

NARRATIVAS DIVERSAS

nas artes cênicas

Volume II

Organizadores

Andréa Moraes

Jackson Tea

Thiago Pirajira

 **PPGAC**
Programa de Pós-Graduação
em Artes Cênicas

ORGANIZADORES

Andréa Moraes
Jackson Tea
Thiago Pirajira

FOTO DE CAPA

Adeloya Magnoni,
a partir de performance
de Sanara Rocha

PROJETO GRÁFICO

Pomo Estúdio

REVISÃO

Lácio

AUTORES

Ana Clara Oliveira
Ana Maria Rodriguez Costas
Andréa Moraes
Betha Medeiros
Carolina Romano de Andrade
Carolina Teixeira
Débora Souto Allemand
Deise de Brito
Felipe Cremonini
Jackson Tea
Josiane Franken Corrêa
Karen Tolentino de Pires
Kleber Lourenço
Laura Franco
Lindete Souza
Luciano Correa Tavares
Márcia Mignac
Mariana Gonçalves
Mario Lopes
Monica Dantas
Pedro Bertoldi
Pedro Delgado
Priscila da Rosa
Rodrigo Teixeira
Rosemary `Rosa` Cisneros
Sanara Rocha
Thainan Rocha
Thaini Menegazzo
Thiago Pirajira
Viviam Caroline

NARRATIVAS DIVERSAS nas artes cênicas

Volume II

Organizadores

Andréa Moraes

Jackson Tea

Thiago Pirajira

Porto Alegre
2022

SOBRE O TEATRO EXPANDIDO, AUDIOVISUAL E TEATRALIDADES NAS MANIFESTAÇÕES DE TEATRO DIGITAL EM TEMPOS DE PANDEMIA

Felipe Cremonini de Leon

Marta Isaacsson de Souza e Silva

RESUMO

O texto aborda alguns fragmentos da pesquisa em andamento do discente de mestrado em Artes Cênicas Felipe Cremonini de Leon, sob orientação da Prof. Dra. Marta Isaacsson, com o título de “A cena teatral em contexto remoto: stalkeando teatralidades no ciberespaço”. A escrita trata acerca da situação de cenas de Teatro Digital realizadas durante o período de pandemia de COVID-19 no Brasil, no ano de 2020, pela perspectiva do teatro expandido. Ainda, o texto busca traçar paralelos com a arte cinematográfica e cinema expandido, dada a aproximação com a linguagem audiovisual de algumas manifestações de teatros digitais. A pesquisa propõe uma investigação de caráter teórico-analítico e empírico, buscando reconhecer elementos de teatralidades em criações concebidas para o espaço da rede de informação e refletir sobre as diversas formas de produzir e manifestar teatro, além de documentar algumas das estratégias dos artistas de teatro no enfrentamento à pandemia de COVID-19.

Palavras-chave: poéticas tecnológicas, teatro digital, cinema expandido, teatro expandido, teatralidades

A arte cinematográfica, em seu surgimento, através de recursos da linguagem audiovisual, possui uma relação íntima de experimentalismos junto à cena teatral, desde os aparelhos de projeção, como a lanterna mágica e os espetáculos de fantasmagoria, abordados no texto “Pré-Cinemas e Desejos de Teatralidade” (OLIVEIRA; BIASUZ; ISAACSSON, 2016), até aspectos configuracionais da chamada *forma cinema*, termo que Parente (2009) utiliza para definir o formato tradicional de exibição fílmica, que assemelha o prédio teatral às salas de projeção cinematográfica. Com a crise provocada pela pandemia de Covid-19, as delimitações entre estas duas manifestações artísticas se tensionam novamente e empurram a cena teatral para o ciberespaço, provocando uma verdadeira hibridização de linguagens e formas. O presente texto pretende relacionar o acontecimento de teatro digital, ocorrido durante o período de pandemia, articulando as noções *expandidas* do Teatro e do Cinema; e discutir as manifestações de teatralidades no campo que é, majoritariamente, habitado pela linguagem audiovisual.

