

Cruzamentos históricos: teatro e tecnologias de imagem



Palco de Piscator em Berlim. Quadro de montagem (1927) de Sasha Stone (detalhe).

Marta Isaacsson

Doutora em Estudos Teatrais pela Université de Paris III. Professora do Departamento de Arte Dramática e do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Co-autora do livro *Ensaio em cena*. São Paulo: Abrace/Et Cetera, 2010. missilva@portoweb.com.br

Cruzamentos históricos: teatro e tecnologias de imagem

Marta Isaacsson

RESUMO

Em uma perspectiva histórica, este estudo tece cruzamentos entre a prática teatral e a evolução da tecnologia de imagem no decorrer do século XX ao início do XXI. Desvenda as aproximações e desconfiâncias iniciais do teatro face às transformações tecnológicas ocorridas no seio da sociedade e destaca a situação atual de uma cena teatral em que, sem preconceito, se mesclam imagens compostas por corpos vivos e imagens produzidas por recursos técnicos. Nessa trajetória, examina-se a função pedagógica do emprego da imagem cinematográfica no teatro político de Piscator e Meyerhold; a recusa da tecnologia pelo teatro essencialista dos anos sessenta, em nome da pureza ontológica da arte teatral; as isoladas experiências formais e tecnológicas de Svoboda e Polière e, finalmente, as significativas mudanças do pensamento teatral que conduziram à presença freqüente, hoje, de imagens virtuais sobre uma cena motivada, acima de tudo, em interrogar a percepção sensorial do espectador.

PALAVRAS-CHAVE: teatro; evolução tecnológica; projeção de imagem.

ABSTRACT

From a historical perspective, this article investigates the links between theatrical practices and the development of image technologies that took place throughout the 20th century up to now. It unveils the early proximities and suspicions of theatrical performances in regards to technological transformations, though attention is paid also to the contemporary scene, wherein technical resources bring together live bodies and images. The article intends to examine a set of issues: the pedagogical function of both Piscator's and Meyerhold's usage of cinematographic footage in their political theater; the essentialist theater's refusal to the use of technological devices in the 1960s in the name of ontological purity; Svoboda and Polière's unique formal and technological experiences; and, finally, the significant changes in theatrical thought, which ushered in today's frequent presence of virtual images that aims at instigating the audience's sensorial perception.

KEYWORDS: theater; technological development; image projection.



Cada vez mais a cena teatral contemporânea serve-se da eletrônica, eletromagnetismo e informática, ampliando os recursos técnicos a serviço de sua composição. Observa-se o emprego de tecnologias, particularmente o uso de vídeos e de microfones, tanto na cena do teatro comercial quanto naquela considerada “cult”. Evidentemente, a densidade de produções

e o grau de sofisticação dos recursos tecnológicos empregados sobre a cena variam de um país para outro, refletindo tanto uma maior ou menor permeabilidade cultural quanto um maior ou menor poder econômico da produção artística. Afinal, não são todos os encenadores que podem dispor de um laboratório tecnológico ao modelo da caserna de Robert Lepage, situado na cidade de Québec, de forma que o processo criativo se construa em um íntimo diálogo de experimentação entre artistas e técnicos. Mas, mesmo no Brasil, onde os espetáculos se fazem com orçamentos bastante estreitos, várias experiências podem ser contabilizadas nas duas últimas décadas, notadamente, aquelas realizadas por Gerald Thomas, Enrique Diaz, Felipe Hirsch, Otávio Donasci e o Grupo Fila7.

Certamente, a expansão do emprego de recursos tecnológicos sobre a cena, a hibridização hoje percebida sobre a cena, reflete o surgimento da tecnologia digital e a nova paisagem cultural, onde o homem está mergulhado em uma realidade de interferências midiáticas. Um celular no bolso, um palm à mão, um GPS no carro, um netbook na pasta, um notebook no escritório, uma TV de LCD transmitindo em HD...como diz Nicolas Bourriaud, “nossa época é realmente a época da tela”¹. Essa é a realidade contemporânea, as tecnologias multiplicam, em uma velocidade vertiginosa, o número de recursos de comunicação e informação, tornando nossa existência rodeada por monitores de todos os tamanhos, com resoluções cada vez mais perfeitas que tornam quase impossível distinguir o real e o virtual, deslocam nosso olhar para espaço onde nossa visão naturalmente não poderia alcançar e nos tornam presentes onde na verdade não estamos. Diante de tal realidade, não é de espantar que o teatro tenha, nas três últimas décadas, cada vez mais sem pudor, se tornado permeável aos recursos tecnológicos audiovisuais, empregando equipamentos digitais de toda ordem, diversificando os suportes de projeção visual e sonora e as modalidades de seu uso.

Sob o tema de “teatro e tecnologia”, diferentes estudos vêm sendo desenvolvidos, até porque o tema engloba situações muito diversas, o que nos convoca a apontar o perfil de nosso interesse de pesquisa. Ao definir o recorte desse estudo, parte-se da distinção proposta por Laura Gemini² da existência de quatro modalidades de performances cênicas, conforme o tipo de interação entre os três sujeitos: o performer, a máquina e o espectador. Assim, tem-se no modelo tradicional a interação direta performer-espectador; nos veículos de rádio, televisão, vídeo, a interação performer-máquina-espectador; na cena eletrônica, a interação mista, performer-espectador e performer-máquina-espectador e, finalmente, na performance on-line performer-máquina-homem.

Dentro do contexto da relação “teatro e tecnologia”, nosso olhar de investigação se volta então à terceira modalidade mencionada por Gemini, onde a tecnologia, mais particularmente as tecnologias de imagens, adentra o universo da cena teatral sem, no entanto, suprimir completamente o convívio real do ator com o espectador. É dentro desse enfoque, que se busca aqui fazer um resgate histórico da convivência, por vezes solidária, por vezes de desconfiança, do teatro com as tecnologias de produção de imagem. Uma trajetória histórica de curso bastante instável, pois, até a situação verificada hoje, quando se observa uma cena teatral híbrida, onde as interações com o espectador se fazem de forma mista por imagens compostas por corpos vivos e por imagens compostas por recursos tecnológicos,

¹ BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009, p. 92.

² GEMINI, Laura. *L'incertezza creativa: i percorsi sociali e comunicativi delle performance artistiche*. Roma: Franco Angeli, 2003.

³ APPIA, Adolphe *Oeuvres complètes*. Tome I. Lausanne: L'Age d'Homme, 1983, p. 380.

