

REPERTÓRIO
LIVRE

A CENA EXPANDIDA: CRUZAMENTOS ENTRE TEATRO, CINEMA E VÍDEO – CONCEITOS E POÉTICAS MÚLTIPLAS

*THE EXPANDED SCENE: INTERSECTIONS
BETWEEN THEATRE, CINEMA AND VIDEO:
MULTIPLE CONCEPTS AND POETICS*

*LA ESCENA EXPANDIDA: INTERSECCIONES
ENTRE TEATRO, CINE Y VÍDEO:
CONCEPTOS Y POÉTICAS MÚLTIPLES*

JULIA DA SILVEIRA CARRERA
FELISBERTO SABINO DA COSTA

CARRERA, Julia da Silveira; COSTA, Felisberto Sabino da. A cena expandida: cruzamentos entre teatro, cinema e vídeo – Conceitos e poéticas múltiplas. PPGAC/UFBA: Repertório, Salvador, ano 27, n.41, p.1-22, 2025.1

DOI: 10.9771/rr.v1i01.55061

RESUMO

O texto discute a relação entre teatro e tecnologias digitais, especialmente imagens gravadas e projetadas. Questiona-se se a “performance ao vivo” ainda é composta por atores de carne e osso, e se as telas podem abrir novos espaços para a imaginação e alterar a percepção da plateia, explorando um mundo em constante mudança. O texto também aborda a chegada das imagens digitais ao teatro, destacando como a tecnologia digital expandiu as possibilidades de criação e documentação da cena. A presença de imagens na cena teatral altera a percepção do espectador e amplia as possibilidades da peça. O teatro sempre teve uma relação com o cinema, mas a linguagem digital traz novas possibilidades e desafia conceitos como identificação, ilusão, espectador e presença. Os avanços tecnológicos permitiram aos criadores do palco expandir seus métodos de criação, inventando dispositivos e cruzando resultados. No final do século XX, surgiram no cenário teatral procedimentos que envolviam a interseção entre cinema e teatro, como o uso de filmes como material criativo, a influência da edição acelerada no cinema no ritmo da encenação, a projeção de imagens sobrepostas na cena, o uso de trilhas sonoras gravadas e a gravação de ensaios em vídeo. Essas tecnologias ampliaram as possibilidades de criação teatral e a gravação de performances em vídeo.

PALAVRAS-CHAVE

Cena expandida, teatro, audiovisual, real, ficcional, cineficação da cena, filme de teatro

ABSTRACT

The text discusses the relationship between theater and digital technologies, particularly recorded and projected images. It questions whether ‘live performance’ still consists of flesh-and-blood actors and if screens can open new spaces for imagination and alter audience perception, exploring a constantly changing world. The text also addresses the arrival of digital images in theater, highlighting how digital technology has expanded the possibilities for creation and documentation of the scene. The presence of images in the theatrical scene changes the spectator’s perception and broadens the possibilities of the play. Theater has always had a relationship with cinema, but digital language brings new possibilities and challenges concepts such as identification, illusion, spectator, and presence. Technological advances have allowed stage creators to expand their methods of creation, inventing devices and crossing results. At the end of the 20th century, theatrical procedures involving the intersection between cinema and theater emerged, such as the use of films as creative material, the influence of accelerated editing in cinema on the rhythm of staging, the projection of superimposed images on the scene, the use of recorded soundtracks, and the video recording of rehearsals. These technologies have expanded the possibilities for theatrical creation and the recording of performances on video.

KEYWORDS

Expanded scene, theater, audiovisual, real, fictional, cinematization of scene, theater film

RESUMEN

El texto discute la relación entre el teatro y las tecnologías digitales, especialmente las imágenes grabadas y proyectadas. Se cuestiona si la ‘actuación en vivo’ todavía está compuesta por actores de carne y hueso, y si las pantallas pueden abrir nuevos espacios para la imaginación y alterar la percepción del público, explorando un mundo en constante cambio. El texto también aborda la llegada de las imágenes digitales al teatro, destacando cómo la tecnología digital ha ampliado las posibilidades de creación y documentación de la escena. La presencia de imágenes en la escena teatral altera la percepción del espectador y amplía las posibilidades de la obra. El teatro siempre ha tenido una relación con el cine, pero el lenguaje digital trae nuevas posibilidades y desafía conceptos como identificación, ilusión, espectador y presencia. Los avances tecnológicos han permitido a los creadores del escenario expandir sus métodos de creación, inventando dispositivos y cruzando resultados. A finales del siglo XX, surgieron en el escenario teatral procedimientos que involucraban la intersección entre cine y teatro, como el uso de películas como material creativo, la influencia de la edición acelerada en el cine en el ritmo de la puesta en escena, la proyección de imágenes superpuestas en la escena, el uso de bandas sonoras grabadas y la grabación de ensayos en video. Estas tecnologías han ampliado las posibilidades de creación teatral y la grabación de actuaciones en video.

PALABRAS CLAVE

Escena expandida, teatro, audiovisual, real, ficticio, cinematización del escena, película de teatro

Aquilo que é designado pelo nome geral de ‘espetáculo ao vivo’ ainda é um espetáculo com atores ao vivo, em carne e osso? (...) E um ‘espetáculo ao vivo’ não seria hoje possível sem atores sobre o palco, realmente presentes, pois muitas vezes, quando estão em cena ao mesmo tempo que suas próprias imagens, estas, apesar de sua planicidade e por causa de seu brilho, atraem mais os olhos do que os corpos em volume que são seus modelos? (...) É certo que a irrupção de imagens, em todo caso de suas imagens na cena, convida os atores a se superarem, em sua atuação, para estarem à altura de seu duplo fotografado, ou filmado. E que as telas podem abrir novos espaços para a imaginação no palco, modificar os modos comuns de percepção do público, permitir que explorem um mundo em transformação, suas potencialidades e seus perigos. Porque se o princípio estruturante do teatro é mesmo a relação múltipla, a troca entre os seres humanos reunidos, quando a tecnologia das imagens, simples ou sofisticadas, permite transformar, modificar essa relação, essa interação, sem anestesiá-la, mas tornando-a mais consciente e/ou mais sensível, toca o próprio coração do teatro e, por isso, deve ser questionado (Picon-Vallin, 1998, p. 10).

