

O TEATRO E A IMAGEM

Joaquim Gama

ECA/USP

Palavras-chave: teatro e imagem; modelo de ação; leitura de imagem; pedagogia do teatro.

As relações entre a imagem e o teatro não são nenhuma novidade. Ambas se constituem num fenômeno inseparável e com trocas entre si.

As festas medievais populares contavam com apresentações teatrais (mistérios, moralidades, farsas e *soties*), estruturadas em *quadros de cena*. Esses *quadros de cena* eram pensados a partir de modelos figurativos da pintura. Assim como o teatro se utiliza da figuração plástica à elaboração dos *quadros de cena*, a pintura também irá se apropriar das apresentações teatrais como forma de inspiração às suas obras.

Há uma série de imagens do artista Giotto, entre elas *The Presentation of the Virgin*, *The Vision of the Chariot of Fire* e *Birth of the Virgin Mary*, onde é possível observar representações de santos e/ou cenas bíblicas que nos direcionam para as representações teatrais medievais. Nessas obras Giotto representa as personagens em cenários que se subdividem em inúmeros planos, que possibilitam ao espectador diversos ângulos da cena. As perspectivas focalizadas pelo artista possibilitam tanto ver o que está ocorrendo no espaço interior da cena, como no exterior. Na obra *The Vision of the Chariot of Fire* há a representação de um carro celeste que nos remete às maquinarias empregadas na constituição da cenografia dos *quadros de cenas*. O detalhamento das personagens equipara-se às minúcias do espaço cenográfico. Pórticos, escadas, frontões, cortinas e molduras são retratados com a mesma preciosidade dos figurinos.

Podemos indicar também a *nuvola*, um quadro de madeira que era carregado por intermédio de suportes de ferro. Nessa espécie de árvore, pintava-se uma auréola e era colocado um personagem bíblico no centro. Nas bordas da *nuvola* eram dispostos anjos (pintados ou representados por crianças). Esse *quadro de cena* desfilava pelas ruas e, em cada esquina, era lido um texto litúrgico, em homenagem ao personagem erguido sobre a *nuvola*.

As trocas entre o teatro e a pintura não param aí. Francastel (1973) afirmará que as formas cúbicas, presentes nas pinturas renascentistas, vão ser fundamentais para conduzir o teatro à cena no interior de edifícios. Graças aos telões figurativos, colocados no fundo das cenas, foi possível desenrolar a história em episódios.

Com o desenrolar da história do teatro, veremos que o texto ganha mais destaque e as trocas com a pintura se mantêm no plano da cenografia, dos figurinos.

No século XVIII, Diderot afirma que o dramaturgo precisa se convencer de que o seu principal objetivo é se dirigir à sensibilidade da platéia, que não deseja ser sobrecarregada com palavras. Para Diderot, o espetáculo teatral precisa ser percebido como aparência, e essa particularidade o aproxima da pintura. Crítico ferrenho da redução do teatro à poesia, o autor

insistia na idéia de que o texto dramático deveria se multiplicar em cenas pantomímicas, em *quadros*, por intermédio dos quais os gestos tornar-se-iam mais significativos que a palavra (DIDEROT, 1986).

Os *quadros* propostos por Diderot estão associados à técnica do ***tableau vivant***, que na sua origem (Idade Média e Renascimento) consistia em colocar os atores imóveis e congelados numa pose expressiva, dando a impressão de uma pintura (PAVIS, 1999). O ***tableau vivant*** foi reutilizado pelo teatro moderno, como uma forma de apreender o instantâneo e com a intenção de representar as várias dimensões do mundo moderno. Movimentos artísticos como o Dadaísmo, o Surrealismo e o Futurismo tiveram fortes influências na configuração do teatro do século XX. Encenadores como Gordon Craig, com o Teatro Total, Vsevolod Meyerhold com o Construtivismo, Vladimir Maiakoski com o Futurismo e Bertolt Brecht com o Teatro Épico, fazem parte de um grupo de artistas que apregoam a idéia de que a decrepitude do teatro está na cena única.

É necessário bombardear o espectador com múltiplas imagens, para tirá-lo da imobilidade contemplativa. A pintura vira cena; ator vira escultura e a escultura se movimenta, emite sons e se torna personagem; deslocamentos dos atores em cena viram dança; textos transformam-se em ritmos melódicos.

Dentro da relação do teatro com as artes visuais, não podemos esquecer as contribuições do Teatro de Animação que vão, desde animação de objetos em cena, à idéia de atores marionetes, como o próprio ato de animar bonecos.

A imagem como *modelo de ação*

Bertolt Brecht, intrigado com as relações de consumo e produção do capitalismo, na segunda década do século XX, escreve uma série de textos – *peças didáticas* – que objetivam ser *modelos de ação*. Os *modelos de ação* preconizados por Brecht tinham como objetivo a realização de experimentos, que buscavam investigar a função política e social da obra de arte, dentro das suas relações de produção e consumo.

O conceito de *modelo de ação* foi aprofundado por Ingrid Dormien Koudela e trouxe contribuições para a construção de uma metodologia de ensino-aprendizagem, envolvendo o jogo teatral e a peça didática.