Constata-se que diferentes teóricos, tanto das artes visuais

como do cinema e das artes cênicas, cunham expressões com vista a denominar o processo de transbordamento dos limites e dos modelos de base de cada uma das disciplinas artísticas, processo promotor de hibridismos entre as artes. É nesse contexto teórico que as terminologias *expandidas* surgem, de forma que costuma-se atribuir sua origem ao que Rosalind Krauss denominou como “campo ampliado” em seu texto referencial, em 1979:

A ampliação do campo que caracteriza este território do pós-modernismo possui dois aspectos já implícitos (...). Um deles diz respeito à prática dos próprios artistas; o outro, à questão do meio de expressão. Em ambos, as ligações das condições do modernismo sofreram uma ruptura logicamente determinada. (KRAUS, 2018, p. 136)

Em seu texto, Krauss propõe uma concepção de escultura que difere da categorização determinada até então, conferindo noções de forma e espaço que, de forma literal, ampliam o campo dessa modalidade artística. Porém, as formas *expandidas* de arte vinham sendo pensadas antes da publicação original de Krauss. Podemos citar como

exemplo, e também adentrando em nosso tema, o conceito de *cinema expandido*, originalmente cunhado pelo crítico estadunidense Gene Youngblood, em 1970, que trata, em diversos aspectos, sobre a saída da sala de projeção convencional, abordando “as instalações que reinventam a sala de cinema em outros espaços e as instalações que radicalizam processos de hibridização entre diferentes mídias” (PARENTE, 2009, p. 41). Já no teatro, são tratados como “campos expandidos” os processos que

proliferam experiências híbridas, descentradas, cujo traço dominante é furtar-se a padrões de criação e leitura convencionais. Seja quando se expande para além dos limites do que se considera uma manifestação teatral, seja quando invade a vida e dela se apropria por mecanismos de anexação do real, parece evidente que o campo de ação do teatro de hoje é amplo e informe. (FERNANDES; ISAACSSON, 2016, p. i)

Trata-se, no campo do teatro, portanto, de relações de hibridização das linguagens, considerando-se aspectos dos processos de criação.

Na análise do emprego do adjetivo expandido ou ampliado, pelos teóricos dos campos do tea-

tro e do cinema, constata-se que o qualificativo, embora similar, designa fenômenos distintos. Enquanto no cinema, em geral, entende-se como expandida a obra que sai da sala convencional e manifesta-se em instalações e espaços urbanos, a expansão do teatro se faz na relação com o real, no borramento das fronteiras que até então separavam o ato teatral da vida. Um processo que teve início, conforme apontam Fernandes e Isaacsson, a partir dos anos 1960, “quando artistas vindos preferencialmente das artes visuais e da música, como Alan Kaprow, Joseph Beuys ou John Cage, criam gêneros teatrais híbridos como o *happening* e a *performance*.” (2016, p. i). Assim, enquanto o cinema realiza sua expansão no encontro de outros lugares para seu acontecimento, o teatro, que traz na sua história o uso de diferentes espaços, inclusive a rua, expande-se em termos de linguagem, construindo uma relação de ambiguidade com a vida real.

Mesmo em seu formato ampliado, o teatro é compreendido como um acontecimento em que atores/performers e espectadores compartilham o mesmo espaço-tempo. É esta a relação de convívio que, por exemplo, Walter Benjamin

utiliza para traçar diferenças entre o teatro e o cinema. Para o filósofo alemão, o cinema se distingue do teatro, entre outros aspectos, por “colocar a aparelhagem no lugar do público” (BENJAMIN, 2020, p. 75), ou seja, se a relação de troca no mesmo espaço-tempo é suprimida, a performance deixaria de ser do campo do teatro. No entanto, em uma realidade de pandemia e de convívio restrito, tais noções se veem em crise e proporcionam experimentações de novos espaços e relações entre a obra e o espectador, repensando as formas basilares do fazer cênico, sem uma intenção de substituí-las, mas de propriamente expandi-las, como no caso do Teatro Digital.

Como, então, promover o convívio, tão caro para as artes cênicas, de uma forma remota? O pesquisador argentino Jorge Dubatti cunhou o termo *tecnovívio* para tratar das relações de troca mediadas pelas formas eletrônicas, e refletiu sobre os espetáculos de teatro remoto, questionando a pertinência do emprego do termo teatro na designação dessa nova prática. Assim, diz o pesquisador argentino: “Por que perseverar no termo ancestral ‘teatro’, e não recorrer a outros mais próximos, como ‘artes cênicas’?”

