

Teatralidade e textualidade. A relação entre cena e texto em algumas experiências de teatro brasileiro contemporâneo.

Sílvia Fernandes*

Para que serve o conceito de teatralidade? Esta é a questão que inicia um texto recente de Patrice Pavis, e antecede um esboço de teatralidades plurais, em que o ensaísta discrimina a idéia do especificamente teatral a partir de práticas cênicas concretas, em geral divergentes, apresentadas no Festival de Avignon de 1998. Com base em alguns espetáculos da mostra, Pavis projeta vetores múltiplos de teatralidade, parecendo reconciliar-se, ou até mesmo liberar-se do conceito que considerava, em seu dicionário, algo mítico, excessivamente genérico e idealista¹. Na operação de leitura das teatralidades plurais de Avignon, mostra como é possível dissociar o termo de qualidades abstratas ou essências inerentes ao fenômeno teatral, para trabalhá-lo a partir do uso pragmático de certos procedimentos cênicos e, especialmente, da materialidade espacial, visual, textual e expressiva de escrituras espetaculares específicas. Segundo Pavis, para o espectador aberto às experiências da cena, a teatralidade pode ser, por exemplo, uma maneira de atenuar o real para torná-lo estético, ou erótico, ou uma terapia de choque destinada a conhecer esse real, e a compreender o político, ou ainda um embate potente de regimes ficcionais que parecem disputar a primazia de constituição do teatro, ou simplesmente, e por que não, o discurso linear de um narrador tencionado para o final do mito, mas que volta sempre ao princípio. Ou uma categoria que se apaga sob formas outras de performatividade, descobrindo campos extra-cênicos, culturais, antropológicos, éticos. Ou a capacidade de mudar de escala, de sugerir e fabricar o real com a voz, a palavra, o som e a imagem.

Procuo, neste texto, examinar três experiências cênicas à luz dessa noção migratória de teatralidade, que oscila na forma e na função à medida que percorre espaços teatrais diferenciados. Tomo como ponto de partida o ensaio canônico de Roland Barthes, para especular sobre sua validade contemporânea. Se Barthes vê na teatralidade o teatro menos o texto, essa “espessura de signos e sensações” que liga a uma espécie de “percepção ecumênica de artificios sensuais, gestos, tons, distâncias, substâncias, luzes, que submerge o texto sob a plenitude de sua linguagem exterior”, hoje parece arriscado dissociar teatralidade de textualidade, já que muitas vezes a criação conjunta de cena e texto supera a polarização entre as duas instâncias e contribui para a diluição de fronteiras rígidas, abrindo espaço a um vasto

* Sílvia Fernandes é professora do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da ECA/USP. silviafernands@terra.com.br

¹ Em seu *Dicionário de Teatro* (editado no Brasil pela Perspectiva, em 1999, com trad. de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira), Pavis define teatralidade como “aquilo que, na representação ou no texto dramático, é especificamente teatral (ou cênico)”, ressaltando, logo a seguir, que “o conceito tem algo de mítico, de excessivamente genérico, até mesmo de idealista e etnocentrista” (p. 372). Em estudo posterior, “La théâtralité en Avignon”, publicado na edição revista e ampliada de *Voix et images de la scène. Vers une théorie de la pratique théâtrale* (Villeneuve-d’Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2000, p.317-337), o ensaísta retoma o conceito para operar a leitura a que me refiro.

campo de práticas que subsidia e informa tanto a produção do texto literário quanto do texto cênico ². É o que se percebe, por exemplo, nos chamados processos colaborativos de produção de dramaturgias e encenações baseadas em pressupostos construtivos semelhantes, o que não significa, evidentemente, uma perda total de especificidades, mas sem dúvida explica, ao menos em parte, a inclinação desses textos para a incorporação de alguns paradigmas cênicos.

