olhar Transdisciplinar*. (Trad. Tarcila Stroh Ibrí.) Rio de Janeiro: Garamond, 2000.

MOTA, Marcus. 'NatyaSastra: Teoria Teatral e Amplitude da Cena'. In: *Fênix - Revista de História e Estudos Culturais*, out/nov/dez 2006, vol.3, ano III, nº4. Disponível em:

http://www.revistafenix.pro.br/PDF9/3.Dossie.Marcus_Mota.pdf

Acessado em: 08/02/2011.

NARDI, Roberto (org.). *Questões Atuais no Ensino das Ciências*. São Paulo: Escrituras, 1998.

NELSON, Robin. 'Introduction: Prospective Mapping and Network of Terms'. In: BAY-CHENG, Sarah; KATTENBELT, Chiel; LAVENDER, Andy; NELSON, Robin (Orgs.). *Mapping Intermediality in Performance*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2010.

Nine Evenings Theatre & Engineering. (Site em francês com informações sobre o evento.) Montreal: Fondation Langlois, 2006.

Disponível em:

<http://www.fondation-langlois.org/html/f/page.php?NumPage=294>

Acessado em: 15/06/2010

OLIVEIRA, Ana Claudia de. 'Convocações Multissensoriais da Arte no Século XX'. In: PILLAR, Analice Dutra (Org.). *A Educação do Olhar no Ensino das Artes*. Porto Alegre, Mediação, 2001.

OROZCO, Lourdes. 'Aproximación Al Teatro de Rodrigo García'. In: *Journal of Iberian and Latin American Studies*, Vol. 15, No. 1, abril de 2009, pp. 51–61. (Disponibilizado online em 16/09/2009.) Londres: Routledge, 2009.

Disponível em:

<http://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/14701840903160150>

Acessado em: 09/12/2010

OROZCO, Lourdes. 'Rodrigo García and La Carnicería Teatro: From the Collective to the Director'. In: DELGADO, Maria M.; REBELLATO, Dan. (Orgs.) *Contemporary European Theatre Directors*. Nova Iorque: Routledge, 2010, pp. 299-316.

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

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PEREIRA, Vinícius Andrade. 'As Linguagens Publicitárias e os Meios Digitais.' In: CARMELLA, Elaine; NAKAGAWA, Fábio Sadao *et al.* (Orgs.). *Mídias: Multiplicação e Convergências*. São Paulo: SENAC, 2009.

PLAZA, Júlio; TAVARES, Mônica. *Processos Criativos com os Meios Eletrônicos: Poéticas Digitais*. São Paulo: Hucitec, 1998.

POPPER, Karl. *A Lógica da Pesquisa Científica*. São Paulo: Pensamento-Cultrix, 1985.

RODRIGUES, Luzia Gontijo. 'A Arte para Além da Estética: Arte Contemporânea e o Discurso dos Artistas'. In: *Artefilosofia*, v. 5, pp. 119-131. Ouro Preto: UFMG, 2008.

ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

ROSSI, Paolo. *Os Filósofos e as Máquinas (1400-1700)*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

RYNGAERT, Jean Pierre. *Ler o Teatro Contemporâneo*. (Trad.: Andréa Stahel M. da Silva.) São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SALLES, Cecília de Almeida; CARDOSO, Daniel Ribeiro. 'Crítica Genética em Expansão'. In: *Ciência e Cultura*, v. 59, n. 1, março 2007. São Paulo: SBPC, 2007.

Disponível em:

http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?pid=S0009-67252007000100019&script=sci_arttext

Acessado em: 10/01/2011

SALLES, Cecília de Almeida. *Gesto Inacabado: Processo de Criação Artística*. São Paulo: FAPESP-AnnaBlume, 2004.

SÁNCHEZ, José A. 'La representación de lo real'. In: *Archivo Virtual Artes Escénicas*, 02/02/2009. Radicals Lliure (DDT 10) Barcelona, 2007.

Disponível em: <http://artescenicass.uclm.es/index.php?sec=texto&id=146>

Último acesso: 20/07/2011.

