

**A cena teatral no campo expandido:
atuação, personagem e direção**

Margarita Abin
María Soledad Álvez
Hugo Angelelli
André Carreira
Natalia Mirza
Daniela V. Vargas
Universidad de la República
Uruguay

Apresentação

Este texto nasceu de uma prática pedagógica desenvolvida no contexto da Maestría en Teoría e Historia del Teatro da Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación da Universidad de la República (Montevideo, Uruguai).

Como exercício de conclusão do curso ditado pelo professor André Carreira foi proposta a escritura de um artigo coletivo através do qual docente e estudantes refletimos sobre a cena contemporânea considerando a ideia de um teatro no campo expandido.

O principal objetivo desta experiência de escritura coletiva foi propor uma reflexão sobre a cena teatral considerando a necessidade de discutir a ideia do campo expandido aplicado ao teatro. Buscamos com este texto sugerir possibilidades de abordagem das práticas teatrais considerando as fronteiras da própria linguagem teatral. Nossa aproximação ao tema está diretamente relacionada com a percepção das potencialidades de um pensamento que tome como eixo a condição de crise de nosso

saber teatral, por isso esta escritura se permite jogar com as ideias sem buscar oferecer aos leitores um mapa conceitual fechado.

Partimos da noção de teatralidade como forma de propor um território que nos permite inscrever uma cena no campo expandido, para depois fazer referência à crise do texto dramático como suporte fundamental da construção teatral. Posteriormente discutimos aquilo que Robert Abirached chamou de “a morte da personagem” para observar como os projetos da cena expandida coloca em tensão o lugar da atuação ao aproximar a ficção à realidade de quem performa. Finalmente fazemos referência à função da direção neste contexto no qual os materiais teatrais tradicionais parecem estar submetidos a processos de um desgaste sem fim com vistas a recuperar os sentidos do teatro como acontecimento social.

Pensar uma cena expandida

A ideia de cena expandida surge a partir de linguagens e manifestações artísticas que não provêm dos centros de formação de atores e diretores ou do teatro tradicional, e menos da literatura teatral. Poderíamos encontrar as matrizes do expandido em um tipo de comportamento relativo à arte que não é novo, pois já aparecem ressonâncias desta ideia na concepção de *Obra de Arte Total* (*gesamtkunstwerk*) de Richard Wagner que pretendia unir as artes (música, dança, poesia, pintura, escultura e arquitetura) em um mesmo trabalho artístico.

Outro ponto de partida para identificar a Cena Expandida pode ser encontrado nas rupturas propostas pelo teatro futurista russo (teatro da transformação), que propunha aproximar e expandir os alcances das linguagens cênicas e plásticas¹. Não

¹ Um exemplo disso pode ser observado na obra teatral *Victoria sobre el Sol*, na qual o pintor russo Kazimir Malevich foi o realizador dos desenhos de figurino, cenografia e dos telões, trabalhando conjuntamente com o diretor Alekséi Kruchonyj.

devemos esquecer os exemplos de expansão das linguagens cinematográficas plasmados nas experiências do cinema expressionista alemão, nas obras de diretores como Robert Wiene, F.W. Murnau ou Fritz Lang.

O conceito “expandido” é utilizado nos estudos da arte contemporânea principalmente a partir da abordagem de Rosalind Krauss que em 1979 publicou o artigo *A escultura no campo expandido*. No entanto, nove anos antes Gene Youngblood havia publicado *Expanded Cinema*. (Youngblood 1970) texto no qual explorava as possibilidades do cinema experimental e as incipientes novas tecnologias através do uso de várias telas e projeções simultâneas e em tempo real. Youngblood apontava então para o fato que tal expansão forçava as fronteiras das linguagens cinematográficas propondo encontros com outros campos expressivos. É necessário dizer que o termo *Expanded Cinema* foi sugerido em 1966 por outro vanguardista do vídeo arte e da arte eletrônica, Stan Vanderbeek.

Este conceito serviu para explicitar uma noção de arte que vai além do meio que o sustenta, seja vídeo, escultura ou o teatro, se interessando pelo entorno com projeções para fora dos limites da própria linguagem. Isso se concretiza com a incorporação de novos olhares interdisciplinares. Como diz Julia Elena Sagaseta:

Na cena atual, os teatristas mais inovadores buscam romper os limites do teatro, ao cruzá-lo com outras artes (se bem sempre conteve a música, a dança, as artes visuais, a literatura, agora o vídeo, mas submetidas a relato), ao expandi-lo. (...) Os atores e diretores fazem instalações ou outras formas visuais que incorporam às cenas já seja como cenografia ou como parte importante da obra. Nada está regulado, a arte se renova na mistura. (Sagaseta 2016).

Podemos considerar que a ideia do campo expandido implica tanto a formulação de um conceito artístico como sua própria negação. Isso se faz evidente se consideramos o olhar provocativo de Marcel Duchamp (*Uma obra que não é de arte*) e de

Allan Kaprow (*Isto não é Arte*), que são referências inevitáveis de artistas que questionaram os próprios limites da arte levando-os a uma expansão fora da arte. A negação implícita em tais propostas situava a arte fora dos espaços institucionais da arte, ainda que logo diferentes contradições fazem muito mais complexa as relações de tais rupturas com os flexíveis sistemas artísticos.

O centro da noção de cena expandida no teatro, consiste em por em crise os modelos da produção teatral, da direção, da atuação, de todos os procedimentos tradicionais que definiram esta arte. Tal expansão poria em dúvida, ou em discussão as formas do fazer teatral sem deixar de reconhecer o teatro como linguagem.

A cena expandida implica pensar em crise os modelos cênicos, e isso significa que não se poderia formular uma ideia de cena expandida que possa ser delimitada, clara e estável. É exatamente sua dinâmica e transbordamentos o que estimula pensa-la como hipótese. Sabemos que esta cena se caracteriza pelas rupturas com a representação e ao mesmo tempo pelo seu reconhecimento; pelo abandono das narrativas e por sua reivindicação da narração como procedimento cênico; pelas experiências vivenciais e pessoais dos que atuam, pela dialética entre o ficcional e o real. Mas fundamentalmente, por se desenvolver tomando a incerteza do que é fazer teatro na atualidade.

