

Blecaute e obscuridade como condições espetaculares do efeito mágico

Em contraste, outro universo se constituiu, histórica e paralelamente, aquele da magia do mistério e dos campos ocultos. Essa magia negra, associada ao prazer do medo, é relativa ao campo do invisível, que atravessou os séculos desde as *Fantasmagorias* de Etienne-Gaspard Robertson. Fora dos teatros, as *Fantasmagorias*, herdeiras da *lanterne magique*²² não apenas exigiam o blecaute na sala, mas também atuavam com ele para criar uma atmosfera propícia à ansiedade gerada no espectador pelas aparições. Nas suas *Memórias*, Robertson (1764-1837), que se dedica mais às anedotas e circunstâncias de suas viagens de aeronauta do que à explicação de suas *Fantasmagorias*, conta ainda uma situação que confirma esse caso: “um dia, de fato, em que a plateia estava lotada e que o público, composto pela elite da sociedade, aguardava, em uma completa escuridão, emoções de sepulturas e fantasmas, um grito repentino fez todo mundo estremecer²³”. No teatro, esta é a época da luz geral, exceto para os efeitos meteorológicos ou especiais. Apenas os teatros ópticos necessitavam do blecaute.

Em relação aos fenômenos de aparição, o ambiente do blecaute é uma necessidade técnica. Acontece o mesmo com os espetáculos realizados no blecaute para revelarem certos elementos por fluorescência. O princípio é antigo. No século XIX, em um balé apresentado na Gaîté, intitulado *Os Quatro Elementos* (1834), efeitos de aparição e de desaparecimento eram feitos pelo jogo de contraste entre o branco e o preto: os bailarinos, “esqueletos cujos ossos foram desenhados em uma malha justa, em branco sobre fundo preto”, moviam-se na penumbra, “a luz foi diminuída e restava apenas uma vaga luminosidade para ver o balé”. E de tempos em tempos, quando “eles viravam de costas; sem ter nenhum desenho atrás das malhas, eles desapareciam completamente no fundo preto uniforme sobre o qual não se destacavam mais²⁴”. O efeito produzido revela prodígio e escamotagem, da mesma forma que os efeitos dos primeiros filmes de Méliès, que pretendiam uma demonstração de transformações mágicas e eram feitos baseados neste princípio de teatro negro ao invés de montagem ou edição. Foi o mágico e diretor alemão Ben Ali Bey, criador do *teatro negro* (*black art*) em 1885, um espetáculo inteiramente dedicado aos efeitos mágicos no blecaute. Na década de 1920, o teatro negro foi desenvolvido por Oskar Schlemmer na Bauhaus com *La Dance des bâtons* (1926). Essa técnica é, então, perpetuada em Praga na década de 1950, com o uso de luzes ultravioletas, em uma mistura de teatro tradicional, pantomima e balé, na qual os objetos e corpos se destacam de um fundo negro, favorecendo uma visão sobrenatural, mas que depois a industrialização do espetáculo retomou para os circuitos turísticos. O princípio, independentemente de questões estéticas de bom ou mau gosto, reside no fato de que

²² Dispositivo ancestral dos projetores de vídeo utilizado na Europa desde o início do século XIX. (Nota da tradutora)

²³ Étienne-Gaspard Robertson (Étienne-Gaspard Robert era seu verdadeiro nome), *Mémoires récréatifs, scientifiques et anecdotiques du physicien-aéronaute E. G. Robertson*, v. II, Paris, Rignoux, 1833, p.177

²⁴ Ludovic Celler, *Os Cenários, os Figurinos e a Encenação no século XVII*, 1615-1680, Paris, Liepmannshohn & Dufur, 1869, p.14.

