



PEDREIRA, Juliana. (Juliana Pedreira de Freitas). **A tecnologia teatral como resgate da memória da cena.** São Paulo: ECA/USP. Escola de Comunicações e Artes – Universidade de São Paulo; Doutorando; orientação Ana Maria de Abreu Amaral. Fapesp; bolsa Doutorado.

### RESUMO

Este artigo discute as tecnologias de uma determinada época e a sua relação com a produção na cena teatral, traçando um paralelo com algumas montagens de *A Tempestade*, de William Shakespeare. Através dos conceitos da teoria da imagem é possível perceber modificações na percepção do público quando utilizados diferentes meios. É pertinente criar-se então uma reverberação entre os avanços tecnológicos e as mudanças na criação das imagens cênicas.

**Palavras-chave:** tecnologia teatral: história do teatro: teoria da imagem.

### ABSTRACT

This article discusses the technology of a particular period and its relationship with the production on the theatrical scene, drawing a parallel with some performances of *The Tempest* by William Shakespeare. Through the concepts of image theory is possible to perceive some changes in public perception when used different media. It is pertinent to create a reverberation between technological advances and the modification in the concepts of scenic images.

**Keyword:** theater technology: theater history: image theory.

### PRÓLOGO

Próspero mora em uma ilha mágica com sua filha Miranda e seus escravos Ariel e Caliban. Doze anos antes renunciou seu ducado em nome do irmão Antonio para que pudesse se dedicar ao estudo dos livros mágicos. Traído pelo irmão, foi colocado em um bote à deriva. Por ironia do destino seus inimigos estão navegando próximo à sua ilha e Próspero aproveita a oportunidade para criar uma tempestade e naufragar a tripulação. Sua vingança está armada. Ele manipula os acontecimentos, enlouquece seus traidores e testa a honra do príncipe Ferdinand, até o momento de restaurar seu ducado e casar sua filha. Encenada pela primeira vez em 1611, em 1991 foi transformada por Peter Greenaway no filme *Próspero's Books* que se utiliza de uma linguagem teatralizada e uma câmera que se comporta como o olhar do espectador de teatro. Esta interdisciplinaridade tão recorrente entre o cinema e teatro na atualidade levanta a questão: o quanto as tecnologias influenciam nas imagens teatrais?

### ATO I: preliminares sobre a imagem

A primeira confusão se faz na língua de origem: o inglês separa imagem (*image*) de figura (*picture*), enquanto no alemão imagem (*bild*) engloba imagem e figura. No português usam-se os dois sentidos. Alguns autores acreditam que as imagens circulam sem a necessidade de um corpo, outros associam a imagem com a visibilidade, e alguns identificam as imagens como símbolos icônicos. Como resultado, não só não se fala da mesma forma sobre diferentes imagens, mas fala-se das mesmas imagens de diversas formas.

O professor Tom Mitchell apresenta a dualidade da imagem entre: imagens mentais e objetos físicos. Para ele, imagem é qualquer motivo ou forma; objeto é o suporte onde a imagem aparece ou aquilo ao que ela está se referindo e trazendo à vista, e meio é um conjunto de práticas materiais que une a imagem e o objeto produzindo figuras. Defende que se olhe para as imagens sob o ponto de vista do que elas querem e não do que elas representam: sendo a imagem tão importante quanto à linguagem em uma cultura visual, as imagens não querem ser reduzidas a um signo, querem ser vistas como indivíduos complexos que ocupam uma posição de sujeito.

Tomando outro ponto de partida, Hans Belting se baseia em uma visão antropológica da imagem. Para ele, a imagem não é apenas um produto dado pelo meio (como é o caso da figura) é também um produto de nós mesmos (sonhos, imaginação e percepção pessoal). Coloca a dualidade da imagem entre: imagens internas (mentais) e imagens externas (visíveis). Sua teoria se estrutura no trinômio imagem-meio-corpo onde: os meios transmitem as imagens; os corpos recebem as imagens pela percepção, mas ao mesmo tempo produzem imagem (neste caso agindo como meio); e as imagens (internas e externas) espelham o mundo exterior tanto quanto representam o mundo interior. Ou seja, entre as imagens internas e as externas, existe um terceiro parâmetro, o meio, como suporte para a visibilidade da imagem, sendo necessária a soma do meio com a imagem para obtermos a imagem externa. Pode-se dizer então que a imagem como conceito não depende do meio (a Mona Lisa é a mesma no quadro ou na tela do computador), mas a sua visibilidade e percepção sim. É na tradução desse conceito para as práticas teatrais que se encontra a idéia da tecnologia (meio) como influenciadora da criação da imagem cênica (imagem externa).