Teatralidade: uma noção operacional

Se fizéssemos uma pesquisa de rua perguntando ‘o que é o teatro?’, muito provavelmente as respostas se relacionariam com o espaço teatral, palco e público, a representação de uma história, o figurino, texto dramático, atores, todos aqueles elementos que de forma tradicional consideramos como referentes do espetáculo teatral. Mas, o que já sabemos é que a noção de teatro se expandiu inclusive fora do âmbito dos fazedores da cena. Até o público menos habitual pode considerar a hipótese

de que determinados acontecimentos que escapam ao cotidiano poderiam ser lidos como teatro.

Desta forma, é neste contexto de transformação que a ideia de teatralidade nos permite, ou talvez nos exija, repensar o fazer cênico projetando-o além das encenações dos materiais dramatúrgicos. Como afirma a pesquisadora francesa Josette Féral , perguntar o que é a teatralidade, é questionar o próprio teatro, e é expandir a ideia do teatro centrado na representação do texto dramático. (Feral 17)

A teatralidade não é uma qualidade do teatro. Os estudos da antropologia, da psicanálise e da semiótica nos fizeram ver que as práticas sociais são basicamente teatralizações que constituem as relações humanas e o mundo através da construção das linguagens. Representar é um elemento chave do desenvolvimento de nossa espécie e base do que chamamos cultura. A ideia de teatralidade ressoa então como uma qualidade que impregna nossas formas de intercâmbio cultural. A realidade, nosso cotidiano, estaria cheio de práticas que nos permitiriam experimentar a teatralidade². Nossa capacidade de perceber as representações e de aceita-las como formas de diálogo nos permite ver que o teatro não é a única linguagem que produz teatralidade. Ao mesmo tempo o próprio teatro reconhece isso e, a partir daí, multiplica seus esforços para cruzar as fronteiras tradicionalistas que o definiam.

Compreender as representações como práticas que constituem a realidade produziu a inevitável fratura dos modelos puramente representacionais da cena. Já não podemos, de forma simples, opor o teatro à representação. Não teríamos ficção por um lado e o real por outro; sabemos das fusões e sobreposições destes campos.

² A teatralidade não é um processo unicamente da arte teatral. Constantemente estamos rodeados de teatralidades presentes em nosso cotidiano que se inscrevem no imaginário social como naturais. Estas teatralidades, ainda que não sejam exclusivamente teatrais, multiplicam as representações que constituem nosso universo do visível. O árbitro de futebol durante uma partida, o escrivão público frente a um cliente, a noiva vestida de branco entrando ao altar, são exemplos nos que a significação do que representam não passa sem ser percebida, mas tão pouco assombra, dado que forma parte de uma cotidiano.

A ruptura da simplicidade desta dicotomia, e a busca incansável de uma eficácia da produção artística gerou movimentos a partir da arte para um campo não-representacional. O desejo de fazer que a arte impacte a vida política gerou processos de criação que reconhecem os procedimentos da representação como algo associado à realidade. Quando já não há uma realidade dada a ser representada, se pode perceber que representa-la através da ficção já não é suficiente para a arte. Predomina neste contexto a desconfiança tanto em relação à certeza da realidade como algo estável, isto é, não representada, como as dúvidas a respeito da capacidade transformadora da linguagem artística. Como diz o pesquisador espanhol José Antonio Sánchez:

O teatro no campo expandido encontra seus modelos nas propostas daqueles artistas que se rebelaram contra a condição metafórica do meio, com essa dupla associação à falsidade ou ao poder, e pretenderam resgata-lo dos salões aristocráticos e burgueses e concebê-lo como um espaço concreto de ação, como um espaço de vida ou como um meio de geração de sentido. (Sánchez 2007 8)

A flexibilidade das linguagens e as referências, assim como a expansão dos conceitos e teorias conseguiram plantar dúvidas que pouco a pouco desconstruíram as certezas cênicas; e com esta desconstrução do teatro como pura representação se esfumaram os limites do “teatral”. Como afirma Agustina Aragón Pividal:

O teatro, para se elevar à categoria de arte, deve auto-refletir sobre sua essência, como outras formas artísticas já fizeram no século XX, quando começou o questionamento dos gêneros artísticos, das formas, mas também do fundamento, da representação, do modo de ver, do *status* do artista e da figura do espectador; deve se perguntar sobre o que o distingue do resto das artes, ao mesmo tempo que incorporar, tomar emprestado, jogar, pesquisar com formas novas que lhe são alheias para ampliar seu conteúdo e/ou sua forma e transgredir, assim, os limites entre as artes. (Aragón Pividal 167)

Para José Antonio Sánchez o teatro é um ato social e uma prática artística que propõe “um modo de produzir comunicação social”, e se realiza como um processo que produz teatralidade (Sánchez op.cit.). Como diz Óscar Cornago: “todo fenômeno de

teatralidade se constroi a partir de um terceiro que está olhando” (Cornago 33), aquele que presença esta prática comunicacional que lhe permite perceber significados a partir dos deslocamentos que se diferenciam de seu cotidiano. Neste momento o observador pode atribuir ao acontecimento qualidades do teatral e identificar a manifestação da teatralidade. Esta manifestação se faz operacional no momento em que o espectador descobre em algo ou alguém a produção de elementos que em sua forma se distinguem do comum, do “normal”, e ao mesmo tempo aceita o desenvolvimento do processo e o ficcionaliza. É através do olhar – ou a resposta – do espectador que o processo se faz concreto, ou como diz Cornago:

Resumindo, podemos definir a teatralidade como a qualidade que um olhar outorga a uma pessoa (como caso excepcional se poderia aplicar a um objeto ou animal) que se exhibe consciente de ser olhado enquanto está ocorrendo um jogo de engano ou fingimento (...). A representação constitui um estado, enquanto que a teatralidade é uma qualidade que adquirem algumas representações. (Cornago 37)

