



Atuação-entre-meios como prática de expansão do campo cênico

*Acting-between-media as a practice of
expansion of the scenic field*

*Actuación-entre-medios como práctica de
ampliación del campo escénico*

Marília Guimarães-Martins

Marília Guimarães-Martins

Doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – Unirio (Bolsista CAPES), com doutorado sanduíche na New York University (NYU), Graduate School of Arts and Science (Bolsista PDSE/CAPES-2019). Atualmente, realiza pós-doutorado no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC-Unirio).
Atriz, diretora teatral e professora.



Resumo

A partir das noções de fracasso e esgarçamento, termos usados por Rosalind Krauss para pensar a expansão do campo da escultura, este artigo volta-se para a observação de procedimentos e processos da montagem de *A pink chair (in place of a fake antique)* (2018), do Wooster Group/Elizabeth LeCompte, a fim de discutir os entrelaçamentos entre corpos e mídias técnicas de som e imagem no evento teatral, em interlocução com a arqueologia das mídias de Friedrich Kittler e com a ideia de complexo, como pensada pela Física. O trabalho, em seu propósito inicial e resultado final, elabora a noção de atuação-entre-meios como prática de expansão do campo cênico.

Palavras-chave: Atuação-entre-meios, Expansão do campo cênico, Tadeusz Kantor, The Wooster Group.

Abstract

Based on the notions of failure and fraying, terms used by Rosalind Krauss to think about the expansion of the field of sculpture, this article focuses on the observation of procedures and processes in the production of *A pink chair (in place of a fake antique)* (2018), by The Wooster Group/Elizabeth LeCompte, to discuss the interweaving between bodies and technical media of sound and image in the theatrical event, in dialogue with Friedrich Kittler's media archeology and with the idea of complex, as thought by physics. The work, in its initial purpose and final result, elaborates the notion of acting-between-media as a practice of expansion of the scenic field.

Keywords: Acting-between-media, Expansion of the scenic field, Tadeusz Kantor, The Wooster Group.

Resumen

A partir de las nociones de falla y deshilachamiento, términos utilizados por Rosalind Krauss para pensar en la expansión del campo de la escultura, este artículo se enfoca en la observación de procedimientos y procesos en el montaje de *A pink chair (in place of a fake antique)* (2018), del Wooster Group/Elizabeth LeCompte, con el fin de discutir el entrecruzamiento entre cuerpos y medios técnicos de sonido e imagen en el evento teatral, en diálogo con la arqueología de los medios de Friedrich Kittler y con la idea de complejo, como piensa la física. Este trabajo, en su propósito inicial y resultado final, elabora la noción de actuación-entre-medios como práctica de expansión del campo escénico.

Palabras clave: Actuación-entre-medios, Expansión del campo escénico, Tadeusz Kantor, The Wooster Group.

Porque a essência da técnica não é nada de técnico, por isso a meditação essencial sobre a técnica e a discussão decisiva com ela devem acontecer num âmbito que, por um lado, está aparentado com a essência da técnica e, por outro lado, no entanto, é fundamentalmente diferente dela. Um tal âmbito é a arte [...].

Martin Heidegger, *A questão da técnica*

NOTA INTRODUTÓRIA

A partir da observação crítica e analítica da encenação de *A pink chair (in place of a fake antique)* (2018), do grupo nova-iorquino The Wooster Group, dirigido por Elizabeth LeCompte, e em interlocução com Rosalind Krauss – particularmente com as noções de fracasso e de esgarçamento trabalhadas pela historiadora e crítica de arte ao pensar sobre a expansão do campo escultórico –, com Friedrich Kittler – na perspectiva dos estudos acerca de uma arqueologia das mídias –, e, ainda, com pesquisadores do campo da Física, que contemporaneamente avançam nas experimentações laboratoriais e nas formulações conceituais em torno da ideia de complexo, neste artigo objetivei pensar, em primeira instância, sobre os cruzamentos entre corpos e mídias técnicas de som e imagem no evento teatral, tendo como norte a reflexão sobre a noção de atuação-entre-meios. Para tanto, como processos metodológicos, realizei entrevistas com artistas integrantes de *A pink chair*, cumpridas diárias ao NYU Skirball Center, em Nova York, em janeiro de 2020, onde o espetáculo estava em cartaz; utilizei-me de leituras comparativas, a partir de bibliografia selecionada no acervo da Bobst Library da New York University; e desenvolvi pesquisa de campo em residência de um mês na The Performing Garage, sede do Wooster, onde consultei os extensos arquivos documentais com trabalhos do grupo, organizados e catalogados minuciosamente pelo arquivista Clay Hapaz. Também na The Performing Garage, tive a oportunidade de acompanhar os ensaios da montagem de *A mãe*, de Brecht, com direção de Elizabeth LeCompte. Por meio dessas escolhas metodológicas, foi possível

desdobrar a formulação da ideia de atuação-entre-meios como uma prática de expansão do campo cênico¹.

Figura 1 – Sede do Wooster Group, The Performing Garage



Antes do início do ensaio de *A mãe*, de Brecht. No palco, o cenotécnico LLe Paun Capriel (ajoelhado), o ator Gareth Hobbs, uma assistente de cenografia e o iluminador do Wooster, David Sexton (de costas).