o palco é totalmente preto, bem como os figurinos dos atores invisíveis, enquanto os objetos e adereços manipulados se destacam em cores vivas, para criar efeitos visuais espetaculares. O princípio, chamado de *luz negra*, permite destacar as cores no blecaute com uma impressão de fluorescência, visto que são iluminadas apenas por uma parte do espectro luminoso²⁵. Esse teatro negro exige a escuridão absoluta da sala, além de um dispositivo totalmente preto; os elementos de cor branca se destacam de uma maneira singular, não natural e parecem ganhar vida sozinhos, planar e voar, aparecer e desaparecer como que por magia. É um processo tecnicamente diferente daquele outro tipo de *luz negra* baseada no uso de ultravioleta. Foram os Ballets Loïe Fuller (dez anos após sua morte) que trouxeram seu uso cênico em 1938, durante um balé na sala Pleyel, realizado na *luz negra*. Tecnicamente, a luz negra combina o uso de lâmpadas especiais, sejam lâmpadas equipadas com vidro *Wood*²⁶ que permitem filtrar apenas os raios ultravioleta (quase radiações) ou lâmpadas tubulares fluorescentes (geralmente chamadas, erroneamente, de *néons*), e um suporte branco cuja fluorescência será tornada visível pelas lâmpadas apropriadas. Quaisquer que sejam os processos usados para fazer acontecer uma aparição, o blecaute se trona um suporte plástico e de ambientação, mas também uma maneira de dar ao corpo desaparecido, mas imaginado, um peso e uma dinâmica fornecidos pela gravitação e pela massa de sua corporalidade. O teatro negro, nesse sentido, torna-se um caso em que o espectador tem uma experiência sensorial por procuração. A ausência de peso parece ser possível, como nos shows de Philippe Genty, nos quais os personagens flutuam no ar entre os planetas. Tanto artista visual quanto um pouco mágico, Philippe Genty trabalha com a matéria poética que envolve as perturbações espaço-temporais. No entanto, do ponto de vista técnico, ele não usa a luz negra, mas um corredor (cruzado) de luz cujas definições técnicas foram precisamente definidas por seu iluminador, Pascal Laafli. O princípio lhe permite iluminar os diferentes objetos em cena sem revelar os procedimentos, o que lhes confere uma consistência mais realista, convidando ao sonho. O blecaute circundante permite executar esse processo cenicamente.

O princípio mágico repousa, tradicionalmente, na inclusão do espectador, que se torna partícipe, fiador e garantia do efeito: ele é conivente e consente com a veracidade dos fatos e a ausência de trucagens, o que incorpora a estética dos espetáculos de magia e de prestidigitação apresentados sob luz plena. No entanto, o princípio mágico também pode repousar sobre uma outra forma de inclusão do espectador, que não está mais conivente com o mágico para consentir com a veracidade dos fatos ou a ausência de trucagens, mas para constatar os poderes, que escapam tanto ao espectador quanto ao mágico. O mágico se torna uma espécie de médium entre um fenômeno inexplicável e o público. De um ponto de vista estético e técnico, pode-se traçar, por essas duas orientações, uma nova apreciação da oposição entre a Magia Branca (em plena luz) e a Magia Negra (no escuro), ou seja, entre o visível e o invisível. Também poderíamos relacionar essas oposições às de duas formas teatrais

²⁵ A *luz negra*, cujo comprimento de onda se situa entre 405 e 375 nanômetros (entre o violeta e o ultravioleta), nega ao olho a percepção das outras cores, o que provoca o efeito de luminescência.

²⁶ Marca especial de vidro com revestimento especial, rico em óxido de níquel e de ferro, usado na fabricação das lâmpadas de luz negra. (Nota da tradutora)

espetaculares que surgiram durante o século XIX: por um lado, o teatro de cabaré, no qual o prazer lúdico e a abordagem social estão associados aos da *saída, do programa*; e por outro lado, o teatro de arte, de vanguarda, que exige uma mudança no comportamento do espectador, que se entrega a uma forma de interiorização do prazer estético. Exterioridade versus interioridade, da mesma forma que tiveram dois protocolos espetaculares na magia: luz versus escuridão.