⁴ ANTOINE, André. Causerie sur la mise en scène. *Revue de Paris*, abril, 1903, p. 608

se vivenciou uma querela que opunha o humano ao artificial, um embate motivado em grande parte pelo receio ingênuo da desumanização pelas máquinas e, por consequência, da desrealização da obra.

Primeiras aproximações

Inicialmente, é preciso reconhecer que os avanços da ciência sempre interferiram de alguma forma na história do teatro que, desde muito cedo, acolheu recursos técnicos, a começar pelas rudimentares maquinarias movimentadas por polias e cordas empregadas nos tempos áureos do teatro grego clássico. Mas é sem dúvida, à época do advento da eletricidade que a relação entre arte e ciência se estreita, pois significativas são as transformações promovidas no âmbito da prática teatral graças ao emprego da luz elétrica, por volta de 1880. Sobre esse fato, lembrava Adolphe Appia no início do século XX: “Somos obrigados a constatar o paralelismo entre evolução da iluminação no teatro (particularmente sua eletrificação) e a concepção do fenômeno teatral e sua percepção. O escurecimento da sala durante a representação promove o fortalecimento da ilusão da imagem cênica”³. Na verdade, graças à introdução da eletricidade no teatro, a cena se abriu a novas experimentações de ilusão ótica, à realização de jogos de luz e sombra, permitindo aos atores descobrir, inclusive, novos modelos de deslocamentos sobre o palco. No início do século XX, André Antoine reconhece também com entusiasmo o potencial da luz para uma nova estética da representação: “Para extrair um magnífico resultado, não é preciso temer empregá-la, mas inegavelmente difundi-la”⁴.

Foi graças à luz elétrica que se consolidou a cultura da ilusão no teatro, na virada do século XIX para o XX. E dentro dessa cultura da ilusão se impôs a busca do efeito de real que viria ser definitiva para o surgimento da mais importante investigação sobre a arte do ator até então desenvolvida, aquela liderada pelo ator e encenador russo Constantin Stanislavski, cujos princípios e procedimentos técnicos se tornaram referência em todo o Ocidente. Coincidentemente, nesta mesma época da cultura ilusionista, se realizaram as primeiras experiências cinematográficas, desenvolvidas por Louis Lumière, George Méliès e David Griffith. É interessante observar que os princípios da técnica stanislavskiana sobre a arte do ator e os atributos técnicos do cinema revelam uma coincidência sobre o tratamento da relação tempo e espaço, em plena consonância com as ideias científicas daquele momento histórico, quando a concepção euclidiana de espaço igual e imutável (“espaço absoluto”, segundo Newton) aparece contestada pela teoria da relatividade de Eisenstein (multiplicidade de espaços em movimento) e quando o homem aparece guardando em sua existência um espaço (inconsciente) onde o tempo parece suspenso (Freud). Os dispositivos técnicos do cinema surgem como possibilidade de conservar o passado e de trazê-lo como sensação de presente, enquanto a técnica stanislavskiana da revivescência aparece como procedimento de resgate de um passado preservado pela memória para imprimir autenticidade no tempo presente. É na manipulação do tempo e do espaço, em favor da construção de um presente ilusoriamente real que, lado a lado, surgem o cinema e as investigações acerca do trabalho do ator.

Datam dos anos vinte os primeiros cruzamentos do teatro com o cinema, quando alguns cenógrafos e encenadores na URSS e na Alemanha

investem na ampliação dos recursos de composição cênica, trazendo à cena teatral a projeção de fotografias e de filmes. É assim que, para festejar o quinto aniversário da Revolução Russa, na montagem *A terra erguida* (1923), adaptação da peça *A noite* de M. Martinet, V. Meyerhold utiliza a projeção de textos, títulos de cenas, fragmentos de diálogos de atores, slogans empregados durante a guerra civil, fotografias da revolução. As projeções interrompem a continuidade da ação dramática, conduzindo o espectador a estabelecer continuamente elo entre representação e realidade histórica. As imagens projetadas assumiam uma função didática, contribuindo para exaltar o espírito da guerra e fomentar a expectativa da construção de uma sociedade melhor.

Se Meyerhold pode ser considerado o pioneiro no emprego da projeção, E. Piscator foi sem dúvida aquele que realizou, à época, as experiências mais refinadas no sentido da integração de imagens técnicas ao palco. A leitura de *O teatro político* escrito por Piscator nos permite descortinar as múltiplas experiências realizadas pelo encenador alemão e acompanhar passo a passo suas pesquisas cênicas articulando teatro e cinema, que tiveram início em 1924, com a montagem de *Bandeiras* (*Fahnen*) e culminaram no projeto para um novo modelo de teatro, “Teatro sintético”, concebido juntamente com W. Gropius.

Realizada logo após a crise inflacionária da Alemanha do início dos anos 20, a montagem de *Bandeiras* (1924), reunindo cinquenta e seis atores, trazia duas telas dispostas à esquerda e à direita da cena, onde eram projetados fotos e textos explicativos sobre a situação representada. Através desses recursos, Piscator buscava acentuar a estrutura épica da peça escrita por A. Paquet, promovendo interrupções na continuidade da ação dramática (a luta dos trabalhadores de Chicago, ao final do século XIX, por jornadas de trabalho de 8h) e, sobretudo, despertar o espectador para as implicações sociais e econômicas de uma realidade similar aquela em que vive. “Eu não percebia ainda totalmente a importância teórica das projeções empregadas ali pela primeira vez. (...) foi necessário alguns anos de trabalho prático para reconhecer que os textos intercalados criticados como ‘não felizes’ constituíam, ao contrário, o essencial dessa representação”, afirma Piscator⁵.

Sempre dentro de uma proposta cenográfica, distinta do decorativismo próprio da cena ilusionista burguesa, composta por dispositivos não figurativos de caráter puramente funcional, Piscator dá continuidade às suas experiências, empregando recursos técnicos audiovisuais cada vez mais requintados e aprimorando continuamente os modos de sua operação. Ao descrever os fatos que envolveram a montagem, em 1925, de *Apesar de tudo* (*Trotz Alledem!*), o encenador afirma: “O filme era para mim, ‘apesar de tudo’ um documento. Desde o início, utilizamos tomadas da vida autêntica da guerra, da mobilização, um desfile das mansões reinantes da Europa, etc., extraídas de arquivos imperiais que amigos haviam nos fornecido”⁶. Esses “documentos” projetados visavam, portanto, promover a ligação entre teatro e vida⁷. Uma vida que devia ser sempre trazida à cena na perspectiva da experiência coletiva. “Não é mais o indivíduo, com seu destino pessoal, que constitui o elemento heróico da arte dramática atual, mas a época ela mesma, o destino das massas”⁸.