SÁNCHEZ, José A. 'Rodrigo García y La Carnicería Teatro'. In: *Archivo Virtual Artes Escénicas*, 01/03/2007. Cuenca: Universidad de Castilla La Mancha, 2007.

Disponível em:

<http://artescenicass.uclm.es/index.php?sec=texto&id=18>

Último acesso em: 15/05/2011.

SANTANA, Ilma Esperança de Assis. *O Cinema Operário na República de Weimar*. São Paulo: UNESP, 1993.

SANTANA, Ivani. 'Corpo de Sempre: Novo Corpo Sempre. Corpo/tecnologia: Simbioticamente Outra Dança'. In: CAPISANI, Dulcimira (Org.). *Transformação e Realidade: Mundos Convergentes e Divergentes*. Campo Grande: PROPP/CEAD/UFMS, 2001.

SANTOS, Boaventura de Sousa (org). *Conhecimento Prudente para uma Vida Decente: Um Discurso sobre as Ciências Revisitado*. São Paulo: Cortez, 2004.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Introdução a uma Ciência Pós-Moderna*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Um Discurso Sobre a Ciência*. 11ª ed. Porto: Afrontamento, 1999.

SANTOS, Boaventura de Sousa. 'Um Discurso Sobre as Ciências na Transição para uma Ciência Pós-Moderna'. In: *Estudos Avançados, São Paulo, v. 2, n. 2, Agosto 1988*. São Paulo: Scielo, 1988.

Disponível em:

<http://www.scielo.br/pdf/ea/v2n2/v2n2a07.pdf>

Acessado em: 10/02/2011.

SCHECHNER, Richard. *Between Theatre and Anthropology*. Filadélfia: University of Pennsylvania Press, 1985.

SCHECHNER, Richard. 'O Que É Performance'. In: LIGIERO, Zeca (Org.). *O Percevejo - Revista de Teatro, Crítica e Estética, Ano II, nº 12*. Rio de Janeiro: NEPPA/Unirio, 2003.

SCHECHNER, Richard. *Performance Theory*. Londres e Nova Iorque: Routledge, 1988.

SEABRA, Ricky. Entrevista concedida a Jaqueline Pinzon via sítio Facebook.com, maio de 2010.

SEABRA, Ricky. *Isadora.Orb - A Metáfora Final*. Rio de Janeiro, 2005.

Disponível em:

<http://www.rickyseabra.com/isadorapontoorb.html>

Último acesso: 05/10/2010.

SILVA, Daniel Furtado Simões. 'Teatro Dramático e Performativo, Entre o Real e o Ficcional.' In: *Revista Cena nº8, PPGAC-UFRGS, Porto Alegre, 2010*. Porto Alegre: UFRGS, 2010.

SOBRAL, Henrique; BELLICIERI, Fernanda Nardy. 'Influências dos Meios Digitais na Narrativa.' In: *Revista Mackenzie de Educação, Arte e História da Cultura, vol. 5, n. 5/6, 2006*. São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2006.

Disponível em:

http://www.mackenzie.br/fileadmin/Pos_Graduacao/Mestrado/Educacao_Arte_e_Historia_da_Cultura/Publicacoes/Volume5/Influencias_dos_meios_digitais_na_narrativa.pdf

Acessado em: 16/05/2011.

STEINER, João E.; MALNIC, Gerhard. *Ensino Superior: Conceito e Dinâmica*. São Paulo: USP, 2006.

TEIXEIRA, Francimara Nogueira. *Prazer e Crítica: O Conceito de Diversão no Teatro de Bertold Brecht*. São Paulo: Anablume, 2003.

TRECCA, Simone. 'El Teatro y los Medios Audiovisuales: La Situación de los Estudios en España'. In: *Revista Signa 19, 2010, págs. 13-34*. Logroño: UNED, 2010.

Disponível em:

<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3134932>

Acessado em: 25/10/2010

UBERSFELD, Anne. *Ler o Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

VASCONCELLOS, Maria José Esteves de. *Pensamento Sistêmico: O Novo Paradigma da Ciência*. Campinas: Papirus, 2002.

WILES, Timothy J. *The Theater Event: Modern Theories of Performance*. Chicago: University of Chicago Press, 1980.