Como a teatralidade é um acontecimento que se projeta além do campo artístico ou espetacular, se entende a teatralidade como uma qualidade do modo como algo ou alguém, significa para outro, e provoca uma mudança de estado da percepção. Para Josette Féral, atribuímos teatralidade aos acontecimentos do cotidiano quando notamos um deslocamento dos tons, ou uma valorização extrema dos gestos e discursos, ou ainda quando começamos a supor que existe algum nível intencional de representação. Para a pesquisadora francesa o desafio seria

Ver se os elementos sobre os que nos concentramos quando estamos analisando a *teatralidade* no teatro são os mesmos que observamos quando analisamos a *teatralidade* na vida cotidiana. Logicamente, quando designamos algo como teatral, é um julgamento, é o resultado de um processo interior, pelo qual reconhecemos certas características que nos disseram que são teatrais. É a maneira em que nossa própria categoria de *teatralidade* funciona. (Féral 67)

A teatralidade não está instalada de forma absoluta no objeto da representação já seja no teatro ou em outra prática artística ou social. Ela é um acontecimento entre este objeto/prática e as pessoas que o experimentam como espectadoras/observadoras. O teatro é uma prática artística que, a partir do reconhecimento das convenções sociais, trata de estruturar mecanismos que têm como foco a produção da teatralidade. É o reconhecimento do elemento teatral o que faz possível o processo comunicacional que a caracteriza e que permite sua confrontação com a realidade cotidiana.

Sabemos que existe um pacto ficcional entre quem atua e as pessoas que assistem à performance cênica, no entanto, a crise da representação, e o olhar oblíquo que a teatralidade propõe sobre ela, obrigaram o teatro a experimentar novas formas de significação, novas teatralidades, novos modos de comunicar, inclusive novas formas de representar, o que impulsiona muitas experimentações que tratam de deslocar os lugares estabelecidos dos atores e do público. A cena expandida dialoga com esta complexidade que aponta Cornago quando se pergunta:

O que vê o espectador e onde encontra projetada sua própria realidade? Isto requer complexos procedimentos cênicos, elaborados no nível da materialidade das linguagens, isto é, dos movimentos, ações, gestualidade, plástica, sonoridade, tendo sempre em conta que o efeito de verossimilhança já não radica no realismo de seus resultados, mas sim na realidade de seus mecanismo. (Cornago 43)

A cena expandida está definitivamente em diálogo com a teatralidade como fenômeno que penetra todas nossas instâncias de vida. Tal elemento empurra as experimentações cênicas não somente para as fronteiras de seu próprio campo, como também tensionam a vida cotidiana para zonas de risco e jogo que o teatro estabeleceu em sua tradição. Lidar com estas premissas exige que aquelas pessoas que se dedicam ao teatro questionem as reais possibilidades do texto dramático como matéria central da cena, ponham em dúvida a persistência das personagens como objetos da

representação, e explorem os lugares da atuação e direção, quando a representação ficcional já não é reconhecidamente uma exclusividade do teatro.

A crise do texto

Na introdução da edição em espanhol do livro *Teatro pós-dramático*, de Lehmann, José Antonio Sánchez afirma que a categoria de teatro pós-dramático implica uma dupla tensão. Ele entende que as artes cênicas se distinguem –no sentido de que se singulariza- com respeito ao drama, mas, ao mesmo tempo que acontece isto, não se pode negar a existência do texto ou drama. Essa é a “dupla tensão” que rediscute o conceito de drama, abandonando seu sentido tradicional e burguês, deslocando o literário do centro de supremacia. Isto serve para compreender as crises que atravessou o teatro no seu sentido canônico, permitindo uma maior compreensão dos fenômenos da cena no campo expandido (Sánchez 2013 19-27).

A leitura pós-teatral exigirá considerar o campo expandido da teatralidade, o cruzamento do teatro com outras disciplinas nas práticas contemporâneas, a revitalização do dramático em âmbitos extra-estéticos e a relação da criação artística e/ou cênica com outras práticas sociais e políticas. (Sánchez 2013 25)

Em referência ao texto, Sánchez reconhece a tensão na autonomia que a arte cênica alcançou com respeito ao drama, porque se situou em um campo que permite a criação tanto em colaboração com a literatura como prescindindo dela. Desta forma, se desloca do centro hegemônico ao texto dramático e à concepção que compreende o teatro como representação deste texto.

Devemos considerar que esta perda de centralidade do texto nem é nova nem é privativa das artes cênicas contemporâneas – contemporânea no sentido que propõe Agamben, ou seja aquilo que está em crise com o tempo ao qual pertence. Nas palavras

do pensador italiano: “contemporâneo é aquele que tem o olhar fixo no seu tempo para perceber não as luzes, mas sim a escuridão.” (Agamben 3). É a dissidência com o tempo em que se vive que constituiria a condição de contemporaneidade, e que tomamos neste artigo para pensar a cena expandida.

A perda de centralidade do texto já está manifesta nas vanguardas artísticas do século XX. Cornago reafirma esta ideia e situa o surgimento deste movimento no teatro do final do século XIX com a crise simbolista e a explosão vanguardista. No entanto, Cornago afirma que a negação do modelo anterior que realizaram as vanguardas seria um “exercício de afirmação de uns materiais e práticas cênicas que têm um sentido que não se esgota em um gesto de rechaço.” (Cornago s.f. 5).

Em relação às práticas atuais, interessa compreender que esta crise do texto não é um fenômeno universal e hegemônico, mas sim que o teatro na cena expandida convive na atualidade com formas e práticas de um teatro que poderíamos chamar “tradicional”. O interesse de nossa reflexão reside em compreender a mudança de concepção que supõe o campo expandido em relação às artes cênicas, tanto como a crise dos elementos tradicionais que constituem um teatro da interpretação, bem como as possibilidades do acontecimento cênico como eixo da prática cênica.