Fonte: Foto minha, em fevereiro de 2020

Um

Rosalind Krauss (2013, p. 3) observa que “a maneira como um artista assegura a natureza de seu suporte como meio é continuar trabalhando nele, repetindo-o”. Desde a segunda metade da década de 1970, a diretora

¹ Este artigo é um desdobramento do doutorado em Artes Cênicas realizado na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – (Unirio) (Bolsa CAPES), sob a orientação da profa. dra. Flora Sússekind, com doutorado sanduíche no Exterior, na New York University (Bolsa PDSE-CAPES), supervisionado pela profa. dra. Marta Chaves Peixoto. A tese *Atuação-entre-meios: cena e tecnologia nas versões de Bia Lessa, Christiane Jatahy e Elizabeth LeCompte/ Wooster Group para As três irmãs de Tchekhov* foi defendida em março de 2023, e contou com os seguintes professores na Banca Examinadora: Luiz Fernando Ramos (Universidade de São Paulo – USP), Gabriela Lírio Gurgel Monteiro (Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ), Inês Cardoso Martins Moreira (Unirio) e Maria Helena Werneck (Unirio).

Elizabeth LeCompte usa mídias técnicas de som e de imagem nos espetáculos que dirige com o Wooster Group². A partir da montagem de *Hamlet* (2006)³, o Wooster **repete**, usando o termo usado por Krauss, o uso de imagens e áudios de gravações de outros espetáculos, que operam na cena como partituras de movimentos e sons para as atrizes e os atores, ou seja, escritas cênicas de outras encenações são apropriadas pelo grupo e incorporadas ao próprio roteiro dramaturgico dos espetáculos do Wooster. No caso de *Hamlet*, o vídeo projetado em cena para as atrizes e os atores era uma gravação da montagem do mesmo texto com Richard Burton no papel título.

No texto do encarte do DVD de *Hamlet*, dirigido por Juliete Lashinsky-Revene e pelo cineasta polonês Zbigniew Bzymek (que atua em *A pink chair (in place of a fake antique)*), no papel de “Man in the place of Kantor [Homem no lugar de Kantor]”), informa-se que

Os artistas usam fones de ouvido [sem fio] e monitores de vídeo no palco para se sincronizarem [“to channel”] com as vozes e movimentos gravados do filme de [Richard] Burton de 1964. Reeditamos o filme para que as falas dos atores seguissem estritamente as quebras de linha do texto de Shakespeare. As pausas dos atores do filme foram alteradas para garantir que cada linha do verso termine com uma pausa e não tenha nenhuma pausa significativa dentro dele. Essa reedição produziu “falhas técnicas” [“glitches”] tanto no movimento quanto na fala. Além disso, reduzimos a duração original do filme de Burton de três horas avançando rapidamente

2 O Wooster Group mantém trabalho continuado desde meados da década de 1970. Fundado por Spalding Gray (1941-2004), Elizabeth LeCompte, Jim Clayburgh, William Dafoe e Ron Vawter (1948-1994), o grupo surgiu de outro grupo do qual esses artistas faziam parte. Foi do Performance Group, coletivo dirigido por Richard Schechner, que se desdobrou o Wooster Group, e no mesmo endereço que atualmente ainda é a Performing Garage – na Wooster Street, nº 33, SoHo. Até hoje estão no grupo, além da diretora Elizabeth LeCompte, a atriz Kate Valk (desde 1979), os atores Ari Fliakos e Scott Shepherd, a produtora Cynthia Hedstrom e o arquivista Clay Hapaz (todos desde a década de 1990).

3 O Wooster iniciou o processo de criação de *Hamlet* em 2005. O espetáculo estreou em Barcelona, na Espanha, no *Festival Grec*, em junho de 2006. Em 2013, foram realizadas quatro apresentações da montagem no evento *Dispositivo The Wooster Group Clélia-93*, idealizado pela diretora Márcia Abujamra e por Ricardo Muniz, no Sesc Pompeia, de 13 a 31 de março. Além de *Hamlet*, o projeto incluía quatro apresentações de *Vieux Carré* (uma versão do Wooster Group para a peça *Vieux Carré*, de Tennessee Williams), a instalação de vídeo *There is still time.. Brother* e a exibição de uma seleção de filmes e vídeos de montagens do grupo que abarcava desde *Sakonnet Point* (1975) até *To you, the Birdie! (Phèdre)* (2002).

o filme [“fast forward”], fazendo cortes secos e fades cruzados. E algumas figuras do filme foram apagadas ou obscurecidas⁴.

Em *Hamlet*, então, firmam-se modos de criação do Wooster que viriam a se desdobrar em trabalhos posteriores, como em *A mãe*, de Bertolt Brecht (2021) – com o uso em cena do vídeo de uma montagem com as marcações e a concepção original de Brecht para o texto, com o Berliner Ensemble, em 1957⁵ –, e em *A pink chair (in place of a fake antique)*, com dramaturgia de Dorota Krakowska, filha de Tadeusz Kantor – com o uso do vídeo da encenação de *I shall never return*, encenada por Kantor, em 1988.

Eu estava em Nova York, aplicada na New York University, cumprindo estágio doutoral (PDSE-CAPES), e pude, então, assistir a seis apresentações de *A pink chair*⁶ na curta temporada no NYU Skirball Center, em janeiro de 2020. Também consegui autorização do Wooster para acompanhar os ensaios de *A mãe*⁷, na Performing Garage, nos meses de fevereiro e março de 2020, até o dia em que a sede do grupo foi fechada devido à pandemia da covid-19, de segunda a sexta-feira, das 11h às 17h.

A encenação de *A pink chair (in place of a fake antique)*, dirigida por Elizabeth LeCompte, teve como motivação inicial um convite do Adam Mickiewicz Institute, sediado em Varsóvia, na Polônia, para que o Wooster Group montasse um espetáculo em homenagem ao diretor teatral Tadeusz Kantor (1915-1990). Convite aceito, LeCompte começou a buscar motivações pessoais para conceber o projeto de encenação. Para tanto, decidiu, em 2013, visitar os lugares que Kantor habitou na Polônia, como sua casa de campo em Hucisko e seu estúdio de trabalho em Cracóvia.