WILKE, Regina Cunha. 'Apoteose do Visual'. In: CARAMELLA, Elaine; NAKAGAWA, Fábio Sadao *et al.* (Orgs.). *Mídias: Multiplicação e Convergências*. São Paulo: SENAC, 2009.

SÍTIOS REFERENTES A RODRIGO GARCÍA

Sítio da principal instituição financiadora de *Ridicolo*:

<http://www.laboratorionove.it/index.php>

Sítio do espetáculo *Ridicolo*:

<http://www.laboratorionove.it/index.php?id=222>

Sítio de Rodrigo García:

<http://rodrigogarcia.es/>

Sítio sobre artistas da cena iberoamericana com matérias específicas sobre Rodrigo García:

<http://artesescenicass.uclm.es/index.php?sec=artis&id=76>

Sítio de vídeos com trechos de espetáculos, entrevistas e palestras de Rodrigo García:

http://wn.com/rodrigo_garc%C3%ADa_teatro

Sítio com matéria sobre Ridicolo.

<http://www.scanner.it/live/garcia3876.php>

SÍTIOS REFERENTES A RICKY SEABRA

Artigos e entrevista com Ricky Seabra:

<http://www.rickyseabra.com/indexpt.html>

Blog de Ricky Seabra:

<http://rickyseabra.blogspot.com/>

Dissertação de Ricky Seabra:

http://www.rickyseabra.com/ISADORA%20THESIS%20CD/CLICK_ME_FIRST.html

Sítio da instituição financiadora de *Isadora.Orb*:

<http://www.nona.be/nl/index.asp>

Sítio do espetáculo *Isadora.Orb*:

<http://www.rickyseabra.com/isadorapontoorb.html>

Sítio de vídeos com fragmentos de obras, palestras e projetos de Ricky Seabra:

<http://wn.com/rickyseabra>

SÍTIOS CONSULTADOS PARA A ESCRITA

<http://www.britishcouncil.org/italy-arts-intercityfestival05.htm>

<http://cosmo.uol.com.br/especial/astronauta/integra.asp?id=145217>

<http://www.caminhodasestrelas.com>

SÍTIOS CONSULTADOS PERIODICAMENTE

<http://empac.rpi.edu/>

<http://www.theatre-contemporain.net/>

<http://www.theatre-contemporain.tv/>

<http://www.observacionesfilosoficas.net/asinfluencias.html>

<http://www.artmetamedia.net/>

<http://www.cienciahoje.pt/index.php?oid=42558&op=all>

<http://www.thebuildersassociation.org/index.html>

<http://www.hotelmodern.nl/>

<http://sciarts.org.br/>

<http://www.comciencia.br/comciencia/handler.php?>

<http://www.arteciencianopalco.com.br/sumario.html>

<http://rodrigogarcia.es/>

<http://www.rickyseabra.com/indexpt.html>

APÊNDICES

LISTA DE ANEXOS

ANEXO 1

Ficha Técnica dos Espetáculos Analisados

ANEXO 2

Clipping Isadora.Orb

ANEXO 3

Clipping Ridicolo

ANEXO 4

DVD com trechos dos espetáculos *Isadora.Orb- A Metáfora Final* e *A Un Certo Punto Della Vita Dovresti Impegnarti Seriamente e Smettere di Fare Il Ridicolo*

ANEXO 1

FICHA TÉCNICA DOS ESPETÁCULOS ANALISADOS

Espetáculo: *Isadora.Orb - A Metáfora Final*

Criação da obra e performance: **Ricky Seabra e Andrea Jabor**

Ideia original e texto: **Ricky Seabra**

Coreografia e dança: **Andrea Jabor**

Iluminação: **An de Hondt**

Computação gráfica: **Ray Keim**

Reprodução escultura lunar: **Koen & Co (Holanda)**

Violão e arranjo: **Marco Pereira**

Tradução de russo: **Nancy Blum**

Operação de luz e coordenação técnica: **José Geraldo Furtado**

Produção executiva : **João Barone – Fomenta Produções (RJ)**

Produção: **Kunstencentrum nOna (Bélgica)**

Estreia: **Teatro KC nOna, Mechelen, Bélgica, 2005**

Espectáculo: ***A Un Certo Punto Della Vita Dovresti Impegnarti Seriamente e Smettere di Fare Il Ridicolo***