Magie Nouvelle, do visível ao visual: Realizar o imaginário do artista

A Magie Nouvelle, corrente da qual Raphael Navarrao é um dos fundadores, assim como porta-voz, é uma arte ilusionista, cujo interesse reside na dramaturgia cênica. Os espetáculos da Magie Nouvelle, baseados em ilusões de ótica e na perturbação das referências, têm como desafio a deturpação do real, bem entendido que o real é o material de base da Magie Nouvelle, como o movimento o é para a dança, o som para a música, a cor para a pintura, etc. A questão fundamental colocada pelos espectadores da Magie Nouvelle é, portanto, a manipulação desse novo material.

Na Magie Nouvelle, a magia não tem um fim em si mesma, ela não pode existir se não for a serviço de um propósito cênico. Corolariamente, a figura do mágico pode desaparecer ou se transformar em personagem. É o caso de Étienne Saglio em *La Nuit des Monstres* e de Yann Frisch em *La Syndrome de Cassandre*, espetáculo no cruzamento entre o ilusionismo, o teatro de objetos, de marionetes e de clown. Este princípio pode também gerar produções mágicas sem mágico. Quando Clément Debailleul colabora com as companhias Pentimento (*Identités numériques*, 2008), *Vivre dans le Feu* e Louise Levêque (*Plus Loin*, 2014) ou com seu irmão pintor Louis Debailleul (*Horizons*, 2012) para realizar instalações ou performances plásticas, as criações desses especialistas em dados digitais, incorporam a ideia de que a magia possa viver e existir sem necessariamente passar pelo mágico, os meios tecnológicos podendo, segundo ele, ser considerados como os parceiros essenciais para a criação do *sentimento mágico* em contextos não mágicos *a priori*: "na ilusão própria da pintura, a superfície se abre, a profundidade emerge, a cor se ilumina. Um movimento surdo, implícito acaba de nascer²⁷".

A palavra-chave da Magie Nouvelle é a dramaturgia. A corrente dá a si mesma o objetivo de realizar o imaginário do artista e cada espetáculo é dotado de uma dramaturgia específica que mobiliza todos os componentes artísticos. Assim é com a luz, da qual Elsa Revol é a criadora principal. Seu trabalho faz parte de um projeto no qual se articulam o prazer do espetáculo e a realização do objetivo do artista, qualquer que seja a luminosidade necessária, da luz plena à obscuridade, de modo a criar uma visibilidade ou uma invisibilidade. Desta forma, *Baltasse*, de Yann Frisch, demanda luz plena, enquanto *Les Limbes*, de Etienne Saglio, necessita da obscuridade. A Magie Nouvelle não se limita a realizar espetáculos que necessitam da obscuridade. No entanto, o pacto espectral da Magie Nouvelle não está mais na estética do visível para mostrar tudo; o pacto do espectador não reside mais sobre o critério da

²⁷ Théâtre Auditorium Poitiers (6 de julho de 2011), Vibrations | Entrevista de Clément Debailleul [Vídeo disponível na internet], <https://vimeo.com/26060991>.

convivência do endossamento do efeito mágico, mas na aceitação da transformação do real. O real repousando sobre referências culturais (crenças), a percepção dos cinco sentidos (visão prioritária), a cognição (reconstituição cognitiva do real perturbado ou recuperação pelo cérebro das informações reconstruídas). Certamente, esse novo pacto se baseia noutro, bem conhecido na literatura, da *suspensão consentida de incredulidade*²⁸, mas essa adesão comum entre o tempo de um espetáculo em torno de uma outra realidade ou de uma realidade modificada e transformada que leva a uma escala maior do que aquela compartilhada por toda comunidade através de sua cultura²⁹. O blecaute é, antes de tudo, um meio propício para permitir que o espectador penetre nessa realidade modificada.

