

# Teatro baseado em imagem: uma nova pedagogia para um teatro “novo”

**Carmen Stanciu**

Universidade Nacional de Teatro e Cinema  
UNATC (Bucareste/Romênia)

Tradução: Cia. das Traduções Ltda (Joinville/SC)





**Figuras 1, 2 e 3** - *Beware Of Pity (Cuidado com a pena)*. Diretor: Simon McBurney. Schaubuhne, Berlin (Alemanha). Foto: Oana Monica Nae.

**Resumo:** Esse artigo captura a apresentação, discussões e diálogo interativo da conferência *A função teatral da imagem e sua relação com os outros elementos da encenação*. A ideia principal da conferência é que hoje em dia o contexto das artes performáticas pede reconsideração do método pedagógico da profissão de diretor teatral. Eu vou lembrar como o “trabalho” de diretor teatral emergiu no século XIX como um resultado lógico da industrialização. Trazer luz elétrica aos auditórios de teatro, construir grandes teatros com longos palcos, o apetite do público por encenações elaboradas e realistas usando modelos #D e maquinário complicado – tudo isso impôs a necessidade de um homem que tem ou desenvolve habilidades e *knowhow* de encenar. E foi assim que a história do teatro mundial foi reescrita no século XX – O Século do Diretor. Além disso, as duas pessoas mais influentes do teatro do último século foram ambos diretores e professores: Konstantin Stanislavsky e Bertolt Brecht. Mas e sobre nosso século XXI? O teatro ainda é um *playground* para os diretores? Minha teoria é que as artes performáticas hoje estão apagando os padrões “tradicionais” dos precursores do teatro sob a pressão do novo papel que o teatro é exigido a performar na sociedade. O teatro do Era Digital precisa ter a mesma estrutura “pixelada” que todas as outras criações humanas. Esse é o porquê eu acredito fortemente que a pedagogia do teatro deve ser reconsiderada e reorganizada tendo como sua ideia central a dicotomia entre a estrutura dramática e pós-dramática da peça. Afinal, como Peter Brook disse, “uma peça é uma peça”. Como suporte para demonstração e discussões, usarei a teoria de Meyerhold sobre como construir uma performance, o diagrama de Schlemmer sobre tipos de performances, as observações de Brecht sobre teatro dramático versus teatro épico, a teoria de Lehmann sobre teatro pós-dramático e os argumentos de Erika Fischer-Lichte sobre estéticas transformadoras. Usarei imagens de shows encenados por diretores de teatro de destaque, que marcaram ou marcam como fazemos e vemos o teatro hoje.

**Palavras-chave:** Artes performáticas. Pedagogia teatral. Trabalho do diretor. Novas tecnologias. Teatro Dramático vs. Pós-Dramático. Narrativa.

**Abstract:** This summary captures the one-hour presentation, discussions and interactive dialogue at the conference: *The theatrical function of the image and its relation to the other elements of staging*. Pedagogical approach. The main idea of the conference is that nowadays the context of performing arts claims a reconsideration of the pedagogical approach of the profession of theatre director. I will recall how the “job” of theatre director has emerged in 19th century as a logical result of the industrialization. Bringing electric light into theatre auditoriums, building bigger theatres with wider stages, the appetence of the public for elaborate and realistic staging using 3D props and complicated machineries – all this imposed the necessity of a man who has or develops the skills and knowhow of staging. And that’s how the history of the world theatre was re-written in the 20th century – The Century of the Director. Moreover,

the two most influential theatre people of the last century where both directors and professors: Konstantin Stanislavsky and Bertolt Brecht. But what about our 21st century? Is theatre still “a playground” for the directors? My theory is that the performing arts today are erasing the “traditional” patterns of theatre makers under the pressure of the new role that theatre is claimed to perform in society. The theatre of Digital Era needs to have the same “pixed” structure as every other human creation. That’s why I strongly believe that the pedagogy of theatre must be reconsidered and reorganized having as its central idea the dichotomy between the dramatic and the post-dramatic structure of the play. After all, as Peter Brook said: “A play is a play.” As support for demonstration and discussions I will use Meyerhold’s theory on how to construct a performance, Schlemmer’s diagram on types of performances, Brecht’s remarks on dramatic theatre vs. epic theatre, Lehmann’s theory on post-dramatic theatre and Erika Fischer-Lichte’s arguments on transformative aesthetics. I will use images from shows staged by outstanding theatre directors, which marked or/and are marking how we make and look at theatre today.