Quando em 1927, Piscator decide levar à cena *Rasputin*, de Tolstói, ele é posto diante do desafio de destacar um tema histórico dentro da obra,

⁵ PISCATOR, Erwin. *Le théâtre politique*. Paris: L’Arche, 1972, p. 57

⁶ *Idem, ibidem*, p. 65.

⁷ *Idem, ibidem*, p. 130.

⁸ *Idem, ibidem*, p. 128.

⁹ *Idem, ibidem*, p. 159.

¹⁰ *Idem, ibidem*, p. 130.

¹¹ *Idem, ibidem*, p. 65.

pois, fiel a sua convicção, precisa transpor os limites dos fatos particulares à vida de uma personalidade em favor da relevância de questões sociais. É assim que, na adaptação de Félix Gasbarra e Léo Lania, a peça ganha o subtítulo “Os Romanov e o povo que se revolta contra eles”. No propósito de “ampliar o destino de Rasputin até as dimensões do destino da Europa”⁹, de aprofundar o tema da obra na perspectiva das questões políticas, econômicas e militares do contexto que antecedeu a revolução, de 1915 a 1917, é novamente em documentos cinematográficos, que Piscator encontra preciosos elementos para sua encenação. Após uma exaustiva pesquisa realizada por sua equipe em mais de cem mil metros de negativos, Piscator seleciona uma série de documentos, a ser projetada sobre um novo dispositivo especialmente concebido para o espetáculo: o “calendário”, uma moldura móvel de deslocamento fácil sobre a cena, dentro da qual se estendida uma tela.

Em seu relato sobre a montagem de *Rasputin*, Piscator classifica os filmes empregados em três categorias: o filme didático, o filme dramático e o filme de comentário. Em sua classificação, Piscator não toma como princípio a natureza da imagem veiculada na tela, mas a função que cada uma assume no espetáculo. Assim, o filme didático é aquele que contribui para contextualizar o espectador no tempo e no espaço em que a ação se desenvolve, fornecendo imagens de fatos objetivos, atuais ou históricos; o filme dramático intervém diretamente no desenvolvimento da ação dramática, disposto entre cenas ou durante a realização de uma delas, ele aporta elementos que contribuem diretamente para o desenvolvimento da ação dramática, substituindo assim a representação cênica de determinadas situações; e, finalmente, os filmes de comentários que possuem função semelhante àquela tida pelo “coro antigo”, despertando de forma crítica a atenção do espectador para aspectos da ação, eles instauram uma dinâmica de contraste entre aquilo que se passa sobre a cena e aquilo que é mostrado através do filme, sejam textos ou imagens.

Não resta dúvida que essas experiências, independente de seu modo operatório, refletiam mais do que um desejo estético de transpor os limites da caixa cênica. Inseridas em um momento histórico de enorme turbulência sociopolítica, correspondiam à busca de articulação da arte teatral com a realidade. Não se tratava mais, portanto, de construir a ilusão de realidade, mas de fazer a realidade histórica adentrar a cena. Em todas as suas formas, as imagens cinematográficas aparecem então nas montagens de Piscator como recurso privilegiado de “elevar as cenas privadas ao nível da história, uma elevação ao plano social, político e econômico”¹⁰. O emprego da tecnologia de imagem tem, portanto, um objetivo claramente pedagógico, em um teatro político de influência marxista. Elas são postas a serviço do processo de conscientização sociopolítica do espectador e, conseqüentemente, em favor de transformações sociais. Assim, afirma Piscator, “não se trata de utilizar por puro prazer essa ou aquela técnica, mas de gestar uma nova forma de teatro, fundada sobre uma concepção comum do mundo: aquela do materialismo histórico”¹¹.

Não há aqui nenhuma inquietação sobre a contaminação do teatro pelo cinema, a introdução de uma arte “reprodutível” no ambiente da efemeridade específica das artes vivas, aspecto que será objeto de discussões futuras pelo teatro. Para responder ao desafio de atuar em uma cena desnuda, composta por elementos metálicos e telas, o ator deve representar

de forma “autêntica, rigorosa, aberta, desprovida de ambiguidade”, em um estilo por Piscator denominado de “neo-realista”. Aqui tanto a forma caricatural quanto o aprofundamento psicológico de composição de personagem estão banidos em favor de um natural criado de maneira “pensada, intelectualmente e cientificamente”. É preciso “reproduzir o natural a um nível superior”¹². Mas mesmo cumprindo esse ideal de representação, ao ator não é conferida nenhuma supremacia em relação aos demais elementos de composição da obra cênica. “O ator adquiriu para mim”, diz Piscator, “que sonhava ao efeito global de uma obra e a sua orientação política, uma função análoga àquelas da luz, da cor, da música, ao dispositivo cênico, e ao texto ele mesmo”¹³.

A idéia que anima a articulação do teatro com a tecnologia de imagem é a de que “as revoluções sociais e intelectuais sempre estiveram estreitamente ligadas às transformações técnicas. Conseqüentemente, a transformação da função do teatro implica uma modificação do aparelho cênico”¹⁴. E é, aliás, por essa razão, que desse longo processo de articulação teatro-cinema emerge a proposta de implementação de um novo modelo de arquitetura teatral. “Nosso princípio de trabalho consiste em adaptar à cena todas as conquistas técnicas realizadas em áreas estranhas ao teatro: nada de decorativismo, mas uma cena construtiva, de construções funcionais”¹⁵.

Ainda que tenha, infelizmente, ficado somente no papel, o projeto do “Teatro sintético”, concebido por Gropius e Piscator previa, dentre uma série de novos dispositivos cênicos, a possibilidade do uso da projeção cinematográfica tanto na conformação de um quadro disposto em palco italiano quanto em superfície circular envolvendo inteiramente o público, graças a um sistema de aparelhos móveis.

É nesse mesmo momento histórico que, em meio à discussão filosófica sobre o caráter artístico do cinema, o filme como sucessão de imagens aparece correspondendo às alterações da percepção humana advindas das transformações não só técnicas mas também sociais. Assim, no célebre ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (1935), Walter Benjamin (1892-1940), afirma:

*O cinema é a forma de arte correspondente à vida cada vez mais perigosa que levam os contemporâneos. (...) O filme corresponde a alterações profundas do aparelho de percepção, alterações com as quais se confronta, na sua existência privada, qualquer transeunte no trânsito de uma grande cidade, ou com as quais, numa perspectiva histórica, atualmente, qualquer cidadão experimenta*¹⁶.

