

DA IMAGEM, ENQUANTO PROVOCAÇÃO, EM NUMÂNIA DE CERVANTES

Claudia Lewinsohn - UNESA

Resumo

Esta comunicação apresenta a pesquisa que venho desenvolvendo em torno de um aprofundamento teórico e prático da atividade do artista visual enquanto possível agente de uma experiência coletiva na construção da encenação e da dramaturgia contemporânea, até mesmo como ator em cena. Toma por base teórica os conceitos de “devir”, de “agenciamento” e de “perceptos” segundo Gilles Deleuze e Félix Guattari, revelando como a prática artística pode ser impulsionada por conceitos filosóficos e seus desdobramentos. O trabalho em processo colaborativo propõe a criação e a projeção de imagens no espaço cênico-performático, de forma a incitar e estabelecer uma simbiose com atores e público, direcionando seu interesse às poéticas contemporâneas que enfatizam o risco permanente e a quebra de fronteiras entre diversas linguagens artísticas.

Palavras-chave: imagem/cena/movimento; risco; arte e tecnologia; quebra de fronteiras entre linguagens artísticas; novos espaços simbólicos

Sommaire

Ce texte donne suite à des recherches que je poursuis envisageant le rôle de l'artiste visuel en tant qu'acteur ou agent d'une expérience collective ayant pour but la construction d'une scène théâtrale et d'une dramaturgie contemporaines. En ce qui concerne l'aspect théorique, la recherche établit des rapports avec les concepts de « devenir », d'« agencement » et de « perceptes » d'après Gilles Deleuze et Félix Guattari et montre dans quelle mesure la pratique artistique peut être stimulée par des concepts philosophiques et leurs dédoublements. Ce processus de travail collaboratif propose la création et la projection d'images dans la scène théâtrale pour inciter et provoquer une sorte de symbiose avec des acteurs et avec le public, afin de mettre en valeur les pratiques contemporaines des risques et l'érosion des frontières entre les différents langages artistiques.

Mots-clés : image/scène/mouvement ; risque ; art et technologie ; érosion de frontières entre langages artistiques ; nouveaux espaces symboliques

Uma das grandes virtudes de uma obra clássica, teatral ou não, consiste em permitir, de forma quase contínua, século após século, que outros autores e criadores, muitas vezes seus contemporâneos, tragam a público novas leituras dessa obra.

De uma maneira geral, esse tem sido o espírito do trabalho visual-cênico que venho desenvolvendo nos últimos anos, fruto do entrelaçamento de diferentes linguagens artísticas que atuam, simultaneamente, como parte do processo de construção daquele tipo de trabalho performático-teatral contemporâneo que se

convencionou chamar de colaborativo. Colaborativo porque, como bem define o encenador Antônio Araújo, um de seus introdutores no Brasil, possibilita que todos os seus integrantes, a partir de suas funções artísticas próprias, tenham “igual espaço propositivo, sem qualquer espécie de hierarquias, produzindo uma obra cuja autoria é compartilhada por todos.” (SILVA, 2002, p. 122).

Assim, e com esse espírito, integrei, enquanto artista visual, em 2009, junto a uma equipe de atores vindos de diferentes países e reunidos em Perpignan, no sul da França, uma encenação da obra clássica *A Vida é Sonho* de Calderón de la Barca, peça escrita em 1635, em pleno Século de Ouro espanhol. Utilizando, então, vídeos digitais de minha autoria no processo de construção da cena teatral, estabeleceu-se, junto ao público, um verdadeiro jogo visual-cênico-dramatúrgico, que funcionava de forma expansiva e ativa. Trabalho que, remetendo ao processo colaborativo de sua elaboração, recebeu justamente o nome de *Autour d'un Songe* (Em torno de um sonho). Após trabalhar naquele contexto específico, a partir da exuberância barroca das alegorias propostas por Calderón, participei também, durante o ano de 2010, aqui no Rio de Janeiro, de outras experimentações cênico-performáticas realizadas a partir do “auto sacramental” de 1673, que Calderón também intitulou *A Vida é Sonho*. Todas estas encenações e performances foram sempre concebidas a partir de discussões coletivas com as pessoas envolvidas, abrangendo um amplo leque temático, principalmente idéias de sonhos, de migrações entre países e de cosmogonias, questões centrais das duas peças de Calderón. Em todas elas foram utilizados vídeos digitais de minha autoria que envolviam os atores (e também os espectadores), criando uma atmosfera que transitava entre o real onírico das imagens projetadas em cena e a realidade concreta de suas presenças.