**Keywords:** Performing arts. Theatre pedagogy. Director’s work. New technologies. Dramatic vs. Post-dramatic Theatre. Narrative.

“É esta a vida real?

Isso é apenas fantasia?

Preso em um deslizamento de terra

Nenhuma fuga da realidade

Abra seus olhos

Olhe para o céu e veja...”<sup>1</sup>

Artes, teatro – como uma fuga da realidade? Eu acho que isso não é mais uma opção. Nem para o espectador, nem para o artista. Devido ao fato de que hoje não há realidade, apenas imagens. Em outros termos: hoje não existem imagens – apenas a mesma realidade única que se gera infinitamente. Se essa postulação é válida e se “o teatro é o espelho de nossos tempos”, a imagem espelhada é verdadeira ou falsa? Quem poderia responder?

<sup>1</sup> *Is this the real life? / Is this just fantasy? / Caught in a landslide / No escape from reality / Open your eyes / Look up to the skies and see...* (Queen – Bohemian Rhapsody)

Entre a subjetividade dos artistas e a objetividade do mundo sensível, novas imagens emergem, remodelando a vida. É este “o admirável mundo novo” imaginado por Miranda? Parece uma distopia. O fracasso de toda utopia tem como consequência o colapso do sonho teatral? Ainda estamos abraçando uma arte que não existe mais porque não aceitamos deixá-la morrer? O teatro é mantido vivo pela ideia de arte apenas na mente do artista? Eu penso que não. O que eu acredito fortemente é que uma era terminou (décadas atrás), enquanto outra começou, mas o teatro ainda é cativo em seus velhos hábitos – mais especificamente como prática, pedagogia e pensamento crítico. Avançar é restabelecer o poder da arte para reconstruir o mundo. E isso só será possível se partirmos da pedagogia das artes, não do produto cultural. A maioria dos nossos alunos tem menos de 20 anos. Eles estão aprendendo, em universidades ou academias, a arte de fazer teatro ontem ou hoje. Mas seus espectadores ainda não nasceram. Quando eles se formarem, em cinco, seis ou sete anos, enfrentaremos outra geração, com um “repertório” distinto de imagens e outros tipos de tecnologias para abordá-lo. Ainda hoje, não é justo pedir aos espectadores que desliguem seus dispositivos ao entrar no auditório enquanto, no palco, a equipe artística usa aplicativos sofisticados.

Gostaria de enfatizar que não se trata de trazer novas tecnologias para o teatro. Com o tempo, as artes cênicas sempre adotaram o que havia de novo em termos de arquitetura, técnica de palco, iluminação e assim por diante. Isso foi feito. Trata-se de reorganizar toda a estrutura das apresentações de teatro para harmonizar com nossa capacidade de perceber o tempo e o espaço simultaneamente, de diferentes perspectivas. É isso que as tecnologias trouxeram para a nossa vida cotidiana: estamos cercados por toneladas de informações – a maioria delas visuais – que não têm conexão imediata umas com as outras, mas mesmo assim elas estão sendo entregues a nós simultaneamente. E esse fato tem consequências dramáticas – literalmente falando. É por isso que precisamos reconsiderar a ideia principal de “imagem” para entender como ela é ou como pode

ser usada no teatro de hoje. A imagem tem um status paradoxal: é muito mais imprecisa que a linguagem escrita, mas é infinitamente mais complexa que as palavras. É, ao mesmo tempo, vazia de significados/cheia de significados. Então, como uma imagem se torna significativa ou o que a torna expressiva?

Vamos começar do começo. No teatro, o começo é Aristóteles e sua ideia de que toda arte é uma imitação da realidade. Mímeses. E vamos supor, por uma questão de argumentação, que essa alegação ainda seja verdadeira. Mímeses significa duas coisas: um significado está conectado ao psíquico, enquanto o outro envolve o poder social por meio de uma ação, um comportamento, palavra ou imagem que induzem seu correspondente. E esse é o status particular da arte ou do teatro, que incorpora esse poder à lei dos gêneros dramáticos, à estrutura das histórias e à representação de uma ação feita pelos personagens, ação que explode emoções na plateia. Por isso é tão importante entender como e por que o teatro está na moda ao longo do tempo, gerando novas fórmulas para manter contato com os poderes psíquicos e sociais.