Observa-se que, à época, não é só o filme enquanto elemento de composição cenográfica que passa a interessar o teatro. Os princípios que norteiam seu processo de criação (decomposição da unidade e reordenação das partes), tão bem explicados por Eisenstein em seus estudos acerca da montagem cinematográfica, passam a ser referência de investigação teatral. Esses princípios são trazidos para o âmbito da pesquisa da prática do ator, notadamente, por Meyerhold em sua proposta de treinamento Biomecânico e, posteriormente, para o processo de composição de espetáculo, cuja experiência mais marcante foi a montagem de *O cornudo magnífico* (1922).

¹² *Idem, ibidem*, p. 79.

¹³ *Idem, ibidem*, p.79 e 80.

¹⁴ *Idem, ibidem*, p. 130.

¹⁵ *Idem, ibidem*, p. 133.

¹⁶ BENJAMIN, Walter. *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa: Relógio d'Água Editores, 1992, p. 107.

¹⁷ *Présentation à La Croisée des médias*. Disponível em <<http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/comptendu/GODRO-JOST-SR.pdf>> Acesso em 19 abr. 2010.

¹⁸ MARINIS, Marco de. *El nuevo teatro, 1947-1970*. Barcelona: Paidós, 1988, p. 4.

¹⁹ *Idem, ibidem*, p. 35

Tempos de desconfianças

No processo contínuo de ampliação dos limites naturais da visão e da audição, ao surgimento do cinema segue-se o aparecimento da televisão, cujos primeiros experimentos, atribuídos ao engenheiro escocês John Logie Baird, datam de 1920. Todavia, é somente ao final dos anos 30 que começam a serem realizadas transmissões regulares e aparelhos de televisão passam a ser vendidos. E é após a Segunda Guerra Mundial que a nova mídia começa a se popularizar impulsionada pelo surgimento de grandes produções realizadas exclusivamente para a televisão.

Ao estudar a genealogia das mídias, André Gaudreault e François Jost apontam para existência de um cruzamento das mídias¹⁷. Ou seja, toda nova mídia possui um débito em relação a uma (ou mais mídias) que a antecedeu, pois o processo de surgimento de uma mídia se faz no entrelaçamento do “antigo e do novo”. Assim, o cinema tem um débito operatório em relação ao teatro como a televisão tem em relação ao cinema, independente da diferença da natureza física das imagens envolvidas em cada dispositivo. O computador tem débitos inclusive com meios primários de escrita, pois em sua tela abrimos “páginas”, enviamos “mensagens” etc.

Se, por um lado, toda nova mídia tem uma dívida com outra que lhe antecedeu, por outro lado, ela afirma sempre uma diferença. Dessa forma, ainda que a televisão veicule, como o cinema, imagens de um espaço outro que não é aquele em que se situa o espectador, ela traz, diferentemente do cinema e graças aos satélites, a inovação da transmissão das imagens simultaneamente ao acontecimento. Foi graças a ela que, em 1937, a coroação do rei Jorge VI da Inglaterra pode ser assistida ao vivo e à distância por súditos ingleses. Enquanto o cinema guarda, em relação ao teatro, a semelhança da convenção de acontecimento representado, mas do teatro se distingue pela defasagem temporal existente entre ação representada e expectativa, a televisão ao transmitir ao vivo, não só acontecimentos reais, mas inclusive peças teatrais, oferece a possibilidade do acontecimento representado se fazer no tempo da expectativa de forma similar ao teatro.

Os avanços da tecnologia que permitem a produção “ao vivo” não repercutem, entretanto, imediatamente sobre a cena teatral como ocorre em outras áreas artísticas. No verão de 1952, Carolina do Norte, no refeitório do *Black Mountain College* o público é convidado a assistir um espetáculo, liderado por John Cage, onde se desenvolvem ações distintas, música ao piano, reprodução de discos antigos, declamação de versos, leitura de textos, seqüências de movimentos dançados (Merce Cunningham) e projeção, sobre as paredes e teto, de imagens cinematográficas. Esse espetáculo, estruturado sobre o princípio da interdisciplinaridade, da convivência colaborativa e isonômica de todas as artes, reunia músicos, bailarinos, poetas, artistas plásticos, “só faltavam propriamente ditos atores”, observa Marco de Marinis¹⁸. E assim, conclui ele: “o teatro se manifesta totalmente aparte dessa efervescência de novas ideias e novas experiências, que caracteriza a situação de diferentes setores artísticos na década seguinte ao final do segundo conflito mundial”¹⁹.

Nova Iorque, outubro de 1966, por iniciativa de Billy Klüver, dez artistas associados a trinta cientistas e técnicos do centro de pesquisa da *Bell Telephone Laboratories* apresentam durante nove dias no *69th Regiment Armory* performances especialmente concebidas na integração da arte com

a tecnologia. Tratava-se do histórico evento *9 Evenings - Theater and Engineering*, onde John Cage, Lucinda Childs, Öyvind Fahlström, Alex Hay, Debora Hay, Steve Paxton, Yvonne Rainer, Robert Rauschenberg, David Tudor e Robert Whitman trouxeram a um público numeroso propostas artísticas as mais diversas, fundadas, porém, sobre princípios criativos similares e inovadores. As performances eram marcadas pela “interatividade”, “composições em processo aleatório” e “colagem ao vivo”, prática essa desenvolvida originalmente no *Black Mountain College*.

Apesar de portar o subtítulo de “teatro e tecnologias”, cabe observar que o evento reunia em sua maioria artistas vinculados especialmente às áreas artísticas da dança, música e artes visuais e não se pode afirmar que tal evento faça efetivamente parte da história do teatro, como faz, por exemplo, da história da dança e da música. Aliás, no que se refere à articulação com novas tecnologias, no âmbito das artes cênicas, a dança adotou sempre uma posição mais progressista do que o teatro, se firmando inclusive na liderança do emprego de softwares de composição e notação de movimentos corporais. Por outro lado, desde o final dos anos 50, artistas vindos das artes visuais davam forma a happenings e performances onde a experiência viva se misturava ao emprego de tecnologias, imbuídos do entendimento de que os meios fazem a mensagem. Aliás, diferentemente do tratamento dado pelo teatro dos anos 20-30, onde a imagem projetada era empregada para informar o espectador sobre a realidade, à época, as performances empregam a tecnologia para, através de seu modo operatório, depositar um olhar diferenciado sobre a realidade.