O presente texto, por sua vez, expõe as primeiras reflexões surgidas do trabalho colaborativo de pesquisa que ora começamos a desenvolver aqui no Rio de Janeiro, com um novo grupo de atores, a partir do texto teatral *El cerco de Numancia*, de Miguel de Cervantes Saavedra (1547-1616). A peça foi escrita entre 1581 e 1587, bem provavelmente em torno de 1582, ou seja, quando do retorno de Cervantes a Madri, após ter sido posto em liberdade. Tendo seguido, inicialmente, a carreira militar, fora ferido em Lépante em 1571 e colocado na prisão, na Argélia, entre 1575 e 1580. Para se ter uma ideia mais precisa da época em que teria escrito suas peças, basta dizer que só muitos anos depois da criação e encenação de vinte

a trinta textos, dos quais só chegaram até nós *El Trato de Argel* e este *El Cerco de Numancia* – que encenaremos, apenas, com o título de *Numância* – é que, exatamente em 1605, publica, em Valladolid, a primeira parte do *Dom Quixote*.

Esta notável peça de Cervantes – *El cerco de Numancia* – embora criada no final do século XVI, antes mesmo do aparecimento da obra teatral de Lope de Vega, foi adaptada e “modernizada” duas vezes pelo poeta espanhol Rafael Alberti (1902-1999): em 1937, em plena Guerra Civil Espanhola, e em 1975. Estamos trabalhando com base na tradução feita por J. Carlos Lisboa em 1957 a partir da versão “modernizada” de 1937 – em versos, prólogo (acrescentado por Alberti) e dois atos. Após uma primeira sequência de leituras da tradução, iniciou-se uma série de improvisações e ensaios realizados pelos atores e das quais tenho participado, na fase atual do trabalho colaborativo, enquanto artista visual e criadora dos vídeos digitais.

Por outro lado, em seu permanente diálogo interdisciplinar, esse trabalho colaborativo propõe, como eixo teórico, a articulação com o pensamento pós-estruturalista de Gilles Deleuze e Félix Guattari, através principalmente dos conceitos de “devir” e “agenciamento”, que vão proporcionar, de acordo com Deleuze, a possibilidade da fabulação, pela qual o autor pode “se dar ‘intercessores’, isto é, de tomar personagens reais e não fictícias, mas colocando-as em condição de ‘ficcionar’ por si próprias, de ‘criar lendas’, ‘fabular’.” (DELEUZE, 2005, p. 264). Desta forma, o processo é aberto, em nosso trabalho, ao público e a todos os integrantes da equipe, funcionando como uma espécie de convite à inserção no processo, fazendo com que “devenhamos” também, todos nós, agentes ativos da cena teatral proposta.

O teatro contemporâneo – dito pós-dramático, segundo a nomenclatura dada pelo teórico alemão Hans-Thies Lehmann – caracteriza-se pela estrutura narrativa descontínua e fragmentada, em que o descosturado ganha força, peso, massa e densidade, permitindo o paralelo com o conceito de “agenciamento” formulado por Félix Guattari:

“O termo Agenciamento não comporta nenhuma noção de ligação, de passagem, de anastomose entre seus componentes. É um Agenciamento de campos possíveis, de virtuais tanto quanto de elementos constituídos sem noção de relação genérica ou de espécie. Dentro desse quadro, os utensílios, os instrumentos mais simples, as menores peças estruturadas de uma maquinaria adquirirão o estatuto de **protomáquina**.” (GUATTARI, 1992, p. 47, grifo nosso).

Assim, considerando o processo de trabalho do teatro pós-dramático, caracterizado fundamentalmente pela ausência de conexões obrigatórias, podemos entendê-lo como essa maquinaria de que nos fala Guattari, composta de elementos estruturados sem obedecer necessariamente à sequência espaço-temporal, convencional na dramaturgia clássica. Dentro desta perspectiva, a criação colaborativa é enfatizada e ganha força, na medida em que o processo se libera do compromisso da narrativa tradicional e da encenação de um texto e passa a se constituir das contribuições propostas pelo grupo, a partir das ideias da peça escolhida.