Poderíamos afirmar que a cena expandida como conceito teatral, põe em crise todos os elementos do teatro tradicional, começando pela consideração textocêntrica. Neste sentido, é interessante notar como Cornago define o teatro pós-dramático como “um tipo de prática cênica cujo resultado e processo de construção já não está nem previsto nem contido no texto dramático.” (Cornago s.f. 3). Sánchez não anuncia uma negação do texto, mas afirma que se trata de “(...) um teatro que propõe um conflito com o conceito burguês de teatro, que havia feito sua a hegemonia do drama literário sobre o espetáculo cênico.” (Sánchez 2013 19-27).

Muitas alternativas se apresentam em relação à função do texto. Cornago estabelece, seguindo o pensamento de Lehmann, que o texto pode preceder à criação

teatral ou ir escrevendo-se à medida que avança o processo de criação. O que importa não é o texto em si, mas a relação questionadora que estabelece, fazendo visível o lugar da palavra e o ato enunciativo tensionados em relação aos diferentes elementos cênicos (Cornago s.f. 3). Deve-se compreender que o teatro pós-dramático representa um conjunto de “práticas teatrais”, não uma dramaturgia ou poética cênica específica e, por este motivo, não estabelece uma poética dramática que responderia a formas de como tratar a cena na qual este possível texto funcione. A chave é como se configuram os procedimentos com o texto espetacular considerando “a crise, o questionamento e os limites da representação.” (Cornago 2009 4).

Ainda que não existam formas específicas de textos pós-dramáticos, se pode afirmar que tais textos propõem a uma relação *não representacional* entre o texto e a cena. Esta condição projetaria sobre a criação teatral uma proliferação de linguagens que questionam a unidade e racionalidade da prática teatral (Cornago 2009 5). O resultado não é necessariamente o questionamento da lógica, da verdade ou da razão. Se questiona a representação dentro de uma prática representacional que está colocada constantemente em crise pelo próprio procedimento criativo (Cornago 2009 6) e, por isso, vai se aproximando a uma espécie de teatro da experiência.

Este é um teatro que se distancia do conceito de autonomia e da obra fechada para se conformar como acontecimento e experiência. Neste contexto predominam propostas que tentam oferecer ao espectador, já seja coletiva ou individualmente, uma oportunidade para uma experiência na qual se vivencia um acontecimento como um momento de estranhamento através do qual se sai do rotineiro, inclusive da rotina de assistir a um espetáculo teatral.

O princípio poético que move este teatro responde a um regime de funcionamento impulsionado pelo acontecimento, e este implica uma consciência de que aconteceu algo neste espaço e tempo. É a intensidade a que pode estabelecer este ‘escapar do eixo cotidiano’ abrindo espaços para uma experiência singular e

intransferível. Ao se projetar para além da representação teatral tradicional o acontecimento cênico poderia produzir um impacto residual que persistiria nos espectadores durante um tempo funcionando como possível instrumento de transformação. A ruptura com a pura representação do texto dramático se relaciona com a intenção de encontrar novas instâncias de interface entre os que assistem e os que fazem o espetáculo teatral.

No artigo “Representação e Ética”, um grupo de pesquisadores brasileiros chamam a atenção para os processos de criação do espetáculo centrado na ação dos atores (Telles, Ferracini, Bulhões-Carvalho y Carreira 166). A partir de uma reflexão sobre a crise da representação estes autores nos propõem pensar o representar o outro incorporando-o no processo de criação. Isso implicaria deslocar do centro de atenção da encenação do texto previamente estabelecido, de forma que se possa permitir uma composição do espetáculo teatral que seja realizada como prática em comum. Assim é possível adotar práticas que seriam “invenção, composição de outras maneiras que escapem do que já está definido, dado, estabelecido por relaciones de poder estáveis” (Telles et al. 167), no se refere às relações de poder nos processos criativos e de recepção.

Relacionamos isso com a crise do texto que traz consigo a crise com respeito ao autor, pois põe o acento nas experiências humanas que tentam gerar conteúdos, experiências e sensações. Este teatro já não reconhece a escritura textual como a referencialidade unívoca, com significação transcendente, logicamente apresentada, aonde se tende à exata representação do pensado pelo autor-criador (Diéguez 244). Como diz a pesquisadora Ileana Diéguez, se pode perceber uma presença como texto e como textura; também o texto aparece como desvio (Diéguez 246).

Agustina Aragón Pividal afirma que o componente textual deste tipo de teatro se encontra em relação de “simultaneidade com o resto dos signos (própria da leitura de imagens) em lugar de uma disposição linear (própria da leitura dos textos)” (Aragón

Pividal 16). A autora agrega que este processo é denominado “democratização da cena” devido a que descentra o texto do eixo predominante, a partir do qual este adquire a mesma importância que os demais elementos cênicos (espaço, iluminação, música, corpo e movimento do performer).

Em alguns casos se prescinde totalmente do textual, recaindo a atenção nos códigos não linguísticos (Aragón Pividal 16-17). Em concordância com este pensamento se situa as colocações de Adrian Heathfield de que neste tipo de cena expandida se apresenta uma “dramaturgia sem dramaturgo” (Heathfield 91). Estaríamos ante uma dramaturgia que se escreve como acontecimento: “esta escritura não é simplesmente sobre uma matéria, senão, é ‘dela’ no sentido de que dela emana, está sujeita às suas forças e condições.”(Heathfield 92).