Conversou também com atores que trabalharam com o diretor, como Bogdan Renczynski, que, em conversa gravada em vídeo, disse que,

4 Texto do encarte do DVD e do Blu-Ray do vídeo da encenação de *Hamlet*, dirigida por Elizabeth LeCompte, no Festival Internacional de Edinburgh, em agosto de 2013. Tradução minha.

5 Todos os televisores reproduziam as mesmas imagens: a gravação de uma apresentação da montagem de *A mãe* de 1957, com o Berliner Ensemble, feita pela East German Film Administration (Defa). O diretor Manfred Wekwerth remontou o espetáculo, mantendo os cenários e marcações da montagem dirigida por Brecht em 1932, assim como a atriz Helene Weigel, viúva de Brecht, no papel da mãe (Pelagea Vlassova) e Ernst Busch fazendo o filho (Pavel Vlassov).

6 Disponível em: <https://bit.ly/47sNH5y>. Acesso em: 4 out. 2023.

7 Disponível em: <https://bit.ly/3QqXSAE>. Acesso em: 4 out. 2023.

antes de entrar para o grupo, estava dividido entre a vontade de trabalhar com Kantor ou com Grotowski (com quem já fizera muitos workshops): “Grotowski me deu o corpo? Sim. Mas Kantor me deu o amor”⁸ – disse Renczynski. Perguntado em seguida sobre o que fez para ser aceito no grupo de Kantor, o ator relatou que estava exatamente no lugar onde conversava com LeCompte e que, ao falar sobre seu desejo de trabalhar ali, ouviu de Kantor um questionamento, e não exatamente uma resposta: “Bogdan, você sabe que eu não tenho nem um palco, então o que você quer fazer?” E o ator respondeu: “Eu posso limpar isso aqui, por exemplo”

No texto do programa da temporada de *A pink chair*, no NYU Skirball, LeCompte comenta que, quando o Wooster recebeu o convite para fazer uma peça sobre Kantor, ela de fato não tinha ideia de como fazê-la. Com a direção de Kantor, a diretora tinha visto a montagem de *A classe morta*, em Nova York, em 1979, e, naquela época, iniciando como diretora, ficou fascinada pelo espetáculo. Passados quarenta anos de trabalhos com o Wooster, Elizabeth percebeu, durante a criação de *A pink chair*, que se identificava profundamente com o modo como Kantor trabalhava com seus atores e com a maneira pela qual seus espetáculos eram processados. LeCompte comenta: “Como a companhia dele, a nossa é também um coletivo de tempo integral, pessoas trabalhando juntas por muitos anos, com um espetáculo emendando no outro”⁹. A percepção desses elementos em comum entre Tadeusz Kantor e Elizabeth LeCompte não foi, entretanto, o único aspecto determinante para que o projeto de *A pink chair* tomasse forma. A encenadora explicaria:

[...] ouvi que Kantor tinha uma filha, Dorota Krakowska. Pedi para encontrá-la. No primeiro contato, soube que queria trabalhar com ela. Ela seria meu modo de entrada, como nossa guia e guardiã do trabalho dele [Kantor]. Ela conhecia nosso trabalho, assistiu em Berlim, e quis se juntar a nós, também – para talvez achar uma maneira de encontrá-lo, seu pai, mais uma vez¹⁰.

8 Disponível em: <https://bit.ly/40w9RRW>. Acesso em: 4 out. 2023.

9 Texto transcrito do programa da peça. Todos os trechos do programa citados neste artigo foram traduzidos por mim.

10 Ibid.

A decisão de Elizabeth LeCompte de alavancar o processo de criação de *A pink chair* apostando na interlocução com a filha de Kantor, ou talvez, mais precisamente, nas falas da filha sobre as lembranças de vida com o pai, sobre as recordações das criações teatrais do pai e, ainda, sobre o contexto político polonês do final da primeira metade do século XX até os anos 1990 (quando Kantor veio a falecer) relaciona-se estreitamente, a meu ver, a um comentário de LeCompte durante a visita ao estúdio de Kantor, em Kraków, ao ser indagada sobre “o que diria a Kantor se tivesse cinco minutos com ele?”:

Não sei.... não consigo pensar em nada. Eu posso me imaginar vendo-o, mas não percebo nada que eu perguntaria a ele. Obviamente, nesse momento, eu gostaria de olhá-lo trabalhando, mas eu não gostaria de perguntar a ele, gostaria de perguntar às pessoas que trabalhavam com ele, porque tudo é um reflexo dele, ele é um mistério no centro, você entende? Eu gosto disso. A melhor imagem do artista é algo que não pode ser manuseado exceto por um espelho.¹¹

LeCompte aproximou-se da figura de Kantor seguindo um viés de ética da criação artística que revela muito do modo como a diretora se coloca diante de seus trabalhos: chegar até Kantor – na cena do Wooster – pelo seu reflexo.

A dramaturgia de *A pink chair* é feita a partir de quatro materiais fundamentais: o filme da penúltima peça dirigida por Kantor, *I shall never return* (1988); gravações de cenas de ensaios do mesmo espetáculo (disponibilizadas por Dorota ao grupo); entrevistas do Wooster (com mediação de Kate Valk) com Dorota sobre o pai, seu trabalho e sobre ela mesma; e a versão do Wooster para a versão de Kantor do texto *O retorno de Odisseu*, do escritor Stanislaw Wyspianski.

Pelo programa de *A pink chair* também são informadas ao público as fontes musicais usadas na encenação de LeCompte: um hino protestante chamado *Bound for the promised land* e várias canções de *I shall never return*: dois tangos argentinos (*Tiempos viejos* e *El lloron*), uma canção de bar polonesa (*Bal na gnojnej*), uma composição de Frédéric Chopin (*Scherzo No. 1 in B minor, Op. 20*), dois hinos católicos (*Serdeczna matko* e *Lulajze jezuniu*) e um hino judaico (*Ani ma`amin*). Como se vê, é uma grande mistura de referências, discursos, filosofias.