(DUBATTI, 2020, p. 262). Porém, Dubatti defende as transmissões de teatro remoto como uma possibilidade laboral:

O teatro neotecnológico, na sua proposta liminar (cruzamento, ponte, zona compartilhada entre experiência convivial e tecnovivial), não pretende substituir nem superar o teatro de presença física; mas, em tempos de necessidade, canaliza a expressão dos artistas e garante uma oportunidade laboral. (*ibidem*, p. 264)

Apesar de concordar com a incapacidade de substituir a experiência de convívio físico, e na não-superação de uma forma de teatro que é basilar, acreditamos nas possibilidades de expansão do fazer cênico e nas formas plurais de se produzir teatro para além de experiências que são mero fruto de necessidade imposta pela pandemia.

Expandir as noções de teatro talvez implique, em certa medida, expandir as noções de convívio. Pavis (2013) problematiza a relação essencialista do teatro com o convívio/presença do ator no espaço de cena, ao refletir sobre a ideia de espetáculo ao vivo, questionando se a presença pressupõe necessariamente estar face à figura carnal do ator, e como seria

essa relação com uma transmissão em *live* do ator em outro canto do mundo, em que ele vai chamar de *ato da presença*: “o ator pode, assim, muito bem estar ausente do espaço cênico, e estar absolutamente presente em um lugar totalmente distinto.” (p. 175-176). Entendemos que o que o autor propõe é um olhar para o processo da obra teatral, não restrito ao convívio/presença como um definidor de seu pertencimento à ordem do teatro de forma convencional.

Aliás, pensando na arte em sua forma convencional, e relacionando novamente com as discussões sobre cinema, as noções chamadas de *forma cinema*, que caracterizam o cinema convencional, também vêm sendo revisitadas. Segundo Parente:

A própria “forma cinema”, aliás, é uma idealização. Deve-se dizer que nem sempre há sala; que a sala nem sempre é escura; que o projetor nem sempre está escondido; que o filme nem sempre se projeta (...); e que este nem sempre conta uma história (...). A história do cinema tende a recalcar os pequenos e grandes desvios produzidos nesse modelo, como se ele se constituísse apenas do que quer que tenha contribuído para o seu desenvolvimento e o seu aperfeiçoamento. (PARENTE, 2009, p.25)

Da mesma maneira que é possível pensar nas variações desta *forma de cinema*, sem necessariamente restringi-las como experimentalismos que ajudam a reafirmar sua forma original, acreditamos que o mesmo movimento pode se dar no teatro. Afinal, ao invés de refletir somente sobre o que perdemos com o movimento do teatro para o ciberespaço, por que não olhamos para o que carregamos da *forma original* para as suas expansões? E mais, o que é possível produzir e realizar neste espaço, que o espaço físico não permite?

Para citar um exemplo, o espetáculo autobiográfico de Marat Descartes, *Peça*, com direção de Janaína Leite, começou a ser concebido pensando na cena presencial, e tomou forma durante o contexto de pandemia. A obra mescla vídeos pré-gravados com sequências ao vivo e explora as potencialidades das chamadas por vídeo no ciberespaço, gerando uma relação de estranhamento para quem assiste - que não sabe quais arquivos são gravados e quais não são - e manejando a partir daí as suas teatralidades. Neste exemplo, verifica-se uma potência de teatralidade, que se manifesta na intenção de trabalhar com o imagi-

nário do público, quando este se vê tentando compreender de que forma aquele espetáculo é ao mesmo tempo síncrono e gravado, na narrativa extracotidiana da cena, e na própria utilização do meio digital para criar as situações cênicas, entre outros atributos que caracterizam *Peça* como uma obra de teatro.

Aliás, reconhecer as teatralidades nestas formas diversas de produzir teatro seja, talvez, parte do caminho para identificar as suas expansões. Assim como o cinema carrega em sua terminologia expandida alguns dos pressupostos da *forma cinema*, talvez o teatro carregue consigo sua potência de teatralidade. Neste sentido, Fernandes também sublinha as teatralidades como uma forma possível de pensar o teatro contemporâneo:

O conceito de teatralidade tem se revelado um instrumento eficaz de operação teórica do teatro contemporâneo, especialmente por levar em conta a proliferação de discursos de caráter eminentemente cênico que manejam, em sua produção, e em diferentes graus, múltiplos enunciadores do discurso teatral. (FERNANDES, 2013, p. 113)

Desta maneira, interessa que a teatralidade não sirva de forma exclusiva ao teatro, mas sim que se manifeste em diferentes níveis, nas mais plurais formas de criação cênica.