O teatro, desde sempre, se organizou como uma arte multidisciplinar, reunindo literatura, artes visuais, música, por vezes até mesmo a dança. Mas, certamente, foram nas palavras de Richard Wagner que a concepção do teatro como expressão multidisciplinar tomou uma forma mais evidente. Quando, em “*Obra de arte do futuro*” (1850-1851), o compositor caracteriza o drama como “obra de arte total” (*Gesamtkunstwerk*), arte cuja existência e beleza estão vinculadas à integração de todas as artes e na qual cada uma dessas desvenda um potencial que não poderia atingir em separado²⁰. Se o pensamento de Wagner é revistado por diferentes homens de teatro da primeira metade do século XX, a concepção de uma cena multidisciplinar permanece. É assim que A. Appia, em *A obra de arte viva* (1921), propõe uma hierarquia entre os elementos do espetáculo, relacionando às interferências existentes entre ator, espaço, luz, cor, tempo sob a tutela do movimento. G. Craig, por sua vez, considera as artes mencionadas por Wagner como fontes de meios de expressão presentes na composição teatral: “A arte do teatro não é nem a atuação dos atores, nem a peça, nem a encenação, nem a dança; ela é formada pelos elementos que as compõem: do gesto que é a alma da arte do ator; das palavras que são o corpo do texto; das linhas e das cores que fazem a existência da cenografia; do ritmo que é a essência da dança²¹.”

Na segunda metade do século XX, a cena teatral se distancia, porém, da concepção wagneriana que norteava o teatro moderno. Se, por um lado, o fenômeno do teatro político, o ideal de um teatro de ação revolucionária, fortemente influenciado pelo pensamento de Bertold Brecht, persiste, por outro lado, surge um novo movimento teatral cujos valores vão à contramão da aproximação interdisciplinar e que se mostra refratário à aproximação com as inovações tecnológicas. Na realidade, o teatro mergulha em um

²⁰ WAGNER, Richard. *Oeuvres en prose*. Vol. III. Paris: Delagrave, 1907, p. 216.

²¹ CRAIG, Gordon. *De l'art du théâtre*. Paris: L'Arche, 1963, p. 41.

questionamento ontológico. Os fatores sociopolíticos do pós-guerra, somados à popularização da televisão e as novas formas de contato com a realidade, instauradas por ela, impulsionam o teatro a interrogar-se sobre seu papel social e, conseqüentemente, sobre sua própria natureza. O que é o teatro? O que é preciso para que ocorra o fenômeno teatral?

Certamente foi J. Grotowski quem formulou de maneira mais precisa essa resposta, em seu manifesto acerca de um “teatro pobre” e que, através de uma prática artística de impacto de público e crítica, conquistou em diferentes continentes muitos adeptos aos seus princípios artísticos. Sua resposta surge de um processo de eliminação, no qual interroga o caráter efetivamente imprescindível de cada elemento de composição cênica (texto, cenário, figurino, música, etc.) para que ocorra o acontecimento teatral. E assim, conclui que os únicos elementos indispensáveis para constituição do fato teatral são o ator e o espectador. Dessa forma, a essência do teatro está naquilo que se passa entre alguém que faz na presença real de alguém que vê, aspecto do fenômeno teatral com o qual as mídias tecnológicas não podem rivalizar.

Imbuído desta visão purista, o teatro experimental não se mostra, à época, permeável a travar um diálogo com os novos recursos tecnológicos. As realizações teatrais, explorando tecnologias de imagem cinematográficas e de vídeo, notadamente aquelas concebidas pelo cenógrafo tcheco Josef Svoboda (1920-2002) e pelo encenador francês Jacques Polière (1928), podem então ser consideradas como caminhadas teatrais solitárias. Na verdade, para Svoboda e Polieri, os avanços da mecânica, cinética e ótica deveriam ser empregados de modo a extinguir a frontalidade tradicional da cena e promover a composição de uma realidade, não ilusória como aquela almejada na virada do século XIX-XX, mas “mágica”. Compreende-se então porque Svoboda denomina *Lanterna mágica* seu famoso espetáculo criado especialmente para a Exposição Universal de Bruxelas (1958), no qual utiliza um sistema de projetores eletricamente sincronizados e múltiplas telas que adotavam variadas posições. Esse sistema, levado posteriormente ao estúdio experimental Lanterna mágica, fundado por Svoboda em Praga, permitia que a ação se passasse, alternadamente, em cena e na tela. Na continuidade de sua pesquisa sobre tecnologia, Svoboda concebe a “politela”, cujo funcionamento não visa um efeito ilusório de realidade e, conseqüente, envolvimento psicológico do público, mas oferecer ao espectador, através da projeção simultânea de múltiplas imagens de um mesmo objeto ou sujeito, uma “visão cubista do universo”²². É com propósitos similares aos de Svoboda, no intuito de compor magia cênica, que Polieri concebe o “Teatro do movimento total”, onde câmeras e projeções em vídeo se integram para a criação de cenas móveis e a imersão dos espectadores em projeções sonoras e visuais em 360º.

É preciso considerar que as experiências formais e tecnológicas, tanto de Svoboda quanto de Polieri, são fruto mais do convívio e sintonia com o pensamento da vanguarda de outras áreas artísticas do que com aquele do teatro experimental da época. Aliás, Svoboda não era um artista exclusivamente do teatro, como comprova o conjunto de produções (aproximadamente setecentas) realizadas por ele ao longo da vida, reunindo cenografias para dança, ópera e outros eventos cênicos de grande magnitude, além de cinema e televisão. É em parceria com arquiteto Le Corbusier que Polieri promove a realização dos famosos Festivais de Arte de Vanguarda

em Marseille (1956), Nantes (1958) e Paris (1960)²³, eventos de intercâmbio artístico e de investigação de novos procedimentos audiovisuais, reunindo, entre outros, o coreógrafo M. Béjart, o artista plástico M. Ragon, o cineasta C. Fond, o músico A. Hodeir.

Na perspectiva essencialista da arte teatral, defende-se a preservação da qualidade artesanal do teatro, recusando-se o emprego de recursos tecnológicos em nome da supremacia da atuação do ator, que se torna objeto principal de interesse das mais diversas investigações. Neste teatro repudia-se tanto a ilusão da realidade quanto a construção de uma realidade mágica. Afirma-se o valor da “autenticidade” e, assim, a singularidade do fenômeno teatral no centro de uma sociedade cada vez mais investida na reprodutibilidade técnica.

