

Estudos das ausências nas artes da cena

MARIANA LIMA MUNIZ
ALEXANDRE SILVA NUNES
PAULO RICARDO BERTON

■ 120

Mariana Lima Muniz é professora Titular da Escola de Belas Artes - UFMG. Atriz e diretora teatral.

Alexandre Silva Nunes é professor Adjunto da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, onde leciona nos cursos de Teatro, Direção de Arte e Dança e coordena o curso de Direção de Arte. Doutor em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia e Mestre em Artes pela Universidade Estadual de Campinas. Encenador do LABORATORI - Núcleo Multidisciplinar de Pesquisa nas Artes da Cena (UFG).

Paulo Ricardo Berton é professor Adjunto do Curso de Artes Cênicas do Departamento de Artes e Libras da UFSC. Possui Graduação em Artes Cênicas - habilitação em Direção Teatral pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS/1999). Mestre em Letras - Teoria da Literatura, como bolsista CNPq pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS/2007). Doutor em Teatro, como bolsista CAPES/FULBRIGHT pela University of Colorado at Boulder (CU/2010). Líder do grupo de pesquisa NEEDRAM - Núcleo de Estudos em Encenação, Escrita Dramática e Marxismo. Organizador do SBEDR - Seminário Brasileiro de Escrita Dramática e coordenador da Cia. Teatral Miletrê.

■ RESUMO

Este artigo pretende discutir os binômios ausência/presença e real/virtual a partir da análise de espetáculos, dramaturgias e teorias acerca da interpretação teatral produzidos no final do século XX e início do século XXI. Na oposição ausência/presença, a característica lacunar do texto, da interpretação e da encenação, que se expandiu neste período histórico, ao lado de estéticas mais fechadas, passou a exigir a contribuição do espectador para a construção do sentido. Na oposição real/virtual, desde os conceitos clássicos da relação presença-ausência do ator-personagem até a difusão das tecnologias de transmissão remota de presença vem-se discutindo cada vez mais as condições de presença concretas e virtuais e o modo como agem sobre a cena.



PALAVRAS-CAVE

Ausência/presença, real/virtual, artes da cena, teatro do século XXI.



ABSTRACT

The panel Absence Studies in the Performing Arts promotes a debate about the absence/presence and actual/virtual binaries through the analysis of XXIth Century plays and productions. In the first pair, the characteristic gaps found in drama and scene, very widespread in theatrical productions of the period, besides other more traditional styles, demanded the contribution of the spectator for the construction of meaning. The second opposition, with the spreading of the remote transmission technologies of presence brought the issue of the intromission of the virtuality onto the stage.

121 121 ■



KEYWORDS

Absence/presence, actual/virtual, performing arts, XXIth century Theatre.

Introdução

No campo de estudos das Artes da Cena no Brasil, a presença é um conceito bastante explorado em teses e artigos nas últimas décadas. Nosso interesse, com este artigo, é provocar discussões sobre seu avesso, seu verso, sua face oculta, através do termo 'estudos da ausência'.

Interessa-nos discutir o binômio ausência/presença, uma vez que a ausência está virtualmente conectada com a presença e vice-versa, pois de acordo com a ciência dos signos, alguma coisa só pode existir em detrimento ou contraste do seu oposto. Assim, ao notar-se a presença, revela-se a ausência como potência virtual. O mesmo ocorre com a ausência que contém em si a potência de uma presença. Esse primeiro binômio nos leva a outro, virtual/real, se concebemos a arte do teatro como uma passagem do abstrato pa-

ra o concreto, como a fisicalização de ideias, sejam elas em forma de texto, dramático ou não, imagem ou qualquer outro vetor de criação.

A partir dos estudos que serão apresentados neste artigo, que possuem uma diversidade metodológica e de corpus teórico, nos interessa questionar como a ausência e a virtualidade também movem parte da produção teatral. Propomos discutir como os binômios ausência/presença e virtual/real nos servem como conceitos operativos para o exercício crítico da produção teatral, a partir de três eixos que abrem a discussão sobre os campos: 1) da atuação teatral, 2) da escritura dramática e 3) das mídias digitais na cena contemporânea.

Por uma dramaturgia da ausência

Do ponto de vista clássico do trabalho de ator, a ideia da presença pressupõe, inevitavelmente, um esvaziamento da personalidade cotidiana do ator, ou seja, que algo se faça ausente para que outra espécie de presença se manifeste. Mas a questão pode se revelar mais ampla, apontando para uma problemática bastante promissora. Forneceremos alguns pontos de partida essenciais sobre o assunto e delimitaremos as margens conceituais do tema, de modo a poder complexificá-lo paulatinamente.

