



Tradições e inovações nas artes da cena

Béatrice Picon-Vallin

Mais do que nunca, em período de mutação e não apenas de crise que é o nosso, a história das artes do espetáculo é capital para o artista de teatro. De modo mais amplo, o estudo da história é capital para todos, pois “os países sem lenda estão condenados a morrer de frio”, como dizia o poeta francês Saint Pol Roux; Gabriel Garcia Marques insiste, por sua vez, na necessidade de um conhecimento aprofundado da história, tão complexa e tão trágica de um país como a Colômbia, e mesmo da América do Sul. Não podemos saber para onde vamos – nem ter uma leve idéia, nem estabelecer objetivos – se não sabemos de onde viemos.

Nessa perspectiva, fazer história do teatro não é fazer um trabalho reacionário – cultivar a nostalgia de uma hipotética Idade de Ouro – mas tentar voltar os passos sobre os passos daqueles que nos precederam, seja para buscar *a ruptura com pleno conhecimento* de causa e com toda consciência, seja para continuar de outra forma, seja para ir a outro lugar. Não *retornar a*, *mas partir novamente de*, em um movimento ao mesmo tempo heurístico e dinâmico. Nenhuma vanguarda ignorava a natureza do que destruíra. Trata-se portanto, aqui, de falar da impor-

tância da história, do estudo das tradições e da inovação no interior dessas tradições e de analisar em seguida os novos caminhos que se abriram ontem e que se oferecem atualmente às artes da cena, graças às invenções técnicas e àquilo de hoje se chama de NTIC (novas tecnologias da informação e da comunicação).

A situação do teatro

Gostaria de constatar no entanto, antes de tudo, que a arte, hoje tão ameaçada por políticas públicas que dela se desinteressam (na França, na Europa e em outros continentes), talvez ocupe um lugar novo em nosso mundo. Desde 1996, por ocasião de um congresso em Lisboa, o encenador americano Peter Sellars afirmava: “Estou feliz de viver numa época em que, quase pela primeira vez no Ocidente, a arte é verdadeiramente necessária. Assiste-se a uma tal derrocada da sociedade, a uma tal crise política, que as pessoas têm uma verdadeira necessidade de comunicação (...) Graças às artes, pode-se oferecer à sociedade aquilo que ela necessita e não pode mais encontrar pelo viés da política ou pela via econômica”.

Béatrice Picon-Vallin é diretora de pesquisas do Centro Nacional de Pesquisa Científica da França e professora da Universidade de Paris III. Tradução de Maria Lúcia de Souza Barros Pupo.

Semelhante situação de necessidade da arte teatral existiu sob diversos regimes totalitários, quando a censura, na URSS dos anos 60-70 ou na Argentina, fazia com que o teatro fosse, dizia-se, “tão necessário quanto o pão”. Em 2008, o contexto não é mais o mesmo. Com efeito, trata-se menos de censura do que de ruptura de civilização, em que os partidos políticos perdem importância, em que o desemprego aumenta (o economista Jeremy Rifkin evocou até mesmo o desaparecimento do trabalho), em que o fosso entre ricos e pobres não cessa de se aprofundar. E em que se assiste, com o desenvolvimento das indústrias da comunicação, à absorção progressiva e cada vez mais voraz da cultura e da arte pelo entretenimento, o culto das “emoções”, e a imediatez, a eficácia do instantâneo. A mundialização, a globalização das indústrias culturais opõem-se à especificidade dos fenômenos essenciais que caracterizam nossa época: a interculturalidade e a interdisciplinaridade nas quais as artes e as culturas se interrogam, se completam, se enriquecem, se interpenetram *sem se formatar mutuamente*¹.

Por outro lado, observa-se que na geração jovem, fazer teatro não acompanha mais, como em 1968, o engajamento político, a militância no seio de um partido, mas os substitui; fazer teatro com exigências artísticas e sociais tornou-se um meio de colocar em prática uma política concreta, real, bem diferente da política tagarela e separada da realidade concreta que os políticos praticam. Basta ver os grupos de teatro que trabalham em bairros desfavorecidos, como é o caso do Nós do Morro na favela do Rio, dirigido por Guti Fraga. Minoritário e frágil diante dos gigantes da indústria do entretenimento e das TVs Globo do mundo, o teatro aparece como o *último espaço público de encon-*

tro, seja o teatro de rua, o teatro das salas de espetáculo, o teatro proveniente de projetos interculturais, a ópera, as novas formas de teatro nômade, aquelas provenientes da interdisciplinaridade – teatro-dança, teatro-circo, teatro que usa telas que parecem ameaçá-lo tanto etc. Para alguns, o teatro tornou-se, face às mídias mentirosas, vazias e super-abundantes, *um meio de informação alternativo*. Assim acontece com Sellars que, com *Les Enfants d'Héraklès [Os filhos de Hércules]*, apresentado em Paris em 2002 e em diversas cidades da Europa, mostra, por meio da tragédia grega, a situação dos exilados, dos imigrantes ilegais na Europa, fazendo com que cada apresentação seja precedida de uma discussão entre o público, testemunhas e especialistas, e encerrada com projeções de filmes.

A encenação pode ser definida como a organização de um tipo de endereçamento ao público a quem se escolhe dirigir-se. Daí a importância da questão do público. A história nos mostra que o teatro muda, evolui, transforma-se quando o público muda. O teatro revolucionário russo foi um grande teatro porque havia um grande público, novo, enorme, curioso e receptivo. Na América Latina, o público potencial é imenso, como puderam perceber os atores de teatro de rua europeus que foram ao Festival de Teatro de Bogotá em 2008, entusiasmados com o número impressionante de espectadores que acompanhavam suas apresentações, inabitual para eles...

Fazer a história do e dos teatro(s)

Diante desses elementos, a transmissão da história e das experiências do passado permanece essencial. O saber sobre a história do teatro é

¹ Prefiro esse termo a “multiculturalidade”, que evoca uma espécie de pulverização, enquanto a interculturalidade implica uma troca, o desenvolvimento de relações recíprocas. *Je préfère ce terme à celui de “multiculturalité”, qui évoque une sorte d'éclatement, alors que l'interculturalité implique un échange, le développement de relations réciproques.*



apropriação de uma herança comum, e todo engajamento no presente implica paralelamente um diálogo com o passado e um olhar para o futuro, pois *o contemporâneo não é, em nenhum caso, um puro presente*. A história do teatro é transmitida de diversas maneiras e a transmissão oral é, sem dúvida, a mais importante para o *métier*. Ela está fixada na escrita – arquivos textuais, livros, memórias, obras de encenadores, pesquisadores, notas, artigos etc. A elas se acrescentam as fontes iconográficas, depois audiovisuais, imagens desenhadas, pintadas, gravadas, fotografias, filmes, vídeos, DVD... É sintomático ver que uma companhia como o Théâtre du Soleil, que se interessou, em seu processo de trabalho, pela história do teatro, faça questão hoje de preservar elementos de sua própria história, organizando arquivos, filmando os espetáculos, digitalizando documentos. O mesmo interesse é encontrado no grupo Galpão em Belo Horizonte.