PASSADO UM SÉCULO desde as primeiras expe-

riências com o cinematógrafo e a cena teatral, este encontro se atualiza com a chegada da imagem digital. Em 1998, quando Béatrice Picon-Vallin reuniu artigos de diversos autores que tratavam sobre o entrelace das novas tecnologias com o teatro, a presença mediada por vídeo no teatro, a trajetória da instalação à performance e suas contribuições através do vídeo, as disputas territoriais entre a imagem e o texto e o que seria um teatro digital, sob o guarda-chuva temático da presença das telas na cena teatral, o assunto ainda parecia controverso, mesmo para o teatro europeu, dado às vanguardas, com orçamentos que permitem algum nível de experimentação. Naquele contexto, a virtualidade surgia como o elemento novo a chacoalhar a tensão entre o analógico e o digital, atualizando a perpétua crise da representação nas artes da cena. Se a gradativa democratização do acesso aos mecanismos de produção e projeção da imagem, iniciada com o videotape ainda nos anos 1970, ofereceu novas ferramentas para criação e registro da cena, quando estes recursos superaram o âmbito do processo de criação e, literalmente, entraram em cena, houve quem declarasse que aquilo não era teatro. Picon-Vallin já naquele momento, chamava a atenção para as alterações de paradigma que o teatro experimentava, ainda que outras linguagens artísticas vinculadas à presença, como a dança e as artes visuais, já tivessem absorvido aspectos do audiovisual há algum tempo.

A presença do ator era – e ainda é – elemento fundante do teatro, e a inclusão das imagens gravadas – às vezes dos próprios atores, às vezes diversas – desloca a percepção do espectador e amplia as possibilidades de jogo. No entanto, o cruzamento do teatro com o cinema data mesmo da invenção deste último e o que haveria de inédito na cena do milênio seria a

ampliação dos caminhos propostos pelas facilidades técnicas advindas do desenvolvimento da linguagem digital e das tecnologias da comunicação. Assim como a eletricidade provocou a revolução da cena no século XIX, a linguagem digital seria o gatilho que dispararia a transformação da cena contemporânea e, entre outras consequências, seria

o dispositivo virtual de amanhã [que] realiza os sonhos da ‘arte total’ dos utopistas do teatro de ontem, como a ‘supermarionete’ de Craig parece se encarnar no ‘ator digital’ e seus *screens*, anunciar todas as superfícies receptivas que, independentes de uma identificação imediata com o objeto-cinema, são em princípio painéis sensíveis, móveis, luminosos... (Picon-Vallin, 1998, p. 12).

O universo das imagens digitais que circundava criadores da cena e espectadores dos anos 1990 incluía desde os dispositivos antecedentes (televisão, cinema, até imagens de revistas e cartazes), passando pelas então recentes imagens da medicina que revelavam esteticamente os interiores dos corpos, e ainda as fotografias digitais e os vídeos domésticos até as primeiras experiências comerciais de videoconferência e difusão de imagens pela internet. Portanto, era esperado que esse universo invadissem também a cena teatral, contribuindo para o movimento de deslocamento da dramaturgia do centro para a periferia da cena. Ou ainda, que esse deslocamento acelerasse a busca por uma dramaturgia que desse conta de uma composição de elementos cênicos outros, capaz de criar sentidos para artistas e espectadores daquela nova cena. Há trinta anos, porém, em todo o discurso sobre a imagem, midiológico ou filosófico, o teatro estava eliminado, reproduzindo uma corrente de pensamento antiga, porém resistente, na qual o teatro era sempre percebido como um conjunto de práticas arcaicas.

Caberia, portanto, aos criadores da cena a tarefa de incluir a imagem no cerne do teatro e produzir reflexões acerca de qual teatro se estaria tratando, dentro de um contexto de contágio entre as artes e o audiovisual, de fenômenos pautados pelo fluxo contínuo e pela rápida circulação das imagens, em circuitos cada vez mais numerosos e vorazes. Considerando

ainda os aspectos fisiológicos envolvidos na absorção dessas imagens, seja a olho nu, seja através de dispositivos de realidade aumentada, seja pela sobreposição dos corpos sobre as figuras planas gravadas,

as noções seguintes: identificação, ilusão, espectador, presença, personagem, obra, estão em vias de transformação, pois a virtualidade implica um tipo novo de espetáculo, de percepção e de participação onde a figura do ator - do 'interator' - torna-se central, já que ela desafia aquelas do espectador e do autor (Picon-Vallin, 1998, p.12).

É no campo das conceituações, portanto, que os principais avanços vão ter lugar, em especial por conta de uma crescente tendência à especialização técnica e científica por parte dos criadores da cena em todo o mundo, a partir daquele momento. Ou, quem sabe, desde o início do século, com os irmãos Lumière, artistas se aperfeiçoam tecnicamente...