Refletir sobre a crise do texto na cena expandida nos possibilita desenvolver ferramentas críticas e conceituais para compreender melhor estes fenômenos. Trata-los e reconhecê-los na academia como objeto de pesquisa e material da formação permite pensar que o dramático implica na intenção de acontecimento, fato que nenhum texto pode por si só gerar. Sánchez afirma que o drama no teatro pós-dramático não se assenta no texto, mas sim na intersecção entre este e a cena, de maneira que a cena se expanda possibilitando também expandir as categorias analíticas para pensar e praticar as artes cênicas:

Algo similar se poderia afirmar a respeito ao pós-dramático: a quebra do conceito de drama e a abertura de seu sentido para além das definições aristotélica e hegeliana permite repensar e praticar a teatralidade sem recorrer a categorias, ou agregando tantas categorias como distintas tradições culturais requeiram. (Sánchez 2013 24)

Coincidimos com Sánchez em que os conceitos aqui esboçados não pretendem constituir uma afirmação fechada sobre a conceitualização do texto na cena expandida

já que este tipo de reflexão sobre a cena depende dos contextos culturais e políticos nos quais surge, constituindo-se por si mesmo uma reflexão no sentido expandido.

A crise da personagem

A crise do texto implica inevitavelmente na crise da personagem³. Robert Abirached, no seu livro *La crisis del personaje* (1994) reflete especialmente sobre as transformações da dramaturgia, em particular em relação ao novo lugar da personagem na cena teatral. Jean-Pierre Sarrazac, em uma leitura a partir de Abirached, assinala que, independente de desembocar na morte da personagem, esta crise mostra a reinvenção das diferentes maneiras nas quais o artista, seja este autor, diretor ou ator, esculpe essa personagem que “está sobrando” para transformá-lo em uma personagem “em déficit”, uma personagem que será “menos”. (...) um ausente ou ausência feita presente” (Sarrazac .355). Sarrazac diz, então que:

o gesto principal das dramaturgias contemporâneas (de Strindberg a Beckett) parece ser o de por em cena esse puro momento enganoso, estranhamente inquietante, no qual o eu foge de si mesmo, foge fora de si mesmo, organizar no visível esta dilapidação do indivíduo em seus próprios duplos “não coincidentes”. Mais que tentar –artificialmente, “teatralmente”– voltar a dar substância ao fantasma, restituir-lhe um *pathos* ou um caráter individual (...) o escritor inventa uma teatralidade na qual esta de-substancialização de si possa continuar sem limites (Sarrazac 363).

No contexto teatral contemporâneo vemos propostas que podemos relacionar com a cena expandida, que deslocariam o foco da representação da personagem, sua

³ A crise da personagem é uma das consequências que, nas artes cênicas, se desprende das rupturas estéticas, ideológicas, políticas e filosóficas de fins do século XIX, provocadas a partir dos “movimentos de vanguarda”. Falando especificamente do teatro, o impacto supôs uma transformação do eixo centrado no texto dramático sustentado na concepção teatral da poética aristotélica (reforçada para o racional pelo Iluminismo), baseada na mimese e sustentada pela integração de ator, personagem e texto. Por sua vez, e em consonância com a “crise” e explosão da personagem, se produz uma revalorização do lugar do ator, que passaria a ser considerado já não como mero interprete de um texto mas também como um criador.

crise ou dissolução como tal, para o ator. Esta cena, não a partir da representação, mas sim da apresentação e com uma intervenção muito distinta do real, impugnando os limites do tempo, e fazendo do corpo um ponto central, estreita a relação com a performance e os registros de experiência e acontecimento.

Deste modo, se produzirá a abertura a duas concepções muito diferentes do teatral, tal como sugere Bartis (2003 119) a da personagem e a do ator. Diz a respeito Daniela Martín:

dois modos de entender não somente a dramaturgia, mas sim o lugar que tem o ator dentro da montagem de um espetáculo. Em um, o ator interpreta. Coloca-se a serviço de um mundo já estabelecido, estruturado. Em outro, o ator é artífice permanente e constante da obra, a qual, a partir desta perspectiva, pode se ver mais como processo que como produto (Martín, 2010 .2).

Nesta última perspectiva, o ator não interpreta a partir de um texto ou estrutura pré-existente (personagem), mas sim atua, desmontando o conceito de representação, e assim se está mais perto ao da performance. “Os atores estão em cena, se mostram tal qual são e, em muitas ocasiones, hasta usam elementos de sua vida cotidiana como material a ser mostrado” (Martín 4), e isso nos introduz também à questão da busca e a intervenção do real na cena.

Sánchez relaciona a possibilidade da cena expandida com a “renúncia à representação, inclusive à representação de si mesmo, e renunciar ao controle do tempo” (Sánchez, 2007, s/p). Por sua vez, esta expansão supõe o uso de novos espaços que vão além dos palcos, o que devém em potência –“a eficácia de fazer efetiva a força da convenção teatral fora do espaço definido para seu uso” (Sánchez 29), mais próximo a formas arcaicas de teatralidade, ao mesmo tempo que expõe o ator a uma vulnerabilidade muito singular.

André Carreira trabalha sobre as características deste tipo de espetáculo nos quais “a exposição do artista em um ato de desnudamento de seus aspectos mais íntimos, constitui o centro do acontecimento” (Carreira, 2011 332). Carreira se pergunta:

o que impulsiona a um autor, um artista, um ator ou uma atriz de teatro a explorar uma cena na qual joga a realidade e um alto nível de explicitação do pessoal. (...) eventos presenciais, nos quais operam tanto tramas pessoais como ficcionais, nas quais se tensionam a performance social e a performance estética, o ser sujeito e, ao mesmo tempo, narrador de sua condição de pessoa (Carreira, op. cit).