Mas, por um lado, a história do teatro está longe de ser completa. Ela tem buracos, lacunas, devidas ao desinteresse e aos desaparecimentos, como o de Meyerhold, fuzilado, depois apagado durante vinte anos de toda a história oficial e que ainda não retomou, de fato, seu lugar na memória coletiva do teatro russo, europeu e mundial, com suas pesquisas e suas questões radicais. Uma história global da encenação na Europa está por ser feita; a de um artista como Seki Sano, japonês que passou pelos laboratórios de Meyerhold em Moscou, em seguida teve que se exilar no México e de lá viajou pela América Latina, ainda está longe de ser elucidada; e a história do teatro de certos países como a Colômbia, ainda que extremamente rica, também não foi realizada. No tocante a essas lacunas, cabe à pesquisa reunir os universitários e os praticantes do teatro, testemunhas ou atuantes.

Por outro lado, há uma questão curiosamente candente no período atual. Um certo número de países, na Europa e no mundo, fundaram museus do teatro – mas não a França, por exemplo. Por que as pessoas de teatro não

têm acesso direto à sua arte, e à sua história, ao contrário dos pintores, músicos ou escultores, que têm seus museus? Porque é uma arte em dois tempos que implica a conservação de muitos objetos diferentes e procedimentos de exposição mais complexos, sem que a obra em si mesma esteja presente? O museu é uma instituição necessária ao desenvolvimento do teatro. Apesar de o teatro ser efêmero por definição, não é por isso que deixa de dispor de uma memória: o espetáculo desaparece, mas deixa traços tangíveis e mnésicos. A tarefa de hoje, nesse período de mutação, é de assumir o estudo do passado – afinar o conhecido e se interessar pelo desconhecido – que pode ajudar a inventar o futuro do teatro.

Porque a história do teatro é um baú de tesouros. Quando S. Eisenstein salvou do desaparecimento os arquivos de Meyerhold fuzilado como “inimigo do povo”, escreveu um poema sobre esses arquivos intitulado “O tesouro”. Graças à sua coragem, hoje é possível estudar e analisar esse teatro essencial, que traz consigo em germe todo o teatro do século XX. Caso contrário, teria havido uma perda irreparável. Com certeza, o teatro está sempre no hoje, no presente. Mas cada espetáculo, cada ato teatral se situa no cruzamento das três dimensões da temporalidade (passado, presente, futuro), ou seja, o tempo da herança, o do vivido e o da transmissão. Ele vive da tensão entre esses três tempos. Citemos Eugenio Barba que gosta de dizer que “a história não é apenas o reservatório do antigo, ela é também o reservatório do novo”...

Todos os grandes reformadores da cena do século XX, Appia, Craig, Fuchs, Meyerhold, Brecht, Kantor, mas também Mnouchkine e Barba procuraram as leis do teatro, as do espaço e do movimento no estudo das grandes formas do passado teatral, do autêntico “teatro teatral”: *commedia dell'arte*, teatros asiáticos, *balagan* ou teatro de feira, formas do teatro popular refugiadas no circo. Mais próximo de nós, G. Strehler desde 1947 estuda a *commedia dell'arte* e faz renascer em *Arlequim servidor de dois amos* a más-

cara do Arlequim. Marcello Moretti e Ferucio Soleri, os dois Arlequins de Strehler se apresentaram sucessivamente nessa obra que teve até dez versões diferentes e é apresentada ainda hoje. Mathias Langhoff, ao montar em 1976 *La forêt* [*A Floresta*] de Ostrovski na Alemanha, dispõe apenas de algumas fotos desse grande espetáculo de Meyerhold, para tentar, através da construção de seu próprio espetáculo, remontar até ele, conhecê-lo através da experiência prática, sendo que poucos materiais estavam acessíveis ao domínio público naquele momento. Muito mais tarde, para *Le revizor* [*O Inspetor Geral*] de Gogol, ele estuda os vários materiais então existentes sobre o espetáculo de Meyerhold de 1926, e propõe uma magistral “variação” dele. Quanto às pesquisas de E. G. Craig, elas anunciam o tempo dos “escritores de palco”, como são designados hoje, encenadores tais como Lepage e Mnouchkine, que escrevem diretamente na área cênica com palavras, movimentos, cores, linhas, ritmo, jogo dos atores, objetos etc. Filiações diretas ou indiretas tecem estreitas relações entre criadores de diferentes épocas.

O patrimônio folclórico, que guarda uma teatralidade viva, deve ser estudado em todos os lugares em que pode ser encontrado, sobretudo quando se acha em vias de desaparecimento; nunca será demais salientar o quanto a vinda nos anos 1950 e 1960 na França, ao Teatro das Nações – grande festival dos teatros do mundo – de formas de teatralidade ritualizada, africanas, asiáticas, pôde transformar o olhar dos artistas de teatro e do público. Não haveria aí uma tarefa a ser partilhada entre antropólogos, sociólogos e teatrólogos constituídos em equipes nas quais colaborariam pesquisadores e praticantes?

Estudar a história significa então ao mesmo tempo se apropriar do saber existente e dar continuidade à pesquisa. A relação com a história é, além disso, complicada pela interculturalidade que sempre caracterizou o teatro: assim a viagem dos atores é crucial para os grupos de *commedia dell'arte* no século XVIII na Europa. No entanto, durante todo o século XX a

interculturalidade se acelerou e intensificou com o desenvolvimento das trocas, das informações e das reproduções. Esse diálogo de culturas obriga a uma relação dupla ou tripla com a história. A referência aqui são os antigos países colonizados na cultura teatral dos quais coexistem tradições mais ou menos censuradas ou sobreviventes, um reflexo embaçado, deformado ou sublimado da cultura dos antigos países colonizadores, dos modelos europeus mais contemporâneos revisitados (influência de B. Brecht na América Latina, por exemplo). Mas “tudo o que acontece na vida acontece pelo diálogo, não pelo monólogo”, como afirma P. Sellars. E a interculturalidade define “a essência do ser humano e a significação da sua sobrevivência na terra”, continua ele. Ela obriga assim a colocar de maneira ainda mais urgente o problema da relação entre tradições e inovações, entre historicidade e contemporaneidade.