De toda forma, essa tendência foi também o meio pelo qual os criadores novamente puseram-se em movimento e se habilitaram a expandir exponencialmente os métodos de criação prática da cena, aplicando a imaginação, o ato criativo, também na invenção de dispositivos e cruzamento de resultados. Não por acaso, de 1990 até o início de 2020, foi possível perceber a efervescência de uma cena teatral plena de novos campos de experimentação nas principais capitais do mundo. Adentrando, portanto, na análise dos procedimentos postos em experimentação, Picon-Vallin observa que a integração do filme, suas técnicas e suas imagens, à cena teatral, fecunda a arte da encenação, enlevada pela memória de um século de cinema formador de gerações de artistas, os quais se nutriram de referências cinematográficas, mais do que quaisquer outras.

Já no fim do milênio, os procedimentos de cruzamento do cinema com o teatro na cena eram diversos: um filme poderia servir como material de criação (e a encenação iria se apoiar nos conceitos de montagem e enquadramento, por exemplo), o movimento de *zapping* da montagem acelerada poderia influenciar a criação conferindo um ritmo específico à

encenação, a sobreposição de planos (contraplano, close, detalhe) poderia surgir na encenação com a projeção de imagens (já gravadas ou ao vivo), entre infinitas possibilidades. Somavam-se ainda as imagens sonoras que eram criadas através da trilha sonora gravada, ao vivo, ou ambas sobrepostas. Já o vídeo oferecia ferramentas técnicas bastante úteis no processo de criação: não são raros os processos em que as cópias de filmes em vídeo apoiavam a preparação dos atores, da mesma forma que a possibilidade de gravação dos ensaios (primeiro em VHS e, atualmente, em MP4), revolucionou a relação dos criadores com o material/resquício processual do trabalho criativo (criando, inclusive, um vasto terreno dedicado ao *making off* do teatro) e ampliou enormemente o acervo de espetáculos registrados em vídeo.

Já a facilidade de gravação e transmissão do vídeo ampliaram em muito as possibilidades da encenação, permitindo todo um arsenal de técnicas cênicas, multiplicando as variações espaciais e temporais da cena, incluindo a interatividade com a plateia. As imagens em vídeo projetadas nos espetáculos, poderiam dar conta de todo um espectro dramatúrgico tradicionalmente à margem do palco: não só o simbolismo do inconsciente encontrava nas projeções a sua matéria própria, mas também a violência, a pornografia e tudo aquilo que sempre escapou à representação teatral, encontrou uma possível visibilidade na cena expandida. E talvez esteja na fusão do vídeo com o teatro o estopim para o surgimento de uma nova cena. Picon-Vallin propõe:

Se Walter Benjamin foi capaz de teorizar o estatuto da '*obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*', devemos finalmente refletir sobre o estatuto que lhe confere a atual era da '*transformabilidade tecnológica*'. Este conceito não só afeta a difusão - multiplicidade de meios de reprodução em diferentes suportes, possibilidade de modificar, de deformar a obra, de 'trucar', sem que seja aparente -, mas implica também modificações ao nível da criação e percepção. Do cinema ao vídeo, passamos de uma mídia pesada ao imediatismo da filmagem flexível e leve. [...] O digital oferece

possibilidades inéditas de colagem e edição, de aparecimento e desaparecimento de objetos e personagens, bem como o meio de contornar a realidade como referência da imagem. [...] Submeter o palco a este princípio da transformabilidade, e não mais apenas ao da reprodutibilidade, é uma nova prova que implica, sem dúvida, o reforço da própria natureza do espetáculo, efêmero e mutável a cada noite [...] (1998, p. 24).

A hibridização dos espaços que a imagem projetada provoca na cena também é um aspecto evidente na cena expandida, ao multiplicar as visões do espectador. O espaço teatral é aberto do infinitamente íntimo ao infinitamente grande. O movimento e a luminosidade da imagem ampliam ainda mais esta expansão e deixam ainda mais evidente o espaço *entre*, o espaço vazio característico da cena teatral. A multiplicação dos corpos na cena segue o mesmo princípio, submetendo os atores a outros paradigmas de atuação. Da mesma forma, uma transformação ocorre com a dramaturgia: a palavra é reintroduzida na cena, não mais pela sonoridade do texto, mas pela imagem projetada, invertendo uma lógica tão antiga quanto o teatro e provocando uma nova sensorialidade no espectador. A cena onde a palavra se materializa instiga o espectador leitor e multiplica as camadas de significação: as figuras de linguagem se atualizam nessa encenação em que o texto é lido pelo público e não mais pelo ator.

Finalmente, as tradições teatrais são revisitadas a partir da fusão do vídeo com o teatro:

O estudo desses teatros cujos bastidores são eletrônicos e onde, inversamente, vestido de preto, o cinegrafista que filma ao vivo assume a função de ‘servidor do prosscênio’, kurombo do kabuki, no sentido de auxiliar o ator em seu jogo, ao ajudá-lo a atingir o público de forma diferente ou melhor, leva a um questionamento sobre a relação entre tecnologias e tradição. Em vez de uma lanterna para iluminar um rosto, é a lente de sua câmera de vídeo que o novo tipo de

kurumbo aponta para os rostos dos atores. A imagem no teatro também pode abrir a '*mise-em-abyme*' que antes era prerrogativa do *teatro no teatro*" (Picon-Vallin, 1998, p.31)¹