Texto e direção: **Rodrigo García**

Atuação: **Luca Camilletti, Jorge Horno e Agnés Mateus**

Iluminação: **Carlos Marquerie**

vídeo: **Ramón Diago**

Diretor-assistente: **Alessandra Maoggi**

assistente de palco: **Andrea Licciardi**

técnica: **Roberto Cafaggini**

Produção: **Laboratorio Nove e Teatro Della Limonaia (Itália) e Fundação Teatro Saint-Gervais (Suíça)**

Estreia: **Teatro della Limonaia, Florença, Itália, setembro de 2007**

ANEXO 2

Clipping Isadora.Orb

NOV./DEC. 2003

nOna

Kunstencentrum nOna ★ Theaterlaan vzw Begijnenstraat 19 2800 Mechelen
tel 015/20 37 80 ★ fax 015/21 15 14 ★ info@nona.telenet.be ★ www.nona.be

ricky seabra
andrea jabor

isadora orb
the final metaphor !

Kunstencentrum nOna

100% v.z.w. • bestemmingsjaar 2003 •
Kunstencentrum nOna •
Theaterlaan vzw Begijnenstraat 19 • 2800 Mechelen • 015 20 37 80 •
info@nona.telenet.be •
www.nona.be •
© 2003 nOna • alle rechten voorbehouden •
Druk: Grafisch Bureau De Persgroep •

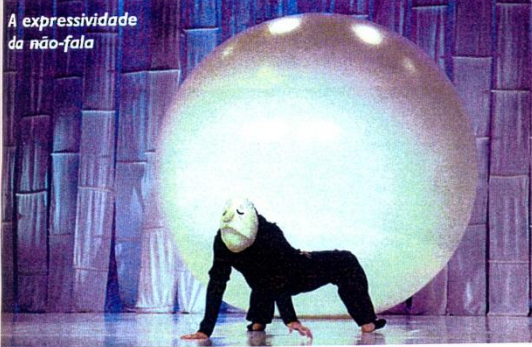
Belgie - Belgique
P.B. 2800 Mechelen
0 69

OS DOIS LADOS DO VIRTUAL

A Virtualidade Humana

Teatro de máscaras traz o universo das sensações para o palco

A expressividade da não-fala



Jorge Elcheber

O significado do "virtual", hoje, totalmente caracterizado pela cibernética, a projeção de imagens e a criação dimensional, nos limita e nos distancia do conceito original da palavra que está muito além da tecnologia. Atenta a essas questões a "Cia. do Giro", da cidade de Porto Alegre, trouxe para o FIT (Festival Internacional de Teatro de São José do Rio Preto) o espetáculo "Larvárias", que explora a virtualidade dos pensamentos do espectador.

A atriz e diretora artística do espetáculo, Daniela Carmona, defini o virtual como tudo que acontece fora da realidade, mas que na mente de quem recebe a informação se torna concreto. "A internet e a imaginação das pessoas são exemplos de coisas virtuais", comenta Carmona.

Para trazer essa virtualidade à cena, a "Cia. do Giro" propôs a utilização de máscaras e como referência Carmona cita a "Comédia Dell'Arte", gênero teatral criado na segunda metade do século XVI, no qual as máscaras são caracterizadas pela formatação

das expressões condizentes a cada personagem da trama. E a estética das máscaras do Carnaval de Base, na Suíça, da década de 60, criadas pelo francês Jacques Lecoq que desenvolveu princípios técnicos para sua utilização. "A 'Comédia...' foi usada como referencial, mas diferente do que propõem esse tipo de gênero, as máscaras de 'Larvárias' não contêm uma forma definida de homem ou de bicho e nem de expressões, alegre ou triste, isso faz com que o espectador utilize a percepção sensorial para interpretar a cena. De Lecoq utilizamos as técnicas por ele proposta na qual exploramos o espaço cênico", explica a diretora.