Utilização da tradição e inovação na tradição

O recurso à tradição e à história é portanto não apenas possível, mas freqüentemente necessário para o desenvolvimento da arte. Na história do teatro italiano e das novas tecnologias, a ótica pós-moderna da recusa da tradição conduziu a um impasse e a uma transformação do teatro que se funde nas “multimídia” enquanto que, mais tarde, com o enfraquecimento da exacerbação do pós-moderno, Giacomo Verde por exemplo consegue criar um gênero novo ao se interessar pelas tradições dos contadores italianos ambulantes que ele transpõe com a ajuda de novos instrumentos digitais.

Dois casos de transferências interculturais exemplares entre Oriente e Ocidente, entre Ásia e Europa podem dar uma idéia da importância e da originalidade do fenômeno. *Tambours sur la digue* [*Tambores sobre o dique*] primeiro. O *Théâtre du Soleil* durante o processo de criação do espetáculo estuda as tradições do Bunraku japonês. Não se trata de copiar nem de citar,



mas de se reapropriar dele, integrando técnicas emprestadas de outras tradições como as do ballet clássico com suas *portés*,² por exemplo. Durante a turnê do espetáculo em Tóquio em 2001, os mestres de Bunraku assistem à representação, e em cartas enviadas ao Soleil afirmam ter aprendido mais com o Théâtre du Soleil sobre sua própria técnica, suas expressões corporais e sobre essa forma dramática antiga, do que ao estudar sua tradição pura. Assim, após um longo e doloroso trabalho de nove meses sem concessões, o Soleil, grupo ocidental que reúne atores de várias nacionalidades, é capaz de injetar novamente em artistas japoneses desejo e esperança em relação às suas formas as mais patrimoniais³.

A experiência de Seki Sano, jovem diretor japonês no Toranku gekijô, grupo militante, que deixou seu país para estudar em Moscou o novo teatro proletário é interessante. Ele passa a ser *assistant-laborantin*⁴ no GOSTIM, o teatro de Meyerhold e observa como o encenador russo se apóia nos princípios do Kabuki para construir um teatro russo político e contemporâneo. O grupo de kabuki d'Ichikawa Sandanyi II, em turnê em Moscou em 1928, aliás, reconhecerá publicamente a proximidade entre o teatro meyerholdiano e o seu, sem que tenha havido nenhuma cópia formal. E Seki Sano poderá escrever, anos depois da tragédia de 1939-1940 – a execução de Meyerhold, sua própria fuga da URSS, a recusa do Japão em acolhê-lo e sua instalação no México, de onde ele vai viajar por toda a América Latina e particularmente na Colômbia – que, graças a Meyer-

hold, ele pôde se dar conta de que possuía um tesouro, sua tradição, e que havia encontrado no GOSTIM, longe de seu arquipélago, os segredos do teatro kabuki⁵.

A inovação tecnológica nas artes da cena "Em arte não há técnicas proibidas, há somente técnicas mal utilizadas", V. Meyerhold

A inovação artística depende da personalidade do artista, do contexto político, social e pessoal no qual ele vive e do contexto técnico, das invenções tecnológicas que modificam o ambiente da vida e da criação artística. Sabe-se bem como, por exemplo, a utilização da eletricidade a partir de 1880 transformou em profundidade as condições de criação cênica e as condições da visão do espectador. O cinema e as projeções na cena permitirão igualmente aos espectadores ver de outro modo, com pontos de vista diferentes.

Inovação e história

Acredita-se frequentemente que a aparição das telas em cena data de hoje, ou pelo menos dos anos 1980. Ora, ela data na realidade do nascimento do cinema⁶. A. Appia muito cedo imagina o papel desempenhado por projeções que tornarão a luz realmente ativa, e A. Artaud sugere empregos muito precisos de projeções em sua correspondência com encenadores, assim

² *Portés* são as figuras nas quais o dançarino ergue no ar a dançarina. (N da T.)

³ Arquivos do Théâtre du Soleil (cartas de espectadores), Cartoucherie de Vincennes.

⁴ As denominações *laborantin* e *assistant-laborantin* dizem respeito a pessoas que atuam no laboratório do Teatro de Meyerhold. (N. da T.)

⁵ Moscou, Arquivos RGALI, carta de Seki Sano à L. Vendrovskaïa, 7 de julho de 1960.

⁶ Cf. B. Picon-Vallin (org.) "Hybridation spatiale, registres de présence", in *Les Ecrans sur la scène*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1998.

como imagina espécies de ambientes imersivos nos quais o espectador seria mergulhado em um banho de imagens e sons em movimentos. E Meyerhold, Piscator e muitos outros diretores de teatro na Alemanha e na Rússia, que o estudo da história do teatro deve fazer ressurgir – particularmente os do período do “realismo mágico” germânico (anos 20 e 30) – tomam posse das imagens projetadas e do filme para atingir diferentes objetivos, que vão desde o teatro documentário até os efeitos poéticos. Mais ainda, a rivalidade/cumplicidade do teatro de vanguarda com o cinema que então se desenvolve foi um possante motor de criatividade. Tomando como referência apenas o *close* cinematográfico e os equivalentes procurados pela cena, se poderia escrever um longo capítulo da história do teatro. E. Piscator se surpreende com o fato de que no fim dos anos 50 e apesar de todas as experiências históricas, ainda se possa desconhecer o papel da técnica no teatro. “Fico satisfeito de poder enfatizar publicamente (...) a necessidade estética da técnica no teatro: não somente da técnica tal qual ela é, mas também da técnica tal qual ela poderia, tal qual ela deveria ser. Esta declaração pública é necessária porque de todos os lados, em particular nas hostes daqueles que amam pontificar em matéria de arte, a técnica de teatro tem reputação de ser um mal necessário, que mais entrava do que favorece o exercício da arte. Compreendam-me bem. Todas as noites a cortina se levanta, o electricista na cabine manobra a iluminação quando soa o sinal; o diretor técnico estabeleceu os planos e instalou os cenários, o chefe maquinista dirige as mudanças de cenário: evidentemente, é preciso que tudo funcione de modo impecável. Quando isso acontece, não se presta atenção na técnica. E, no limite, isso é bom”⁷. Mal vistas e criticadas no teatro, as técnicas contemporâneas de fato

ajudaram os primeiros diretores a se afirmar e a alargar o campo do teatro. O diálogo do teatro com as tecnologias contemporâneas conta com três etapas principais: anos vinte, anos sessenta e anos oitenta, a partir dos quais ele não cessou de se intensificar.