A questão do estado de presença cênica do ator se tornou nos últimos anos um dos assuntos mais importantes nos estudos teatrais. A razão para essa importância reside no fato de o tema tocar em cheio a centralidade da problemática do trabalho do ator, ou seja, a possibilidade de o artista da cena ser capaz de convergir e concentrar a atenção do espectador para o que faz, até mesmo em grau zero de ação cênica, ou seja, ainda quando não há ocorrência objetiva de elementos aos quais seria possível dar o nome de *tessitura dramática*.

Em outras palavras, pode-se dizer que o bom ator é exatamente aquele que consegue prender a atenção de quem o assiste através de um intenso esforço psicofísico de se colocar no lugar da representação, carregando essa presença com uma espécie de *força atrativa*. Dito isso, deve-se naturalmente indagar em que consistiria e quais as características de uma tal *força atrativa*, capaz de convergir e concentrar a atenção do espectador.

É neste ponto, exatamente, que chegamos ao lugar em que se esclarece a razão para a importância dada ao tema, nos últimos anos, a qual aponta para aquilo que (NUNES, 2012) vem denominando de experiência de *renascimento do teatro* na cultura, que teve início ainda em fins do século XIX, estendendo-se por todo o século XX e fundando uma nova singularidade de estudos: o campo de pesquisa da cena, na modernidade, e redimensionando os estudos teatrais. Foi neste momento histórico que a cena, em sua singularidade radical, passou a ser pesquisada de acordo com um estatuto próprio, para além das considerações de ordem literária, da construção dramática de um enredo, conforme os parâmetros de seu gênero discursivo. E é aqui também que então somos forçados a uma reconsideração, em relação ao que afirmamos anteriormente: mesmo naquilo que se pode chamar de *grau zero* da ocorrência objetiva de elementos dramáticos, há a presença de signos expressivos, aos quais tem se dado diversas denominações indiciais: dramaturgia do ator, dramaturgia do corpo, dramaturgia da imagem, dramaturgia da presença... Assim, poderíamos dizer que essa *força atrativa* do ator, capaz da convergência de

atenções, caracteriza-se pela presença de uma dramaturgia específica, concernente ao estatuto singular da cena, que se define pelos vetores de uma poética da ação simbólica no tempo-espaço, em situação de co-presença.

A ideia de uma *força atrativa* do ator apresenta muitas dificuldades de discussão, porque foge ao campo da lógica tradicional, colocando em questão elementos de difícil circunscrição. Há fatores simbólicos determinantes que se relacionam diretamente com o modo de o ator se relacionar com a materialidade da cena. Objetivamente, poderíamos dizer que o ator cumpre aí uma função mediadora que é o centro da experiência teatral: o da conexão entre duas realidades – uma imaginativa, outra factual. Neste sentido, é correto afirmar que o ator funciona como uma espécie de *médium*, ou como *limen* da experiência teatral.

Jean-Pierre Rynngaert é, dentre os grandes estudiosos contemporâneos da cena, um dos que se propôs a discutir o assunto diretamente, com intuições certas acerca das dificuldades de circunscrição objetiva do estado de presença. Segundo o pesquisador francês,

A presença é uma qualidade misteriosa e quase indefinível, sobre a qual os jurados de admissão nas escolas de atores talvez cheguem a um acordo, apesar de ficarem embaraçados para definir os critérios que permitem reconhecê-la. Ela não existe sempre pelas características físicas do indivíduo, mas sim em uma energia vibrante, da qual podemos sentir os efeitos mesmo antes de o ator agir ou tomar a palavra, no vigor de seu estar no lugar. A presença não se confunde com uma vontade de se mostrar de maneira ostensiva. [...] De certa forma, a aptidão para a concentração age sobre a qualidade da presença a ponto de alguns atores se entregarem a uma verdadeira busca iniciática, a uma ascese que leva ao vazio por caminhos quase místicos. (RYNGAERT, 2009, p.55)

12 123 ■

Nesse ponto, nos aproximamos também da ideia de teatro sagrado que Peter Brook estruturou num de seus primeiros livros sobre teatro. Para o encenador inglês, toda a especialidade teatral se deve à sua capacidade de dar visibilidade às invisibilidades, ou seja, a imagens e conteúdos ocultos, instaurando uma espécie de duplo da realidade no seio da própria realidade cotidiana, como poetizou Artaud. O que, ao invés de se opor à noção restrita de realidade, significa antes uma ampliação de nossas noções de *Real*. Vejamos como Brook descreve sua ideia de teatro sagrado e como ela se vincula adequadamente a uma discussão sobre os estudos da ausência nas artes da cena:

Chamo-o de teatro sagrado por abreviação, mas poderia também chamá-lo de o Teatro do Invisível-Tornado-Visível: o conceito de que um palco é um lugar onde o invisível pode aparecer tem um grande poder sobre os nossos pensamentos. Todos sabemos que a maior parte da vida escapa aos nossos sentidos [...] Apesar dos métodos absurdos que a produzem, reconhecemos o concreto através do abstrato. Podemos fazer um culto de personalidade ao maestro, mas sabemos que não é ele quem faz a música, é ela quem o está fazendo – se ele está relaxando, entregue e sintonizado, então o invisível toma posse dele; e através dele, chega até nós. (BROOK, 1970, p.39)

Nesta linha de pensamento, poderíamos relacionar diretamente a noção de teatro sagrado desenvolvida por Brook ao problema da presença cênica do ator, que se revela em sua faculdade de fornecer índices acerca daquela *maior porção da vida que nos escapa aos sentidos*. E que se revela no ato *mágico* que a cena é capaz de propiciar, ritualmente.

Mas se Brook advoga a faculdade que toda arte possui de dar visibilidade ao invisível, tornando-o manifesto, caberiam aqui duas considerações. A primeira delas diz respeito à especificidade do teatro, dentre as demais artes. Ocorre que o modo singular através do qual o teatro dá vazão ao invisível é exatamente aquilo que outorgou a emancipação independente dos estudos da cena, a partir do século XX. Aquilo que o filósofo José Ortega y Gasset teria denominado de *corporificação da metáfora*. Porque o teatro tem essa capacidade de não apenas dar a metáfora em símbolos, mas de torná-la “metáfora visível” (GASSET, 1991, p.37), instaurá-la efetivamente no tempo-espaço do real cotidiano, através de uma negação incessante entre as realidades do ator e da personagem, “para que só fique o irreal como tal, o imaginário, a pura fantasmagoria” (Ibid, p. 39).

A outra consideração diz respeito propriamente ao modo como essas invisibilidades se tornam visíveis. Dizer que, pela efetivação teatral, o invisível se torna visível ainda não responde adequadamente ao problema da presença cênica aqui discutido. Como pontuamos no início de nossas reflexões, o estado de presença é de difícil circunscrição e se manifesta sempre através de indícios não palpáveis ou, nas palavras de Ryngaert, através de uma “qualidade misteriosa e quase indefinível, sobre a qual” podemos chegar a um acordo, apesar de não conseguirmos “definir os critérios que permitem reconhecê-la.” (Cf. RYNGAERT, op., cit., p.55) Isso porque o maior fascínio do teatro continua sendo não aquilo que ele faz ver, mas aquilo que ele mantém sob mistério, que se faz presente através de uma contraditória capacidade de se manter ausente. A isso gostaríamos aqui, nestas breves reflexões, dar o nome de *dramaturgia da ausência*. Ou seja, de determinados vetores de concentração que se manifestam de modo também impreciso aos próprios atores, através dos quais operam. No sentido exato que o próprio Brook afirma que a música faz o maestro, e não o inverso.

A ideia da Ausência na escrita dramática

Ausência é um conceito dialético por excelência, uma vez que ele se inclui nos vocábulos cuja ontologia incorpora o seu conceito oposto, que é o da presença. Quando Fredric Jameson em “Marxismo Tardio” analisa o que Adorno entende por conceito na sua obra magna “Dialética Negativa”, ele afirma:

Nos é solicitado hoje [...] que pensemos no outro lado, num lado de fora, num lado externo do conceito que, tal qual o da lua, nunca pode ser diretamente visível ou acessível por nós: mas nós precisamos, de forma vigilante, lembrar e considerar aquele outro lado na nossa compreensão do conceito, enquanto permanecemos dentro da sua concepção mais tradicional, usando-a e pensando desta forma. (JAMESON, 2007, p. 25) (tradução nossa)

Assim, ao tratarmos da ideia de ausência na Escrita Dramática se faz necessário superar quaisquer pensamentos pretensamente hegemônicos, que afirmam a supremacia de determinado gênero dramático, como o drama absoluto a partir do neoclassicismo francês, o épico, com Szondi, ou o pós-dramático, com Lehmann. O Drama ocidental, que é o nosso principal legado e o contexto histórico-cultural no qual desenvolveu-se a Escrita Dramática a qual temos maior acesso, uma escrita que afirma ou rejeita os princípios aristotélicos, nasce exatamente com uma inclusão dos três gêneros canônicos da literatura: o dramático, o épico e o lírico. Insistir em uma hegemonia genérica se mostra como um projeto ideológico patético, que exclui a própria ideia de ausência, e, por conseguinte, aborta o elemento dialético da Escrita Dramática.