O teatro é a arte de “representar” porque comunica, através de um significante, um referente ausente como as demais artes. O fenômeno teatral, entretanto, é mais do que representação é “re-apresentação”, pois opera para além da repetição de elementos de composição previamente definidos. Em seu estudo sobre a obra de arte na época da reprodução técnica, W. Benjamin avança a idéia de que “o aqui e agora do original constitui aquilo que se chama de sua autenticidade”²⁴. Ora, o fenômeno teatral — ainda que em certo sentido reprodução — se caracteriza pela atualização do *hic e nunc*, pois toda obra cênica possui, tal qual a vida, um caráter de impermanência, obrigando a se recriar constantemente. É oportuno lembrar que a palavra “reprodução” denota tanto o sentido de copiar, produzir novamente, como também o sentido, dentro da perspectiva biológica, de formação de novos seres. Assim, enquanto a reprodução técnica assegura a estabilidade de um original sem a “aura”, a reprodução própria ao teatro pode então ser associada à reprodução orgânica das espécies onde se dá sempre o nascimento a um novo “original”.

A autenticidade reivindicada pelo teatro essencialista ultrapassa, porém, a questão da “originalidade” da obra cênica implícita em todo acontecimento teatral. A autenticidade é, então, compreendida como sintoma humano genuíno não percebido no âmbito da realidade da vida cotidiana. Mais exatamente, o teatro almeja oferecer ao espectador o contato com uma verdade não percebida na vida do dia a dia e, através da força dessa experiência, promover a congregação social perdida na esfera da “sociedade do espetáculo”. Aliás, conforme denunciava à época Guy Debord no célebre texto *La société du spectacle* (1967), o sistema espetacular possibilitado pelo avanço da técnica acarretou o isolamento do homem:

*O isolamento funda a técnica e o processo técnico isola por sua vez. Do automóvel à televisão, todos os bens selecionados pelo sistema espetacular são também suas armas para o reforço constante das condições de isolamento das “multidões solitárias” (...) O que une os espectadores é somente uma relação irreversível que constitui o centro mesmo daquilo que mantém o isolamento deles. O espetáculo reúne o separado, mas ele o reúne enquanto separado. (...) A alienação do espectador em favor do objeto contemplado (que é o resultado de sua própria atividade inconsciente) se expressa assim: mais ele contempla, menos ele vive; mais ele aceita se reconhecer nas imagens dominantes da necessidade, menos ele compreende sua própria existência e seu próprio desejo*²⁵.

Afastando-se dos aportes da tecnologia, o teatro experimental surgido

²³ CORVIN, Michel. *Art d'avant-garde, Marseille, Paris, Nantes 1956-1960*. Paris: Somogy, Ed. d'Art, 2004.

²⁴ BENJAMIN, Walter, *op.*, cit. p. 77.

²⁵ DEBORD, Guy. *La société du spectacle*, p. 20. Collection *Les Classiques des Sciences Sociales*. Disponível em <http://www.uqac.ca/Classiques_des_sciences_sociales> Acesso em 07 maio 2010.

nos anos sessenta defende o ideal da autenticidade orgânica, associando essa a um processo subjetivo (vivido pelo ator) cujo sintoma emergente terá efeito de exemplaridade. É somente investindo na individualidade que, dialeticamente, o fenômeno teatral resgatará seu poder original (dos tempos primitivos) de congregação social, instituindo-se como experiência coletiva, vivência cada vez mais ausente na sociedade do espetáculo.

Novos diálogos

No sóbrio cenário que reúne somente uma mesa, algumas cadeiras e um cabide para roupas, Peter Brook, um dos mais importantes encenadores de concepção teatral essencialista dos anos sessenta, dispõe em 1993 na composição da cena de *L'homme Qui* de dois aparelhos de televisão nos quais são difundidas imagens dos atores, capturadas ao vivo. Sem renunciar a uma encenação minimalista e à supremacia do ator sobre a cena que caracterizam sua obra e através da qual conquistou notoriedade internacional, Brook não se furta então de recorrer agora à imagem tecnológica para retratar os movimentos interiores e exteriores do homem contemporâneo, seus traumas neuropsicológicos.

Desde seu retorno do exílio, em 1984, Zé Celso Martinez Correa, cujas produções artísticas nos anos 60 se viram marcadas pelo caráter político, mas igualmente pelo resgate das energias essenciais dos tempos do ritual, surpreendentemente, fomenta a ideia de construir um espaço teatral, onde o primitivo e o tecnológico estejam intrinsecamente associados. Em suas “considerações intempestivas para a criação do primeiro teatro de estádio”, esse grande artista afirma:

O Teatro deve estar equipado, portanto, como uma “Lanterna Mágica” contemporânea, um Svoboda sem a Caixa Preta. A Grécia tinha os chamados Bucóliuns que eram anfiteatros enormes onde se fazia uma espécie de reality show com os acontecimentos íntimos, públicos e privados, todos misturados, dando-se para a cidade. A revolução digital tende a desenvolver cada vez mais a tecnologia de captação que amplia as capacidades humanas. Telões de grande intensidade e qualidade, gravação do espetáculo no escuro, com olhos do que não enxergamos, projeções visíveis à luz de sol intenso, microfones de super sensibilidade para ações sonorizadas que contraem com as ambiências energéticas e climáticas criadas pela relação público-ator, vividas em montanhas russas sonoras — em grande volume, sussurrando, captando silêncios das mais diversas atmosferas, imprevisíveis no contato da tecnologia com a sempre imprevisível energia viva criada pela atuação direta e pela presença explícita volúvel do universo. Assim como a Natureza, o Teatro deve ser Bárbaro, mas também tecnizado, com a segunda Natureza: a Cyber²⁶.

Enquanto o Teatro Estágio não se concretiza, Zé Celso se incumbiu de transformar o espaço do seu Teatro Oficina no que chama de “terreiro tecnológico”, empregando há mais de dez anos recursos multimídias na maioria de suas encenações, usando tanto a modalidade de imagem pré-gravada quanto imagem gravada ao vivo.

Considerando como exemplo esses dois encenadores e suas trajetórias artísticas, não há mais como negar que o teatro passou por uma mudança significativa no que tange sua relação com a tecnologia e, em especial, à tecnologia de produção de imagem. Ele mudou radicalmente, se compa-

rado à atitude de desconfiança do teatro anos sessenta. Múltiplos fatores podem ser elencados como motivadores dessa transformação, tanto fatores associados ao desenvolvimento da própria tecnologia, notadamente, o surgimento do vídeo compacto a partir da década de 70 e a miniaturização dos equipamentos de captura, projeção de imagem e de som a partir da década de 90, quanto fatores específicos da história do teatro, a emergência de novos artistas, encenadores filhos da geração pós-nascimento e popularização da televisão. Assim, testemunha Enrique Diaz sobre sua motivação em articular a cena teatral e o vídeo: "...a herança do cinema está aí, há muitas décadas, a televisão há décadas também se encontra em nosso cotidiano, permeando nosso imaginário. É natural imaginar uma imagem tridimensional, uma imagem projetada em monitores dentro do espetáculo. É uma coisa que parece gostosa, tem intensidades poéticas, enfim, interessantes²⁷.