URSS, 1923: o cinema é introduzido na cena em *Le Sage [O sábio]*, remontagem do texto do clássico Alexandre Ostrovski por Sergüei Eisenstein. Não é a primeira vez que um filme é convocado em cena, mas aqui trata-se de um filme especialmente rodado para o espetáculo: um dos personagens “sai” da tela para irromper na sala brandindo uma bobina de filme, justamente aquela que acaba de ser projetada e que, na tela, relata de modo excêntrico o diário roubado de um dos heróis da fábula ostrovskiana. O diário virou bobina de filme. Confusão lúdica dos espaços, “atrações”, desaparecimentos, aparições, transformações, metamorfoses: esse filme, o primeiro de Eisenstein, perturba o tempo e o espaço do teatro.

1923, ainda, *La terre cabrée [A terra em cólera]* de M. Martinet: sobre o palco do Teatro de Meyerhold, do qual Eisenstein é então o *laborantin*, três telas projetam todo um material documentário de textos e imagens fixas. Varvara Stepanova, a cenógrafa, tinha intenção de projetar filmes, o que não pôde fazer por razões de custo. Uma tela grande com 33 cartelas de cinema mudo é encontrada em *La forêt [A floresta]* de Ostrovski, em 1924. E em 1927, em *Une fenêtre à la campagne [Uma janela no campo]* Tsetnerovitch, o assistente de Meyerhold, autor do “dispositivo cinematográfico” (é a expressão russa utilizada), escolheu para cada uma das partes desse espetáculo de agitação, quadros tirados de filmes documentários que são colocados no meio, no início ou no final das seqüências teatrais, acompanhados de intertítulos e de de-

⁷ Erwin Piscator, “La technique, nécessité artistique du théâtre moderne”, in *Le Lieu théâtral dans la société moderne*, études réunies et présentées par D. Bablet et J. Jacquot, Paris, Editions du CNRS, 1969, p. 179.



senhos projetados. Em relação à *La lutte finale* [A luta final] em 1931, são cineastas que dessa vez se encarregam de compor o acompanhamento visual. O primeiro, Ledachev, é um assistente de Poudovkine; o segundo, Nemoliaev, de Barnet⁸. O espetáculo é desse modo composto por textos, banda sonora extremamente complexa compreendendo fuzilamentos, gritos, comunicados radiofônicos, uma sinfonia de Scriabine, uma canção de Maurice Chevalier e fragmentos de cinema extraídos de documentários ou de filmes (*Arsenal* de Poudovkine, Chaplin)⁹.

Em *La reconstruction du théâtre* [A reconstrução do teatro] (1929-1930), Meyerhold afirma: “Nós, que construímos o teatro que deve concorrer com o cinema, dizemos: deixem-nos realizar até o fim nossa tarefa de cineficação do teatro, deixem-nos realizar em cena as técnicas da tela (não apenas no sentido em que suspenderíamos simplesmente uma tela em cena), dêem-nos a possibilidade de investir uma cena equipada de novas tecnologias segundo as exigências que impomos aos espetáculos de teatro de hoje, e criaremos espetáculos que atrairão tantos espectadores quanto o cinema”¹⁰.

Na Alemanha, Erwin Piscator, apelidado “o engenheiro teatral” leva essa empreitada muito mais longe ainda... Em *Drapeaux* [Bandeiras] de Alfred Paquet em 1924, o ambiente da ação é dado por um filme projetado no fundo do palco. Em *Hop là, nous vivons!* [Oba, estamos vivos!] d’E. Toller, em 1927, à projeção de um plano geral dos prédios de uma prisão sucede um “zoom cênico” sobre uma cela na qual se passa a ação teatral. Piscator sincroniza, aliás,

nesse espetáculo, a imagem radiográfica de um coração batendo, um anúncio feito por um alto-falante e um texto dito por um ator. Em *Rasputin* em 1928, ele multiplica as superfícies de projeção – semi-esfera, tule, telas – e suas funções, projetando, graças a elas, o drama no futuro. É preciso reler *O teatro político* de Piscator, mas também compreender que ele não é o único nesse campo e que outros artistas (Wilhelm Reinking, Nina Tokumbet, etc.) devem ser citados e estudados.

Piscator destaca em texto já citado que “a técnica é uma necessidade artística do teatro moderno” que faz explodir a antiga forma da caixa ótica para “alçar a cena ao plano da história”¹¹. Ela permite também ao teatro desenvolver novos conteúdos, fazer entrar no palco os conflitos contemporâneos¹² e responder às modificações dos ritmos perceptivos do público, de seus hábitos temporais e espaciais. Uma nova dramaturgia deveria resultar desses dispositivos tecnológicos possíveis. Meyerhold, no entanto, emite uma reserva de peso acerca do desinteresse de Piscator por uma interpretação teatral adequada a essas técnicas: “O problema que se coloca ao encenador é que é preciso proporcionar a esse ambiente (técnico) os gestos, a voz do ator. É o que Piscator não procurou. Ele construiu uma nova sala de espetáculos, mas faz velhos atores interpretarem”¹³. É para esse novo ator que, por sua vez, ele tenta formar, que Meyerhold conceberá os planos de um novo teatro, nunca terminado por razões políticas e que, em projeto desde o fim dos anos 20, previa áreas de jogo transformáveis e múltiplas su-

⁸ São dois cineastas muito célebres na época.

⁹ B. Picon-Vallin, “Le cinéma rival, partenaire ou instrument du théâtre meyerholdien”, in *Théâtre et cinéma années vingt*, vol. 1, Lausanne, L’Age d’Homme, 1990, p. 229-62.

¹⁰ V. Meyerhold, *Ecrits sur le théâtre*, vol. 3, Lausanne, L’Age d’Homme, 1980, p. 49.

¹¹ Erwin Piscator, “La technique, nécessité artistique du théâtre moderne”, *op.cit.*, p.183.

¹² Cf. E. Piscator, *Le Théâtre politique*, tradução de A. Adamov, Paris, L’Arche, 1962, p. 138.