11 Transcrição de fala de Elizabeth LeCompte, no vídeo “Liz LeCompte in Tadeusz Kantor’s studio in Krakow” (2013), postado no site do Wooster Group. Tradução minha. Disponível em: <https://bit.ly/47t8Uwg>. Acesso em: 4 out. 2023.

O roteiro dramaturgico de *A pink chair* é composto por um prólogo e quatro partes:

Prólogo:

Zbigniew “Z” Bzymek lê um manifesto de Tadeusz Kantor

Parte 1: Andar de cima no nosso teatro

Uma conversa com Dorota Krakowska, filha de Kantor

Parte II: O homem no lugar de Kantor

Dorota e Z assistem a trechos de ensaios com seu pai trabalhando em *I shall never return*

Parte III:

Uma miserável e suspeita acolhida/pousada

Um filme de *I shall never return* – a sequência onde Kantor é confrontado por seus atores

Parte IV: Retrato de Dorota

Um testemunho de coisas perdidas: uma cerimônia de casamento, terminando em uma parada militar

Parte V: O retorno de Odisseus

Um episódio da história de Odisseus de *I shall never return*¹²

A dramaturgia cênica foi construída a partir da relação dos atores com os vídeos transmitidos em um grande monitor que ficava posicionado no fundo do palco, no centro, sustentado por roldanas em barras de ferro, que possibilitavam que o monitor se deslocasse na vertical, para o alto e para baixo. Nesse monitor – que também voltaria a ser usado na montagem de *A mãe* – passariam trechos de depoimentos de Dorota sobre o pai, conversas entre a atriz Kate Valk, Dorota e o ator que fazia o papel de Kantor em cena, Zbigniew Bzymek (também polonês e amigo de Dorota), e trechos do vídeo da montagem de *I shall never return*, onde aparece Kantor no palco junto aos seus atores/personagens da peça.

Entrevistei o videomaker Irfan Brkovic, integrante do Wooster no período e, hoje, artista associado, em janeiro de 2020. Brkovic nasceu na Bósnia e estabeleceu-se em Nova York devido à aprovação na seleção – que envolveu centenas de candidatos para uma única vaga – para integrar a equipe técnica do grupo. Brkovic começou como assistente de vídeo nos ensaios de *A pink chair* em 2019, e no mesmo ano passou a assinar a elaboração das imagens,

¹² Texto transcrito do programa da peça.

estáticas e em movimento, no processo de criação de *A mãe*. Brkovic me explicou o funcionamento dos equipamentos usados na cena de *A pink chair*.

Foram montados dois sistemas de vídeo. Um de uso interno, ou seja, seis monitores vistos apenas pelos atores no palco, e operados pela atriz e gerente de palco Erin Mullin em seu laptop. Mullin acumulou as duas funções no espetáculo, fazendo duas personagens – “Mulher com chapéu-coco & laptop” e “Telemachus” (filho de Odysseus) – e acionando todas as entradas e saídas dos vídeos direcionados para os atores. Irfan Brkovic, enquanto isso, operava o segundo sistema de vídeo, por meio do qual ele acionava as imagens transmitidas pelo monitor (de aproximadamente 60 polegadas) posicionado no centro do fundo do palco. Brkovic me explicou que esses dois sistemas estavam rodando em apenas um software, e que todos os computadores estavam ligados em networking.

Na temporada de *A pink chair* que assisti no Teatro NYU Skirball, as mesas de operação – de imagens, som e luz – foram posicionadas no fundo da plateia, e, com isso, algumas das últimas fileiras foram interditadas, o que mostra a importância da aproximação e do contato entre os artistas operadores técnicos e os atores no palco. Brkovic comentou que, em alguns momentos, marcados durante os ensaios, quando Erin Mullin estava atuando e não tinha a possibilidade de operar seu laptop, a tarefa era assumida por ele, como no apagamento das luzes e de todos os vídeos ao final do espetáculo.

De maneira bem similar era realizado o trabalho de áudio durante a encenação, conduzido pelo técnico Eric Sluyter. Os atores e o público ouviam os áudios dos vídeos da gravação da montagem de Kantor, ruídos sonoplásticos diversos, trilha sonora composta para a montagem, além de canções corais apresentadas ao público pelas atrizes e pelos atores do Wooster. E, junto a toda essa intensa polifonia, os atores, em cena, ouviam pelos fones de ouvido as vozes dos atores de Kantor na apresentação filmada de *I shall never return*, enquanto pelos monitores – posicionados de costas para o público e espalhados pelo espaço cênico – viam as imagens gravadas da encenação de *I shall never return*, pelas quais seguiam as marcações cênicas de Kantor e os gestos das atrizes e dos atores.

Penso sobre todas essas operações como práticas de **atuação-entre-meios**, que funcionam como práticas de expansão do campo cênico. Assim como os atores usam o que veem nos monitores como escrita para as partituras de movimentos e gestos que executam no palco, eles simultaneamente falam no palco, em inglês,

o que ouvem nos fones de ouvido: as vozes das atrizes e dos atores da montagem filmada de Kantor, em polonês. Observa-se, então, que a cena do Wooster é regida por operações de simultaneidade e espelhamento, ou melhor, por **operações de expansão**, já que os corpos e vozes das atrizes e dos atores **expandem** as imagens visuais e sonoras transmitidas pelos monitores e fones de ouvido.