Primeiro no cinema e na televisão, agora no teatro, a implicação da técnica muda as premissas da arte, provocando a noção de “mímeses” (como a imitação de uma ação possível real). Não basta usar o poder visual ou os meios experimentais de expressão para ilustrar histórias antigas de uma nova maneira. Mais do que isso, é necessário utilizá-los com o objetivo de restaurar toda a ordem representativa do teatro, tão profundamente danificada. Vamos introduzir a noção de imagem nesta equação para que possamos discutir a ideia de imagem em termos da presença ou ausência do “outro”. Se o teatro é uma mímeses, deve ser alguém ou algo “real” (verdade verídica) refletido no “espelho” do palco. E as imagens que não têm correspondente externo? Por exemplo, uma tela branca (sim, no teatro, o antigo horizonte *trompe l'oeil* [“enganar o olho” em português] foi substituída por telas de ciclorama) ou o “apagão” (ou *heblu*, como é conhecido no teatro francês). Podemos defini-los como “imagens neutras”, mas não podemos negar sua função no

teatro. Todo diretor usa essas imagens artificiais – assim como o compositor emprega a pausa entre os sons para criar música. Qual o sentido de usar uma cortina? Basta apagar a luz por um período mais curto ou mais longo e esse sinal simples, essa “imagem/não imagem” mudará as regras do jogo (outra hora, outro lugar, e então novamente de volta – apenas em um piscar de olhos). Em outras palavras, tem uma função narrativa. E uma estética. O contraste entre a “neutralidade” de uma tela iluminada na qual nada é projetado e os sons que sublinham uma ação muito específica e claramente cognoscível tem o poder de amplificar a teatralidade usando um efeito de contrarrealidade. (Esta técnica específica é usada pela diretora britânica Katie Mitchell). Tais métodos são emprestados da televisão ou do cinema, mas nada têm a ver com suas fontes. O objetivo é totalmente teatral e nasce da capacidade/necessidade de desestruturar a imagem de seu contexto real e de reconstruí-la, com maior impacto, no palco. Essa fragmentação é o oposto da estrutura sequencial do teatro dramático (aristotélico) e implica o foco da ação cênica na essência, no significado, em vez de enfatizar a forma.

A transformação do conceito de mímese em antimímese (Brecht) ou pós-mímese/pós-antimímese (pós, metateatro) é uma consequência da transformação de como o público se identifica com a história/ação ou personagens de um show de teatro. Isso também significou substituir os efeitos tradicionais alcançados pela identificação pelos elementos extracênicos (enredo, personagens), pela identificação direta com o artista que encena a peça (visão e estética do diretor). Esse tipo de desempenho não é mais baseado no conceito de mímese, mas é diretamente dependente/contido em uma forma “emocional” específica.



**Figura 4** - *Gulliver's Travels (As Viagens de Gulliver)*. Diretor: Silviu Purcarete. National Theatre, Radu Stanca, Sibiu (Romênia). Foto: Mihaela Marin.



**Figura 5** - *Hamlet*. Diretor: Robert Lepage. State Theatre of Nations, Moscow (Rússia). Foto: Sergey Petrov.

Todos podemos concordar que o teatro pelo artista é um sonho remoto da “infância” das vanguardas. Novas formas de teatro trazem a ideia de recontrolar os espectadores em termos de receptividade e interatividade, forçando-os a desistir da ilusão e da empatia. É um passo adiante do teatro épico brechtiano, onde o *verfremdungseffekt* era baseado na fragmentação da ação com a ajuda de canções ou cartazes. No teatro pós-dramático, a continuidade visual do teatro é rejeitada. A própria imagem pode ser dividida ou multiplicada, e essa técnica elimina a necessidade de unidades clássicas de tempo e espaço. A ação cênica é reconstruída a partir de partes ou segmentos percebidos em registros separados (do olho, ouvido ou emocional), não como um discurso racional, mas como resultado da psicologia ou motivação interna dos personagens.