Todos esses procedimentos que derivam da experimentação do vídeo com o teatro, propostos por artistas da cena teatral a partir dos anos 1990, nas décadas seguintes foram objeto de análise e condensados em alguns conceitos que procuram categorizar essas práticas. Picon-Vallin resgata um conceito que ordena esses procedimentos na cena teatral: a cineficação da cena. A cineficação diz respeito à introdução de elementos e práticas do cinema (e, como se viu, do audiovisual) na cena teatral, sendo ela exterior, quando se materializam os signos do cinema na cena (projeções, legendas, gravações, cinegrafistas e editores em cena, etc), e interior, quando a linguagem cinematográfica influencia a criação da dramaturgia, da encenação, da poética do espetáculo, de forma que o espectador tem a percepção do cinema no teatro. A cineficação demonstra como a encenação é trabalhada pelo cinema e, ainda, é uma das responsáveis pelos avanços técnicos e tecnológicos da encenação teatral em termos de iluminação, sonorização e projeção de imagens, em um primeiro momento pelo desenvolvimento do próprio cinema, depois pela agilidade que o vídeo trouxe para as experimentações. A encenação foi, aos poucos, ganhando leveza em sua montagem e, ao mesmo tempo, possibilidades de tornar-se mais complexa esteticamente. Esse movimento acompanha o desenvolvimento do olhar dos criadores e do público - ambos formados pelo cinema, como artistas e indivíduos, como observadores -, que passou a decodificar as artes representativas a partir das imagens em movimento e tudo o que elas provocam. Isto se dá tanto em relação à cena teatral cineficada quanto em relação à cinema que investiga o teatro, derivando os filmes de teatro, como se verá.

Há outros modos de colaboração teatro/cinema, ou ainda estão para ser inventados, mas essa via estreita existe e o filme de teatro participa de uma resistência compartilhada com o cinema contra a uniformização do audiovisual (Picon-Vallin, 2008, p. 161).

1 *Mise-en-abyme* é uma figura literária, adotada na língua francesa, que refere à reprodução de uma mesma cena, deslocada para outra narrativa incluída no texto principal. É o correspondente literário das caixas chinesas, várias iguais, de tamanhos diferentes, uma contida na outra, ou das bonecas russas. No teatro ocorre quando as imagens se sobrepõem e se multiplicam às vistas do público.

A entrada em cena da imagem digital provoca novas fricções neste campo. Segundo Philippe Dubois, a imagem digital seria a última etapa da trajetória da busca da imagem como representação do real. Se desde as pinturas paleolíticas, o homem emprega sua *téchnè* no sentido de recriar a realidade, visando subtrair ao máximo o hiato entre o mundo real e sua produção de imagens, é somente no século XXI, com a imagem digital (ou informática, de síntese), produzida totalmente pela tecnologia, que este ideal é alcançado, subvertendo a lógica vigente até então: a imagem deixa de ser uma reprodução do real, mas torna-se um outro modelo de real, o qual se procura reproduzir.

Não há mais necessidade destes instrumentos de captação e reprodução, pois de agora em diante o próprio objeto a se 'representar' pertence à ordem das máquinas. Ele é gerado pelo programa de computador, e não existe fora dele (Dubois, 2004, p. 47).

As afirmações de Dubois ganham novos e surpreendentes matizes ao analisar a produção de imagens no contexto das atuais redes sociais e, mais ainda, a partir de 2020, quando o isolamento social consequente da pandemia do COVID-19 provocou a produção frenética de conteúdos audiovisuais estimulada pelo desenvolvimento de aplicativos e programas e pela migração compulsória e em massa, em todo o mundo, aos meios de comunicação digitais, às telas.

Se, por um lado, como se vê, a cena teatral foi arrebatada pela presença do vídeo, também o vídeo possibilitou a realização de todo um cinema experimental, marginal, alternativo, de vanguarda, onde se inclui o espectro do *filme de teatro*, que, até então era um tanto represado pelos altos custos de realização do cinema tradicional. O termo *filme de teatro* foi também uma proposição de Picon-Vallin (2001) no intuito de iluminar o gênero de filmes cuja temática principal é o teatro, e afastar o estigma do *teatro filmado* que, por décadas, foi utilizado com um cunho pejorativo, calcado em generalizações sobre ambas as artes, teatro e cinema. A autora também desejava deslocar a discussão sobre a supremacia de uma linguagem sobre a outra, que perdurou por todo o século XX, considerando menos as diferenças e

mais as semelhanças entre as práticas artísticas que, no início deste novo milênio, as colocam de um mesmo lado, face à entrada da linguagem digital na arte. E a linguagem digital tem a televisão como principal difusora, que, em verdade, dialoga com o teatro através do videoteipe desde os seus primórdios, como se verá mais adiante.

A era da televisão, a situação de dependência do cinema em seu modo de produção e consumo frente a um sistema dominado pela televisão e o surgimento de novas imagens e técnicas de digitalização são os elementos de uma situação de crise que opõe não mais teatro e cinema, mas teatro, cinema e 'visual' (...) Mais uma vez, a linha de partilha se deslocou, assim como sempre se mostrou instável cada vez que se prendia a elencar as características próprias das duas artes segundo as épocas e as obras propostas (Picon-Vallin, 2001, p.13).

É importante ressaltar que muitos cineastas e encenadores transitaram entre o teatro e o cinema ao longo do século XX, especialmente na Europa. Visconti, Bergman, Pasolini, Fassbinder, exemplos do lado do cinema, Peter Brook, Mnouchkine (única mulher, diga-se de passagem), ícones do lado do teatro, transitaram intensamente entre os dois universos e são referências como cineastas de filmes de teatro. Naturalmente, também se encaixa neste conceito a vasta gama de realizadores de filmes musicais norte-americanos cujos laços com o teatro musical são evidentes. Note-se que a maioria dos exemplos diz respeito a criadores que fazem parte de culturas onde o teatro e o cinema estão solidamente inseridos nos hábitos de consumo da sociedade e, por causa ou consequência, são países que possuem políticas públicas culturais consolidadas. Estas características não são citadas ao acaso, pelo contrário, elas procuram reforçar que o investimento financeiro é o suporte fundamental para a experimentação, a criação e o desenvolvimento da linguagem artística entrelaçada às novas tecnologias.