Esse modo de trabalhar do Wooster, em particular no que tange à atuação das atrizes e dos atores, não é sempre aceito pelo público ou pela crítica. Kate Valk, atriz do grupo desde o final da década de 1970, relatou em entrevista concedida a mim que por diversas vezes ouviu que os atores do Wooster não atuavam, já que, na maneira de ver dessas pessoas, o grupo apenas imitava as imagens transmitidas pelos monitores de TV espalhados pelo palco. Valk ainda observou que muitos costumam questioná-la se os monitores e os fones de ouvido atrapalham sua atuação, ao que Valk responde:

Isso é a minha atuação! Isso é o que fazemos. Se você tem esse tipo de mentalidade “Eu sou uma atriz e faço as coisas só assim”, não sei se você vai gostar de trabalhar da maneira que trabalhamos. Mas nós a inventamos porque a amamos e é divertido. Você já esteve por perto o suficiente para ver quando Liz diz: “Não, isso é terrível, isso é como uma peça ruim. Vamos pré-gravar isso [falas do texto] e vocês fazem sincronização labial ou misturamos com diálogos ao vivo.” Você sabe, Liz inventa todos esses truques, essas coisas [toca o ouvido, como quem sinaliza um fone de ouvido], que podem ser consideradas como truques. E as pessoas resmungam: “Ah, pessoal, vocês não atuam, vocês dependem dessas coisas [sinaliza novamente o fone de ouvido]”. Então, se você se sente assim, não venha ao espetáculo, porque não é fácil. Você viu, nós ensaiamos muito. Ensaíamos por muito tempo. E é como uma partitura musical em que você tem que tocar. Você tem que estar nela e viva nela, você não é um robô. Você ouviu Liz dizer também: “Você soa como [faz o gesto com as mãos sinalizando uma boca mecânica, como a de um ventríloquo]. Você tem que ser real, isso tem que ser real”. É uma maneira de colocar todo mundo no mesmo barco também. Porque não tem nenhuma técnica fora o trabalho com a tecnologia. E trabalhamos com isso de uma maneira muito sofisticada. É profundamente integrado. Fazemos ajustes o tempo todo. E está evoluindo o modo como trabalhamos com as TVs, como trabalhamos com os fones de ouvido, como trabalhamos com as faixas pré-gravadas ou ao vivo, com algum tipo de interrupção ao vivo ou interface com o que estamos fazendo (Guimarães-Martins, 2023, p. 116).

A partir desta fala de Kate Valk, e em interlocução com Rosalind Kraus ao pensar sobre a crise na categoria escultura e a conseqüente expansão do campo

escultórico, o que se **esgarça, falha, fracassa**, em muitos espetáculos do Wooster, como em *A pink chair*, que faz com que parte dos espectadores chegue a dizer que o que veem não é teatro e que os atores não estão em cena como atores?

Figura 2 – Cena de *A pink chair*



Da esquerda para a direita: Ari Fliakos, Kate Valk, Zbigniew Bzymek (na mesa), Jim Fletcher, Danusia Trevino, Suzzy Roche, Erin Mullin e Gareth Hobbs, em *A pink chair* (*in place of a fake antique*).

Foto: Maria Baranova

Figura 3 – Cena de *A pink chair*



O ator Zbigniew Bzymek e, na imagem do monitor no fundo do palco de *A pink chair*, Tadeusz Kantor.

Foto: Maria Baranova

Figura 4 – Cena de *A pink chair*



Nesta foto de *A pink chair* é possível ver os monitores na boca-de-cena, voltados para as atrizes e os atores no palco. Dorota Krakowska na tela¹³.

Foto: Maria Baranova

Dois

Em 1974, em artigo publicado na revista do Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA – Museum of Modern Art), Cora Rosevear observou que um visitante do Sculpture Garden do MoMA¹⁴, diante da obra *Monumento a Balzac*, de Auguste Rodin, poderia se surpreender ao tomar conhecimento que essa escultura fora rejeitada em sua primeira exibição no Salão de Maio, em 1898: “Foi rejeitada como inadequada por aqueles que a encomendaram, publicamente ignorada pelo presidente da França e amplamente ridicularizada nos jornais” (Rosevear, 1974, p. 5).

Entre 1890 e 1898, Rodin criou mais de quarenta estudos para o monumento em homenagem a Balzac. Leu seus romances e as biografias sobre o autor, pesquisou seus retratos e caricaturas, encomendou roupas ao alfaiate pessoal de Balzac com as medidas exatas do escritor, assim como viajou até Tours, onde o poeta nasceu.

¹³ Fotos gentilmente cedidas pelo Wooster Group e pela fotógrafa Maria Baranova para este artigo.

¹⁴ Abby Aldrich Rockefeller Sculpture Garden.

Rosalind Krauss considerou tanto a estátua de Balzac quanto *Portas do inferno*, também de Rodin, como experiências que poderiam ser pensadas como marcos da transição da escultura, historicamente compreendida como monumento (estátua, marco comemorativo, e, nesse sentido, uma representação) para o que Krauss (2008, p. 132) chamou de condição negativa da escultura, que se caracterizaria, em particular, pela “ausência do local fixo ou de abrigo, perda absoluta de lugar”.

O que me interessa aqui não é exatamente pensar na escultura como monumento nem em sua condição negativa, mas deter-me um pouco sobre o olhar de Krauss diante dos quarenta estudos de Rodin para o monumento a Balzac, assim como diante de *Portas do inferno*, consideradas **obras fracassadas**. A historiadora comenta que

O início do fracasso dessas duas obras como monumento – cujas encomendas eventualmente falharam – não é apenas o fato de existirem inúmeras versões em vários museus de diversos países, mas também a inexistência de uma versão nos locais originalmente planejados para recebê-las. Seus fracassos também estão entalhados nas próprias superfícies: as portas foram desbastadas excessivamente e recobertas a ponto de se tornarem inoperantes; Balzac foi executado com tal grau de subjetividade que o próprio Rodin, conforme suas cartas atestam, não acreditava que fosse aceito” (Ibid., p. 132).