Para tanto, precisamos recorrer a Jean-Pierre Sarrazac e ao seu grupo de pesquisas sobre a poética do drama moderno e contemporâneo. Em seus trabalhos, o grupo faz duas afirmações fundamentais para o que queremos discutir aqui. Primeiro, que o drama não está morto, como apregoam alguns gurus apocalípticos da cena contemporânea. Basta verificar a abundância de textos e autores, encenados e publicados mundo afora, inclusive no Brasil – vide Newton Moreno, Jô Bilac, Zen Salles e Diogo Liberano, apenas para citar alguns. Em segundo lugar, que a crise do drama não é teleológica, e sim, constante. O drama vai se apresentar de diferentes formas conforme o período histórico em que está inserido, e não sofrer uma evolução até alcançar uma etapa final que é idealizada pelo pensamento hegemônico do momento. Como vivemos numa sociedade de espetáculo, acelerada, superficial, na qual o elemento visual supera o interesse no elemento verbal, na cena teatral o drama irá sofrer uma rejeição, pois o público não irá querer ou conseguir acompanhar e desfrutar de uma cena alicerçada no texto dramático. A crise do drama não é a falência do gênero literário em si, mas uma reconfiguração interna dos seus elementos em função de uma nova visão de mundo e de ser humano catapultada pelas mudanças na própria sociedade.

Tomando como base a ideia da crise do drama, para Sarrazac:

No momento em que marxismo e psicanálise partilham a interpretação e a transformação das relações entre homem e mundo, o universo dramático – que se impôs, a grosso modo, do Renascimento ao século XIX, essa esfera das “relações interpessoais” em que drama significa “conhecimento interpessoal no presente” – não é mais válido. Submetida à pressão, a invasão de novos conteúdos e novos temas [...] a forma dramática – na tradição aristotélica-hegeliana de um conflito interpessoal resolvendo-se com uma catástrofe – começa a rachar em toda parte. (SARRAZAC, 2012, p. 23)

Iremos abordar aqui, de forma um pouco sucinta, devido ao espaço que dispomos neste artigo, quatro crises que surgem no seio do drama, a partir da constatação feita por Sarrazac: a da personagem, a da mimese, a da fábula e a do diálogo, cada uma delas ilustrada por um texto dramático contemporâneo que lida, de uma forma ou de outra, com o conceito da ausência. Através disso se pretende mostrar a força e relevância do texto dramático na cena contemporânea, mostrar a relevância da ausência como um elemento dialético sempre presente (perdoem o

trocadilho) e por fim, considerar a ausência como uma das ferramentas do drama para conseguir dar conta deste ser humano alienado, separado e isolado, característico dos períodos moderno e pós-moderno.

Começando pela personagem, iremos abordar uma ausência deste elemento que caracteriza o texto dramático contemporâneo: o fora-de-cena. Já presente em Tchekhov, como o amante de Natasha em “As Três Irmãs” e na tia rica de “O Jardim das Cerejeiras”, esta personagem irá ganhar em importância para traduzir em termos de forma o que Sarrazac (2012, p.23) intitula de “a invasão de novos conteúdos e novos temas”. Em “Arcadia”, de Tom Stoppard, este elemento aparece de uma forma mais literal, mas também através da sofisticada estrutura construída pelo dramaturgo inglês. A cena se desenrola em dois tempos históricos que se estruturam em sequência até no último quadro, quando as personagens ocupam o mesmo espaço, mesmo continuando isoladas no tempo. Lorde Byron, o canônico poeta inglês, é a personagem fora-de-cena, tanto no tempo presente de forma indireta, quando ele é o tema de discussão, quanto literalmente nas cenas que se passam em 1809, quando ele está na casa, mas nunca aparece. Sua presença na trama como um todo é de suma importância, uma vez que ele é tomado tanto como o responsável por uma cena de adultério quanto pela autoria de uma crítica literária que teria causado uma mudança na trama. Pavis sublinha a pertinência do conceito de ausência neste tipo de personagem, quando diz:

O fora de cena compreende a realidade que se desenvolve e existe fora do campo de visão do espectador. [...] no caso da representação naturalista, o fora de cena parece existir tanto quanto a cena: ele é truncado e se deixa adivinhar como o prolongamento da cena. É, portanto, o que não é visível, sendo-o. (PAVIS, 1999, p. 171)