El cerco de Numancia de Cervantes foi escrita baseada no fato comprovado historicamente, do cerco final à cidade-estado espanhola de Numância, situada ao norte da cidade de Soria, no município de Garray, região do Douro, por um poderoso exército de soldados romanos, no século II a.C. O texto relata o inevitável e trágico destino da cidade, apesar das várias tentativas de embaixadores numantinos de evitar a guerra e negociar a paz. O inabalável General Cipião, inflexível às propostas de negociação, comanda um batalhão de 80.000 soldados (que lutará contra, apenas, 4.000 numantinos) e realiza o cerco à cidade de Numância imposto pelo Senado romano, ordenando a construção de fossos e muralhas, levando o povo de Numância à fome e à miséria. Após 13 meses de cerco e resistência, preferindo a morte à derrota e à escravidão, os numantinos decidem queimar, numa grande fogueira, todos seus bens e todos os imóveis da cidade e, em seguida, empreender um suicídio coletivo que incluiu assassinatos de cidadãos por seus próprios parentes. A peça de Cervantes está impregnada de ideias complexas a respeito da vida humana, discutindo entre outras a noção de vitória, segundo a história oficial, tragicamente associada à importância crucial de não deixar um cidadão numantino vivo, o que certamente representaria o trunfo desejado pelo Exército romano como prova de vitória irrefutável. *El Cerco de Numancia* é considerada, tradicionalmente, um dos dramas mais fortes e intensos do Renascimento espanhol. No entanto, vale lembrar a presença das figuras alegóricas – a Espanha, o Douro, a Guerra, a Peste, a Fome, a Morte, a Fama, fundamentais para meu trabalho videográfico – que substituem a figura dos Deuses enquanto personagens. Essa presença alegórica caracteriza, aliás, uma forma de ruptura dramatúrgica que aproxima a peça de

Cervantes dos dramas barrocos, por exemplo, que compõem o teatro de Calderón de la Barca.

As didascálias do texto de Cervantes fornecem ainda indicações cênico-visuais que contribuem para o processo de criação dramaturgico contemporâneo, na medida em que apontam para a constituição de uma linguagem visual autônoma, no sentido desejado por Antonin Artaud. Ao redigir “O teatro da crueldade (Primeiro Manifesto)” (1932), Artaud destacou o papel da linguagem visual:

[...] É aqui que intervêm, fora da linguagem auditiva dos sons, a linguagem visual dos objetos, movimentos, atitudes, gestos, mas com a condição de que se prolonguem seu sentido, sua fisionomia, a mistura de tudo isso até a formação de signos, fazendo desses signos uma espécie de alfabeto. (ARTAUD, 1985, p. 115).

As imagens videográficas de minha autoria – previamente produzidas – só foram apresentadas às equipes envolvidas nas encenações anteriores (como a primeira encenação de *A Vida é sonho*, por exemplo) numa etapa já avançada dos trabalhos e funcionaram como uma espécie de “desvio” de um caminho principal, aparentemente já traçado, iniciando a formação dessa “espécie de alfabeto” visual de natureza colaborativa que vai sendo paulatinamente incorporado ao alfabeto de signos propostos pela presença dos membros da equipe, principalmente dos atores. Estes, ao estabelecer uma verdadeira contracena com as imagens podem iniciar a formação de um repertório visual próprio de caráter onírico, inerente à construção daquela encenação.

No caso específico de *Numância*, novos vídeos, também previamente realizados, começam a ser apresentados em diversos momentos à equipe envolvida. Todas essas imagens estão sendo associadas, num primeiro momento, a uma atmosfera de caráter extremamente trágico e já contribuem para a realização das primeiras improvisações coletivas e manifestações performáticas da encenação, atuando não apenas como meros estímulos, mas como verdadeiras **provocações**, ao possibilitarem a formação do que já poderíamos denominar de um alfabeto visual “numantino”, de natureza igualmente colaborativa. Pois as imagens provocam, mais que simplesmente impulsionam; elas afrontam, enfrentam e sufocam, criando, no âmbito dessa atmosfera trágica, sensações como as de desespero, de auto-destruição e de violência, alguns dos atributos que envolvem e caracterizam a peça de Cervantes.