Krauss compreende que essas inúmeras tentativas de Rodin indicariam um **esgarçamento** da própria lógica da escultura como monumento. Ou, em outros termos, apontariam para a ideia de que, como as convenções de qualquer categoria artística – no caso, da escultura – não são imutáveis, um dia a lógica começa a **falhar** (“*the logic began to fail*”) (Ibid., p. 131). O verbo *to fail* pode ser traduzido para o português como “fracassar”, “falhar” ou “esgarçar”¹⁵. Esse esgarçamento se daria no interior de uma estrutura lógica (de um sistema de convenções), do que historicamente fora compreendido como escultura, e que Krauss, alinhada com o pensamento do modernismo nas artes plásticas, passou então a pensar como condição negativa do

15 A tradução usada aqui é a de Elizabeth Carbone Baez, na publicação do número I de **Gávea**, revista do curso de especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil, da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), em 1984, e reeditada em Krauss (2008).

monumento, citando como exemplos as obras de Brancusi: *Galo*, *Cariátides*, *Coluna sem fim* e *Adão e Eva*.

A reflexão de Krauss não para, porém, nesta transição da ideia de monumento para a ideia de condição negativa do monumento, já que ela logo sinalizaria um segundo movimento, no qual a escultura se aproxima do que identificou – agora alinhada ao pensamento do pós-modernismo – como pura negatividade: nem paisagem, nem arquitetura. Exemplos deste período, situado por Krauss na passagem dos anos de 1960 para os 1970, seriam as obras de Robert Morris, Robert Smithson, Michael Heizer, Richard Serra, Walter de Maria, Robert Irwin, Sol LeWitt e Bruce Nauman.

Nesta outra transição, novamente o que me interessa não é o conceito de escultura como pura negatividade, e sim o pensamento de Krauss acerca do que ela situa como **lógica complexa das obras**, à qual a pesquisadora relaciona um movimento de expansão do campo escultórico.

Transportando essa reflexão para o campo teatral, e retornando às criações do Wooster Group, novamente sobre *A pink chair*, recoloco a questão: o que falha, esgarça, fracassa – no ponto-de-vista do público – na cena teatral, para que falem: “Isso não é atuar”? Esse estranhamento seria exatamente efeito dos jogos e tensões entre corpos e mídias técnicas de som e imagem no palco? Ou, em outros termos, em que medida a prática da atuação-entre-meios expande a cena teatral no limite da quebra da própria convenção da categoria teatro?

Luiz Fernando Ramos (2015, p. 157-8), ao analisar criticamente a trajetória do artista Jack Smith, observa que “de algum modo, Smith revela-se a matriz de uma *mimesis* aberta, ou imune ao encaixe inexorável a um referente que, animada pela perspectiva do colapso, da não efetivação e da falha, torna-se recorrente nos dias atuais [...]”. Sílvia Fernandes (2018, p. 10), por sua vez, destaca, na contemporaneidade, a incompletude das manifestações cênicas e o caráter provisório e processual das experiências: “[...] não se trata mais de ressaltar o hibridismo de linguagens, mas da tentativa de subtrair do teatro o caráter espetacular de obra acabada”. Dos comentários de Ramos e de Fernandes, ressalto duas ideias que, de algum modo, se formam por movimentos de negação: não encaixe e não hibridismo. As duas noções não apenas se articulam, a meu ver, à ideia de uma lógica interna complexa

das obras, percebida justamente por suas falhas, esgarçamentos, expansões, mas revelam, ainda, interrupções/suspensões: entre-espacos, entre-tempos, entre-meios.

Três

Voltando às tentativas de Rodin, a resistência do público e da crítica aos bustos de Balzac está longe de ser um evento isolado naquela intensa passagem do século XIX para o XX, quando as mídias de imagem, som e escrita, como o gramofone, a câmara fotográfica, o filme, a máquina de escrever, e tantos outros meios técnicos, se inseriram na vida cotidiana. O mundo começava a armazenar, ainda sob o assombro de todos, suas imagens pela fotografia e pelo filme, assim como os sons pelo fonógrafo e pelo gramofone. Um mundo das abreviações rápidas da estenografia, dos tipos gráficos das máquinas de escrever, das distâncias encurtadas do telégrafo.

Marshall McLuhan (1972, p. 323) observou, na segunda metade do século XX, que William Blake “explicita que os homens mudam quando muda a posição relativa entre os sentidos. E que esta posição relativa muda quando qualquer sentido ou função corpórea ou mental se exterioriza sob forma tecnológica”. Ideia que, por sua vez, ecoa, de alguma forma, em Friedrich Kittler (2019, p. 19), ao formular que “o que permanece das pessoas é aquilo que a mídia é capaz de registrar e transmitir”.

Kittler comenta, ainda, que diante dos aparelhos do início do século XX, ou seja, diante de “armazenadores capazes de gravar e reproduzir dados acústicos e ópticos no seu próprio fluxo temporal”, “o ouvido e o olho se tornaram autônomos” (Ibid., p. 24). O historiador analisa da seguinte maneira essa diferenciação na percepção:

Com a diferenciação tecnológica entre óptica, acústica e escrita – da maneira como ela explodiu o monopólio de registro de Gutenberg por volta de 1880 –, o assim chamado ser humano se tornou factível. Sua essência transborda para equipamentos. As máquinas conquistam funções do sistema nervoso central, e não somente, como todas as máquinas antes disso, da musculatura. E é só com isso – não com a máquina a vapor ou a estrada de ferro – que se chega à separação limpa entre matéria e informação, entre real e simbólico. Para ser possível inventar

o fonógrafo e o cinema, os antigos sonhos da humanidade não são suficientes por si próprios. Olho, ouvido e cérebro têm que se tornar objetos de pesquisa em suas próprias fisiologias. Para otimizar maquinalmente a escrita, ela não pode mais ser sonhada como expressão de indivíduos ou como rastro de corpos. As formas, diferenças e frequências de suas próprias letras têm que vir em fórmulas. O assim chamado “ser humano” decai em fisiologia e tecnologia da informação (Ibid., p. 40-41).