O desaparecer atrás das máscaras exige a humildade do ator e um grande trabalho corporal. "Com a ausência da expressão facial, a encenação gira em torno da sensibilidade corporal do universo conceitual do artista. Não queremos expressar diálogos ordinários ou conceitos pré-definidos, queremos personificar o 'subterrâneo' do homem", explica Carmona.

A Virtualidade Tecnológica

Gravidade zero: a tecnologia do teatro fora do espaço

A magia dos elementos, o espaço, a mudança de paradigmas e a especulação de projetos que estão fora do eixo do pensamento cotidiano. "Que tal sairmos da Terra e fazermos teatro no espaço, na Lua e em outros planetas?". A concretização de pensamentos e idéias visionárias como esta pode ser vista no espetáculo "Isadora. Orb, a Metáfora Final", do design Rick Seabra e coreógrafa Andrea Jabor.

Imaginar o desenvolvimento do teatro fora da órbita terrestre pode parecer absurdo agora, mas se pensarmos que idéias como a do homem indo à Lua não eram bem vistas há tempos atrás, talvez o teatro no espaço não seja tão absurdo assim.

Para que isso seja uma das possibilidades do futuro das artes, um projeto que propõem a criação de um módulo espacial para as artes denominado "The ISADORA Module", tese de mestrado de Seabra, já foi apresentado em conferências espaciais na Europa e nos Estados Unidos. "O espaço é muito mais profundo do que imaginamos,

precisamos explorá-lo não só cientificamente, mas artisticamente e é isso que propõem no módulo 'Isadora'. Mas enquanto isso não acontece e como não temos o orçamento da 'Nasa' resolvemos trazer essa idéia para o palco e recriar o espaço de uma forma poética", explica o design.

Para a montagem do espetáculo, foram misturados recursos audiovisuais, computação gráfica com a dança e o teatro. "Exploramos em cena a arquitetura do movimento e a virtualidade da imagem, na qual duas encenações geram uma terceira cena que projetada virtualmente cria uma nova realidade, o virtual", comenta Andrea.

Serviço:

Espectáculo: "Isadora.Orb, a Metáfora Final", de "Andrea Jabor e Rick Seabra", do Rio de Janeiro.

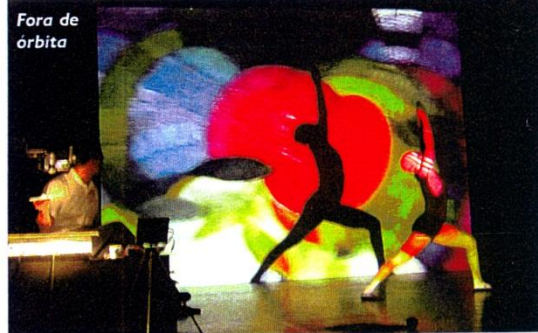
Quando: 18 (hoje), 19 e 20 de julho.

Horário: 19h.

Local: no Teatro Nelson Castro.

Endereço: Av. Feliciano Sales Cunha, 1020.

Na de Honat



ANEXO 3

Clipping Ridicolo

Il Sole **24 ORE**



N° e data : 70916 - 16/09/2007
Diffusione : 426026
Periodicità : Daily
ILSOLE24ORE_70916_50_29.pdf
Web Site: <http://www.ilsolo24ore.com>

Pagina : 50
Dimens. : 100 %

Firenze

Meglio ridicoli

di Antonio Audino

Si srotolano uscendo dalla bocca di un'attrice, scritte su un lunghissimo nastro e lette dagli spettatori, le infinite domande che Rodrigo García pone a se stesso e al pubblico. Questioni contraddittorie, paradossi e rovesciamenti intorno alla solitudine, all'amore, alla morte. Troppe e in successione troppo rapida, proprio per darci l'idea che tutti quegli interrogativi ci sfuggono di mano e si perdono nell'impossibilità di una risposta.