Talvez os trabalhos do Teatro da Vertigem, dirigidos por Antonio Araújo, constituam um campo de teatralidade fértil para se pensar a relação entre texto e cena no teatro brasileiro contemporâneo. A divisão da autoria dos espetáculos entre atores, dramaturgo, diretor e demais artistas agregados, os longos processos criativos respaldados em pesquisa conjunta, a ausência de um treinamento específico que garanta a sintonia dos desempenhos, o recurso a procedimentos de composição individualizados, que podem tangenciar a autobiografia e funcionam, em geral, como filtros idiossincráticos da experiência comum, a troca de dramaturgo a cada novo processo, o convite a colaboradores externos, que se juntam ao núcleo original apenas para a realização de um projeto e, especialmente, a potência da escritura cênica de Araújo, vetor de unificação de linguagem mantido desde o primeiro espetáculo, *Paraíso Perdido*, de 1990, talvez sejam os principais fatores de definição da teatralidade híbrida do Vertigem. A natureza dos espaços públicos escolhidos para as apresentações, com carga simbólica e política explícita – uma igreja para *Paraíso Perdido*, um hospital para *O livro de Jó*, um presídio para *Apocalipse 1, 11* – e a agressiva ocupação desses lugares, nos desvãos mais íntimos e nas dimensões mais perigosas, com marcações de movimentos expandidos em largura, profundidade e altura, e um desempenho que agride o espectador pela violenta exposição corporal do ator, mantido nos limites de resistência física e psíquica, dão aos espetáculos a contundência de eventos de risco, de formalização instável, quase fluxos processuais de teatralidade, inacabados e atualizados a partir dos vetores referidos, de ocupação espacial e fisicalidade. A par disso, ainda que a definição da escritura cênica de Araújo aconteça a *posteriori*, e funcione como uma espécie de edição das contribuições individuais, é indissociável sua marca forte no transbordamento barroco da cena, excessiva na movimentação ascendente, em espiral, na composição distorcida das figuras/personagens, paradoxalmente infiltradas de realidade e alegoria, no resgate da expressividade integral dos corpos distendidos até o limite, e potencializados no movimento coletivo acelerado e convulso, uma espécie de coralidade cinética que arrasta o espectador e o envolve no desconforto de um corpo-a-corpo real ³. Talvez a teatralidade do Vertigem se deva, em parte, à habilidade de compor essas trajetórias físicas e metafóricas, que desestabilizam o espectador.

Em *O Livro de Jó* a proliferação descentrada de potencialidades cênicas era submetida ao vetor unificador da técnica dramaturgical de Luís Alberto de Abreu, autor teatral de extensa prática e teorias precisas sobre o que um texto de teatro pode ser. Ainda que o dramaturgo

² BARTHES, Roland. *Essais critiques*. Paris: Seuil, 1964, p. 41-42.

³ Ainda que a coralidade não seja o tema deste texto, é interessante constatar a força dessa figura no teatro dos anos 90, incluindo algumas criações de grupos brasileiros, como é o caso do Vertigem. A reivindicação da coralidade aparece como uma das raízes do trabalho do grupo, especialmente quando se leva em conta o fundamento coral que o sustenta. Como observa Christophe Triau em texto recente, “Ser em conjunto, falar da comunidade, falar do heterogêneo tanto quanto do grupo, e da dialética permanente entre os dois, abrir a representação para o espectador”, são os fundamentos dessa noção que tem o modelo do coro antigo como referência, na medida em que reivindica um funcionamento coral da produção cênica, que se manifesta mais como aspiração e tensão do que como realização efetiva. Ver a respeito o número 76-77 de *Alternatives théâtrales*, “Choralités”, outubro de 2003.