Como assinala o mesmo Carreira, a perspectiva expandida no teatro suporia um trabalhar em crise, isto é, trabalhar assumindo a impossibilidade de uma condição conceitualmente estável. Isso seria particularmente claro com relação à ideia de representação totalizante das personagens. Então, o que se teria seria uma intensificação dos duplos que, ao incluir aos artistas como duplos de si mesmos, geram uma tensão permanente entre o ficcional e o real. Este jogo compromete tanto a quem atua como a quem assiste, e este é o elemento chave para pensar a atuação como uma prática que transpassa os limites do ficcional.⁴

O limite difuso entre realidade e ficção que atravessa a cena contemporânea leva a que a atuação na cena expandida empurre o teatro para o território da performance, à materialidade da experiência das/os artistas em cena: a experiência de quem atua, no momento em que atua, propõe uma cena que pretende produzir acontecimento. Distanciando-se do texto escrito como território simbólico da autoria, o que devêem agora território da criação é o próprio corpo do ator. Afirma Cornago: “a cena contemporânea converteu esta relação em um espaço de tensões a partir do qual se

⁴ Notas de classe durante o seminário que deu origem a este texto.

trata de recuperar o corpo como um modo de pensar e estar frente ao outro...”
(Cornago, 2008 334)

Poderíamos pensar este movimento atual, então, como uma recuperação da dissolução da personagem através da marca pessoal do ator em si mesmo e, fundamentalmente, de seu corpo real como presença? Se seguimos esta afirmação:

no tempo do *mythos* aristotélico, a personagem era o herói ativo, “atuante” (...) na época da fragmentação, inclusive da dissolução da fábula, já não é mais que o espectador passivo e impessoal do drama da vida, desta vida que, por ironia, lhe pertence supostamente a título pessoal (Sarrazac, 366).

Não se trataria agora de algo da ordem de uma reação e de uma renovada presença em cena, que inclui outras formas de compromisso com a realidade pessoal, mas também social e até política? Da dissolução da personagem ao resgate de uma não-personagem, de uma presença passiva, a uma ativa, do impessoal ao pessoal, do ficcional ao real e implicado? Sánchez fala de:

os distintos modos nos que os atores evitam a aparência: fazem ações reais ou inclusive vivem aquilo que atuam. O que se põe em cena é um desafio à representação entendida como aparência significante. Por esta via chegamos à encenação da própria vida ou de uma maneira tão radical que essa experiência chega a se desprender da personalidade privada de quem a põe em cena, e dar lugar ou se apresentar como representação de uma multidão de vida ou de uma multidão de experiências (Sánchez, op.cit, s/p).

Por outra parte, colocaríamos em discussão a dimensão do supostamente “real”. Não duvidamos que o ator está experimentando e efetivamente “vivendo” uma situação que não se reduz à “aparência”, mas questionamos que isso se possa dar sem uma permanente vivência de seu desdobramento, deste segundo olhar sobre si no qual ele sabe de sua presença; pois sabe que isso que sente e diz de diferentes modos (fundamentalmente com seu corpo), está no contexto de uma situação construída e

ficcional em si mesma, na que ele tem um papel especial e diferente de aquele do espectador. Porque, como diz Martín:

o corpo do ator, ao estar em situação de exposição, se transforma ante a certeza de ser olhado. A “mostração”, neste sentido, adquire a função de estimulação permanente, frente à qual o ator responde, tanto instintiva como tecnicamente (...) É o outro o que termina de definir as práticas de escritura no ato (Martín, op.cit 8).

Quando pensamos na cena contemporânea podemos observar que um dos principais elementos de sua constituição é o que se produz entre os performers e os espectadores como cerimônia compartilhada. Mas, um *entre* que não se produz tão somente pelo nível narrativo do texto dramático, senão especialmente pela condição de ato humano de representar ao vivo frente ao outro, e de reconhecer o outro como componente ativo” (Carreira, 2011 339). Este é um ponto central também na hora de pensar esta situação do duplo, porque o ator está ali sabendo a todo momento que faz para outro.⁵ E o que propõe a psicanálise é que esta dualidade não só diz respeito à cena teatral (ou artística em geral) senão que forma parte do humano, onde sempre se está em um jogo performativo de papéis e com defasagem a respeito de uma suposta essencialidade do próprio ou do Eu.⁶

A aproximação à performance já não permite insistir exclusivamente no pacto de ficção tácito entre ator/espectador, por isso assinalamos a persistência da ficção na hora de se dar conta de si mesmo. Lacan postula que “a verdade tem estrutura de ficção” (Lacan, 2008), que os próprios afetos são enganosos, a exceção de um em

⁵ Assim como no filme “Jogo de cena” do documentarista Eduardo Coutinho (Freire Zangradi, Almeida e Coutinho, 2007), no qual a câmera deixa de ser somente um instrumento de captação ou registro para se fazer, ao mesmo tempo, um instrumento para catalisar e produzir as verdades das personagens.

⁶ Jacques Lacan diz que o Eu se veste com distintas roupagens e que é em si mesmo essas vestiduras, que não há nada atrás da máscara. E que se é frente a outro/Outro, apesar de que hoje isso esteja exacerbado pela sociedade espetacularizada (Guy Debord), pela exibição constante nas redes sociais ou os meios de comunicação.

particular, muito relacionado com o território da cena expandida: a angústia. A experiência com o “real” (que conceitualiza a partir de Kant para se referir àquilo incognoscível, que nem o simbólico nem o imaginário podem esgotar, apenas passar ao redor), parece não poder deixar de estar mediada. E a presença do duplo está diretamente relacionada com esta mediação.

A função da direção e a audiência

Quando o texto já não é o centro, e as personagens já não se podem representar de maneira absoluta, e a representação e o ser se confundem, é necessário repensar a função da direção teatral.

Relacionamos a condição de crise de um teatro no campo da cena expandida com o impacto das novas tecnologias nos modos de diálogo de nosso tempo. Neste sentido importa considerar as mudanças culturais contemporâneas consolidadas e intensificadas nas últimas décadas, particularmente as inovações tecnológicas com repercussão nas “tecnologias do Eu” (Foucault 1990 45 a 94).

É interessante notar que Cornago destaca que “Foucault se refere às “tecnologias do eu” ou “estéticas da existência”, situações nas quais o falante remete a uma verdade interior sobre a que se constrói uma identidade que comumente tem que ver com um modo de viver o sexo”. (Cornago 2009 101)

O desenvolvimento da Internet e as redes sociais, a televisão e seu poder intrusivo, os programas do tipo “reality show”, a expansão dos recursos informativos sobre a base de documentários, testemunhos e aproximações em relação aos acontecimentos presentes ou passados—, alimentaram uma reflexão por causa dos momentos drásticos das formas da arte, com peculiar incidência na atividade teatral (Cornago 2009 104).