De toda forma, o filme de teatro constitui-se como um gênero que mantém um círculo de criadores e de público especialista desde sempre. A variedade de filmes que partem de peças de teatro, ou que tomam o teatro por tema, ou por objeto, seria um sintoma da entrelaçada relação entre as duas artes, cuja concorrência estaria mais no campo teórico que na área da prática. Ou seja, a disputa de território entre as artes seria mais estimulada por pensadores e acadêmicos, do que por seus realizadores.

Se do lado do teatro, a *cineficação da cena* evidencia o fluxo entre as linguagens, e do lado do cinema, o *filme de teatro* consolida a união entre as artes, fica claro que a conexão entre teatro e cinema é bilateral, desmontando um ideal evolutivo das manifestações artísticas que apresentava o cinema como obra sintética de todas as artes, o ápice da criação. É, portanto, na interpelação constante entre uma linguagem e outra que as fronteiras entre as artes se liquidificam e evidenciam um novo momento de crise, de transformação dos paradigmas, como nas vanguardas artísticas do início do século XX. Uma das consequências disso é que o filme de teatro absorve o princípio do encontro, próprio do palco, e o duplo palco/ plateia transforma-se em duplo teatro/ cinema, tornando-se o elemento de dialética entre dois campos práticos, fecundos.

Perecível, o espetáculo é irreproduzível em sua imediatidade. Como todo objeto, ele é diferente de sua imagem... É preciso partir dessa evidência para tentar, ao filmar um espetáculo, apreendê-lo, ao menos em parte, destacando um fio condutor, imaginando um projeto de tradução por meio de um dispositivo específico (Picon-Vallin, 2008, p.161).

Finalmente, o encontro entre o teatro e o cinema provoca tensão nas bases mesmas de suas estruturas. A lente da câmera denuncia o espaço vazio do palco, mas é pela teatralidade da cena que a câmera devolve a magia ao cinema e o liberta do naturalismo. A encenação, por sua vez, se apropria dos procedimentos cinematográficos, descolando-se de suas características elementares, ou revitalizando-as. Ao fazer isso, a encenação recupera a conexão com o outro, atualiza as suas noções de tempo, espaço, humanidade.

É portanto, o encontro das artes, e não sua fusão, que continuará incitando a renovação das linguagens, de seus criadores e do público.

Em um outro aspecto, o filme de teatro enfrentou bastante resistência dos artistas de teatro ao longo do século XX, que, de diferentes modos, enxergavam na experiência da filmagem um embotamento do espetáculo, ou ainda, a perda da natureza do acontecimento, bastante relacionada ao aspecto efêmero que envolve o teatro, a sua irreprodutibilidade, considerada mito ou superstição em certos contextos. É interessante observar que se de um lado, no campo da reflexão teórica sobre os princípios do teatro e do cinema, há a disputa de território entre as duas artes pautada pela obsessão em iluminar a complexidade das especialidades que geram as tensões, no campo prático, entre os artistas de teatro e cinema se estabelece a concorrência pelo narcisismo defensivo. Em ambos os casos, teórico e prático, fica à margem da discussão a ideia de que a originalidade de uma linguagem emerge justamente quando se ignoram ou se negam as suas especificidades e se desloca o foco para o ato criativo em si.

Sobre isto, ainda em 1966, Jean-Luc Godard interrogava por que as pessoas do teatro nunca queriam filmar seus espetáculos para mantê-los como arquivos, mais ainda, por que não sentiam um desejo profundo de o fazer, como fizeram Lumière e Méliès e, que graças a isso se sabe como era o trabalho de Sarah Bernhardt, por exemplo. E Godard ainda provoca:

Se nós, pessoas do cinema, quiséssemos fazer isso nas salas, mesmo às nossas custas, três quartos dos teatros recusariam. Eles não se interessam. (...) Deveria haver uma lei segundo a qual todos os espetáculos fossem filmados! (Picon-Vallin, 2001, p.16).

Naquele momento, na década de 1960, tanto o cinema quanto a televisão - que ensaiava os primeiros passos e, da mesma forma, se voltava ao teatro como fonte de conteúdo² - estavam em um estágio de desenvolvimento tecnológico, de linguagem, e enquanto indústria mesmo, ainda inflexível, nos quais o encontro com o teatro de uma forma geral provocasse mais

2 Mesmo no Brasil o Teleteatro Tupi é um marco para os artistas de teatro da época e seu público, inclusive fundando a linguagem da telenovela brasileira, em termos estéticos e de produção, que surgiria nos anos seguintes, e se tornaria sucesso arrebatador e referência mundial.

choque do que interesse, considerando ainda a audiência e os anunciantes. Ainda assim, a fala de Godard ecoou ao ponto de um deputado na Assembleia Nacional da França, em 1967, observar a necessidade de se cessar com a separação entre os teatros e a televisão nacional francesa. Assim, a partir de 1975, o INA (Institut National de L'Audiovisuel) desenvolveu uma política pública para criar um catálogo de filmes de teatro, inspirado pelo interesse de alguns poucos encenadores pelo cinema, com o objetivo de melhorar a captação das imagens e propor reformulações originais dos textos ou dos espetáculos através de uma escritura fílmica e televisual³.

O filme de teatro, portanto, avança na medida que os avanços tecnológicos se tornam disponíveis para o audiovisual, ampliando seu domínio e sua funcionalidade. Se inicialmente os filmes de teatro eram simples captações do espetáculo, oferecendo um registro do acontecimento, a televisão e sua intensa demanda por conteúdo oferece um novo espaço para desaguar os filmes de teatro, o que, conseqüentemente, abre espaço para o desenvolvimento de uma linguagem própria. Toda demanda gera desenvolvimento.