se pusesse a serviço do processo colaborativo, funcionando a partir dos *workshops* e das improvisações dos atores, conseguia uma evidente unidade em seu texto, jogando, inteligentemente, com as fraturas de discurso surgidas da diversidade dos materiais expressivos, para transformá-las em procedimentos de composição. Amparado no fio condutor do livro bíblico, Abreu definia seu princípio construtivo na alternância entre a narrativa e a dramatização, compondo situações na leve oscilação entre as falas épico-líricas e as propriamente dramáticas, dialogadas e armadas no confronto entre as personagens. A passagem, entretanto, era feita sem cortes, num movimento silencioso que levava o ator-Jó, por exemplo, a iniciar um episódio narrando sua fé para, sem rupturas, opor-se dialogicamente à mulher que lastimava a perda dos filhos. É interessante observar que, na construção textual, esse diálogo, paulatinamente, cedia espaço a nova narrativa, pela alternância de tempos verbais no passado, em terceira pessoa, e no presente, em primeira, como se as figuras se projetassem por meio de um distanciamento elaborado, observando-se de fora para, na seqüência, agirem as paixões narradas, mas mudassem de estatuto sem alarde, organicamente, conferindo ao texto a estranheza adequada à dissonância da *performance*, sem lhe impor, no entanto, uma estrutura totalmente harmônica ⁴. Essa oscilação, que segundo Jean-Pierre Sarrazac é rapsódica, pois se faz da montagem de elementos líricos, épicos e dramáticos, resultava numa narratividade que, apesar de ostensiva, não procedia por mecanismos de epicização do tipo brechtiano ⁵. Quando narravam seus papéis, os atores/personagens não assumiam um olhar crítico nem tinham pretensão de expor objetivamente os fatos. Ao contrário, filtrado pelo subjetivo, o texto ganhava um violento efeito poético, que lhe dava a qualidade de um poema dramático. Esse princípio lírico forçava um desdobramento dos desempenhos, já que os atores funcionavam como narradores, testemunhas e intérpretes de sujeitos de intensa expressividade.

A multiplicidade de relações salientava a ordenação estrutural do texto, fruto da admissão de pressupostos cênicos incontornáveis, pois atores-criadores evidentemente não prescindiriam de solos expressivos e nenhuma progressão dramática seria mais forte que a caminhada teatral num hospital desativado, do saguão de entrada à sala de cirurgia, no último andar. Incorporando, portanto, as exigências dessa teatralidade específica, o dramaturgo compôs seu texto como uma espécie de drama de estações, pautado em quadros autônomos interligados pelo protagonista. Dessa forma, apresentava a jornada ficcional de Jó em busca de Deus e, ao mesmo tempo, seguia a regulação espacial planejada por Araújo no Hospital Humberto I, organizando o enredo numa trajetória ascensional, tencionada para o final transcendente, que encerrava o sofrimento numa epifania bastante discutível, uma espécie de *deus ex machina* literal.

Em *Apocalipse 1, 11* a entrada do novo dramaturgo, Fernando Bonassi, altera as coordenadas de criação. A falta de especialização de Bonassi no trabalho de teatro, aliada à experiência anterior no jornalismo, no romance, no conto minimalista e nos roteiros de cinema,

⁴ É o que acontece na passagem em que a mulher de Jó, a Matriarca, lastima a morte dos filhos: "Jó - Então Jó se levantou, rasgou seu manto, raspou sua cabeça, caiu por terra, inclinou-se no chão e disse: 'Nu saí do ventre de minha mãe. E nu para lá voltarei. Deus me deu, Deus me tirou. Bendito seja o nome de Deus'.

Matriarca - A mulher de Jó, porém, amaldiçoou o reto/o torto designio de Deus, que ainda não era morto. E aconteceu que a mulher de Jó e mãe de seus filhos, que agora estavam mortos, enlouqueceu de dor e gritou: 'Deus, devolve meus filhos!'

Jó - Bendito seja o nome de Deus!

Matriarca - Maldito!

Jó - Não blasfemes!

Matriarca - 'Alguém terá de beber minha fúria! Não sou filha de sua espúria resignação!' Assim falou a mulher de Jó, e o eco maior de seu grito sacudiu a terra e os homens aflitos choraram." Luís Alberto de Abreu, O livro de Jó, in Teatro da Vertigem. Trilogia Bíblica, São Paulo, Publifolha, 2002, p.123-124.