Este contexto tem um grande impacto em nossa noção de direção teatral porque desloca a tarefa mediadora entre texto dramático e realização cênica. O eixo passa para processos que se apoiam mais na experiência pessoal de quem participa da performance.

Ainda que não consideremos apenas os formatos cênicos confessionais, temos atualmente uma maior pregnância da experiência dos performers como material para a cena, e frente a isso é inevitável discutir a função direção. A ênfase em experiências únicas, originais, irrepetíveis de *convívio* entre os atores/performers e os espectadores é uma tendência que reforça a crise da direção como primeiro interprete dos sentidos do texto. Aparece então uma força que atrai a direção para o centro da cena, mas que ao mesmo tempo a aproxima do lugar do ator.

Quando a cena vê seu lugar do discurso que se refere à realidade corroído, para se inscrever na realidade construindo espaços contínuos com esta, aqueles elementos que formavam parte de um aparato expressivo que comentava a vida se deslocam para o plano da metalinguagem cênica. A imersão na própria linguagem não é somente uma proposta estética e não aponta apenas à multiplicidade dos sentidos, visuais, sonoros, lumínicos, espaciais e inclusive olfativos, senão que representa uma transformação radical do objeto da cena teatral. Se a experiência concreta do performer importa, a direção não poderá ter como foco unicamente articular os signos para formular a encenação. Terá que buscar a experiência e a vivência do performer e do espectador como condição para o acontecimento teatral.

A nova subjetividade que se manifesta a partir de começos do século XX e a influência do mediático estimula que as criações artísticas se aproximem ao público de um modo diferente. A ideia de fazer que o público vivencie novas experiências abandonando os espaços separados para colocar-se em zonas híbridas ganha nova força. Se algo assim já havia aparecido nos anos 60/70, agora entra em cena a intimidade baseada em um tipo de protagonismo do público que se relaciona com o universo da

auto-expressão praticada diariamente nas chamadas redes sociais. A ideia de participação ganha outros contornos e fratura a própria noção de cena realizada por atores. O mais destacado seria o deslocamento do lugar de espectador para a condição de testemunha, o que comprometeria o espectador como co-criador⁷.

Em diferentes formas teatrais que associamos com a cena expandida observamos que o público deve operar como criador que comparte a experiência, e ao mesmo tempo que observa os outros espectadores, que são simultaneamente público e performers, de tal forma que sua presença afeta, mobiliza aos atores também como parte de um ritual que configura o acontecimento teatral.

Reforça este ponto de vista o fato de que na atualidade as interfaces entre espectadores e performers pode continuar depois de concluída a apresentação mediante diálogos através de Facebook, Twitter ou Instagram. Isso é o que também amplia a sensação de acesso à verdade íntima do ator. Este é um componente muito atraente que funciona como instrumento de convocatória dos espetáculos. O convite à intimidade é uma atração e gratificação que fazem iniludível o compromisso, fechando assim o círculo de um pacto de cumplicidade, elemento imprescindível da cerimônia teatral.

A perspectiva de uma cena que explora a intimidade como material põe, ainda que relativamente, em crise o processo da direção porque outorga aos participantes da cena – atores e espectadores – o poder de conduzir as relações. Neste contexto o público não pode se proteger em uma posição confortável de quem apenas assiste a uma história, dado que em toda cena sempre se vêm os procedimentos de forma clara e explícita. Quando em cena se instalam esses tipos de vínculos as sensações do vivido impõem o real como registro.

⁷ Na experiência de ver teatro contemporâneo se observa diferentes formas nas quais o espectador é interpelado ao se expandir a cena: quando é invadido pela cena e o performer; quando o incomodam e se vê obrigado a sair de seu assento; quando o mobilizam e tem que transitar dentro de um espaço; quando é convidado a consumir alimentos ou bebidas pelos atores; quando é convidado a subir ao palco; quando é convidado a participar realizando ações que intervêm na dinâmica da ação, como votar e escolher o desenlace; quando é ficcionalizado e incluído no jogo dos atores. (Nota dos Autores)

É importante notar que em um teatro que rompe as distâncias entre o espectador e o ator, e que atravessa a ideia de personagem apostando na experiência do performar, o público fica situado em um espaço de maior proximidade. Os espectadores são incorporados a um lugar íntimo, expostos e tornados vulneráveis. Isto pode ser relacionado com o fato de que quando todas as narrativas morrem ou todas são válidas ao mesmo tempo ressoa a experiência individual como outra possibilidade.

A cena contemporânea não pode deixar de ser parte dos processos de desconfiança em relação à consistência da comunicação, e contraditoriamente, reafirma sistematicamente o desejo de comunicar, de ser uma voz eficaz. Este é um desafio para a direção teatral porque esta é uma função que nasceu no teatro de fins do século XIX com a tarefa de propor e organizar o espetáculo teatral criando estruturas significantes.

No teatro tradicional o diretor é a pessoa que dirige, orienta e controla a encenação em sua totalidade, o que confere a esta função um papel decisivo na construção da cena, e implica um grande poder nas decisões. Este papel hegemônico e excludente é colocado em crise quando funcionam os referentes da cena expandida principalmente porque os vínculos e as relações parecem ter mais importância no acontecimento cênico que o domínio do tempo de estruturas significantes bem realizadas. Isso não implica dizer que a centralidade da direção desaparece, mas sim que se encontra em crise. Um signo disso é que o diretor não seria mais o autor ou o sujeito que tudo controla, pois: “o ator assim como todos os agentes criativos, a tecnologia, e os meios, não obedecem mais a um artista demiurgo” (Pavis 2014 7).

Tal crise pode ser mais ou menos aguda, mas o lugar estável da direção é agora profundamente questionado sob os mais diferentes pontos de vista político. O papel do diretor desaparece, se dilui, se subordina a outros agentes? Na realidade, a posição do diretor sofreu uma mutação. Estes processos reforçam a mescla de papéis que está relacionada com o abandono de projetos baseados na autonomia de obras fechadas para afirmar o acontecimento e a experiência como centro.