Ao buscar caracterizar a teatralidade, Féral aponta a “emergência da teatralidade em outros espaços, que não o teatro” (FÉRAL, 2015, p. 82), e também define suas condições:

A condição de teatralidade seria, portanto, a identificação (quando é produzida pelo outro) ou a criação (quando o sujeito a projeta sobre as coisas) de um outro espaço, espaço diferente do cotidiano, criado pelo olhar do espectador que se mantém fora dele. (*ibidem*, p. 86)

Dessa forma, a manifestação de teatralidade não seria de caráter exclusivo do teatro, pelo contrário, “o teatro só seria possível porque a teatralidade existe e o teatro a convoca” (*ibidem*, p. 89–90). Ou seja, para Féral, a teatralidade está na criação desse “outro espaço”, provocado pelo performer e efetivado pelo olhar do espectador e, em sua definição, já expande suas fronteiras, podendo ser evocada em terraço de café ou vagões de trem, e que em “definição mais ampla, a teatrali-

dade pertence a todos.” (ibidem, p. 87-89). Portanto, com a teatralidade sendo um fenômeno possível de existir de forma independente da prática cênica e do espaço teatral convencional, sendo definidora e qualificadora do teatro, talvez seja essa a estrutura da “forma teatro” (para relacionar com o cinema) que as artes da cena carregam consigo para o ciberespaço, visualizando,

portanto, suas formas expandidas como variações possíveis dentro de um vasto campo de produção artística, seja como os panoramas e instalações no cinema, seja como as mídias e formas remotas no teatro. O que vale é o convite para explorar potenciais e formas, estabelecendo diálogos das artes com todos os recursos que forem passíveis de utilizar para manifestar-se.

Felipe Cremonini de Leon

Mestrando em Artes Cênicas na UFRGS. Licenciado em Teatro pela UFPel.

Artista, pesquisador e produtor cultural. Bolsista CAPES.

Marta Isaacsson de Souza e Silva

Profa. Dra. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas e do Departamento de Arte Dramática da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Bolsista Produtividade de Pesquisa 1B/CNPq. Representante da área de Artes Cênicas no Comitê de Artes do CNPq 2019-2022.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. A Obra de Arte na era de sua Reprodutibilidade Técnica. Porto Alegre: L&PM, 2019.

DUBATTI, Jorge. Experiência Teatral, Experiência Tecnovivial: nem Identidade, nem Campeonato, nem Superação Evolucionista, nem Destruição, nem Vínculos Simétricos. Tradução de Victor Lavarda de Freitas. Revista Rebento, n. 14, p. 254-269, jan./jun./2021. Disponível em: <<http://www.periodicos.ia.unesp.br/index.php/rebento/article/view/609>> Acesso em: 25 set. 2021.

FÉRAL, Josette. Além dos Limites: Teoria e Prática do Teatro. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FERNANDES, Sílvia. Teatralidades Contemporâneas. São Paulo: Perspectiva, 2013.

FERNANDES, Sílvia; ISAACSSON, Marta. Os Campos Expandidos do Teatro. Art Research Journal, v. 3, n. 1, p. i-vii, jan./jun. 2016. Disponível em: <<https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/9033>> acesso em 01. out. 2021.

KRAUSS, Rosalind. A Escultura em Campo Ampliado. In: Gávea 1 (1984), pp 87-93; repr. Arte & Ensaios 15:17, Rio de Janeiro: EBA, UFRJ, 2008, p 128-137. Disponível em: <https://monoskop.org/images/b/bc/Krauss_Rosalind_1979_2008_A_escultura_no_campo_ampliado.pdf> , acesso em 25 set. 2021.

LEITE, Janaína; DESCARTES, Marat. A Peça. Brasil, 2020

OLIVEIRA, F. A.; BIASUZ, M. C. V.; SOUZA E SILVA, M. I. de. Pré-cinema e desejos de teatralidade. PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG, [S.l.], p. 24-34, 2016. Disponível em: <<https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15735>> Acesso em: 25 de set. 2021.

PARENTE, André. A forma cinema: variações e rupturas. In: MACIEL, Katia. Transcine-mas. Rio de Janeiro: Contracapa, 2009.

PAVIS, Patrice. A Encenação Contemporânea. São Paulo: Perspectiva, 2013.