Numância. Performance-Ensaio, 2011.

Conforme estabelecem Deleuze e Guattari, é este o papel da arte, o de criar sensações, ou, como definem os dois filósofos, “um bloco de sensações, isto é, um composto de perceptos e afectos” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 213), conceitos inerentes, para eles, à questão mesma da arte. E esclarecem:

Os perceptos não são mais percepções, são independentes do estado daqueles que os experimentam; os afectos não são mais sentimentos ou afecções, transbordam a força daqueles que são atravessados por eles. As sensações, percepções e afectos, são *seres* que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido. [...] A obra de arte é um ser de sensações. (DELEUZE; GUATTARI, *Ibid.*, grifo do autor).

Assim, segundo Deleuze e Guattari, o artista, enquanto criador deste “ser de sensações”, deve sempre ser capaz de instaurar vários conjuntos de percepções e sensações que ultrapassem e que independam daqueles que sintam estas percepções e sensações; para os dois filósofos, é isto o percepto. Neste sentido, estabelecem uma estreita ligação com a noção de devir. Pois é através do devir-ator – e não do ser ator – que, por exemplo, o artista visual deverá restaurar o ato de criar imagens em cena e para a cena. Não lhe devem interessar mais as imagens enquanto “coleção” de ideias próprias, mas a produção de imagens enquanto “ser de sensações” do outro em cena. Essa capacidade de “formular” imagens permite, assim, ao artista visual, operar num campo de devires que torna possível instalar, junto ao processo de criação em cena, momentos de fabulação criadora conforme a noção estabelecida por Deleuze e Guattari, ao se referirem, por exemplo, à tarefa do romancista:

A fabulação criadora nada tem a ver com uma lembrança mesmo amplificada, nem com um fantasma. Com efeito, o artista, entre eles o romancista, excede os estados perceptivos e as passagens afetivas do vivido. É um **vidente**, alguém **que se torna**. Como contaria ele o que lhe aconteceu ou o que imagina, já que é uma sombra? Ele viu na vida algo muito grande, demasiado intolerável também, [...] de modo que o pedaço de natureza que ele percebe, ou os bairros da cidade, e seus personagens, ascendem a uma visão que compõe, através deles, **perceptos desta vida**, deste momento, fazendo estourar as percepções vividas numa espécie de cubismo, de simultaneísmo, de luz crua ou de crepúsculo, de púrpura ou de azul, que não têm mais outro objeto nem sujeito senão eles mesmos. (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 222, grifos nossos).

Dessa forma, abre-se a possibilidade de criação de um novo espaço poético de significações, a partir de uma apresentação sucessiva de imagens **provocadoras** que **reinventem** blocos inteiros de sensações, adquirindo esse caráter de transformação constante e **simultânea**, própria do devir. Permite, assim, a participação permanente do criador “vidente” de imagens na cena que, por exemplo, poderá alterar, a cada momento, a ordem da apresentação das mesmas e, com isso, obter um elemento de surpresa que poderá amparar o trabalho dramático do ator e ensinar-lhe a vivência inesperada de novas sensações.