Não esqueçamos, nem por um momento, que, devido à sua ambiguidade, a imagem é altamente manipuladora. E, no teatro, esse poder é dobrado pela intencionalidade dos artistas. A técnica de manipulação mais eficiente e ainda não sofisticada é baseada no uso do corpo do ator para criar imagens chocantes que substituem a narrativa, a linguagem verbal. Consequentemente, o espectador deve ser ativo em relação aos atores, melhor dizendo, aos performers. O impacto sensorial é totalmente poderoso e o show se torna uma experiência pessoal. Em termos de Jacques Rancière, ele se emancipa, preenchendo a distância entre aqueles que são e aqueles que aspiram ser. Um fantoche, como um ator burlesco no cinema, é uma figura esteticamente estabelecida, um herói do puro espetáculo que pairou em face da psicologia tradicional. Sua função não é a personificação de um ser humano, mas tornar-se o instrumento que descarrilou toda a fábula. O corpo do boneco/objeto corta os elos entre causa e efeito, ação e reação, porque lança os elementos da imagem em movimento (ação) em contradição (a função se torna um conflito), torna-se uma máquina dramatúrgica ou um meio de transformar uma fábula em outra. Mas essas situações “puras” não são a essência redescoberta da imagem: elas são o resultado daquelas operações pelas quais o teatro frustra seus próprios poderes.

De fato, podemos falar sobre as duas maneiras diferentes de usar imagens no teatro: uma baseia-se em vincular imagens uma à outra para fins de continuidade narrativa e significado (narrativa clássica); a outra utiliza imagens por seu poder autônomo (em termos de temporalidade), gerando descontinuidades e ambiguidades essenciais no palco. A imagem em movimento (teatro baseado em ação) e a imagem temporal (uma imagem estática pós-dramática que não possui “mímese” por trás). A imagem-movimento, a imagem organizada de acordo com a lógica do esquema sensório-motor, é concebida como um ser, um elemento em um arranjo natural com outras imagens dentro da lógica do conjunto (uma estrutura orgânica montada) semelhante a uma coordenação de nossa percepção finalizada (uma estrutura final orientada) e a ação e reação. A imagem temporal é caracterizada por uma ruptura com essa lógica “clássica” e deve ser percebida como uma “aparência” de pura situação ótica e sonora. É uma imagem estrategicamente desconectada de um todo possível, que não se vincula mais a outra imagem real (anterior ou subsequente), mas apenas à sua própria imagem virtual e suficiente. Cada imagem temporal é separada de outra imagem no mesmo programa. E, de fato, esse “isolamento” se abre para o seu próprio infinito. O público é forçado a se transformar de o espectador em uma espectação. Portanto, o que cria a ligação entre essas imagens é a ausência de ligação. O “ângulo cego” entre as imagens leva a um rearranjo do vazio e não a um arranjo “instintivo”. Entre essas duas imagens artísticas, há uma ruptura definitiva que é um reflexo da condição do artista e do público, que não se encaixa mais nas respostas disponíveis. Porque a arte não é mais um reflexo da vida.



**Figuras 6 e 7 - Faust (Fausto).** Diretor: Silviu Purcarete. National Theatre, Radu Stanca, Sibiu (Romênia). Foto: Mihaela Marin.

Hoje, nosso cérebro treinado para perceber arte tem a capacidade de traduzir a ação cênica não como o olhar as captura, mas como as sentimos, como uma vibração fluida nascida da teatralidade, quando elas ganham vida, muito antes de ordená-las e qualificá-las logicamente como ação inteligível, objeto ou pessoa, devido a seus atributos narrativos e/ou descritivos. Toda arte baseada em imagem é, de fato, a arte de contar uma história. É por isso que o teatro deve desistir do final feliz tradicional da história ou do final moral da tragédia. De fato, deve descartar a estrutura aristotélica – o arranjo cumulativo de ações “necessárias e verossimilares” que levam os personagens da sorte à desgraça (tragédia) ou de outra forma na comédia. Fábula como uma construção cuidadosa, logicamente baseada em conflito e reconhecimento. Mas o fato da vida, na vida real, a Lógica é Ilógica. A verdadeira vida não são fábulas e ações com um final admissível, mas situações que são abertas em todos os sentidos de direção. A vida não é uma equação dramática, estruturada como uma progressão de ações e reações, mas um caminho sinuoso construído a partir de múltiplos micro ou macromovimentos. Um exemplo muito bom, como enfatiza o diretor de cinema e teatro russo Eisenstein, é a arte japonesa. Devido ao princípio ideogramático da língua japonesa, o duplo caráter de uma imagem artística traz os significados diretos e indiretos combinados em um sinal visual, fundindo ambos os significados. A combinação de elementos som/imagem som/som, imagem/imagem produz um significado que contradiz o valor mimético dos elementos representados no teatro aristotélico, por assim dizer. Esse novo “sinal” está fundamentalmente baseado nas habilidades e na estética do diretor – a arte da montagem é deslocada para o conflito / contradição dos elementos de montagem, não do texto (em termos de enredo ou personagens). É uma linguagem fusional que não reconhece a diferença entre “substrato” e componentes sensíveis.