O blecaute e a Magie Nouvelle

O blecaute não é *nada*, ele não é nem invisível, nem inconsistente, ele é. Não é porque, no blecaute, não há nada para ver, que o blecaute signifique que ele não é nada. Não há nada para ver, mas nós *vemos* o blecaute. O blecaute não está do lado do invisível. Ele tampouco é ilusão de percepção: ele pode provocá-la, mas não é uma ilusão. Porque se “a ilusão de percepção”, nos lembra Clément Rosset, “alia a invisibilidade à inconsistência³⁰”, esse não é o caso do blecaute. Por outro lado, o blecaute é neutro. Se ele é carregado de um sentido ou de uma expressividade, é bem porque projetamos os nossos sentidos sobre ele. Toda a arte da Magie Nouvelle se sustenta nessa *magia*: fazer ver o blecaute tirando-o de sua neutralidade, como um signo ou uma abstração. Ele entra em uma construção que repousa sobre a alteridade, como foi demonstrado por Pierre Soulages no contato de sua pintura: “minha pintura é feita por mim, que estou no mundo, e por quem a observa e que está no mundo também. Eu não vejo, então, porque eu passaria pelo desvio de uma representação³¹”. Constituinte do espetacular que tende a representar não mais as realidades do mundo exterior, mas realidades psíquicas, o blecaute confere à cena a dimensão de um espaço mental, sobre o qual se projetam todas as partes da sombra, estéticas e metafóricas.

O blecaute é, então, primeiramente, um alicerce essencial sobre o palco, e é por isso que a Cia 14:20 fez construir uma caixa preta completamente autônoma e móvel chamada Monolithe. Seu aspecto exterior é o de uma caixa retangular (8 m x 12 m x 7,70 m), laqueada em preto brilhante. Autoportante, ela é montada sobre 73 pés reguláveis, apoiados sobre calços de madeira. No interior, o Monolithe é um teatro com 84 lugares, totalmente equipado tecnicamente. O Monolithe oferece à companhia uma total independência para assegurar as condições necessárias aos seus espetáculos de magia, a saber, um blecaute total. Os espectadores que se dirigem ao Monolithe são inicialmente recebidos e condicionados pela arquitetura e pelo visual do

²⁸ *The willing suspension of disbelief*, théorie de Samuel Taylor Coleridge publicado em sua *Biographia Literaria* em 1817 como corolário à fé poética. Se trata aqui de uma adaptação contemporânea de uma fórmula que não tem nada a ver, originalmente, com o espetacular.

²⁹ O que Valentine Losseau, antropóloga e dramaturga da Cia 14 :20, estudou através dos preconceitos cognitivos, <http://www.artefake.com/Valentine-LOSSEAU.html>

³⁰ Clément ROSSET, *L'invisible*, Editions de minuit, 2012, p.10

³¹ P. SOULAGES *op. cit.* p. 16

Monolithe: a caixa preta incorpora ao mesmo tempo o apelo espetacular secular por seu aspecto brilhante, o convite à uma experiência estética (estar fechado em uma caixa no escuro), como no tempo dos espetáculo óticos, e a neutralidade contemporânea de uma promessa de início. O Monolithe, em toda sua dimensão hierática e arcaica, incorpora a riqueza dessa complexidade espetacular.