¹³ V. Meyerhold citado por S. Priaciel, “Meyerhold à Paris”, in *Le Monde*, 7 juillet 1928.

perfícies de projeção, nas paredes e no teto, evocando, ao mesmo tempo, os planos do “Teatro Total” de W. Gropius e E. Piscator, também nunca realizado, assim como determinados dispositivos futuros de Jacques Polieri.

Nos anos 60 a vanguarda americana propõe instalações, performances “intermidia” nas quais o ator e o dançarino desafiam a imagem; isso assume diversas formas: projeções em um grande balão sonda, nas costas dos atores, experiências de “cinema expandido”, depois de “teatro expandido”, happenings filmicos. Em 1967 o cineasta Jonas Mekas escreve em uma revista de dança: “A dança, a música, a poesia, o teatro, a escultura, a arquitetura, o canto, o cinema estão em um período de transição; interferem de tal modo que eles redescobrem de maneira nova sua verdadeira e própria identidade; todas as artes tornaram-se multimídia. Falamos de cinema expandido (*expanded cinema*), de escultura cinética, de pintura tridimensional. O cinema tem tudo a fazer com a dança. A dança tem tudo a fazer com o cinema”.

Svoboda e Polieri

É em Praga em 1958 que Josef Svoboda inventa as técnicas da Laterna Magika apresentada na exposição de Bruxelas e mais tarde as do *polyécran*¹⁴. Ele as aplicará ao teatro. A Laterna Magika combina numa composição sincrônica, plástica e sonora, a interpretação do ator ou dançarino, a cena cinética (esteiras rolantes, tornos), som estereofônico, telas móveis e o cine-

ma, com suas possibilidades de montagem e trucagem. Na Laterna Magika, cena multimídia vinculada ao Teatro Nacional de Praga antes de se tornar autônoma, *Le cirque enchanteur [O circo encantado]* (1977) foi representado mais de 2500 vezes e ainda está em cartaz. Quanto ao *polyécran*, é “um continuador audacioso” de *Napoleão*, tríptico de 1925 de Abel Gance, segundo as próprias palavras do realizador, que confessa nunca ter ousado sonhar com uma tal posteridade. Nele as imagens são mais numerosas e as superfícies de projeção separadas, criando arquiteturas modificáveis. Tanto a Laterna Magika quanto o *polyécran* visavam a espetáculos de entretenimento para um público amplo. Mas em 1965, integrando em *Intolleranza [Intolerância]* (ópera atonal de Luigi Nono apresentada no Group Opéra em Boston) paredes de luz, projeções múltiplas e uma projeção televisual em circuito fechado¹⁵, Svoboda efetiva um teatro político.

É perturbador constatar que há poucas referências na França à obra de dois grandes precursores-visionários: o tcheco Josef Svoboda e o francês Jacques Polieri. A partir de seu mundo fechado pertencente ao bloco soviético, Svoboda acabará sendo internacionalmente reconhecido, mas a França o acolherá muito pouco. Polieri, por sua vez, será mais requisitado no estrangeiro do que em seu próprio país.

Se um, autor de cerca de 700 cenografias e inventor de procedimentos técnicos como o famoso projetor “svoboda”¹⁶ e a Laterna Magika, permanece essencialmente como um artesão do teatro, trabalhando junto aos maiores

¹⁴ Uma tradução possível seria *multitelas*. Trata-se de dispositivo para representação de imagens formado por uma série de telas constituídas por cubos que se inclinam e cujas faces se deslocam ligeiramente umas em relação às outras, gerando imagens em constante movimento. Cf. <www.medienkunstnetz.de/works/polyecran>. Disponível em 27/11/09 (N. da T.)

¹⁵ Em relação a esse assunto, cf. Denis Bablet, *Josef Svoboda*, Lausanne, L'Age d'Homme, nouvelle édition, 2004.

¹⁶ Cortina de luz constituída por uma série de lâmpadas de baixa tensão com feixes cerrados.



encenadores de seu tempo, o outro, ao mesmo tempo cenógrafo e diretor, torna-se rapidamente arquiteto de salas de espetáculo, criador de acontecimentos interativos, voltando-se para a concepção de lugares, visando ao que ele chama desde 1957, um “teatro do movimento total”, que ele nomeará depois, projetando sua criatividade em direção a uma cena planetária, “ciberteatro” ou “ciber cinema”.

Ambos se nutrem das vanguardas que os precederam: *eles têm memória*. Assim, em 1958 Polieri publica um número especial da revista de arte *Aujourd'hui*, na qual ele difunde informações importantes sobre as vanguardas russas e alemãs, esquecidas ou muito pouco conhecidas então. Ele se interessa por Vladimir Khlebnikov, o príncipe dos poetas futuristas que ele é, na época, um dos únicos a citar, e trabalha com o pintor Iouri Annenkov, emigrado russo instalado em Paris, que foi um dos praticantes-teóricos, no início dos anos 20, da “cirquização” do teatro na URSS. Quanto a Svoboda, é no seu próprio passado tcheco, na vanguarda do período entre-guerras que ele encontra suas fontes que ele estende ao construtivismo russo e a Meyerhold, Tairov, Vakhtangov, Okhlopkov: suas ligações com os grandes nomes das revoluções cênicas do início do século XX se enraízam na herança do “teatro da luz” tcheco, o teatro de Honzl, Burian e Frejka, que ele conhece através de seu professor, o cenógrafo Frantisek Tröster, que utilizou de modo muito inovador as projeções no palco nos anos 1930. Já que o terreno está aqui bem preparado pelo passado brilhante e inventivo da cenografia dos países do leste nos anos 1920 e 1930, Svoboda pode encontrar em 1957 uma escuta favorável a seu desejo de iniciar pesquisas sobre as tecnologias no Teatro Nacional de Praga. Ele proclama: “Os maiores sucessos serão obtidos quando meu projeto tiver sido realizado: contratar especialistas da mais alta qualificação técnica em todas as áreas do teatro: técnica tradicional, superfícies refletoras, superfícies absorventes, químicos, engenheiros óticos, projetionistas, técnicos de eletro-acústica”.

Tendo ingressado em 1946 no Teatro Nacional de Praga, Svoboda então diretor técnico, ganha a oportunidade, dez anos mais tarde, de transformar o ateliê de cenários em um verdadeiro laboratório de pesquisa. Ele não deixará de considerar o próprio teatro como um ateliê, do mesmo modo que Meyerhold que, assim que os cães de guarda stalinistas lhe obrigaram a fazer sua auto-crítica, não podia deixar de se definir como um “inventor”...