Talvez o que os teóricos do drama esqueçam, no afã de compreender uma dada corrente contemporânea, é que concomitante a este esfacelamento da ideia tradicional de personagem, alguns autores ainda se utilizam deste suporte para o desenvolvimento da trama. Stoppard, por exemplo, mantém nomes completos e que remetem a um significado metafórico (nada dos Hamms e Krapps beckettianos, ou as letras e números de tantas outras peças), possuem um caráter mimético e ainda querem dizer o que dizem, malgrado a linguagem rebuscada e plena de duplos sentidos deste autor. Isto nos é destacado por Ryngaert quando ele diz que: “a morte anunciada do personagem é frequentemente contrariada pelas tradições da interpretação, as exigências da cena e os hábitos da recepção” (Sarrazac, 2007, p.136). Seria o fora-de-cena um elemento anacrônico? Apesar de em Stoppard, a personagem não estar reduzida apenas a sua fala, como se observa em Vinaver, Jelinek ou Handke, por exemplo, ela se encaixa naquilo que para Ryngaert seria a equação do personagem moderno; “essa ‘presença de um ausente’ ou essa ‘ausência tornada presente’.” (SARRAZAC, 2007, p.137)

Em relação à crise da mimese, um conceito muito discutido desde os primórdios de sua interpretação na Renascença italiana, propomos que o foco de debate esteja não no termo imitação, mas que a imitação mimética não seja necessariamente uma imitação de realidade, mas uma imitação de fantasia. A ausência então estaria na não-presença do real, uma vez que o drama, e consequentemente o teatro, apresentam situações inverossímeis. Para Aristóteles: “não é

função do poeta relatar o que aconteceu, mas o que poderia ter acontecido – o que é possível de acordo com as leis da probabilidade e da necessidade” (DUKORE, 1974, p.31) (tradução nossa). Esta possibilidade já sugere uma certa ausência, porque não aconteceu de fato, é uma suposição em forma dramática. Em “*Die Frau von Früher*”, do alemão Roland Schimmelpfennig, temos o hipotético retorno de uma namorada do passado de um homem casado. Bebendo no mito de Medeia, o autor cria uma estrutura de fragmentos, na qual o que é imitado é uma impossibilidade provável e não uma possibilidade improvável. A mimese deve lidar com temas e tramas fantásticas, logo, impossíveis. Uma mulher ficar esperando pelo retorno do seu namorado por dezesseis anos, apresentar-se perante ele e chacinar toda a sua família é algo que beira o impossível, mas por acontecer de forma muito rara, adentra no que Aristóteles chamava de provável. Assim, neste elemento que é a mimese, a ausência se dá não só na imitação de algo que poderia acontecer e não efetivamente aconteceu, porque o drama se encontra na esfera do ficcional e do modo subjuntivo, mas também na elaborada estrutura do texto, que vai e volta no tempo, apresentando lacunas temporais que são ou não preenchidas no decorrer da narrativa.

A terceira crise vem a ser a crise da fábula. Vários preceitos que caracterizam esta crise novamente aparecem em apenas uma parte da produção dramática contemporânea. Não se pode dizer que a fábula morreu, ao contrário. A questão-chave está na substituição de uma ação dramática linear e causal por uma justaposição de quadros que irá oferecer um sentido para o público apenas no momento de sua conclusão, na esteira do que Eisenstein propunha, tanto no teatro quanto no cinema, com a sua montagem de atrações. O início, o meio e o fim irão sempre existir em qualquer arte temporal, mesmo que não haja uma ação, mas uma situação. O que acontece é que a fábula deixa de ser construída exclusivamente como uma: “Sistematização de fatos e ações [...] como entidade biológica fundada numa verdadeira concatenação de ações” (SARRAZAC, 2007, p.81). Não é mais respeitado o princípio de unidade de ação e muito menos, a preeminência de uma trama simples. Em “*Parasitas*”, de Marius von Mayenburg, observamos que a trama não gira em torno de um herói, mas transita entre cinco diferentes destinos. Uma cena não é necessariamente a consequência da anterior, porque as unidades de espaço são explodidas. Temos então acontecimentos paralelos no tempo que não se encaixam na ideia de uma ação dramática causal. No entanto, parece paradoxal que a grande ausência característica do drama enquanto gênero passe a ser preenchida por uma parcela do drama contemporâneo, com o surgimento dos narradores épicos e dos atores-rapsodos sarrazaquianos. Não se tem mais a ausência do ponto-de-vista (mesmo que ideologicamente se saiba que uma voz neutra é apenas aparente), mas este passa a ser defendido de forma explícita por uma personagem ou figura.