Robert Lepage salienta que a familiaridade não só do encenador, mas também do espectador com equipamentos e os modos de produção de imagem ótico-sonora foi decisiva para seu emprego no âmbito do espetáculo.

Nos anos 69, 70 e início dos anos 80, as tecnologias de projeção (vídeo, slides, multimídia) não eram familiares. As pessoas tinham televisão, mas ninguém sabia como ela funcionava. Era estranho utilizar essas tecnologias em cena, porque os espectadores ficavam somente maravilhados ou subjugados por elas, e não suficientemente sensíveis à poesia ou à narrativa. Entendo que as coisas mudaram, pode-se a partir daí empregar o vídeo sobre a cena: todas as pessoas possuem uma câmera em casa. Essas tecnologias foram desmistificadas, elas se tornaram como sombras chinesas. As pessoas aceitam agora embarcar em uma viagem poética quando se utiliza o vídeo²⁸.

Dentre tantos outros fatores que poderiam aqui ser arrolados como motivadores da mudança de comportamento do teatro em relação à tecnologia, destaca-se um em especial: o fortalecimento da importância concedida à comunicação sensorial da cena com o espectador. Na verdade, até a metade do século XX, o fenômeno teatral encontrava-se, fundamentalmente, calcado no exercício da comunicação de ideias e pensamentos. É o teatro essencialista, muitas vezes inspirado em Artaud, que vem investir no contato sensorial com o espectador. É visando esse diálogo sensorial que o teatro dos anos sessenta elege investir na "organicidade" do ator como potência primeira à comunicação. As produções teatrais de Grotowski se compunham, mesmo, sobre o princípio da dissociação entre a organicidade da ação física do ator e o valor semântico dessa dentro da montagem do espetáculo. À luz do pensamento de Artaud, até então esquecido, mais do que comunicar ideias, o teatro passa a investir no oferecimento, ao espectador, de uma experiência sensorial inusitada, depositando sobre a atuação do ator a fonte essencial.

Novos modelos cênicos, surgidos nos anos 70 e considerados, pela crítica, como expressões de um "teatro de imagem", vieram fortalecer a importância do diálogo sensorial com o espectador. Nesse teatro, a cena não é trabalhada como simples lugar de transposição de um texto, mas acha-se explorada como lugar de construção de uma escrita visual e sonora. Ela aparece portando significado próprio construído na articulação de todos os elementos cênicos, atuação, cenário, figurino, música, etc, Ocorre então, o

²⁷ Acesso restrito, entrevista concedida à autora desse artigo.

²⁸ LEPAGE, Robert. In: PICON-VALLIN, Béatrice (org.). *Les Écrans sur la Scène*. Lausanne: L'Age d'Homme, 1998, p. 326.

que Bernard Dort chama nos anos 80 de “emancipação da representação”, despertando, inclusive, novas teorias teatrais, nas quais a noção de representação aparece substituída pela de “escritura cênica”. Assim, escreve o crítico francês: “Constatamos hoje uma emancipação progressiva dos elementos da representação e vemos ali uma mudança de sua estrutura: a renúncia a uma unidade orgânica prescrita a priori e o reconhecimento do fato teatral enquanto polifonia significativa, aberta sobre o espectador”²⁹.

A emancipação da representação se afirma no desenvolvimento de um teatro experimental imbuído do desejo de explorar a cena como espaço visual e sonoro. As montagens do renomado encenador americano, Robert Wilson ou do inesquecível criador polonês Tadeusz Kantor constituem expressão exemplar desse momento da arte teatral, no qual a cena revela uma precisão formal extraordinária pela manipulação do tempo e pelo rigor absoluto no tratamento do espaço. Na exploração do espaço e do tempo na composição da obra cênica, o teatro afirma que a imagem é um fator essencial da natureza mesmo do teatro. A potência do arranjo cênico está justamente na sua capacidade de produzir imagens. O teatro é uma técnica de composição de imagem para a qual concorrem os mais variados elementos. Os movimentos dos atores, as palavras pronunciadas, os silêncios impostos, o cenário, os figurinos, tudo sobre o palco compõe imagem.

Fruto na maioria das vezes de um processo criativo descentralizado do texto dramático e fortemente marcado pelo princípio do jogo aleatório, as paisagens visuais e sonoras das encenações promovem um impacto sensorial que permite reconhecer o teatro de imagem como um teatro de investimento na comunicação sensorial. Ao espectador oferece imagens visuais e sonoras que o convidam muitas vezes mais a contemplar do que a compreender. No jogo do espaço-tempo, desenha com os mais diferentes elementos de composição plástico-sonora, imagens que inebriam todos os sentidos do espectador. E é somente em um mergulho sensorial que o espectador poderá aceder à fruição completa da obra. Ainda que se organize de forma diversa do teatro que o antecedeu, o Teatro de Imagem veio, assim, reforçar o investimento de uma cena comprometida com a experiência sensorial do espectador, tal qual buscava do teatro essencialista, só que desprovido de toda intimidação no que se refere ao apelo a recursos plásticos e sonoros, tecnológicos ou não.

Ao afirma a relevância da imagem, o teatro se vê instigado a ampliar os meios de composição cênica, o que promove seu interesse pelo emprego de recursos tecnológicos de captura e de projeção de imagem. Empregando imagens ao vivo ou gravadas, diversos são os modos pelos quais a relação entre imagem viva e imagem videográfica aparece sobre a cena contemporânea. A imagem virtual surge, ao olhar do espectador, tanto em escala menor do que aquela das imagens dos corpos cênicos reais, nos casos de reprodução em monitores, quanto em maior escala, na situação da projeção em telões ou outras superfícies, em estruturas planas ou côncavas (onde se torna mesmo possível a incrustação da imagem real sobre a imagem virtual, como realizou Lepage em *Le projet anderson*, 2006). Pode o ator ser ele mesmo o gestor da imagem virtual, quando se torna um ator-cameraman, empunhando câmeras de vídeo (*Endstation Amerika* de Frank Carstof, 2000), ou quando tem seu corpo conectado a sensores de captação de alterações corporais que ditam operações de produção de imagem (*Recombinant – the techn(o)rganic body*, Kondition Pluriel, 2003).