Ávidos de tecnologias, Svoboda e Polieri exploram cada um ao seu modo os caminhos do teatro do Século XXI, mas tomam duas vias opostas, determinadas por personalidades e contextos sócio-políticos e culturais diferentes – via centrífuga daquele que permanece voltado para os segredos do espaço teatral, pretende despertar a tradição e expor de outra maneira seus enigmas; via centrípeta daquele que de imediato é mais atraído pela abstração, pelo não figurativo e quer fazer sair o teatro do teatro. Explorador dos poderes da luz, adepto de uma cena cinética na qual o ator polivalente conserva todo o seu lugar no interior de uma cenografia complexa, Svoboda cria um teatro total e multimídia que conserva a magia do vazio misterioso que a cena italiana lhe evoca, cena essa que ele continua a apreciar. Ele utiliza a fotografia projetada e o vídeo, o filme, toma posse do laser em 1970 e das tecnologias digitais em 1999. Ele faz variar ao infinito as telas (planas, esféricas, inclinadas, opacas, transparentes, móveis), as texturas, projetando as imagens sobre objetos, tecidos, cortinas de corda ou de tule metálico, fabricando ele mesmo seus dispositivos coloridos, superpondo-os.

Explorador de novos espaços-tempos híbridos, Polieri utiliza o digital desde o início dos anos 80 e imaginará para o espetáculo novos modos grandiosos de realização, através do satélite, do estabelecimento de redes, internet. Ele coloca em movimento o espaço do espetáculo, a área de jogo, através de projeções fixas ou móveis. As projeções, o cinema, a imagem a 360° abrem o caminho para uma nova estética da variabilidade e da complexidade, que destrói

a frontalidade da cena, faz explodir seu caráter compacto, a faz sair de sua caixa e a multiplica na platéia. Mais ainda, Polieri abala o espaço teatral todo, de modo concreto e não metafórico. O palco e a platéia se tornarão móveis. Ele coloca em movimento as diversas facetas do próprio prédio, em múltiplas proposições e realizações: “palco anular” dando a volta nos espectadores a 360°, “platéia giroscópica”, “palco triplo”, “platéia automática móvel”, “palco e platéia teleguiados, rotativos e modificáveis”, palco eletrônico cujas superfícies são ao mesmo tempo telas e superfícies neutras, permitindo tanto a projeção de imagens quanto tomadas em estúdio.

Em um manifesto de 1955, Polieri “pre-dizia” o que acontece hoje quando os atores, equipados com captadores sensoriais, começam a ser capazes de engendrar sua própria direção luminosa ou musical, e ele anunciava que “tudo (era) possível”¹⁷. Assim sendo, parece se impor aos artistas-inventores, aos engenheiros-artistas de hoje, um mergulho nas águas profundas e ainda pouco estudadas da história do século XX.

Papel da imagem em vídeo nas cenas do fim do século XX

Se, nos anos vinte, as imagens fixas ou filmadas eram muitas vezes documentárias e introduziam em cena o mundo exterior, os vídeos das duas últimas décadas do século, quando não ser-

vem simplesmente de didascálias, papel básico ilustrativo, nos fazem também penetrar em um mundo mais íntimo, o mundo interior dos personagens. Ou elas nos fazem ver acontecimentos ou circunstâncias impossíveis de serem mostradas em cena (pornografia, operação cirúrgica), ou utilizam imagens de atores captadas diretamente, como já faziam em 1969 muitas encenações na Europa da grande peça de teatro documentário sobre o processo de Nuremberg de Peter Weiss, *L'instruction [O Interrogatório]*.

Nesse lugar de aparição ao qual o palco de teatro pode ser assimilado, os atores são como “espectros semelhantes a corpos animados”, “espectros falantes” e “fantasmas vãos”, que a arte de Alcandre faz surgir em *L'illusion comique [A ilusão cômica]* de Corneille. Meyerhold chama o ator de “sobrevivente do país das maravilhas”, “aquele que parece ressuscitar dentre os mortos”. Artaud faz dele um “mediador entre os planos de realidade”, colocando-o “no cruzamento entre o ser vivo e o fantasma”. Kantor considera que há nele “qualquer coisa do Dibbuck, como se um fantasma tivesse se apropriado dele”¹⁸. Para encerrar esse resumo, citemos Lepage e seu projeto de iniciar seu último espetáculo, *Elsinor*, com um negro deixando o espectador adivinhar “a presença do ator como a de um espectro, graças à câmera infra-vermelha que permite atravessar a escuridão”¹⁹. Quando não constituem uma simples concessão feita à moda, as imagens-artefatos que invadem o palco – lugar de aparição, como define

¹⁷ Jacques Polieri, “Le théâtre kaléidoscopique ” in Art et architecture, *Aujourd'hui* N°17, mai 1958, p. 61. Cf. também B. Picon-Vallin, “J. Polieri dans l'histoire des arts du spectacle” in *Autour de J. Polieri, scénographie et technologie*, BNF, colloque, 2004, p. 33-42 (edição francesa e edição inglesa), traduzido em português em *A cena em ensaios*, São Paulo, Perspectiva, 2008.

¹⁸ Cf. sucessivamente: V. Meyerhold, *Ecrits sur le théâtre*, Tome I, pp. 246-247 ; M. Borie, *Antonin Artaud et le retour aux sources*, Paris, NRF, 1989, pp. 309-310 ; T. Kantor, in *Théâtre/Public*, 1991, n. 97, p. 68. O *dibbuck* na cultura judaica é um morto que investe o corpo de um vivo.

¹⁹ Cf. “Robert Lepage et Elseneur”, entretien avec I. Brochard, in *Nov'art*, n° 20, juin-septembre 1996, p. 38. Cf. “Robert Lepage et Elseneur”, entretien avec I. Brochard, in *Nov'art*, n° 20, juin-septembre 1996, p. 38.



A. Mnouchkine – podem ser consideradas nessa perspectiva. A multiplicação do ator graças à tecnologia torna reais as metáforas utilizadas por artistas como Meyerhold ou Kantor.

No espetáculo-monólogo de Guy Cassiers, *Rouge décanté*²⁰ [*Vermelho decantado*], o rosto do ator filmado diretamente e projetado em *close* em diversos tipos de suporte (matérias, cores), permite penetrar na paisagem interior devastada do personagem. Cenas interpretadas de costas são projetadas em uma imensa tela que torna cáustica uma cena de sedução (*Kroum* de Hanoch Levin, por Warlikowski). No fundo do palco, uma seqüência íntima é tomada pela câmera e projetada em monitores distribuídos no palco e na platéia do *Mercador de Veneza*²¹ por P. Sellars. M. Langhoff, na *Dança da Morte* de Ibsen faz aparecer, em uma grande tela – que faz a função de “teatro dentro do teatro”, com seu próprio palco e suas cortinas – as fantasias do Capitão e de sua mulher: atrizes hollywoodianas no caso da mulher que gostaria de ser atriz de teatro, cena de afogamento de um cão em um mar gelado no caso do homem que tentou afogá-la²².