A verossimilidade e a necessidade não são mais necessárias. O que importa é a proximidade especial e a autenticidade temporal. O status do teatro foi questionado e contestado pela vanguarda nos anos

1950 e 1960. Entre *Happening* e *Performance*, foi reencenado como “arte viva” (*arts vivants* ou *artes en vivo*). Mas a mutação é muito mais profunda do que um novo nome. De fato, estamos testemunhando a migração do teatro do “tempo passado” para um “tempo contínuo presente” ilimitado. E isso acontece devido aos elementos visuais que unem o real (estou vendo aqui e agora) e o surreal (eu estava lá naquele momento), porque tomamos por garantida a autenticidade da imagem (principalmente a projetada). O elemento teatral torna-se parte de uma ação dialeticamente estruturada, apenas um “ideograma” singular e poderoso, com a função de estimular o cérebro em seus dois aspectos: o lógico e o emocional.

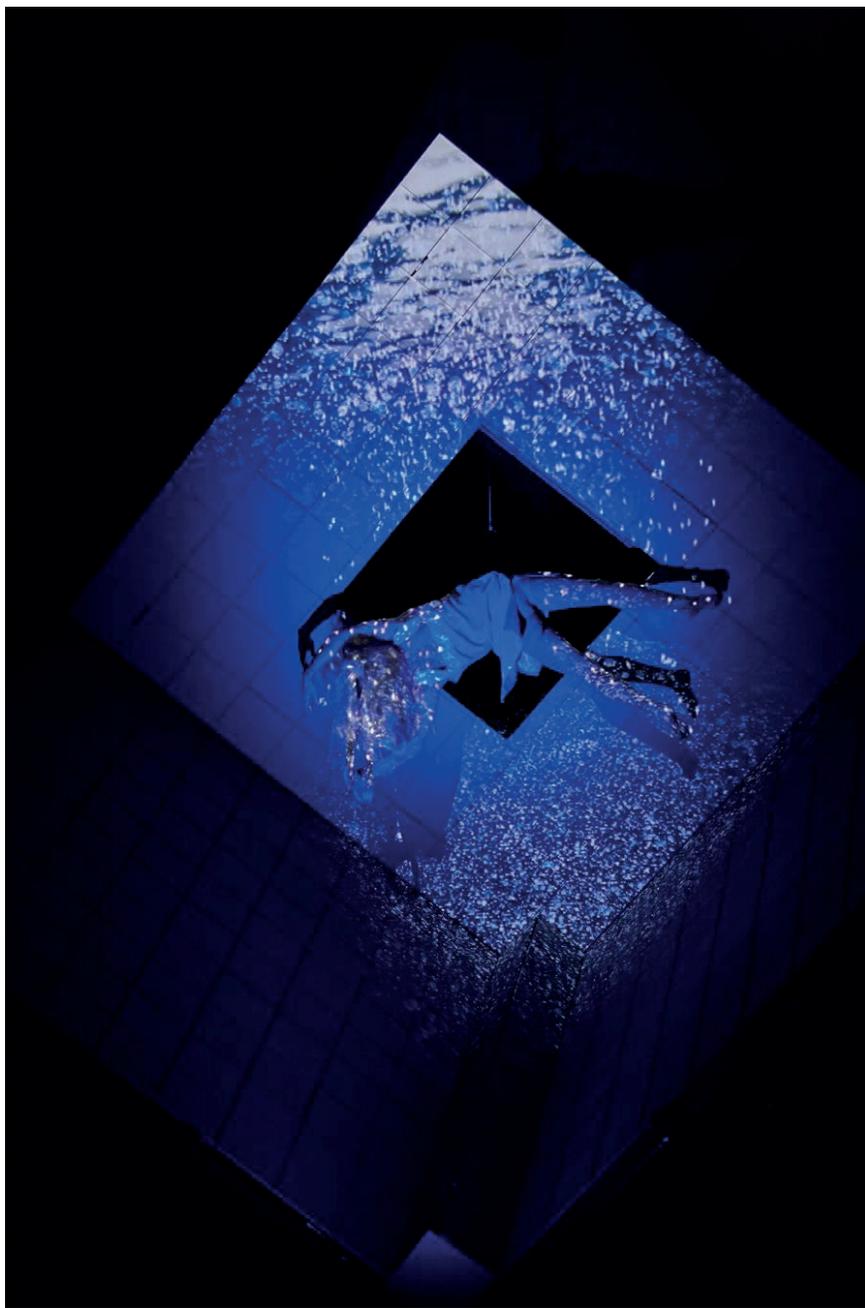
Sem dúvida, o teatro pós-dramático é um teatro de “aqui e agora” e “então e ali” juntos. Nesse paradigma que implica uma reconsideração da estrutura e da forma do espetáculo, o texto não é mais uma necessidade absoluta. Por outro lado, o visual ganhou cada vez mais destaque. As conotações de imagens como mensagem simbólica são tão fortes que transcendem a imagem denotada (a própria imagem, como podemos ver). Temos de acrescentar que as conotações não têm a ver uma com a outra, nem necessariamente se complementam. É claro que elas não são caóticas, anárquicas, mas podem ser vistas como “individualizadas”, porque temos diferentes “léxicos” de imagens que rimam com sua própria compreensão dos códigos culturais. Como Roland Barthes disse mais de meio século atrás, as **artes baseadas em imagens** são o resultado de uma evolução antropológica como efeito do *boom* da informação.