Quando o avanço das tecnologias da imagem democratiza o acesso ao videoteipe e seu uso começa a se popularizar, o filme de teatro passa a contemplar não só o espetáculo, mas também o processo de criação, a partir da gravação das imagens de ensaio e entrevistas. Aí também se amplia a produção de filmes documentários sobre o processo de criação de espetáculos, além dos *making off* que contribuíram para a atualização da comunicação entre público e artistas em torno da divulgação dos espetáculos.

Em seguida, a imagem digital inaugura a etapa em que a indústria audiovisual vive uma nova grande revolução em termos de produção da imagem, nos anos 1990. Com a transformação do processo analógico de captura da imagem em processamento digital, através da transcodificação eletrônica dos elementos constituintes da imagem em códigos binários para a formação do *pixel*, a menor unidade da linguagem eletrônica digital, o audiovisual acompanha a Terceira Revolução Industrial e se inicia a etapa em que a tecnologia e o sistema informático moldam a linguagem artística.

3 Em países como a Polônia ou a antiga União Soviética, os espetáculos eram filmados desde sempre, fazendo surgir, inclusive, equipes especializadas neste tipo de filmagem. (Picon-Vallin, 2001, p.17).

A tecnologia que propicia a transcodificação digital torna-se menos custosa e mais acessível a todo momento, o que provoca uma onda permanente de democratização no acesso aos meios de produção da imagem. Neste movimento, os artistas da cena ganham maior autonomia para experimentar suas próprias realizações em audiovisual: o baixo custo dos equipamentos e das ferramentas de transmissão passam a ser mais compatíveis com os orçamentos de espetáculos e teatros; a função de produtor e operador de imagens é incluída nas fichas técnicas, os espetáculos passam a ser gravados. Finalmente, a partir dos anos 2000, a inclusão do mercado audiovisual nos processos de trocas globais se dá através do streaming, o que provoca mais uma nova forma de apreciação dos conteúdos pelo público. Neste contexto, o filme de teatro vem ganhando um novo status: figura nos catálogos dos streamings dos grandes distribuidores e estúdios (que deixam de se caracterizar somente como produtores e retornam ao status de exibidores, como no século anterior). Além disso, não são raras as companhias de teatro que possuem canais próprios de streaming para seus conteúdos audiovisuais. O próprio Théâtre du Soleil mantém seu canal na plataforma Vimeo, onde disponibiliza novos conteúdos constantemente. Esse movimento ganhou fôlego renovado nos últimos anos. Com a aceleração que a pandemia de 2020 promoveu na apreciação do conteúdo digital, o filme de teatro encontrou, ainda, um público pioneiro, disposto a consumir um teatro totalmente digital.

Um outro ponto de reflexão que pede atenção neste campo é a consequente tensão entre o real e o ficcional na encenação contemporânea, focalizando ainda as criações cênicas ao longo da citada pandemia. Na delicada teia da encenação contemporânea, pode-se escolher diferentes linhas para criar tensão e ensaiar organizações de conceitos que, supostamente, levariam a uma compreensão do fenômeno teatral, tal qual se verifica neste momento histórico. Se a passagem do teatro moderno do século XX ao teatro contemporâneo, - ou talvez somente a sua ampliação de domínios, dando à luz o teatro pós-dramático ou performativo -, acompanha a crise da representação moderna (Lyotard, 2002), acelerada pelos frenéticos avanços nas tecnologias da comunicação - dando a volta na Sociedade do Espetáculo (Debord, 2007), nos tornamos performers da intimidade, fiscais

da vida pública, autores e consumidores de conteúdo -, talvez se deduza daí o sintoma de que o teatro contemporâneo, em sua complexidade, reflete o seu tempo e sua sociedade, como sempre fez. Para iluminar um possível fio condutor de análise, puxo a linha da dicotomia entre o real e o ficcional para perceber como os efeitos deste tensionamento se espriam por toda a teia da cena contemporânea, pelo olhar da encenação.

Uma história estilhaçada, tensionada, resultante do fim de uma história hegemônica evolucionista (Vattimo, 1987) exige que o teatro amplie seus domínios na tentativa de seguir espelhando uma sociedade multifacetada, em franca reconstrução de paradigmas. Neste contexto, o teatro da ficção, que refletiu séculos de uma humanidade fundada por mitos, pela jornada do herói (Campbell, 2007), como que em um processo de autoanálise, ilumina seus próprios procedimentos de autoconstrução e desnuda-se, intui que daí deriva uma nova/ outra possibilidade, o teatro do real. Este real, sempre presente no mecanismo de construção da representação cênica, ao iluminar-se, se posiciona como um possível reflexo para as narrativas emergentes, periféricas, que vêm sendo focalizadas, estimuladas pela visibilidade mediada pela cultura digital (Santaella, 2008), inclusiva, democrática, aberta. Portanto, o trânsito entre o real e o ficcional é determinante para se pensar a encenação contemporânea em sua multiplicidade.

Para esta análise, toma-se conceituações de autores que vem se dedicando à sistematização destes fenômenos como parâmetros para o mapeamento da cena contemporânea, no que diz respeito à encenação. Partindo da tensão entre materialidade e virtualidade dos elementos presentes na cena é possível eleger o efeito de presença (Barthes, 1972) como um parâmetro de análise. Parâmetro que se vincula também à problematização da relação entre os elementos produtores de signos na cena e os efeitos provocados nos atuentes, artistas e espectadores, verticalizando a ideia de intermidialidade (Muller, 2006), outro parâmetro possível para elencar estas pistas de análise. Erika Fischer-Lichte (2006) elege a presença corpórea do ator na cena como um elemento central, visto que este é o ponto de fuga para o qual converge o olhar do espectador, qual seja o modelo de encenação, composto por gramáticas cênicas tão diversas quanto às formações de