Kittler já pensava na década de 1980 em uma ontologia das mídias, ou seja, uma perspectiva de entendimento e de apreensão do humano a partir de uma história e arqueologia dos meios: técnicos e físicos. Em artigo de 2009 – dois anos antes de seu falecimento –, o pesquisador retoma e avança no tema, ao discutir justamente a ausência, no campo da Ontologia, da temática das mídias. E ressalta, inclusive, que Aristóteles pensara nas mídias, não em seus escritos ontológicos, mas sim nos estéticos (ao tratar da percepção sensorial). A discussão sobre o ser humano não costumava passar pelas reflexões sobre a técnica e suas mídias, como diz Kittler, destacando

[...] que a Filosofia (ou, nos termos de Heidegger, a Metafísica europeia) foi necessariamente incapaz de conceber a mídia enquanto mídia. Esta negligência se inicia com Aristóteles: primeiro, pois sua Ontologia lida apenas com as coisas, sua matéria e forma, mas não com as relações entre as coisas no tempo e no espaço. O conceito mesmo de um meio (físico) (*tò metaxú*) é relegado à sua teoria da percepção sensorial (*aisthesis*). Segundo, porque, como os gregos não distinguiam entre o discurso articulado da fala e as letras alfabéticas articuladas, o conceito mesmo da escrita como meio (técnico) próprio à filosofia está ausente desde Aristóteles (Kittler, 2018, p. 144-145).

A filosofia, desde a Grécia Antiga, “apesar de tempos em tempos ter lidado com a mídia física ou elementos tais como éter, luz e água, negligenciou completamente sua própria mídia técnica desde os antigos volumes até os modernos bestsellers” (Ibid., p. 151). A temática dos meios técnicos seria enfrentada apenas no século XX. “Somente em Heidegger surgirá uma consciência filosófica para os meios técnicos”, observou Kittler (Ibid., p. 144).

Esse vácuo me interessou e orientou o rumo de minhas pesquisas – sintetizadas aqui em forma de artigo –, na medida em que a reflexão, talvez ainda escassa, entre arte e técnica traz impasses, na contemporaneidade,

para a prática das artes, incluindo as artes cênicas, tanto nos processos de criação das obras quanto na formação dos artistas da cena, bem como na apreciação dessas obras e atuações.

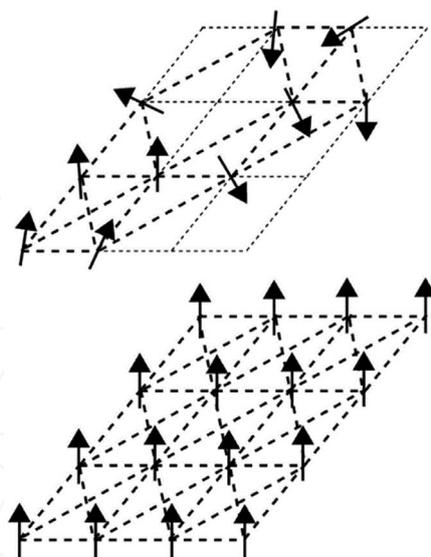
Ao observar o trabalho das atrizes e dos atores em *A pink chair*, refletia sobre a ideia de meio. Em primeiro lugar, como aquilo que está, nas relações de tempo e espaço, entre (ou seja, que funciona como mediador, oscilando entre afastamentos e aproximações, assincronias e sincronias); e, em segundo lugar, como aquilo que se constitui, a partir de sua matéria e de sua forma, como algo entre (ou seja, algo que materialmente liga um meio a outro). Tempo-espaço, matéria-forma, corpos e mídias técnicas de imagem e som em atuação.

É nesta via que compreendo o trabalho de criação da atriz Kate Valk em *A pink chair*, assim como em outras obras do Wooster, como uma prática de **atuação-entre-meios**. O corpo da atriz – seus gestos, movimentos, imobilidades, respirações, musicalidade e ritmo – apreendido no jogo de contraponto com as imagens veiculadas pelos monitores voltados para os atores no palco e pelos áudios reproduzidos pelos fones de ouvido. As mídias técnicas de som e de imagem e o corpo/voz da atriz se entrelaçam. Corpos e meios técnicos atuantes, integrantes de um mesmo sistema complexo, ou, mais precisamente, de uma mesma cena complexa.

Na Física, “para se entender o comportamento dos sistemas complexos”, explica o pesquisador e físico Elbert E. N. Macau (2002, p. 5-6), “é necessário compreender como suas diversas partes agem em conjunto de forma a produzirem o comportamento do todo”. Macau define sistema complexo como “um sistema que apresenta um comportamento intrincado, que é difícil de ser modelado através do enfoque reducionista de sucessivas subdivisões em busca de suas constituintes elementares” (Ibid., p. 1). O também pesquisador e físico André Martins, por sua vez, observa que o estudo dos sistemas complexos envolve tanto a observação do modo como componentes microscópicos geram as leis e regras que descrevem o sistema macroscópico (o mais comum, como aponta Martins), quanto, inversamente, o modo como aspectos macroscópicos influenciam o comportamento de elementos microscópicos (Martins, 2020). E o físico Eduardo Sato (2021), em artigo sobre as pesquisas de Giorgio Parisi, prêmio Nobel da Física de 2021, acerca dos vidros de spin,

explica que “diferente das estruturas cristalinas mais comuns, onde os átomos estão dispostos de forma ordenada, isto é, equidistantes e repetindo o mesmo padrão geométrico, os vidros de spin são desordenados”. Seguem as imagens publicadas no artigo de Sato:

Figura 5 – Vidro de spin e material ferromagnético



Legenda das imagens publicadas no artigo “Sistemas complexos e o Nobel de Física de 2021”: “Exemplo de ordem e desordem: na primeira imagem temos um vidro de spin e na segunda um material ferromagnético. Imagem por: Zureks – Wikimedia Commons”

Fonte: Sato (2021, p. 3)

O vidro de spin é um exemplo, na Física, de sistema complexo – movimentos ora coincidentes, ora diametralmente opostos; pequenas partes em relação a um todo maior, e um todo interrelacionado com suas partes, em um movimento de mão dupla/múltipla.