No jogo com o *modelo de ação* brechtiano, o atuante torna-se o autor do processo de conhecimento. O objetivo não é levar o atuante a aprender um determinado conteúdo, mas desenvolver o jogo dialético do raciocínio, possibilitando perceber o texto como objeto de imitação crítica. A proposta é instaurar um processo de aprendizagem cuja relação entre o indivíduo e o coletivo é submetido ao exame.

Essas propostas vêm desencadeando uma série de experimentos, dirigidos pela encenadora Ingrid Dormien Koudela, na Universidade de Sorocaba, com alunos do curso de

licenciatura em Teatro. Nos últimos três anos, Ingrid Koudela tem ampliado a idéia de *modelo de ação*, partindo de textos-imagem para a criação de encenações.

Em 2008, no primeiro semestre, foram utilizadas como *modelo de ação* para a criação da encenação *Chamas na penugem* sete gravuras de Peter Brueghel, o Velho. A partir da leitura das gravuras *Os sete pecados capitais* (1556-1557), os atores foram conduzidos ao exame da obra do artista flamengo com a Idade Média/Renascimento, com as relações dos homens com os vícios e as imbricações dos vícios capitais com a religião e a sociedade.

O processo de leitura das gravuras de Peter Brueghel foi instaurado a partir das propostas de Edmund Feldman (1981)¹, focalizando três estágios propostos por ele:

- a *Descrição*, envolvendo o ato de prestar atenção na materialidade da obra, a descrição do que o olho vê;

- a *Análise*, que consiste em relacionar entre si as partes formais do objeto observado, buscando compreender o sentido delas, dentro da própria produção artística;

- a *Interpretação*, que segue a trajetória do sentido da obra para quem vê, dos seus significados, relacionando-a com o espaço circundante do espectador;

Esses procedimentos trazem consigo a intenção em construir a idéia de que a leitura dos significados de uma obra deve ser acompanhada da leitura formal dos elementos que compõem a produção artística. Leitura de significados e leitura formal são procedimentos distintos, complementares e inseparáveis para a construção de competências como saber descrever, comparar, relacionar, codificar, decodificar, julgar, decidir e escolher. Feldman busca demonstrar o quanto é possível entender o mundo, por intermédio da compreensão de uma obra de arte.

Durante o processo de montagem de *Chamas na Penugem*, as imagens de Peter Brueghel, o Velho, foram utilizadas como material estético a ser investigado e descoberto pelos jogadores, tornando-se a base para a estruturação – composição das cenas. A partir de diversos jogos que objetivaram investigar o significado de cada elemento representado nas gravuras, os jogadores foram conduzidos a dialogar com a obra, atualizando os seus conteúdos. O inventariamento desses conteúdos auxiliou os jogadores na construção do *texto cênico* (PAVIS, 1999).

¹ Edmund Burke Feldman é americano e autor de *Becoming Human Through Art*, em New Jersey, pela Prentice Hall. Para ele aprender a linguagem da arte significa desenvolvimento técnico, crítico e criativo, envolvendo dimensões sociais, culturais, psicológicas, antropológicas e históricas dos indivíduos. O autor afirma que a capacidade crítica se desenvolve por intermédio do ato de ver.

Tanto para a encenadora Ingrid Koudela, como para os jogadores, tornou-se relevante propor perguntas à obra. A relação dialógica foi a premissa básica para a leitura formal e a leitura dos significados das gravuras *Os sete pecados capitais*.

A partir da leitura das imagens, as gravuras foram transpostas para o palco, formando um conjunto de sete *quadros de cena*. Neste sentido, a corporeidade dos jogadores, a exploração dos elementos visuais que envolvem o teatro de animação, a cenografia, os adereços, a luz e sons tornaram-se fundamentais na formalização do *texto cênico* e permitiram tornar visíveis construções alegóricas acerca dos vícios capitais a partir da visão do artista Peter Brueghel, o Velho.

BIBLIOGRAFIA:

- BARBOSA, Ana Mae. A Imagem no ensino da arte. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- BRECHT, Bertolt. Diários de trabalho. Org. Herta Ramthum. Trad. Reinaldo Guarany, Porto Alegre: L&PM, 1995.
- DIDEROT, Denis. Discurso sobre a poesia dramática. Tra. L. F. Franklin de Matos. São Paulo, Brasiliense, 1986.
- FELDMAN, E. B. Varieties of visual experience. 2. ed., Englewood Cliffs, NJ: Prentice-hall, 1981.
- FRANCASTEL, Pierre. A realidade figurativa. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- GOMBRICH, E. H. A história da arte. Rio de Janeiro: L.T.C, 1999.
- KOUDELA, Ingrid D. A encenação contemporânea como prática pedagógica. Revista Urdimento – Programa de pós-graduação e teatro UDESC. Florianópolis: UDESC, 2007 (*no prelo*).
- PAVIS, Patrice. Dicionário de teatro. Tradução J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PILLAR, Analice Dutra. A leitura da imagem. In Perspectivas em Artes Plásticas. Porto Alegre: UFRGS/ANPAP, 1993, p.p. 77-86.