artistas, grupos e coletivos da cena contemporânea (Plutta, 2011). Lichte ilumina a dicotomia entre o corpo fenomenal do ator, ligada aos aspectos da performatividade na cena (Féral, 2015) e a figura dramática da personagem. Para a autora, o trânsito entre estas duas percepções de presença provoca a imprevisibilidade da produção de sentidos em todos os agentes em jogo (elenco e público), a partir da “*multiestabilidade perceptiva derivada do deslocamento entre o corpo do ator e a figura dramática*” (Fischer-Lichte, 2006). Avançando nesta dualidade hierarquicamente entrelaçada (Goswami, 2010), Lichte observa que os signos da ordem da percepção e da representação, vinculados aos elementos que geram os aspectos dramáticos da cena, inevitavelmente geram um número possivelmente previsível de interpretações, passível de controle, enquanto que os signos da ordem da presença, vinculados à fenomenalidade do corpo e da matéria, propiciam ilimitadas produções de sentido (associações, lembranças, fantasias), levando ao descontrole dos fenômenos, ao caos. E será no balanço dual destas percepções que o jogo cênico contemporâneo irá se estabelecer, tanto para criador quanto para espectador.

Ora, a encenação contemporânea compreende este fenômeno e orchestra os diferentes elementos capazes de provocar estas fricções, irritações (Fischer-Lichte, 2006). Há que se considerar que o atravessamento de diferentes campos na cena teatral não é um fenômeno novo. O cruzamento da cultura popular, da oralidade, da literatura, das artes visuais, da música, das tradições rituais do ator na cena é tão antiga quanto o próprio teatro, incluindo o engendramento das técnicas de ilusionismo, atualmente transformadas em tecnologias autogerenciadas à serviço da cena. Desta forma, o conceito de *intermedialidade* evocado para tratar da cena contemporânea se deve menos à presença de diferentes mídias na cena e mais ao que estas interrelações podem provocar. Jürgen Müller (2006) propõe um significado para este termo calcado na etimologia da palavra para evidenciar as lacunas, o ‘estar entre’ a materialidade dos elementos. Neste sentido, é possível reconduzir o termo *intermedialidade* para a discussão a respeito da encenação contemporânea. Assim, o termo deve dar contorno às experiências cênicas nas quais a relação entre a materialidade dos corpos cênicos e a virtualidade das tecnologias provocam originais mix-mídia,

colapsados pelo olhar do espectador, único capaz de condensar a experiência. Retomando a dualidade entre o real e o ficcional na encenação, a intermedialidade dos elementos seria uma possível chave de compreensão para o tensionamento dos signos que o jogo provoca. Alguns efeitos expressivos e de expectativa podem ser percebidos como recorrentes na encenação contemporânea e aludem a figuras de linguagem presentes nestas narrativas emergentes. A autora Marta Isaacsson (2011) organiza estas tendências em mecanismos de síntese (quando a sobreposição dos elementos cênicos gera um novo original unicizado), de expansão (quando a presença material dos elementos ganha sobrevida através dos elementos de virtualidade presentes na cena), dialógico (quando a materialidade e a virtualidade estabelecem vínculos de relação horizontal) e de fricção (quando a cena se estabelece através do atrito entre os diferentes elementos). Isaacsson afirma que, enquanto as duas primeiras tendências evidenciam o aspecto ficcional da cena, por operarem através da simulação do real, as relações dialógica e friccional iluminam a performatividade na cena ao desnudarem o ator, deslocando a encarnação de personagem e a ilusão para a periferia da experiência. É, portanto, neste campo que a encenação contemporânea irá operar, elencando elementos e orquestrando efeitos diversos para suas múltiplas narrativas.

No campo de disputa entre o real e o ficcional na cena, entram em jogo ainda os elementos que provocam os processos de criação, os mais diversos. Considerando que a dramaturgia perdeu sua primazia e coloca-se à disposição da cena ao lado de outros gêneros literários, a biografia, a autobiografia, a escrita de artista e o diário são materiais cada vez mais recorrentes como disparadores de processos de criação (Monteiro, 2016). Os próprios procedimentos criativos borram as fronteiras entre o real e o ficcional quando absorvem a autoficção como linguagem, quando evidenciam o processo enquanto espetáculo, concebendo o processo como encenação e deslocando a fruição e percepção da obra de um teatro convencional para espaços do real, desestabilizando percepções expressivas, estéticas, inaugurando poéticas. É também a presença da realidade em estado bruto na cena que liquidifica as fronteiras entre ficcional e real e provoca os atuantes, os coloca em jogo. A presença na cena de sujeitos que escapam à

previsibilidade e ao controle, aludindo aos happenings, mas também como no circo, na televisão ao vivo, flerta com o risco, a iminência do inesperado, provoca os momentos de memória ritual, de suspensão e liminaridade (Turner, 2008), sem os quais o fenômeno cênico não se sustenta.