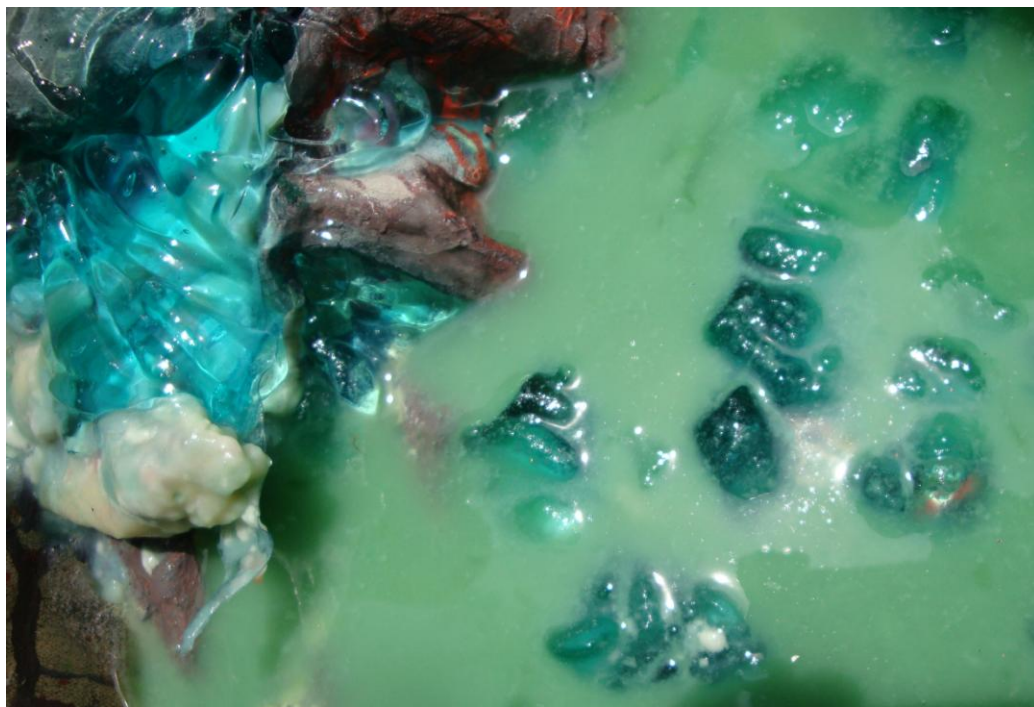
Neste sentido, é também relevante não esquecer os estudos da pesquisadora e teórica francesa Béatrice Picon-Vallin a respeito de imagens projetadas em cena, apontando para a constituição de uma linguagem na qual este repertório é uma

espécie de partitura visual que apoia a construção da cena. A esse respeito, ela comenta que:

[...] as telas de projeção podem abrir, na cena teatral, novos espaços para o imaginário, modificar os modos de percepção comuns do público, permitir-lhes a exploração de um mundo em transformação, tanto de suas potencialidades quanto de seus **perigos**. (PICON-VALLIN, 1998, p.10, grifo nosso, tradução nossa).

O que nos faz retomar a questão das encenações contemporâneas pós-dramáticas em que se persegue a não subordinação do espetáculo à palavra, a um texto preexistente, à representação e à criação, para o espectador, de qualquer forma de ilusão. Conforme enfatiza Lehmann, o teatro pós-dramático é “essencialmente ligado ao campo teatral experimental e disposto a correr riscos artísticos” (Lehmann: 2007, 37). Um teatro arriscado – e portanto perigoso – na medida em que seu texto não corresponderia ao que se costuma entender como texto e em que as imagens por ele desencadeadas não ilustrariam uma história que estaria sendo contada ao longo da encenação. São os **perigos** de que nos fala a pesquisadora Picon-Vallin: de fato, uma das características principais do processo colaborativo, sendo essencialmente de caráter experimental, é o fato de permitir, livremente, a exploração de um universo de sensações mutantes em suas eventuais e múltiplas “potencialidades”, mergulhando a equipe, a cada improvisação, em um alto grau de risco e de “perigos”, na medida em que as imagens são “convocadas” a assumir uma dinâmica de criação “em abismo”, sem qualquer grau de certezas ou preparações. Em suma, provocações.

Ao propor a inserção de imagens projetadas na encenação de *Numância*, o processo se desenvolve, então, de duas maneiras. A primeira, oferecendo à equipe, no início e em forma de improvisações coletivas, uma série de vídeos produzidos anteriormente e selecionados em função do que essas imagens podem suscitar ao explorarem o universo de percepções e sensações advindas das primeiras leituras do texto. A segunda, fazendo com que a criação das imagens videográficas próprias à encenação sejam resultado e consequência da participação dos atores e do artista visual durante o processo de construção da peça. No momento da apresentação dessas imagens, um “mundo” de sensações e possibilidades se abre diante dos integrantes do processo, não somente estimulando a criação, mas conduzindo e principalmente incitando e, mais do que isso, provocando.



Numância. Frame de vídeo digital, 2011.