## **ATO II: tecnologia e teatro**

A arte e a técnica estão entrelaçadas desde o início dos tempos. A palavra grega *téchne*, de onde deriva tecnologia, é a mesma usada para as práticas artísticas. No dicionário Aurélio(2004) tecnologia é um “conjunto de conhecimentos, especialmente princípios científicos, que se aplicam a um determinado ramo de atividade”. Partindo dessa definição observa-se mais claramente as relações entre imagens cênicas e tecnologia: o deus “*ex-machina*” grego; as máscaras gregas de ampliação de voz; o efeito de explosão e fumaça dos Mistérios Medievais; os candelabros a óleo do teatro Renascentista; a idéia da perspectiva nos telões pintados e na arquitetura teatral; a complexa maquinaria cênica dos palcos italianos; o surgimento do cinema e, finalmente, as tecnologias digitais.

Após a descoberta da perspectiva e os cenários dos pintores, o conceito de cenário tridimensional de Gordon Craig no início do século XX não vai apenas mudar a estrutura da cenografia, mas nos apresentará imagens mais subjetivas que aquelas encontradas nos telões. Com a descoberta da energia elétrica (por volta de 1878) e as novas possibilidades de iluminação geradas por ela, Adolphe Appia baseia a sua idéia de que a luz deve tomar o lugar das cores pintadas nos telões, agora com movimento, intensidade e tonalidades variantes. Antonin Artaud coloca ainda as transformações que ela pode causar no espectador.

Com o nascimento do cinema, em 1885, gera-se a necessidade de uma linguagem mais dinâmica e percebe-se a arte teatral buscando não apenas se adaptar, mas também

dialogar com essa nova tecnologia. A este acontecimento a teórica Bèatrice Picon-Valin denomina “cineficação”<sup>i</sup>, que pode ser: 1) externa: as imagens são projetadas em cena; 2) internas: técnicas desenvolvidas no palco que se aproximam da linguagem cinematográfica. Já em 1911, Loïe Fuller usa a projeção de vídeo incidindo sobre o figurino e mudando sua coloração. Em 1913, Valentine de Saint-Point, usa projeções em diversos elementos e tamanhos diferentes (muros, biombos e roupas), na *Comédie des Champs-Élysées* em Paris. Em 1914, nos EUA, Winsor McCay cria um dinossauro virtual. *Gertie the Dinosaur* era um personagem animado, projetado em um telão, que contracenava com o ator de carne e osso no palco. Em 1927 Erwin Piscator usa o vídeo em cena como forma de propaganda política no espetáculo *Hoppla, Wir Leben!*, um *stationendrama* fragmentário ao modo das paixões medievais onde o cenário era feito por diversas telas transparentes nas quais os lugares da ação eram projetados. Em 1940, no seu Teatro do Futuro, Robert Edmund Jones usa as imagens na tela como uma extensão do subconsciente, dos pensamentos e dos sentimentos mais profundos, mostrando simultaneamente o interno e o externo do personagem. Em 1958 com a fundação do *Lanterna Magika* por Josef Svoboda e Alfred Radok, tem-se três importantes invenções: o projetor Svoboda; a cortina de luz; e o polyscreen que juntos criam a ilusão de uma sincronização entre imagem projetada e corpo “ao vivo”.

### **ATO V: e fez-se A Tempestade**

1611

Apresentada primeiramente na Corte, *A Tempestade* foi influenciada pelos conhecimentos da cenografia italiana que Inigo Jones havia trazido para a Inglaterra. Provavelmente se beneficiou dos efeitos criados por Jones para *Mask of Oberon*: uma paisagem de rochas escuras, rodeada de árvores, que era transformada em uma fachada de palácio transparente. O velho *Banqueting House*, em Whitehall, era provido de uma plataforma onde a maquinaria de palco podia ser construída e escondida e os elaborados efeitos cênicos eram possíveis pelo uso de um proscênio com uma cortina que separava o palco do público. Mesmo ao ser transferido para o teatro privado de *Blackfriars* (não se sabe se a peça foi apresentada no *Globe*) contava-se com alguns recursos técnicos: um palco com diversos alçapões dando acesso a um porão; três portas ao fundo, sendo que a do meio poderia ser usada como um *discovery-space* (pequeno local fechado por cortinas); um balcão ao fundo no segundo andar; e um pequeno urdimento com maquinaria cênica para içar. Com a passagem “ouve-se ruído de tempestade, trovões e raios” (Ato I, Cena I), é quase seguro assumir que a cena do naufrágio era representada com efeitos sonoros, efeitos de iluminação e com uma agitação da tripulação e passageiros por todo o palco como era costume nas cenas de batalha. Tanto em Whitehall como no *Blackfriars* era costume empregar-se efeitos luminosos através de transparências coloridas colocadas a frente de tochas e velas, além do uso de luzes de candelabro. O som da tempestade e dos trovões, como era comum, deve ter sido feito com bolas de canhão rolando no chão e tiros de armas. Ariel voava preso ao urdimento e provavelmente vestia um figurino especial que tinha a finalidade de torná-lo invisível (como sugerido por Shakespeare) através de uma convenção reconhecida pelo público<sup>ii</sup>. Em oposição a ele, Caliban provavelmente surgia do Inferno (do porão) com um figurino coberto por escamas de peixe.