Inúmeros são os exemplos que podemos elencar para tratar deste tema tão instigante quanto atual, porém será pertinente observar as experiências de duas companhias de teatro, diversas em seus aspectos culturais, similares em seus momentos históricos. Considerando a cena internacional, iluminamos o espetáculo *Les Éphémères* (2006), do Théâtre du Soleil, trupe francesa da encenadora/ cineasta Ariane Mnouchkine em atividade permanente há 57 anos, referência nos estudos da cena do século XX. Este espetáculo pôde ser visto por plateias brasileiras em 2007 e configurar-se como a experiência em teatro performativo da trupe (Carrera, 2020). Biografias em cena, autoficção, personagens e performers atuando juntos, explosão da quarta parede e cineficação da cena (Picon-Vallin, 2008) são algumas das pistas para se compreender a liquidificação das fronteiras entre o ficcional e o real no espetáculo e os efeitos destes procedimentos em espectadores de todo o mundo, de Taiwan à Porto Alegre, passando por Paris. No âmbito brasileiro, ousamos analisar o espetáculo *Sonhos de uma Noite com o Galpão* (2021), a mais nova criação do Grupo Galpão, ícone do teatro brasileiro contemporâneo, em parceria com o dramaturgo e diretor carioca Pedro Brício. Se, compulsoriamente por conta da crise sanitária, a criação tem como suporte de inscrição as telas, o seu efeito cênico é levar ao limite a tensão entre ficção e realidade. A encenação inclui total explosão geográfica - inclui o teatro-sede da trupe, os espaços ficcionais da porção fílmica, o espaço público (a rua, a feira onde se “coletam sonhos” dos transeuntes reais) e os espaços domésticos (atores que entram ao vivo e público que assiste, todos efetivamente em casa). Uma experiência que mescla o ao vivo, flertando com o teatro documentário (ao incluir cenas cuja data do dia é exposta e inserida na dramaturgia), e o gravado, e que parte dos sonhos (pandêmicos) para a criação de suas (múltiplas) camadas dramatúrgicas, ficcionais, performativas. É um espetáculo que, como alude o título, nos remete à ancestralidade do teatro, a corporeidade efêmera de sua natureza, sua intrínseca capacidade de transformação. Se somos

mesmo feitos da matéria dos sonhos, nos atuais tempos pandêmicos nos resta gestar as cenas do porvir, embalados pelas narrativas daqueles que nos passam o bastão, na incessante caminhada. Por fim, ficava claro que a diversidade de experiências e caminhos que se abriam a partir destes debates permitiu vislumbrar que há ainda muito a ser explorado no campo *entre o teatro e o cinema/ audiovisual*.

BIBLIOGRAFIA

- BARTHES, Roland et al. **O efeito de real**. In: *Literatura e Semiologia: Pesquisas Semiológicas*. Petrópolis: Vozes, 1972.
- CAMPBELL, Joseph. **O poder do mito**. São Paulo: Palas Athena, 2007
- CARRERA, Julia. **Les Éphémères – cinema em cena no Théâtre du Soleil**. São Paulo: Giostri, 2021
- CRARY, Jonathan. **Técnicas do observador**. Rio de Janeiro, RJ: Contraponto, 2012.
- DÉBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2007.
- FÉRAL, Josette. **Além dos limites: teoria e prática do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- FISCHER-LICHTE, Erika. **Realidade e ficção no teatro contemporâneo**, in *Revue d'études théâtrales, Registres 11/12*, Paris, Presses Sorbonne-Nouvelle, 2006
- HOBÍ, L. **Da cena contemporânea e as tecnologias digitais**. Manzuá: Revista de Pesquisa em Artes Cênicas, v. 1, n. 1, 2018.
- ISAACSSON, Marta. **Dinâmicas intermediais no processo de criação cênica**. Porto Alegre: VI Reunião Científica da ABRACE, 2011.
- LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna**. São Paulo: José Olympio, 2002.
- MONTEIRO, Gabriela Lírio Gurgel. **Autobiografia na cena contemporânea: tensionamentos entre o real e o ficcional**. Revista do Programa de Pós: Belo Horizonte, v. 6, n. 11, 2016.
- MÜLLER Jürgen. **Vers l'intermédialité Histoires, positions et options d'un axe de pertinence**. Médiamorphoses, Bry-sur-Marne, INA, v. 16, 2006.
- PAÏNI, Dominique; PERRIN, Paul e ROBERT, Marie. **Enfin le cinéma - catálogo da exposição homônima no Museu d'Orsay**. França, Paris: Maestro - Grafiche, 2021.
- PICON-VALLIN, Béatrice. **Les écrans sur la scène**. Suíça, Lausanne: Editions L'Age d'Homme, 1998.

- PICON-VALLIN, Béatrice. **Le film de théâtre**. França, Paris: CNRS Éditions, 2001.
- PICON-VALLIN, Beatrice. **A cena em ensaios**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- PICON-VALLIN, Béatrice. **Le Théâtre du Soleil: les cinquante premières années**. Paris: Actes Sud/ Théâtre du Soleil, 2014.
- PICON-VALLIN, Béatrice. O Théâtre du Soleil: os **primeiros cinquenta anos**. Tradução de Jacob Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva/ Edições Sesc São Paulo, 2017.
- PICON-VALLIN, Béatrice. **The Théâtre du Soleil: the first fifty five years**. Tradução de Judith Miller. Nova Iorque: Routledge, 2021.
- PLUTA, Izabella. **L'Acteur et l'intermédialité**. Lausanne: L'Age d'Homme, 2011.
- SANTAELLA, Lucia. **Culturas e artes do pós-humano**. 3. ed. São Paulo: Paulus, 2008.
- TURNER, Victor. **Dramas, Campos e Metáforas**: Ação simbólica na sociedade humana. Niterói: EdUFF, 2008.
- VATTIMO, Gianni. **O Fim da Modernidade**. Niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna. Lisboa: Editorial Presença, 1987.

JULIA DA SILVEIRA CARRERA – Doutora pelo PPGAC- UNIRIO (2023), com estágio doutoral na Université Paris 3- Sorbonne Nouvelle, sob direção de Béatrice Picon Vallin. É pesquisadora do Centro de Pesquisa e Experimentação Cênica de Atuação (USP) e integrante do Théâtre du Soleil (França).

FELISBERTO SABINO DA COSTA – Docente-pesquisador do Departamento de Artes Cênicas e do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da ECA/USP. Atua nas áreas de dramaturgia e teatro de máscaras. Coordenador de O Círculo – Grupo de Estudos Híbridos das Artes da Cena.