O blecaute, convidado para os palcos da Magie Nouvelle, oferece, então, um espaço propício para revelar as aparições mais irrealis. O ambiente cênico no blecaute estimula particularmente o princípio perceptivo das perturbações visuais. De alicerce inicial, o blecaute passa a ser um componente da cena e participa da escritura cênica própria às reconstituições cognitivas e ao trabalho do cérebro, que são feitos por meio do ritmo cênico, na alternância entre visibilidade e invisibilidade, e nos fenômenos de aparições e desaparecimentos inesperados, como em *Ellipses*. O blecaute, recentemente bastante utilizado nos espetáculos, se tornou atualmente uma ferramenta dramatúrgica, um componente dramático e uma característica estética. Nesses espetáculos, o artista criador exerce a função de representar o invisível em uma relação global para o espectador para além dos limites fornecidos por uma determinada cultura do real. Por meio da experiência sensorial do blecaute invisível e unificador, o espectador mergulha em um universo irracional e cativante. Ele compartilha o mesmo real modificado que o artista ou que os indivíduos no palco. A ausência da tela ou da quarta parede cria uma união para além da separação palco-plateia. Segundo Clément Debailleuil, o princípio mágico não repousa mais sobre efeitos, mas sobre a experiência, sobre uma recepção espetacular que dá provas de um *sentimento mágico*. Concretamente, são os corpos em cena (humanos ou não, bolas, plástico, água-viva...), liberados das limitações do real, que provocam o encontro com o *sentimento mágico*. Se assiste a um deslocamento do visível para uma interiorização: para além do visível, o espectador realiza a experiência do visual. Porque o blecaute possui as qualidades da *imagem aberta*, da qual Georges Didi-Huberman dá as características no trabalho lhe dedica³². Distinguindo o visual do visível, ele alerta para os danos da *tiranía do visível* que faz *tela*³³ ao visual³⁴. Bem entendido que o visual pertence ao espectador, livre para projetar na imagem uma incorporação que lhe é própria, transformando assim a opacidade da tela do visível de forma positiva. O visual, carregado do sensível, carrega a densidade e a profundidade humana, enquanto que o visível é uma imitação desencarnada. A imagem aberta é, portanto, inseparável da incorporação da qual ela é portadora. Aberta aos sentidos (sensações) do espectador, ela o é também ao sentido (significado). O universo cênico dos espetáculos que literalmente *banham* o espectador no blecaute tem o poder evocativo da imagem aberta (Georges Didi-Huberman), visto que o blecaute imersivo tem a faculdade de transformar a opacidade da tela do visível até adquirir as qualidades do visual, permitindo que o espectador projete nela seu imaginário.

O blecaute convida o espectador a ultrapassar o visível para entrar nas profun-

³² Georges DIDI-HUBERMAN, *L'image ouverte, Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Paris, Gallimard, 2007.

³³ No sentido de obstrução, de opacidade. (Nota da tradutora)

³⁴ Georges DIDI-HUBERMAN, *Devant l'image*, Les Éditions de Minuit, 1990, p.64.

dezas do visual, a viver uma *experiência interior*³⁵, provavelmente não muito longe do maravilhamento próprio à magia. Para o artista em cena, a experiência do real transformado também passa pela prova do blecaute. Para Aragorn Boulanger, que fez do blecaute uma de suas características estéticas de dançarino, em especial no espetáculo *Ellipses*, estar no blecaute é um novo estado a dominar. Este espetáculo repousa em uma alternância de blecaute e de luz que constrói uma dramaturgia do desaparecimento no contexto do *Cabaret magique* da companhia 14:20. Em *Ellipses*, o blecaute é um componente dramático da mesma categoria que o movimento, o tempo, o espaço e a luz. O blecaute cria um novo espaço-tempo ligado à questão do desaparecimento que marca seu trabalho. O paradoxo desse lapso de tempo no escuro, segundo Aragorn Boulanger, é “que não somos vistos, mas portanto somos olhados³⁶”, o que induz uma continuidade do gesto e do estado no qual o dançarino se coloca. Em *Ellipses*, o corpo é como que arrancado das leis da física, que são modificadas, em um tempo e um espaço redesenhados pelas luzes, das quais o blecaute é um componente. O personagem-dançarino, em um deslocamento e um gestual hiperlento, leva o espectador ao limiar da realidade e do sonho. O blecaute não é mais um obstáculo, mas permite, ao contrário, criar um espaço onde as referências reais e irreais se tornam difusas, ou até mesmo inúteis: apenas seu próprio corpo é uma referência para qualquer movimento, deslocamento, lentidão, aceleração em um real deturpado de suas impressões iniciais. Do visível ao visual, o blecaute nos espetáculos da Magie Nouvelle tem o poder de desviar a realidade, operando com as falhas, os problemas e as incertezas próprias ao *sentimento mágico*.

Recebido em: 01/11/2019

Aprovado em: 13/11/2019

³⁵ Georges DIDI-HUBERMAN, *L'image ouverte*, op.cit., p.25.

³⁶ Aragorn Boulanger, entrevista com Véronique Perruchon em 28 maio 2015 em Lille (França).