coloca para o grupo, já de saída, um parceiro avesso a modelos rígidos de composição e indica um exercício de correspondências entre dramaturgia e roteiro, prosa e reportagem, ou entre produção teatral, literária e visual, que realmente se efetivou. A par disso, o interesse pelo texto de Bonassi revela a preocupação do grupo com o momento brasileiro de extrema exclusão social e com a crescente violência urbana, medida nos índices alarmantes de criminalidade e insegurança pública. No texto de *Apocalypse 1, 11*, Bonassi transpõe esse imaginário do medo e da violência em duplo registro. Por um lado, persiste o realismo bruto de algumas criações anteriores, em que parece importar mais o referente extra-teatral que os processos de elaboração ficcional, e prevalece a relação imediata, quase selvagem, com o real, que às vezes aproxima o texto de um mero registro da experiência urbana, como acontecia na cena de um negro espeznhado pelo preconceito racial. Por outro lado, ao associar a situação social brasileira a um imaginário apocalíptico, especialmente o do livro bíblico de João, o dramaturgo opõe a esse hiper-realismo soluções textuais de caráter visual, espacial, gestual, cinético, com projeções de imagem que Anne Übersfeld considera micro-cenários de palavras, e que diluem o impulso documental anterior ⁶. Essa oscilação permitia que texto e espetáculo transitassem da personificação de idéias a um naturalismo feroz, e alternassem figuras alegóricas, como Talidomida do Brasil e o Anjo Poderoso, a cenas de uma brutalidade desconcertante, que à primeira vista pareciam mais um recurso de reprodução do real. No entanto, um observador atento percebia uma alteração de estatuto nessas breves intervenções de realidade. Pois a impressão que se tinha era de que os criadores procuravam anexar fragmentos desse real ao tecido teatral que se apresentava. Era visível, por exemplo, que os traumas da mobilização inicial para o espetáculo, como a queima do índio pataxó, em Brasília, e o massacre dos cento e onze detentos no presídio do Carandiru, em São Paulo, ganhavam analogias brutais, como a cena do corredor polonês, em que os espectadores, pressionados contra a parede, no escuro, eram roçados pelos corpos que os atores carregavam sob rajadas de metralhadora; ou a cena do ator crucificado, suspenso pelos pés de uma altura alarmante, ou a da atriz escancarando o sexo diante de espectadores perplexos, ou sofrendo agressões físicas reais, depois que um ator urina em seu corpo. A sofrida experiência do elenco e a exposição de sua intimidade em estados extremos, em que os corpos pareciam manifestar o estado de guerra urbano, funcionava como fragmento do horror da vida pública brasileira das últimas décadas. Era como se a violência dessa teatralidade espetacular, às vezes próxima do monstruoso, abrisse frestas para a infiltração de sintomas dessa realidade. O que definia o parentesco da experiência com alguns dos processos mais radicais da performance contemporânea, pelo enfrentamento dos limites de resistência física e emocional dos atores, pela resposta agressiva às questões políticas e sociais da atualidade brasileira e, especialmente, pela diluição do estatuto ficcional. Era evidente que, nesses momentos de intensa fisicalidade e auto-exposição, a representação entrava em colapso, interceptada pelos circuitos reais de energia desses vários sujeitos ⁷.

⁵ Em vários estudos, Jean-Pierre Sarrazac trabalha o conceito de rapsódia ou de autor-rapsodo, como em "L'oeuvre hybride", in *L'avenir du drame*, Paris, Circé, 1999, p.36-43.

...

⁶ Anne Übersfeld usa o conceito de hypotyposis, que empresta de Quintiliano, via Henri Morier, para referir-se à construção de micro-cenários de palavras, que contam histórias ou projetam quadros, por meio dos quais o espectador cria imagens sem o auxílio de estímulos visuais. De acordo com Übersfeld, uma das características essenciais dessa figura é a preservação de certa autonomia em relação à fábula e à ação. Ver a respeito *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre*, Paris, Belin, 1996, p.137-140.

⁷ A respeito das referidas práticas da performance, ver especialmente COHEN, Renato, *Performance como linguagem*, São Paulo, Perspectiva, 1989, e *Work in progress na cena contemporânea*, publicado pela mesma editora em 1998. Também de Cohen, consultar o ensaio "Rito, tecnologia e novas mediações na cena contemporânea brasileira", *Sala Preta* 3, 2003, p.117-124, além de BERNSTEIN, Ana, "A performance solo e o sujeito autobiográfico", *Sala Preta* 1, 2001, p.91-103.