Intimidade secreta ou mesmo ubiqüidade... O vídeo pode até ressuscitar atores desaparecidos, integrando sua imagem filmada em uma representação (reprise de *S/N* pelo grupo japonês Dumb Type depois da morte do diretor da trupe, que atuava no espetáculo). Enfim, em certos casos-limite, como a adaptação do *Maître et Marguerite* de M. Boulgakov, montado pelo alemão F. Castorf, os atores atuam às vezes atrás do dispositivo e são vistos apenas na tela acima dele...

A cena digital

Saint Pol Roux anunciava desde o fim dos anos vinte: “Vamos nos delegar.../Vamos viver o Artificio,/ Vamos nos exteriorizar, aparecer pela força de uma magia científica que virá”. E o poeta visionário já falava até de um “cinema vivo” sem tela²³.

O espetáculo, hoje, utiliza todo tipo de imagens – fixas, animadas, sujas, HD, preto e branco, coloridas, analógicas, digitais, diretas, pré-gravadas, retrabalhadas – nos colocando às vezes diante do conjunto dos diferentes “estados” históricos do nosso olhar. A ampliação de nossa experiência, graças às tecnologias digitais, implica a existência de uma nova condição sensorial, independente de qualquer simbolização e de qualquer elaboração imaginária. A realidade de hoje é ao mesmo tempo vivida e visual, decididamente híbrida. Telepresença, vida artificial, robôs cada vez mais próximos do humano são novas facetas da existência que o teatro pode e deve sem dúvida levar em consideração. A tensão entre nossa realidade biológica e nossa realidade tecnológica obriga a repensar a percepção, a visão que se tem do ser humano e os problemas colocados por essa mutação podem ser analisados de modo lúcido e crítico em cena, lugar político para colocar o ator e o espectador vivos diante de seus duplos digitais (vídeos, clones, marionetes eletrônicas, hologramas, robôs) – e lugar experimental e lúdico ao mesmo tempo, para pensar a técnica em mutação e a evolução dos modos de estar no mundo.

²⁰ Adaptação do romance do holandês Jeroen Brouwers.

²¹ O título exato era *O mercador de Venice*, já que a ação era transportada para a cidade americana de Venice.

²² Ver B. Picon-Vallin, “Hybridation spatiale, registres de présence”, in *Les Ecrans sur la scène, op.cit.*, e “La scène, l’acteur et ses doubles projetés”, in *Puck*, ”, numéro spécial sur “Les images virtuelles”, Institut international de la marionnette, Charleville-Mezières, 1996, n° 9.

²³ *Cinéma vivant*, Limoges, Rougerie, 1972, p. 71.

Seria pena relegar apenas ao entretenimento (parques de atração, filmes em 3D, *Second Life* pela internet) esses novos instrumentos. Os canadenses avançam rapidamente nesse campo. É o caso de Robert Lepage que interpreta sozinho *Hamlet*, conduzindo um duelo com seu duplo filmado com câmera infra-vermelha. É o caso do grupo 4D Art que, em *Anima*, faz atuar um ator munido de captadores dissimulados sob um amplo casaco, que pilota tecnicamente vinte figurantes virtuais que aparecem graças à interação entre o ator-técnico e o técnico em vídeo. Figuras nebulosas, fantasmáticas são projetadas em paredes de vidro, ectoplasmas que permitem a irrupção do invisível em cena, ou fazem perceber uma possível co-existência de dois mundos. Em *Les Aveugles [Os Cegos]* de Maeterlinck, cujo subtítulo é “fantasmagoria tecnológica”, os doze personagens da peça foram ensaiados por dois atores, um homem e uma mulher. Eles foram filmados enquanto interpretavam o texto; depois, uma máscara branca de seus rostos foi fabricada, moldada sobre eles. As imagens em vídeo foram em seguida adaptadas ao volume dessas máscaras, tecnicamente reajustadas sobre eles como uma segunda pele. A representação consiste em uma projeção das imagens filmadas sobre as máscaras brancas na escuridão, sendo que cada máscara se faz presente em cinco exemplares para atingir o número previsto por Maeterlinck. A peça de Maeterlinck é assim interpretada a partir do princípio da presença-ausência, momento fascinante: não há mais atores, mas sim imagens “vivas” na escuridão de uma sala na qual estão reunidos em torno de cinquenta espectadores. Nos dois casos descritos, o suporte de projeção é ou um rosto humano, ou uma parede transparente. A técnica de projeção é pré-gravada ou executada ao vivo, e nos dois exemplos ela é indetectável. Trata-se de confundir, preocupar, desestabilizar o espectador, reto-

mando o papel antigo do teatro que é o de propor enigmas, fornecer a energia para afrontá-los, e de acionar a dupla animado/inanimado – em ação há muito tempo no funcionamento da dupla homem/marionete, boneca, fantoche (vide os espetáculos de marionetes com seus manipuladores, *O inspetor geral* de V. Meyerhold, ou os espetáculos de T. Kantor).

A questão que, a partir de agora parece essencial para todos aqueles que tratam da projeção de imagens digitalizadas em cena, é formulada por Fabio M. Iaquone, videasta e colaborador de encenadores como G.B. Corsetti, R. Wilson. Bastante preocupado com a qualidade da imagem vídeo em cena, ele mesmo altera os parâmetros de sua câmera para otimizá-la, estudando a técnica a partir do seu interior, para poder melhor utilizá-la artisticamente: cada segundo de imagem vídeo no teatro é um trabalho de uma precisão exigente e de muito fôlego. A utilização de imagens em cena faz surgir a questão dos artistas-engenheiros e na Itália Fabio Iaquone trabalha em vários laboratórios, entre os quais o Laboratorio di Compositione, Musica e Spettacolo²⁴. Hoje diretor teatral, ele equaciona muito claramente a questão do suporte; se Iaquone quer e pode utilizar em suas projeções a tela, o fundo de cena, o palco, as paredes da cena, as da platéia, o tecido, diversos materiais, ele considera essa experiência como limitada. Todas essas possibilidades de hoje não são nada, segundo ele, comparadas ao que vai acontecer quando se puder, não somente como agora, dispensar a tela, mas *não mais utilizar nenhum suporte sólido*. A técnica de imagens sem suporte está quase pronta (Digital Versatile Theatre) – utilizando o *héliodisplay* que possibilita uma projeção no ar modificado por um fluxo de hélio. Não se trata de hologramas, apesar de se ter a impressão que as imagens flutuam no espaço. Vamos cair numa era de duplos, aquela que Paul Valéry descreve em “A conquis-

²⁴ Ou o Iaquone Attilii Studio.



ta da ubiquidade”²⁵. E se poderá fazer aparecer imagens e clones em qualquer lugar em cena e na platéia. Mesmo que isso não aconteça amanhã, ocorrerá muito rapidamente, apesar de que alguns estejam longe de partilhar o entusiasmo dos poetas ou a impaciência de F. Iaquone.