Pode ele ser objeto da imagem virtual (*Os sertões* de Zé Celso, 2001/2006) multiplicando-se de forma ampliada (telões) ou reduzida (monitores) ou, ainda, contracenar com imagens projetadas. As imagens projetadas aparecem, por vezes, sendo as do próprio ator e, por outras vezes, a figura de um indivíduo ausente, ou seja, a projeção pode operar tanto como espelho quanto como espectro.

Entender o papel da irrupção sobre a cena contemporânea de imagens tecnológicas exige, inicialmente, o reconhecimento de que todas as imagens teatrais se concretizam em cena através de mídias. Se o teatro oferece imagens, ele o faz através de mídias, pois toda imagem se constrói graças a um medium, através do qual a recepção concretiza sua presença, mesmo que, conforme esclarece o historiador da arte Hans Belting³⁰, tenhamos tendência a ignorar o medium quando estamos diante de uma imagem. Como se essa fosse, finalmente, capaz de existir por si mesma. Assim, afirma Patrice Pavis, “o teatro faz parte das mídias. Ele constitui mesmo uma mídia por excelência e seus componentes mais frequentes são eles também constituídos por diversas mídias”³¹.

Evidentemente, o uso de recursos de imagens virtuais sobre a cena nem sempre escapa a uma apropriação ingênua, compondo efeitos vazios. Entretanto, é de se observar que há um teatro experimental, emergente nas duas últimas décadas, que convoca a imagem tecnológica à cena sob um novo modelo. Diferentemente das primeiras montagens com tecnologia, a imagem virtual não vem constituir veículo de informações da realidade social a ser estampada sobre um telão, nem aparece empregada na construção de uma espetacularidade mágica, até porque, como bem coloca Lepage em citação aqui já mencionada, a familiaridade do espectador com os equipamentos de produção de imagem esvaziou o poder de espetacularização da tecnologia. Dá-se então início ao desenvolvimento de um teatro multimídia, no qual a imagem dos corpos reais convive sobre a cena com a imagem tecnológica em favor da teatralidade. “O teatro multimídia (*multimedia performance*) não é uma acumulação de artes (teatro, dança, música, projeções, etc.)”, explica Patrice Pavis, “seu sentido próprio está no encontro de tecnologias no espaço-tempo da representação”³². Um encontro que se caracteriza como intermedial.

Apesar do sentido de “intermedialidade”, noção que desperta hoje o interesse de inúmeros pesquisadores de distintas áreas do conhecimento, receber ainda múltiplas definições por diferentes autores, constata-se como recorrente a ideia de que a intermedialidade é mais do que a co-existência de duas mídias pré-existentes, constituindo muito mais um espaço novo instaurado no “entre” das mídias. Para esclarecer essa ideia, parece muito oportuno convocar a imagem da ponte de madeira da qual se serve Heidegger em um de seus ensaios: “Leve e poderosa, a ponte pende sobre o rio. Ela não liga apenas duas margens previamente existentes. É somente na travessia da ponte que as margens se destacam como margens. É a ponte que as opõem especialmente uma à outra. É graças à ponte que a segunda margem se destaca da primeira”³³.

Tal qual a ponte erguida entre duas margens do rio, a intermedialidade se constrói entre duas mídias já existentes, instaurando, porém, um lugar que não estava antes ali. Um lugar cuja natureza encontra-se determinada pelo movimento de articulação entre as mídias, pela dinâmica de interação estabelecida. Na articulação entre imagem cênica e imagem

³⁰ BELTING, Hans. Por uma antropologia da imagem. *Concinnitas*, ano 6, v. 1, n. 8, Rio de Janeiro, UERJ, p. 65-78.

³¹ PAVIS, Patrice. *La mise en scène contemporaine: origines, tendances, perspectives*. Paris: Armand Colin, 2008, p. 127.

³² *Idem*, *ibidem*, p. 140 e 141.

³³ HEIDEGGER, Marin. *Essais et conférences*. Paris: Gallimard, 1988, p. 180.

tecnológica muitos são os modelos de interação construídos, como muitos são os modos pelos quais o homem convive hoje com a tecnologia. De toda forma, tornando opacas ou acentuando as diferenças entre imagens reais e virtuais sobre a cena, muitas das experiências cênicas contemporâneas constroem um novo espaço, onde a presença e o efeito de presença se entrelaçam. Organizada sob o princípio da intermedialidade, a cena instaura um novo lugar onde, tal qual sobre uma ponte, transitam a presença e o efeito de presença.

Quando a presença física dos corpos em cena se articula efetivamente com os efeitos de presença das imagens virtuais, a cena interroga o olhar do espectador. A intermedialidade cênica instaura um nível de tensão perceptiva, seja borrando os limites do real e do virtual por meio de procedimentos inusitados de entrelaçamento, seja destacando o diferencial natural existente entre as mídias. A intermedialidade aparece, então, como princípio performativo. O “entre” mídias, o trânsito da presença e efeito de presença se torna então ação concretizada sob o olhar de quem vê.

Entre o temor da morte e a proteção das epifânias, entre a ação do performer e o olhar da testemunha, entre a vulnerabilidade dos homens e a punição dos deuses, o teatro sempre esteve posto no “entre”, “no inter”. Quando a relação intersubjetiva, própria do drama, deixa de ser o eixo de organização do teatro, como aponta Hans-Thies Lehmann em sua tese do teatro “pós-dramático”, a cena teatral investe em novos “entres”. É nesse contexto que se faz o diálogo contemporâneo do teatro com a tecnologia de imagem. A construção poética se produz na exploração mesmo da tensão natural surgida no intercâmbio entre mídia-cênica e mídia tecnológica, no “entre” das relações entre imagem real e imagem técnica. A cena contemporânea torna, assim, a própria inter-relação entre os meios, os efeitos de sua interação, fator de construção de sentido. As palavras de Walter Benjamin parecem ecoar no teatro: “o modo em que a percepção sensorial do homem se organiza — o *medium* em que ocorre — é condicionado não só naturalmente, como também historicamente” ³⁴. Em uma sociedade cada vez mais permeada por inovações tecnológicas que redefinem os padrões de pensamento, a cena multimídia (acompanhada de uma reflexão filosófica e ética) torna, finalmente, a percepção do espectador matéria, mesmo, da construção do lúdico: através da intermedialidade, interrogam-se os hábitos sensoriais e, conseqüentemente, o lugar do real.



Artigo recebido em dezembro de 2010. Aprovado em março de 2011.