Por fim, se chega à última crise identificada por Sarrazac, que vem a ser a crise do diálogo. Aqui, várias manifestações deste elemento do texto dramático explicitam a presença da ausência, como o diálogo de surdos e o monólogo, mas um deles se sobressai pela quase literalidade de identificação com o princípio: o silêncio. Em “*O Nome*”, de Jon Fosse, o diálogo entre a moça e o moço, que se desenvolve ao longo de oito páginas possui vinte e uma pausas. O silêncio, aqui

denominado 'pausa', é a epítome da ausência no discurso dramático. Ele se constitui como um elemento potencialmente dialético, porque representa aquilo que não pode ou não se quer que seja dito. Não é um vazio, mas um preenchimento sem palavras. Pavis chega a fazer uma tipologia do silêncio, tamanha a sua importância na confecção do texto. Para este autor; "Esta noção dificilmente se deixa definir no absoluto, visto que o silêncio é a ausência de ruído. O silêncio assume tanto mais importância quanto esta ausência é rara, até mesmo impossível" (Pavis, 1999, p.359). Para Sarrazac:

À luz de experimentos tão diversos [...], o silêncio aparece como uma força capaz de abalar o mecanismo do diálogo e, como se não bastasse, desconstruir a forma dramática tradicional. [...] Em torno do status teatral do silêncio vigora, assim, uma inversão fundadora de nossa modernidade dramática. (2007, 173)

Sarrazac chega a afirmar que a irrupção do silêncio "obriga a repensar o status mesmo do texto dramático" (2007, p.74). Menos exaltado, o mesmo autor reconhece mais adiante que: "Esses experimentos, [...], constituem as formas extremas de uma invasão operada primeiramente no âmbito da peça de teatro dialogada". "O Nome" ainda transita pela esfera do diálogo, da personagem, da fábula e da mimese, conceitos estes problematizados por uma parte da escrita dramática a partir do advento do período modernista. Jon Fosse não se interessa em descaracterizar por completo o gênero dramático, se enquadrando na conclusão do verbete silêncio do léxico organizado por Sarrazac, que diz: "Assim, o teatro contemporâneo encena, no prolongamento do drama moderno, o silêncio contra, mas também com um diálogo" (2007, p.175).

A ausência, a partir de sua aparição em quatro elementos considerados críticos pela teoria do drama: a mimese, a personagem, a fábula e o discurso, participa ativamente na recomposição de um gênero que precisa buscar uma forma nova para poder dar conta de um novo conteúdo. Esta nova realidade, que desloca o eixo até então exclusivo do homem para o mundo passa a considerar também um outro eixo, que vem a ser o do homem para dentro de si mesmo. Uma perspectiva de conflito dramático que se inaugura com Ibsen e as torturas de consciência de uma Hedda, de um Solness e de um Borkman, desemboca em experimentos mais radicais, como textos sem personagens identificáveis ou então tramas sem palavras. No entanto, e os quatro textos aqui apresentados revelam isto, o drama subsiste sem ter que necessariamente apagar seus elementos formativos. A nova disposição destes elementos, utilizando-se da ideia de ausência numa nova formação é uma possibilidade recorrente que põe em cheque a anunciada morte do drama enquanto gênero, através da recuperação do mosaico original da tragédia e comédia helênicas, que no século V a.c. já admitiam, de forma natural, a impureza do gênero dramático.

Experimentos de ausência em cena

A partir das discussões teóricas sobre o conceito de ausência no campo da filosofia, do trabalho do ator e da dramaturgia discutidos até o momento neste arti-

go, resta analisar, ainda que brevemente, a substituição da presença do ator pelas mídias digitais no teatro contemporâneo.

A cena neotecnológica se estabelece como um conceito de importante diferenciação, pois não podemos desconsiderar que a tecnologia sempre fez parte do teatro. Tecnologia pode ser definida como o conhecimento humano aplicado à resolução de algum problema, seja através de aparatos ou não. Este conceito ampliado de tecnologia é importante para não restringirmos sua relação com o teatro à atualidade e, dessa forma, considerar, equivocadamente, um desvio em relação à tradição teatral. No caso específico do teatro, a tecnologia faz parte de sua tradição, sendo que, muitas vezes, foi utilizada como recurso de ampliação da presença do ator (como no caso das máscaras e coturnos no Teatro Grego Clássico). Sendo assim, a cena neotecnológica está referindo-se ao uso das mídias digitais no teatro.

O espetáculo “Distancia”, do argentino Matías Umpierrez, é um exemplo interessante a ser analisado. A obra estreou em 2013 no Centro Cultural Rojas, em Buenos Aires. É composta por nichos cobertos por telas nas quais são projetadas várias janelas com a imagem de quatro atrizes em diferentes cidades do mundo através do sistema de *streaming* Skype. As atrizes falam com seus amores através da tela - em um discurso simultâneo, mas sem conexão entre elas - falam sobre a solidão, a ausência e a distância que os separa. Atrás das telas projetadas, está uma banda que toca em presença do público. Todo o espetáculo acontece ao vivo, não há nada gravado: nem na projeção das atrizes, nem na música. A distância entre elas se reconhece pela diferença de fuso horário e pelos vários idiomas falados (castelhano, francês, inglês e alemão). Ao final da obra, as telas que recobrem os nichos caem e se vê que a atriz argentina encontrava-se o tempo todo em cena, ainda que era vista apenas através da imagem de seu computador.