Temos que olhar para o futuro. Por mais que admiremos o passado, nostalgia significa involução, não evolução. Ela nos manteve prisioneiros de tramas clássicas, personagens de papelão (naturalistas ou psicológicos), códigos de construção expressivos do passado e motivações ridículas de ações. É por isso que devemos prestar atenção àqueles que estão tentando criar uma linguagem de imagens. Caso contrário, o papel do diretor será reduzido a um ilustrador de uma peça. Além disso, não devemos elogiar o “novo drama” com base em enredos padronizados que oferecem ao público

a glorificação da “espectação” através da identificação superficial com os personagens. Essa complacência cínica também é uma atitude terrível. Os diretores modernos tendem a enfatizar repetidamente sua visão. E isso é triste. Quando alguém teme que sua mensagem possa não estar clara, a culpa é dele, de modo que não podemos falar sobre a incapacidade do público em entendê-la. Apenas uma linha fina, um fluxo, é tudo o que é necessário em vez de imagens, sons e sotaques pesados. O que importa é a fragilidade das emoções, a relação intangível entre artistas e espectadores.

É importante que não seja suficiente reunir artes diferentes, não se trata de misturar procedimentos ou meios de expressão específicos para diferentes artes. Trata-se de um processo alquímico baseado em um processo denominador (como na **via negativa** de Grotowsky). É preciso renunciar a todos os detalhes desnecessários para descobrir o princípio, a unidade fundamental comum dos elementos imaginários e sensoriais de um espetáculo. Esses “morfemas” têm a capacidade, como acreditava Artaud, de atingir o público em um nível visceral, sem serem “traduzidos” pela mente consciente, gerando uma catarse ou uma “explosão extática” do público como um todo.

O novo teatro está baseado na ideia de uma nova linguagem de imagens. Isso não significa que uma arte “antiga” foi substituída por uma arte “nova”. É a afirmação de um novo paradigma, um novo *status* das artes. Na minha opinião, o bom teatro sempre busca complexidade – uma complexidade que envolve todos os aspectos da realidade, arte e política, cavando cada vez mais fundo em nós mesmos. A “novidade” da arte pós-moderna nada mais é do que um episódio necessário e a narrativa edificante de cada época por meio da qual construiu suas próprias “mitologias” através das artes. E é uma resposta de cada arte reafirmando sua própria “juventude”. Ao se adaptar, demonstra sua essência perene.



**Figura 8** - *Hamlet*. Diretor: Robert Lepage. State Theatre of Nations, Moscow (Rússia).  
Foto: Sergey Petrov.