1915<sup>iii</sup>

O palco giratório era um dos fatores determinantes da estética cênica de Max Reinhardt nas adaptações de Shakespeare. Em *A Tempestade* aproveitou o grande palco de *Volksbühne* (Berlim) e seus recursos de maquinaria cênica. O palco giratório podia ser içado ou rebaixado por até dois metros. A cavidade deixada pelo palco rebaixado possibilitou o efeito do barco balançando sobre um mar furioso. Nas palavras de Gonzalo: “Daria agora milhares de braças de mar por um pedaço de terra qualquer...” (Ato I, Cena I), o barco desaparecia porão abaixo em uma espessa nuvem de fumaça e a ilha emergia das profundezas.

1978

Giorgio Strehler renovou a peça fazendo uma personificação de Próspero como o mago do teatro e comparando sua magia com as irrealidades dos efeitos visuais do palco. O espetáculo iniciava com uma tempestade de cinco minutos: uma sombra de um barco era projetada atrás de um tecido transparente, atores manipulavam marinheiros naufragando, flashes de luzes e trovões ecoavam pelo teatro. O mar azul de seda, que ao início parecia calmo, era manipulado por 16 operadores posicionados nos alçapões do palco tornando-o revoltoso. A ilha e os figurinos eram brancos. Ariel era encenado por uma mulher com roupas de palhaço brancas, gorro e o rosto coberto de branco no estilo Pierrot. Entrava em cena sempre flutuando, pendurada por uma corda aparente que fazia alusão à idéia de que apesar de poder voar era escrava de Próspero. Na cena do banquete o vento voltava a sobrar e dessa vez Ariel aparecia como um grande morcego negro acompanhado de flashes de luz. No momento que Próspero se recorda da trama de Caliban, o céu se tornava preto e nuvens de seda eram baixadas. No último ato Próspero retirava a coroa e a capa, afundava seu livro nas ondas artificiais e quebrava seu cajado. No mesmo momento a mágica do palco também era quebrada: o chão balançava, as cortinas desabavam e as ondas se desprendiam ficando distorcidas.

2005

Com as novas tecnologias algumas releituras estão extremamente focadas nas tecnologias digitais, como no trabalho *La Tempête*, da companhia 4D Art dirigida por Lemieux-Pilon. A companhia se beneficia dos recursos de ilusão de ótica e holografia para criar personagens virtuais que contracenam com os atores de carne e osso ou contracenam entre si. A mesma coisa acontece com o cenário: além do cenário físico criam cenários virtuais tanto bidimensionais quanto tridimensionais que envolvem o ator real e o ator virtual. Brincam com a idéia de dois tempos e dois espaços diferentes criando um universo duplo que deixa a dicotomia entre o que é real e o que é imaginação.

## EPÍLOGO

Depois de percorrido as questões teóricas da criação, do armazenamento e da percepção das imagens, e os exemplos práticos sobre diferentes encenações teatrais de uma mesma imagem (*A Tempestade*), é contundente afirmar que as tecnologias, quando assumem o papel do meio, interferem radicalmente na criação da imagem externa (ou da figura sob o ponto de vista de Tom Mitchell). Baseando-se nos conceitos de Hans Belting, a percepção e a criação das imagens em qualquer âmbito, e por isso também as imagens cênicas, devem levar em conta a variação de dois pontos: o corpo<sup>iv</sup> e o meio. No primeiro encontra-se a distinção cultural, tanto no âmbito coletivo como privado, que infere diretamente na percepção do público, já que este apresenta conceitos e conhecimentos prévios. No segundo, o suporte da visibilidade da imagem, ou como foi demonstrado a

tecnologia que torna a imagem visível, interfere na criação e na percepção dessa imagem. Voltando ao teatro conclui-se que: conforme surgem novas tecnologias e estas são inseridas no âmbito teatral, a figura cênica que se cria também sofre significantes modificações. Isto não significa que não se possa fazer um teatro com tecnologias antigas, apenas que o surgimento de uma nova tecnologia acaba por influenciar a imagética teatral. Pode-se então traçar um histórico do teatro através da análise dos novos conhecimentos tecnológicos de palco.

#### **BIBLIOGRAFIA**

BELTING, Hans. **Anthropology of Images: Picture, Medium, Body**. trad. Thomas Dunlap. Princeton: Princeton University Press, 2001.

DIXON, Steve. **Digital Performance: a history of new media in theater, dance, performance art, and installation**. Cambridge: The MIT Press, 2007.

KENNEDY, Dennis. **Looking at Shakespeare**. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

MITCHELL, W.J.T. Part one: Imagens. In: **What do Pictures Want? The lives and loves of images**. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2005.

SHAKESPEARE, William. **A Tempestade**. trad. Bárbara Heliadora. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1999.

- i Termo utilizado em aula ministrada na USP em 2011
- ii Na lista do guarda-roupa de Henslowe, importante documento onde é possível achar boas referências de objetos cênicos e figurinos da época, encontra-se “um robe para ficar invisível”.
- iii Diversas são as montagens do texto ao longo dos anos com diversos elementos técnicos diferentes. Para a encenação de 1915, 1978 e outras ver KENNEDY (1993)
- iv Sem entrar aqui nos méritos do corpo como meio.