Tecnologias de ponta e inovações nas artes da cena

Existem hoje muitos programas de tratamento da imagem e do som que possibilitam desenvolver práticas inventivas de incrustação, aparição e desaparecimento (ver o espetáculo de H. Goebels, *Eraridjari-djaka*), que visam a um embaralhamento de nossa percepção, a uma desestabilização de nossa maneira de sentir o espaço e o tempo teatrais. Transgressão dos limites do íntimo, imagens enganosas, lentidões, acelerações, transformações criadas pela projeção de rostos filmados sobre máscaras, quadros ou fotos, invenção de novas criaturas que não pertencem nem ao teatro, nem ao vídeo, nem ao cinema, mas são criadas graças a “processos de migração das práticas artísticas” – as modalidades de utilização são infinitas. Mediante uma singular reviravolta, a imagem, que, segundo Benjamin em *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica* (1939), devia destruir a aura da obra de arte, talvez tenha se tornado o último refúgio dessa aura. A reprodutibilidade técnica não desmerece a aura da obra, que, ao contrário, ela contribui para reforçar.

Assim, os personagens dos *Cegos* de Maeterlinck, encenado por D. Marleau, fantasmas, autômatos ou mortos vivos têm uma estranha presença que contribui para reforçar a radical ausência real dos atores e o mal estar sen-

tido pelos espectadores, que têm dúvidas, agravadas pelo fato de que o dispositivo é dissimulado. Como escrevia o cineasta Abel Gance em 1962: “A junção da imagem e da realidade confere à imagem e à realidade uma dimensão nova, uma espécie de quarta dimensão que enriquece incontestavelmente um espetáculo. Na minha opinião, as artes visam apenas a isso. Trata-se de criar uma dimensão nova no espírito dos espectadores²⁶. Sem dúvida, é preciso também lembrar da afirmação de Maeterlinck (cujas peças se têm tanto prazer em montar atualmente): “*Todo ser que tem a aparência da vida sem ter vida remete a poderes extraordinários*”.

É o poder de sugestão e do potencial artístico dessas imagens tecnológicas que deve ser examinado. Ora, estamos ainda no estágio das experimentações, das aproximações, dos fracassos ou das realizações incompletas. É o que ocorre com espetáculos que, mediante múltiplas conexões, acontecem ao mesmo tempo em vários lugares diferentes e distantes, repercutindo simultaneamente uns sobre os outros (*Kilda*, Théâtre Le Phénix, Valenciennes, 2005).

Pode ser surpreendente o fato de que, contrariamente ao que anunciava Piscator em meados do último século, a escritura dramática tenha sido até aqui pouco influenciada pela presença das novas tecnologias e que caiba aos encenadores optar pela sua utilização no palco. Em contrapartida, as tecnologias digitais transformam os processos de criação. Assim, a criação coletiva através da improvisação é profundamente modificada pela possibilidade de gravar o trabalho dos atores, classificar as tomadas para ter acesso a elas facilmente em um computador e poder visualizá-las rapidamente. No lugar do gravador dos anos 60 que só levava

²⁵ Paul Valéry, “La conquête de l’ubiquité” (1929), in *Pièces sur l’art*, Gallimard, 1962. Cf. também número especial de Puck sobre “Les images virtuelles”, *op. cit.*

²⁶ *Les Lettres françaises*, n° 914, 12 février 1962.

em consideração as palavras, a câmera digital oferece o “texto” inteiro da improvisação (palavras, participação gestual, relação com os parceiros, com os objetos) e permite transformar as condições da sua reprodução (caso da criação de *Éphémères* no Théâtre du Soleil).

É quando tradição e inovação se encontram em cena que os efeitos são mais poderosos. Assim, na encenação do *Mercador de Veneza* de P. Sellars, os empregados de preto, munidos de uma câmera, filmam os atores: como os koken do teatro kabuki, também de preto, eles os ajudam em sua interpretação, trazendo ao público os *closes* de seus rostos retransmitidos nos monitores. Assim acontece quando animado e inanimado, vida e morte, que constituem

o enigma fundamental que toda arte – e antes de tudo o teatro, porque hoje ele ao mesmo tempo representa e apresenta a vida – deve dar conta, estão no coração do espetáculo, à maneira de *A classe morta* de Kantor, mas com meios diferentes dos bonecos imóveis presos no pescoço dos velhos que giram numa roda sem fim. Como já nos detivemos no caso dos *Cegos* de Denis Marleau, falemos ainda dos *Sete afluentes do Rio Ota*, espetáculo de Robert Lepage e da seqüência na qual uma avó, emocionada diante de um desfile de fotos de família (da qual todos os membros desapareceram), projetado em uma parede, tenta desesperadamente mas em vão, reter a última foto, que, de modo progressivo, diminui e se apaga impiedosamente...

RESUMO: A autora enfatiza a importância da perspectiva histórica no que tange à análise das chamadas novas tecnologias dentro da cena hoje, salientando o quanto o engajamento no presente e o olhar para o futuro implicam paralelamente um diálogo com o passado. Para tanto, examina a postura de uma série de artistas que, ao longo do século XX, lançaram mão de filmes e imagens projetadas em suas criações. Entre outros, são destacados Eisenstein, Meyerhold, Piscator, Svoboda, Polieri, Langhoff, Warlikowski, Marleau, Sellars e Lepage, artistas que, mediante essas inserções, propuseram uma reflexão sobre os próprios processos de percepção.

PALAVRAS-CHAVE: novas tecnologias – interdisciplinaridade – história do teatro – interculturalidade – tecnologias digitais.