⁸ COHEN, Renato. Rito, tecnologia e novas mediações na

É inevitável especular sobre o possível apagamento da representação nessa situação de turbulência expressiva. Pois parece claro que um teatro de vivências e situações públicas não pretende apenas representar alguma coisa que não esteja ali. A impressão que se tem é de uma tentativa de escapar do território específico da reprodução da realidade para tentar a anexação dela, ou melhor, ensaiar sua *apresentação*, se possível sem mediações. Nesse movimento, o que parece evidente é a dificuldade de dar forma estética a uma realidade traumática, a um estado público que está além das possibilidades de representação, e por isso entra em cena como resíduo, como presença intrusa na teatralidade, indicando algo que não pode ser totalmente recuperado pela simbolização.

De certa forma, faz parte do mesmo processo a incorporação de não-atores a algumas manifestações cênicas contemporâneas, como acontecia em *Ueinzz – Viagem a Babel*, criado por Renato Cohen e Sérgio Penna com pacientes do hospital psiquiátrico “A Casa”, em 1997, talvez um dos exemplos mais contundentes de uma experiência que inclui corpos desviantes, pela doença, pela exclusão, pela transgressão da norma, para que interfiram na cena com sua presença extra-cênica, que se apresenta mais como sintoma que como símbolo. A experiência cênica desses corpos no limiar da loucura define uma das etapas de um percurso que Renato Cohen denomina “teatro do inconsciente” e encerra com *Gotham São Paulo*, de 2003, seu último trabalho. No resgate de alguns pressupostos do teatro da crueldade de Antonin Artaud, Cohen aproxima essa “cena da loucura” de inúmeras experiências limítrofes do teatro contemporâneo como, por exemplo, o trabalho de Bob Wilson com o autista Christopher Knowles, na tentativa de instaurar o que Grotowski chama de pára-representação. É evidente que, nesse tipo de teatro, fica difícil discernir texto e cena, e o tênue roteiro ficcional que o encenador descreve como a viagem de uma trupe nômade no deserto, em busca de esclarecimento do enigma primordial, ganha em cena uma dimensão quase trágica. Os atuantes cruzam mitos inaugurais, como os do labirinto, da travessia e dos percursos do herói, a fragmentos de Hesíodo, Paulo Leminski e Ítalo Calvino, propostos pelo encenador, que se rearticulam e se potencializam em seus corpos. Segundo Cohen, coube a ele e a Sérgio Pena, os diretores-dramaturgos, a tarefa hermenêutica de trabalhar essa intertextualidade, dando conjunto cênico aos fragmentos cifrados que iam se apresentando no processo, e se aliavam aos excertos literários e filosóficos, formando um complexo textual feito de lógicas paradoxais como a do “labirinto que anda”⁸.

Para o espectador, o que emergia dessa teatralidade assustadora eram densidades, pesos, signos opacos da experiência humana mais abissal que, entretanto, paradoxalmente, às vezes vinham organizados por princípios de condensação e deslocamento, mecanismos específicos da elaboração onírica que Freud discrimina e que definem princípios de operação da arte contemporânea. Por meio deles, uma partitura instável de palavras, espasmos e movi-