La scrittura del regista argentino è come sempre tagliente e profonda, ma in questo suo ultimo spettacolo presentato all'interno del ricchissimo cartellone del Festival Intercity a Firenze, anche il geniale artefice della più radicale opposizione al pensiero comune al consumo di massa sembra, in certi momenti, segnare il passo. In Italia era stato conosciuto proprio grazie alla rassegna fiorentina, ben dieci anni fa con *Paré di ragazzo*, e, ora che è considerato uno degli artisti più acuti del teatro contemporaneo, presenta proprio qui la sua ultima composizione, incorniciata da un'affermazione provocatoria: *A un certo punto della vita do-*

vesti impegnarti seriamente e smettere di fare il ridicolo. Ma Rodrigo sembra, in questo caso, non riuscire a slegarsi da certi suoi moduli ormai troppo prevedibili, con corpi che si impastano in poltiglie escrementizie annaffiate da fiotti di vomito. Per altri versi, e per fortuna, si capisce che invece García guarda oltre, sarà per una nuova compostezza formale di certe scene, con proiezioni sul fondo e immagini video su uno schermo di computer o per la ricerca di un coinvolgimento verbale del pubblico, non solo con il lungo nastro, ma anche con un cruciverba risolto insieme agli astanti, ed è proprio quando l'immaginazione creativa del regista ritrova la sua vena che la questione che più gli sta a cuore, quella sulla banalità del male che ormai non riusciamo più a riconoscere, rimbalza su di noi con rinnovata energia. Ideali nel loro smarrimento senza emozioni gli interpreti Luca Camilletti, Jorge Horno e Agnès Mateus.

● *«A un certo punto della vita dovresti impegnarti seriamente e smettere di fare il ridicolo», di Rodrigo García, Firenze, Teatro della Limonale; oggi, ultima replica.*



La vita è vomito per il ragazzaccio Rodrigo García

Il regista provocatore Dopo l'agonia dell'astice mette in scena un triangolo con vermi ed escrementi

MASOLINO D'AMICO
 SESTO FIORENTINO

Arrivato alla ventesima edizione, l'Intercity Festival celebra l'importante ricorrenza non mediante il gemellaggio con una sola città straniera come d'abitudine, bensì presentando spettacoli-testimonianze provenienti da alcune di quelle con cui ha stabilito contatti nel passato; e allo stesso tempo rievoca parte della sua storia con l'incantevole mostra di modellini contenenti scenografie del suo attuale direttore Dimitri Mitropoulos, molti ahimé per regie della rimpiantata fondatrice Barbara Nativi. Quanti protagonisti del teatro moderno abbiamo incontrato per la prima volta in questa limonaia rinascimentale - Patrick Trambly, Martin Crimp, Sarah Kane, per dirne qualcuno! e naturalmente Rodrigo García, il ragazzaccio iberico oggi celeberrimo, che qui scandalizzò con «Paté di ragazza» nel 1994, quando era ancora del tutto sconosciuto e non a caso direttore per la televisione della fiction di successo *Six feet under* (Sei piedi sotto terra). Proprio a Rodrigo García tocca l'onore di aprire la rassegna, con una novità bilingue (italiano e spagnolo con soprattitoli) da lui scritta e diretta, intitolata «Ad un certo punto della vita dovresti impegnarti seriamente e

smettere di fare il ridicolo».

Come si sa, il nostro possiede una forte dose di umorismo sconveniente, provocando con equazioni tipo consumismo-cannibalismo o mostrando l'agonia di un essere che molti non considerano neppure una creatura vivente, come un astice, come simbolo della sofferenza esistenziale in «Matar para comer» (Uccidere per mangiare).

Il lavoro odierno non fa eccezione, in quanto comincia tranquillamente, col colloquio amplificato tra due coniugi che si scambiano banalità quotidiane, per poi svilupparsi in crescendo di ripugnanti prove cui gli interpreti, due giovanotti e una ragazza (Luca Camilletti, Jorge

**Spettacoli-testimonianza
 di vent'anni di passato
 per l'Intercity Festival
 diretto da Mitropoulos**

Horno, Agnès Mateus), sottopongono i rispettivi corpi. Il culmine si ha quando uno si corica seminudo sopra un letto a due piazze, bianco e molto basso, e finge di dormire mentre gli altri dispongono con calma, un po' sul letto un po' su di lui, una serie di cacche molto realistiche (odore compreso), che in precedenza avevamo potuto scambiare per curiosi soprammobili.