O fazer viver o espectador, já seja coletiva ou individualmente, uma experiência é um princípio poético cada vez mais ativado com o fim de mobilizar um teatro que responda a um regime de funcionamento movido pelo acontecimento. É a intensidade dos acontecimentos impulsionados pela cena que permitiria alcançar um correr-se tanto do eixo cotidiano como da pura representação. Por isso a função direção se transforma.

Se antes a direção tinha como foco criar um espetáculo acabado e eficaz como narrativa cênica, agora é necessário articular a prática criativa com a experiência do apresentar a obra, e fazer de tal apresentação uma ocasião de jogo cuja potência mobilize o público em direção a uma experiência.

Palavras finais

Ainda que a ideia de cena expandida nos pareça um estímulo para refletir sobre práticas contemporâneas, é necessário terminar este texto relativizando a possibilidade de que isso seja tomado como uma categoria teatral estabelecida. Nos vale como instrumento, mas consideramos importante dizer que a mesma não deve ser tratada como sinônimo de um estilo teatral tal como ocorreu, faz alguns anos com o “pós-dramático”.

Nos interessa reafirmar a ideia de um teatro em crise como condição da cena expandida; uma crise que afeta o texto, a personagem, os modos de recepção e o ator, ainda que este último veja reforçada sua condição de sujeito criador. Esta crise se relaciona estreitamente com sua condição de contemporaneidade porque não permite a reafirmação de um modelo estabelecido.

As dinâmicas da performance teatral podem, neste contexto, estimular experimentações que visitem territórios fronteiriços da arte da cena. A partir desta perspectiva os criadores podem estar livres do peso da interpretação e do domínio da

significação para explorar ou estar e viver. Por isso a ideia de presença se faz tão relevante na contemporaneidade. Se o acontecimento toma o centro das práticas cênicas, o teatro se pode oferecer como oportunidade de criação na qual os participantes inventem linguagens, inventem mundos, ainda que estes sejam efêmeros porque o teatro, mesmo pleno de vida, termina quando voltamos ao cotidiano.

© Margarita Abin / María Soledad Álvez / Hugo Angelelli / André Carreira / Natalia Mirza / Daniela V. Vargas

Referências

- Abirached, Robert. *La crise del personaje en el teatro moderno*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Cena de España. 1994.
- Agamben, Giorgio. *¿Qué es lo contemporáneo?* Recuperado de www.19bienal.fundacionpaiz.org.gt. s/d. 2008.
- Aragón Pividal, Agustina. “La renovação de la cena tras el relevo del paradigma narrativo por el nuevo teatro posdramático: teatro discursivo, teatro asociativo y teatro relacional”. Publicado en *Anagnórisis*. Revista de Investigación Teatral, nº 10, diciembre 2014.
- Bartis, Ricardo. *Cancha con niebla*. Buenos Aires: Actual, 2003.
- Carreira, André. “A intimidade e a busca de encontros reais no teatro”, *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, 2011. <http://www.seer.ufrgr.br/presenca>.
- Cornago, Óscar. “Atuar ‘de verdade’. A confissão como estratégia cênica”. En *Revista Urdimento*. 2009 - Nº 13.
- Cornago, Óscar. - *Éticas del corpo*, Madrid, Fundamentos: 2008.
- . *¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la Modernidad* Agenda Cultural Alma Mater. Nº 158. Universidad de Antioquía. 2009.
- . “Teatro post-dramático: las resistencias de la representación”. *ARTEA* (Arte, Investigación y criação cênica). Recuperado de www.arte-a.org.
- Diéguez, Ileana. “De malestares teatrais y vacíos representacionales: el teatro trascendido” en *Utopías de la proximidad en el contexto de la globalização*. La criação cênica en Iberoamérica. Óscar Cornago (org.). ARTEA. Cuenca: Ediciones Universidad de Castilla-La Mancha, 2010.
- Foucault, Michel. *Tecnologías del Yo*. Barcelona: Paidós, 1990.

- Heathfield, Adrian. "Dramaturgia sin dramaturgo". En *Repensar la dramaturgia. Errancia y Transformação*. Murcia: Centro Párraga. 2013.
- Krauss, Rosalind. "La escultura en el campo expandido" Socks. Mary Miss's 1977-1978. Perimeters/Pavillions/Decoys. New York. 1979
- Lacan, Jacques (2008) *La cosa freudiana*. Buenos Aires. Siglo XXI (Trabajo original publicado en 1955).
- Martín, Daniela. "Corpo en acto: el pensamiento de la atuação". *Revista Afuera*. 2010, n. 8.
- Pavis apud Carreira, André. Baumgärtel, Stephan. (Comp.) *Nas fronteiras do representacional: reflexões a partir do termo Teatro Pós Dramático*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2014.
- Revista Brasileira de Estudos da Presença. Porto alegre, 2016, n1, s/n. Disponible en www.seer.ufrgs.br/presenca.
- Sánchez, José Antonio. - "El teatro en el campo expandido", *Queaderns portatils* 16, Barcelona, Macba, 2007.
- . "Para una lectura pos-teatral de Teatro post-dramático". Prólogo en *Teatro Posdramático* de Hans-Thies Lehmann. México: Paso de Gato / CENDEAC), 2013.
- Sagaceta, Julia Elena. "Experimentando con la teatralidad". In *Revista digital Território Teatral*. Dossier: teatralidad expandida. Número 14. Diciembre 2016.
- Sarrazac, Jean-Pierre. "El impersonagem: una relectura de *La crise del personagem*," *Literatura: teoría, história, crítica* 8. 2006.
- Telles, Narciso; Ferracini, Renato; Bulhões-Carvalho, Ana Maria; Carreira, André. "Representação e Ética". Publicado en *Ouvirouver. Uberlândia*, n. 1, jan/jun. 2017.
- Youngblood, Gene. "Expanded Cinema" P. Dutton & Co., Inc., New York. 1970