mentos se construía entre os atores, o espaço e o espectador. Era visível a tentativa dos encenadores de organizá-la em esquetes fixos, acompanhados por música ao vivo, mas os atores sempre preferiam a deriva. Interrompiam suas performances para assistir à cena dos outros, ou para encarar o público, e retomavam, mais tarde, as seqüências inacabadas, improvisando monólogos em vozes inaudíveis, ou glossolalias estranhamente amplificadas pela eletrônica montada no espetáculo. O que Renato Cohen considerava uma “estridente partitura de erros”, de achados e de reinvenções, ia constituído, diante do público, uma espécie de ritual laico, plasmado numa temporalidade incomum, uma espécie de disritmia feita de pausas entre os monólogos e os movimentos, que colocava o espectador em estado de produção. A verdade é que a relação entre o texto e sua apresentação ficava profundamente alterada por esses novos sujeitos da cena, que criavam uma espécie de suspensão da teatralidade, sustentando-se no acontecimento e não na representação. Talvez acontecesse, nessa experiência, o que Jean-François Lyotard chama de “teatro energético”, para referir-se a um teatro que não procura a significação, mas as forças, as intensidades e as pulsões da presença. Uma proposta que, de certa forma, já se delineia na poética artaudiana, como uma teatralidade de gestos, figurações e encaideamentos, que procura evitar os signos de ilustração, indicação ou simbolização, na tentativa de projetar-se como corrente de energia que atua como sinalização de limiar ⁹.

A encenação de Enrique Diaz de *A paixão segundo G.H.*, interpretada por Mariana Lima em 2003, talvez esteja no outro extremo dessa linhagem de teatralidades do real. É um espetáculo que configura exemplarmente o que o ensaísta Hans-Thies Lehmann chama de teatro pós-dramático, referindo-se, entre outras coisas, à autonomia radical da linguagem cênica contemporânea, que usa o texto apenas como material de composição ¹⁰. Não por acaso, o trabalho de Diaz foi criado a partir do romance de Clarice Lispector, adaptado por Fauzi Arap, o que indica a tendência dessa cena de apropriar-se de textos não dramáticos, para usá-los mais como matéria cênica que como matriz de atualização de tramas e personagens. No romance, Clarice esboça a via de ascense de uma mulher, em um percurso de conhecimento e superação da individualidade, que a conduz a uma espécie de união sensorial com uma identidade mais profunda, talvez cósmica. A quase fusão com a barata “tão velha quanto um peixe fossilizado”, uma das passagens mais fortes do texto, revela um procedimento usual na obra da escritora, que é o de focalizar, em plano geral, os seres mais prosaicos, para aos poucos descobrir e ampliar a fresta que incita à passagem do campo da experiência ao da reflexão, e da transcendência. Evidentemente, a potência metafórica de um texto dessa natureza desaconselha todo tipo de concretização literal. Talvez por isso os criadores tenham optado pela construção de uma linguagem paralela, soma de incisões de luz, cenografia, figurinos e imagens projetadas, que tangenciavam, em alguns pontos, o romance, mas em geral permaneciam como escritura de segundo grau, que se justapu-

⁹ É o que Antonin Artaud sugere, por exemplo, no final de “O teatro e a cultura”, quando compara os atores a supliciosos que fazem sinais a seus carrascos dentro da fogueira. Evidentemente, o conceito de presença não é tão simples, e requereria tratamento específico. Basta lembrar, por exemplo, os argumentos de Jacques Derrida em “O teatro da crueldade e o fechamento da representação” ou mesmo em “A palavra soprada”, ambos publicados no Brasil pela Perspectiva, em *A escritura e a diferença*, 1971. O ensaio de Jean-François Lyotard, “Le dent, la palme”, foi publicado em *Des dispositifs pulsionelles*, Christian Bourgeois, 1994.

¹⁰ LEHMANN, Hans-Thies Lehmann. *Le theatre postdramatique*. Trad. Philippe-Henri Ledru, Paris: L’Arche, 2002, p. 104.