Poi il dormiente si rivoltola fino a imbrattarsi comple-

tamente; intanto la donna, seminuda anche lei, entra nel letto dove oltre a impietarsi, rigetta regolarmente sulle lenzuola e sull'altro un finto vomito che succhia da un bottiglione. Intanto il terzo uomo è disteso altrove a faccia in giù con la schiena nuda coperta da vermi brulicanti che una proiezione televisiva amplifica su uno schermo. L'azione e la serata terminano quando i tre si avvolgono in grandi fogli di carta pesante, fino a terminare come altrettanti fantocci immobili e senza volto. In precedenza avevamo avuto brevi considerazioni ironiche dell'uno o dell'altro, tra cui il racconto fatto al buio del brasiliano scambiato per un terrorista e ucciso dalla polizia britannica; c'è stato anche il gioco a elencare le cose più odiate da ciascuno. La violenza era esplosa senza preavviso quando uno si era messo a innaffiare gli altri con una pompa, così forte da strappare a entrambi i pantaloni e investire a lungo le parti intime. I danni agli animali questa volta sono stati limitati a scuotere un po' u' pesce rosso soffiando aria nel suo vaso trasparente.

Niente affatto noiosi e visivamente movimentati anche da proiezioni eleganti, tra l'altro con l'arrivo di un golem in un film muto, i cento minuti complessivi sono stati applauditi da un pubblico fitto e molto giovane.



Dal pastiche di uno spettacolo continuamente negato all'happening anni Sessanta

Il senso del ridicolo e l'ansia di una lunga vita

FRANCO QUADRI

SONO trascorsi tredici anni da quando un ragazzo argentino da poco trasferito in Spagna, tale Rodrigo Garcia, si presentò all'Intercity Festival di Sesto Fiorentino con un suo lavoro dal titolo curioso di *Paré di ragazza*.

Consisteva in un intrigo di tipo culinario che si sarebbe poi chiamato *Note di cucina*. Con la sua macelleria teatrale bastava a Garcia "Caratteria" l'artista iniziava un viaggio in cui avrebbe via via incontrato miti degli stadi o del ring, Mozart, Borges, Goya, classici inaspettati nell'attualità, coinvolgendo gli spettatori in modo sempre più diretto, demolendo la civiltà dei consumi, attaccando per esempio il McDonald's in un testo da poco ripreso al Festival di Benevento con una bella regia di Barberio Corsetti.

La sua febbrile ansia di coinvolgere sempre più dappresso una società che mette al bando l'intelligenza nella sua corsa all'autodistruzione lo ha quindi condotto già dallo scorso anno alle Colline Torinesi a manifestare la sua sfiducia sempre più spesso

La desolata constatazione di un fallimento generale del mondo in cui viviamo



"A un certo punto della vita dovresti impegnarti..." di Rodrigo Garcia

in diretta, attraverso video con cascate di parole sullo sfondo di una scena su cui si non smette di consumarsi l'orrore quotidiano.

Ora questo viaggio, alimentato da una stagione di creazioni che ha pure riportato Garcia a cercare nuove storie e persone per vivere al paese natale, approda a un punto di non ritorno con lo spettacolo dal titolo con cui si ripresenta a Intercity significativamente intitolato *A un certo punto*

to della vita dovresti impegnarti seriamente e smettere di fare il ridicolo. È la desolata constatazione di un fallimento generale del mondo in cui viviamo esemplificato dalle violenze a cui si sottopongono con impressionante partecipazione i suoi tre attori -

Luca Camilletti, Jorge Horno, Agnès Mateus - ridotti a cose su tavoli o letti, o in piedi con le teste avvolte in lumpadari vegetali, in una continua inventiva di gesti estremi festeggiando la loro orrorifica inutilità in "una vita lunga da morire", nel pastiche di uno spettacolo continuamente negato che non smette di fare da specchio alla banalità materializzata nella civiltà

che li conduce a un avvolgimento nello scoglio materico citando con un senso preciso gli happening anni 60. Quasi l'approdo a un silenzio che si spera solo di attesa.



A UN CERTO PUNTO...

Di Rodrigo Garcia, Intercity Festival, Sesto Fiorentino