Este exemplo já foi analisado por Dubatti (2014) para estabelecer sua diferenciação entre convívio e tecnovívio. Para o crítico argentino, convívio é o compartilhamento da mesma coordenada espaço-temporal entre atores e público. No tecnovívio essa relação é intermediada tecnologicamente: a tecnologia atua sobre o acontecimento alterando sua coordenada espacial ou temporal. Para Dubatti, o teatro exige o convívio e a obra “Distancia”, ao substituir temporariamente o corpo poético das atrizes, acaba aprofundando o desejo de co-presença dos corpos vivos.

A utilização do recurso de video-conferência em “Distancia” altera o tempo e espaço do convívio teatral. As atrizes se encontram em uma mesma coordenada temporal, uma vez que as projeções são ao vivo, ainda que o fuso-horário contribua para a distensão do tempo. Junto à distensão da coordenada temporal provocada pela diferença horária, há um alongamento enorme da coordenada espacial, uma vez que cada uma das atrizes atua de uma cidade do mundo. O espaço real - a casa dessas mulheres exibidas em um teatro - não permite o toque, ressaltando a ausência das atrizes no convívio teatral. Paradoxalmente, sua presença também é ressaltada. Seus relatos e ações afetam os espectadores e seus corpos são agigantados pela tela, contribuindo para a percepção de suas presenças. Essa ausência/presença é o motivo principal da obra e sobre o que se queixam as personagens: a ausência de seus amores, a impossibilidade do toque, a relação mediada pela tecnologia, o tecnovívio no lugar do convívio.

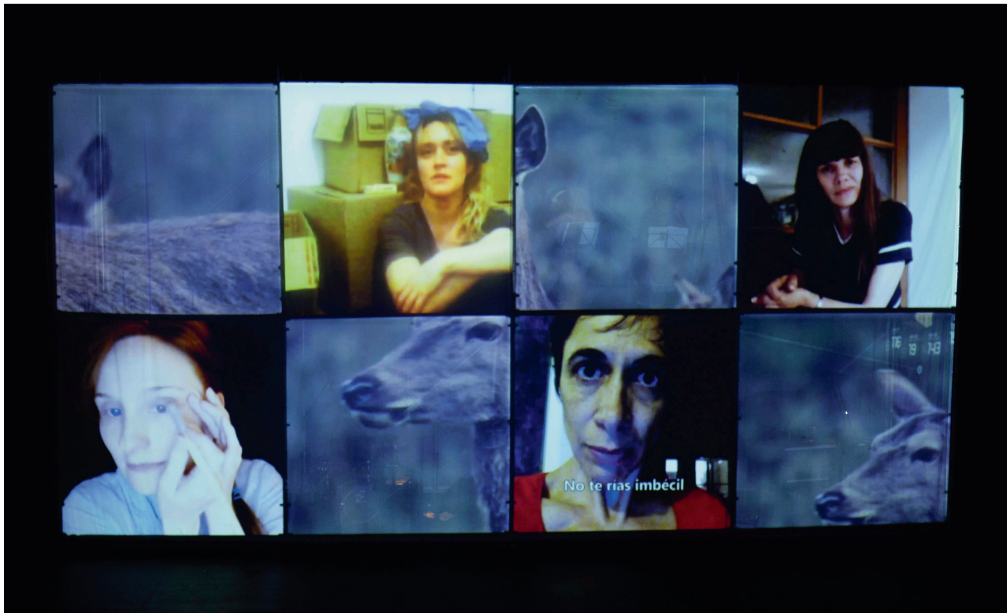


Figura 1. Foto de cena de “Distancia”, de Matías Umpierrez. Fotógrafo: Sebastián Arpessella
Fonte: Acervo do diretor.

Em entrevista com o diretor Matías Umpierrez, observamos que sua relação com as mídias digitais é constante, pois ele vive e trabalha em diversas cidades do mundo. Sendo assim, suas relações profissionais e pessoais se dão, durante a maioria do tempo, através das mídias sociais. Desde o início de sua produção teatral, no final dos anos 1990, sua preocupação era entender como os diferentes meios de comunicação modificam as relações entre as pessoas. Em “Distancia”, o artista procurou falar a um espectador contemporâneo, por isso a presença das mídias digitais e dos hiperlinks como parte de sua poética:

[...] necesito dialogar com este espectador que está inquieto. [...] A ideia era que o público não necesite entender, mas recortar. Parte da virtualidade se relaciona com recortar. Recortar porque o cosmos virtual é quase infinito, porque está crescendo todo o tempo. [...] Por outro lado, me interessava amplificar o raio do cenário. Não somente em termos físicos e virtuais, mas também em informação. A obra está cheia de hiperlinks. (UMPIERREZ: 2016, p. 25) (Tradução nossa)

Em “Distância” as buscas que as mulheres realizam em seus computadores - todos seus links e acessos - aparecem ao lado das imagens de seus rostos contribuindo para a construção de uma narrativa pessoal a partir de hiperlinks, recurso próprio do ciberespaço. Através das imagens recortadas, e aparentemente desconexas, das buscas das atrizes no ciberespaço, o espectador vai criando uma imagem virtual das personagens e de seus conflitos.

O uso das mídias digitais em substituição à presença do ator pode ser considerado como uma exceção no teatro feito em Buenos Aires na segunda década do séc. XXI. O teatro de Buenos Aires aposta no convívio como fonte principal da sua essência e essa tradição de convívio é bastante presente, mesmo com a inserção da cibercultura e suas alterações espaço-temporais em nosso dia a dia. Por isso, é interessante perceber que, em “Distância”, mesmo utilizando-se da tecnologia para subtrair a presença, é a vontade de convívio que acaba sendo ressaltada. Frente à desterritorialização que os espaços virtuais apontam, o teatro acaba por reafirmar a necessidade territorial. Reafirma a necessidade de presença quando institui a ausência em cena.

Considerações finais

Reconhecemos que as temáticas, se é verdade que se unem em torno do binômio ausência/presença, levantam aspectos diferenciados tanto no trabalho do ator, quanto na dramaturgia e na utilização de mídias digitais no teatro contemporâneo. Seria possivelmente enriquecedor levar à frente estas reflexões e desdobrar todas as implicações que elas evidenciam, vasculhando melhor o campo poético-ritual que apontam. Mas nosso intuito aqui é menos o de fornecer respostas e mais o de levantar questões, visando enriquecer o debate acerca de um tema propositalmente provocador. Deixamos portanto os índices dessas invisibilidades, como ausência capaz de fomentar problemas e devires. Como é mister ao teatro fazer, quando provoca os espectadores com reverberações ricas em manifestações veladas.

131 ■

Referências

BROOK, Peter. **O teatro e seu espaço**. Tradução de Oscar Araripe e Tessy Calado. Petrópolis: Vozes, 1970.

DUBATTI, Jorge. Convívio y tecnovivio: el teatro entre infânciã y babelismo. In: **Revista Lamparina**. Belo Horizonte: Vol. 1, número 05. 2014/2.

DUKORE, B. **Dramatic Theory and Criticism**. Heinle: Boston, 1974.

FOSSE, J. **Sonho de Outono/O Nome**. Campo das letras: Lisboa, 2006.

GASSET, José Ortega y. **A idéia do teatro**. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1991.

JAMENSON, F. **Late Marxism**: Adorno or the Persistence of the Dialectic. London: Verso, 2007.

JUNG, Carl Gustav. **O espírito na arte e na ciência**. Tradução de Maria de Moraes Barros. Petrópolis: Vozes, 1991.

MAYENBURG, Marius von. Parasiten. **Theater Heute**, Berlin, v.07-00, jul. 2000.

MARTINO, Luís Mauro Sá. **Teoria das mídias digitais**: linguagens, ambientes e redes. Petrópolis: Editora Vozes, 2013.

NUNES, Alexandre Silva. **Ator, sator, satori**: labor e torpor na arte de personificar. Goiânia: Editora UFG, 2012.

PAVIS, P. **Dicionário de Teatro**. Trad. Jacó Guinsburg e Maria Lúcia Pereira (coord.). São Paulo: Perspectiva, 1999.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Jogar, representar**: práticas dramáticas e formação. Tradução de Cássia Raquel da Silveira. São Paulo: Cosacnaify, 2009.

SARRAZAC, J.P. *Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.

SCHIMMELPFENNIG, Roland. Die Frau Von Früher. **Theater Heute**, Berlin, v.10-04, out. 2004.

STOOPARD, T. Arcadia. **Rock 'n Roll e Outras Peças**. São Paulo: Cia das Letras, 2011.

■ 132 UMPIERREZ, Matías. **Matías Umpierrez**: entrevista [jul. 2016]. Entrevistadora: Mariana Lima Muniz. Buenos Aires: Café Recoleta, 2016. Entrevista concedida ao Projeto Criadores Teatrais e Novas Tecnologias, financiado pela FAPEMIG e pela CAPES.

Recebido em: 01/12/2016 - Aceito em: 05/02/2017