nha a ele e o interceptava em alguns momentos. A performance de Mariana Lima talvez fosse a maior responsável por essa teatralidade quase autônoma. Amparada na técnica dos *viewpoints* da encenadora americana Anne Bogart, e no método do diretor Tadashi Suzuki, a atriz criava um corpo cênico que funcionava a partir de vários pontos de vista espaciais e construía relações elaboradas com os elementos à sua volta, sempre adensando o centro de gravidade. Seu corpo, sua voz, seus movimentos, produziam uma dramaturgia que se justapunha às palavras, gerando um novo fluxo de imagens de GH a partir de contextos cênicos e performáticos que, na maior parte do tempo, não funcionavam como ilustração da narrativa, ainda que a presença da atriz e seu estado emocional evidentemente se relacionassem com o universo ficcional do romance. Se em alguns momentos a proliferação gestual incomodava, seja pelas tentativas mal-sucedidas de ilustrar o texto, seja por ocultar, sob a exuberância da partitura corporal, a fluidez de algumas metáforas, em geral constituía uma tessitura poética e sensorial amplificada pelas superfícies de linguagem superpostas, anti-nômicas. Sem nunca interpretar integralmente a personagem, agindo como uma espécie de suporte do texto, a atriz recriava as palavras com um ritmo e uma respiração particulares e, a partir deles, construía uma fala de síncopes, intervalos e silêncios estratégicos, justaposta à partitura física altamente elaborada que desenvolvia no espaço. No início, uma sala atulhada de roupas e, na seqüência, o “quadrilátero de branca luz” referido no romance, que em cena servia como tela de projeção de imagens. Por exemplo, na cena em que o fundo de um armário revelava imagens da atriz se debatendo, caindo, pairando, até se dissolver no fogo. Ou, em outro vídeo, quando a disjunção corporal se acentuava, e a tela mostrava apenas os olhos de Mariana, em meio a fios suspensos e frestas que se superpunham a objetos, luzes e sons gravados. Essa proliferação de enunciadores se acentuava com a abertura de espaços contíguos à cena, pela utilização, entre outros recursos, de câmeras de segurança, que captavam imagens da atriz em um cômodo ao lado, ou microfones colocados fora de cena, que abriam o espaço a outras dimensões.

Além de ampliar o contexto e o espaço cênico, a introdução das gravações sonoras e da imagem em movimento definiam o “impulso cinematográfico da escritura cênica” bastante comum no teatro contemporâneo, a que Béatrice Picon-Vallin se refere em ensaio recente. Associado à ação física da atriz, esse impulso era responsável pela criação de uma teatralidade complexa ao extremo, regida por uma lógica de atomização e fragmentação que resultava não apenas da ampliação dos suportes técnicos, mas da mistura de diferentes qualidades de imagem e de presença cênica, responsável pelas “visões de desequilíbrio” que levavam à constante relativização do que se passava no palco ¹¹.

As experiências diferenciais analisadas permitem especular sobre a constituição da cena contemporânea como espaço movediço, que projeta teatralidades performativas e instáveis, propondo ao espectador um mergulho arriscado na realidade de seu teatro.

¹¹ PICON-VALLIN, Béatrice. La mise en scène: vision et images. In: PICON-VALLIN, Béatrice (org). *La scène et les images*. Paris: CNRS, 2001, p. 24.

Referências bibliográficas

- ALTERNATIVES THÉÂTRALES. *Choralités*, n. 76-77, out. 2003.
- BARTHES, Roland. *Essais critiques*. Paris: Seuil, 1964.
- BERNSTEIN, Ana. "A performance solo e o sujeito autobiográfico", *Sala Preta* 1, 2001, p.91-103.
- COHEN, Renato, *Performance como linguagem*, São Paulo, Perspectiva, 1989.
- COHEN, Renato. *Work in progress na cena contemporânea*, São Paulo, Perspectiva, 1998.
- COHEN, Renato. "Rito, tecnologia e novas mediações na cena contemporânea brasileira". *Sala Preta* 3, 2003, p.117-124.
- LEHMANN, Hans-Thies Lehmann. *Le theatre postdramatique*. Trad. Philippe-Henri Ledru, Paris: L'Arche, 2002.
- LYOTARD, Jean-François. "Le dent, la palme". In *Des dispositifs pulsionelles*, Paris, Christian Bourgeois, 1994.
- PAVIS, Patrice. *Voix et images de la scène. Vers une théorie de la pratique théâtrale*. Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2000.
- PICON-VALLIN, Béatrice. *La mise en scène: vision et images*. In: PICON-VALLIN, Béatrice (org). *La scène et les images*. Paris: CNRS, 2001.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. *L'avenir du drame*, Paris, Circé, 1999.
- UBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre*. Paris, Belin, 1996.