Assim, subsidiando a ideia geral de resistência trágica do povo numantino, a elaboração cênica de *Numância* se intensifica, permanentemente, com “provocações visuais” – quer apresentadas previamente, quer geradas simultaneamente durante o processo de construção da peça – como, por exemplo, as imagens que sugerem “mergulhos” em túneis e passagens subterrâneas, remetendo a escavações e à ideia de profundezas, principalmente devido ao material líquido-pastoso empregado na realização dos vídeos. Sensações que fortalecem a atmosfera cruel do implacável cerco imposto à cidade, caracterizado pela presença brutal de fossos e valas profundos e largos que tornam totalmente impossível qualquer tentativa de fuga e salvação e acarretarão, certamente, o extermínio pela fome de toda a cidade.

A partir dessas sensações, uma das opções cênicas sugeridas foi a de encenar os atos de resistência do povo numantino em espaços rebaixados, inferiores e distantes da superfície, com uma movimentação em camadas e espaços penetrantes, de aberturas e fundas rachaduras. Este jogo de movimentos alternados entre superfícies e profundezas ficou, então, definido como uma das linguagens visuais e cênicas de nossa encenação; um mundo subterrâneo enquanto ambiente

próprio para as manifestações de resistência a estados de exceção, que se tornam, cada vez mais, o ponto central de nosso interesse.



Numância. Frames de vídeo digital, 2011.



Privilegiando, portanto, esses momentos subterrâneos, a encenação propõe a separação entre a opressão e a resistência ao genocídio iminente, através da

divisão da área cênica em dois espaços, a partir das próprias características visuais da peça, ressaltadas por Cervantes: o plano alto no qual está situada a cidade, as extensas muralhas e as profundas escavações que a circundam, realizados pelo exército romano dominador.

No que diz respeito às imagens, haverá sempre uma mudança constante no modo de apresentação e visualização, ora projetadas sobre os corpos dos atores e dos espectadores, ora construindo espaços cênicos alternativos. Pois o artista visual não deve perder de vista, ao longo de todo o processo de criação, o caráter de eterno devir dessas imagens, que funcionam e instauram um alargamento ou uma retração do próprio espaço cênico em que se movimentam os atores. Sem esquecer, ainda, o diálogo que as imagens videográficas poderão ou não manter com a conjuntura social e política do momento estético em que a obra clássica foi engendrada. Imagens, portanto, que poderão sugerir tanto as alegorias barrocas de Calderón quanto o pós-dramático de Heiner Müller, de Cervantes revisitado pelo contemporâneo ou de quaisquer autores pertencentes a diferentes épocas ou movimentos. Imagens que poderão constituir o eterno devir, contribuindo para isso não só o clima do ensaio ou do *training* propostos a toda a equipe, mas também as ideias que estejam sendo discutidas a cada instante do processo de criação.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Estado de exceção*. Trad. Iraci D. Poleti. 2ª ed. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. Trad. Teixeira Coelho. 2ª ed. São Paulo: Editora Max Limonad, 1985.

DELEUZE, Gilles. *A Imagem-tempo*. Trad. Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005.

----- . *Logique du Sens*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1969.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* 2ª ed. Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.

GUATTARI, Félix. *Caosmose*. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Claudia Leão. São Paulo, Editora 34, 1992.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Trad. Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac-Naify, 2007.

PICON-VALLIN, Béatrice (org.) *Les écrans sur la scène* : Tentations et résistances de la scène face aux images. Lausanne : L'Age d'Homme, 1998.

----- (org.) *La scène et les images*. Paris, Editions du CNRS, 2001.

SASSO, Robert; VILLANI, Arnaud (org.) *Le Vocabulaire de Gilles Deleuze*. Nice: Centre de Recherches d'Histoire des Idées, CNRS, 2003.

SILVA, Antônio Carlos de Araújo. *A Gênese da Vertigem: O Processo de criação de O Paraíso Perdido*. São Paulo, 2002. 227 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

Claudia Lewinsohn

Artista visual. Professora do Curso de Fotografia da Universidade Estácio de Sá. Mestre em Ciências da Arte, UFF. Especializações: “Arts Plastiques et Sciences de l’Art”, Université Paris I, Panthéon-Sorbonne e “História da arte no Brasil”, PUC-RJ. Principais publicações: “Poiesis” (n. 11 e 12, 2008), “Gambiarra”(n. 1, 2008) e “Abstracionismo geométrico e informal”(1987).