Analogamente ao funcionamento de um vidro de spin, a cena criada pelo Wooster Group, em *A pink chair*, faz-se também por dinâmicas complexas. O jogo entre atores e mídias técnicas de som e imagem no espaço da encenação constitui-se exatamente por uma aparente desordem, algo de intrincado, em que o microscópico e o macroscópico estão sempre, em alguma medida, em alteridade e em entrelaçamento. Kate Valk e o coletivo de atrizes e atores criam seus deslocamentos e gestos no palco a partir do espelhamento do que veem dos atores de Kantor no vídeo, assim como projetam suas vozes no espaço cênico, no mesmo instante em que escutam as vozes na língua polonesa pelos fones de ouvido. Tudo isso é entremeado pelo comprometimento

de autoralidade e de ineditismo do Wooster Group na construção da cena de *A pink chair*. Os corpos das atrizes e dos atores estão entre meios técnicos, e os meios técnicos só existem ali pelos corpos em cena. Corpos e mídias técnicas de som e imagem em atuação, em choque, em desdobramentos múltiplos e performáticos.

Nesta linha de pensamento, surge, no fechamento deste artigo, uma possível síntese para a questão aqui levantada: em que medida a ideia de atuação-entre-meios poderia ser pensada como uma prática de expansão cênica? Na medida em que atuar-entre-meios é, de algum modo, esgarçar e fazer falhar convenções teatrais, não para fazê-las sumirem de todo, mas para reconfigurá-las, transfigurá-las – de modo complexo, expandido –, a partir da compreensão de que pensar sobre arte e técnica seria, de algum modo, pensar sobre o espaço-tempo-entre-as-coisas, ou sobre o modo como as coisas, humanas ou não, atuam-entre-meios, no teatro.

O assunto é extenso, e evidentemente não se esgota neste artigo. A partir da análise crítica da encenação de *A pink chair (in place of a fake antique)*, do Wooster Group, refletimos acerca dos cruzamentos entre atuação cênica e tecnologias, entrelaçando as perspectivas teóricas de Rosalind Krauss (esgarçamento, falha e fracasso, ao pensar sobre a expansão da escultura), de Friedrich Kittler (apreensão do humano a partir de uma história e arqueologia dos meios técnicos e físicos) e de pesquisadores do ramo da Física acerca da noção de complexo. Deste modo, os percursos da pesquisa e da escrita guiados pela reflexão em torno da ideia de atuação-entre-meios como prática de expansão cênica acabaram por evidenciar fraturas há muito expostas, colapsos da própria categoria teatro.

Referências bibliográficas

- FERNANDES, S. Teatro expandido em contexto brasileiro. **Sala Preta**, São Paulo, v. 18, n. 1, p. 6-34. 2018. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v18i1p6-34.
- GUIMARÃES-MARTINS, M. **Atuação-entre-meios**: cena e tecnologia nas versões de Bia Lessa, Christiane Jatahy e Elizabeth LeCompte/Wooster Group para *As três irmãs* de Tchekhov. 2023. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.
- HEIDEGGER, M. **A questão da técnica**. São Paulo: Paulus, 2020. *E-book*.

- KITTLER, F. A. **Gramofone, filme, typewriter**. Belo Horizonte: Editora UFMG; Rio de Janeiro: EdUERJ, 2019.
- KITTLER, F. A. Por uma ontologia da mídia. **Eco-Pós**, Rio de Janeiro, v. 21, n. 2, p. 143-154, 2018. DOI: 10.29146/eco-pos.v21i2.20493.
- KRAUSS, R. A escultura no campo ampliado. **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, n. 17, p. 87-93, 2008. Disponível em: <https://bit.ly/49xaEGk>. Acesso em: 8 dez. 2023.
- KRAUSS, R. The real thing: an interview with Rosalind E. Krauss. [Entrevista concedida a] David Plante. **Artcritical**: the online magazine of art and ideas, [s. l.], 30 Aug. 2013. Disponível em: <https://bit.ly/4a6aFI7>. Acesso em: 7 dez. 2023.
- MACAU, E. E. **Sistemas complexos**. São José dos Campos: Inpe, 2002. Disponível em: <https://bit.ly/3QSdzlF>. Acesso em: 4 out. 2023.
- MARTINS, A. O que são sistemas complexos? **USP-Sistemas Complexos**, São Paulo, 2020. Disponível em: <https://bit.ly/3QTa5j3>. Acesso em: 4 out. 2023.
- MCLUHAN, M. **A galáxia de Gutenberg**: a formação do homem tipográfico. São Paulo: Editora Nacional: Editora da Universidade de São Paulo, 1972.
- RAMOS, L. F. **Mimesis performativa**: a margem de invenção possível. São Paulo: Annablume, 2015.
- ROSEVEAR, C. Rodin's Balzac. **MoMA**, Nova York, n. 1, p. 5, 1974.
- SATO, E. Sistemas complexos e o Nobel de Física de 2021. **Instituto Principia**, São Paulo, 3 nov. 2021. Disponível em: <https://bit.ly/41bo0EF>. Acesso em: 4 out. 2023.

Recebido em 06/09/2023

Aprovado em 28/10/2023

Publicado em 28/12/2023