

Urdimento

Revista de Estudos em Artes Cênicas

E-ISSN: 2358.6958

Olhar para aquilo que não se vê. Ensaio sobre uma poética das distâncias nas práticas cênicas de Lia Rodrigues e Antônio Araújo

Maria Clara Ferrer

Para citar este artigo:

FERRER, Maria Clara. Olhar para aquilo que não se vê. Ensaio sobre uma poética das distâncias nas práticas cênicas de Lia Rodrigues e Antônio Araújo. **Urdimento**, Florianópolis, v. 2, n. 38, ago./set. 2020.

DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/14145731023820200014>

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate

Olhar para aquilo que não se vê. Ensaio sobre uma poética das distâncias nas práticas cênicas de Lia Rodrigues e Antônio Araújo

Maria Clara Ferrer¹

Resumo

Para além de um conjunto de edifícios, aquilo que se herda do teatro à italiana é uma arquitetura do olhar. Sair da lógica aristotélica deste modelo significa explorar outras maneiras de conceber e organizar o visível, uma delas, e a que vamos explorar, seria a partir das relações de distância entre os corpos. Para tanto, o ensaio volta-se para experiências cênicas concebidas por Lia Rodrigues e Antônio Araújo, e questiona como elas nos fazem perceber o invisível.

Palavras-chaves: Teatro à italiana. Percepção do espaço. Atenção visual. Espaço informal. Presença. Proxemia.

Looking at what we cannot see. Essay on poetics of the distance in the scenic practices of Lia Rodrigues and Antônio Araújo

Abstract

In addition to a set of buildings, what is inherited from the Italian Renaissance theater is an architecture of the gaze. Leaving the Aristotelian logic of this model means exploring other ways of conceiving and organizing the visible, one of which, and the one we are going to explore, is based on the distance relations between bodies. To this end, the essay focuses on scenic experiences conceived by Lia Rodrigues and Antônio Araújo, and questions how they make us perceive the invisible.

Keywords: Italian renaissance theater. Perception of space. Visual attention. Informal space. Presence. Proxemics.

Mira lo que no ves. Ensayo sobre una poética de distancias en las prácticas escénicas de Lia Rodrigues y Antônio Araújo

Resumen

Además de una serie de edificios, lo que se hereda del teatro a la italiana es una arquitectura de la mirada. Dejar la lógica aristotélica de este modelo significa explorar otras formas de concebir y organizar lo visible, una de las cuales, y la que vamos a explorar, se basaría en las relaciones de distancia entre los cuerpos. Para eso, el ensayo se dirige a experiencias escénicas concebidas por Lia Rodrigues y Antônio Araújo, y cuestiona cómo nos hacen percibir lo invisible.

Palabras clave: Teatro a italiana. Percepción del espacio. Atención visual. Espacio informal. Presencia. Proxemia.

¹ Profa. Dra. Cenografia, Indumentária e História da Arte no Departamento de Artes da Cena e no PPGAC da Universidade Federal de São João del Rei. Doutora pela Université Sorbonne Nouvelle e pós doutora pela Université Paris Nanterre. É também diretora, dramaturga e tradutora (português-francês). claireferrer@yahoo.fr

E eu murmurei: Sim, muito.
A diretora perguntou: E quantas peças já viste?
E eu murmurei: Nunca vi nenhuma.
E a diretora disse: Mas se nunca viste nenhuma peça, como é que sabes que gostas?
E eu murmurei: Porque gosto das coisas que nunca vi.

(*Sopro*, Thiago Rodrigue)

Um metro e meio foi a distância avaliada necessária para evitar o contágio viral entre duas pessoas desde que a atual epidemia começou a se alastrar pelo mundo. De lá pra cá, um estranho “jogo” se impôs ao cotidiano, o de andar pelas ruas, transportes públicos e lojas, buscando nos posicionar a largos intervalos dos outros, o que nos obriga muitas das vezes a zigzaguear pelos espaços coletivos. Por não estarmos habituados com tal distanciamento, alguns estabelecimentos acharam apropriado colar bolotas coloridas no solo (que lembram aquelas desenhadas nos pátios das escolas maternas) a fim de indicar ou tornar visível para os seus usuários o que é uma distância de um metro e meio. Quem teve a experiência de conversar na calçada com um amigo, vizinho ou familiar nesses últimos meses pôde muito provavelmente achar artificial a prática da separação de cento e cinquenta centímetros, por essa ser uma distância que foge às convenções de familiaridade da cultura latino-americana.

Foram necessários aproximadamente setenta centímetros a mais do que o habitual para que notássemos o deslocar de uma convenção social de proximidade. Eis que nos pegamos prestando atenção nesses vãos que nos separam mas que também nos ligam. Eis que nos pegamos percebendo um dado do real do espaço, a distância, e como ela nos afeta. Eis que nos pegamos olhando para aquilo que não vemos.

Essa experiência me lembrou duas outras. A primeira delas é a de um exercício que me foi transmitido por Antônio Araújo. Trata-se de uma prática de preparação de atores na qual pede-se para que as pessoas circulem pelo espaço prestando atenção em suas componentes. Os comandos são: “Perceba a iluminação do espaço e como ela te afeta”, “ Perceba os níveis de altura deste espaço e como você pode compor com isso”, “Perceba as distâncias que vocês

estão criando entres os seus corpos enquanto se movem .”, etc. Esse exercício levava a uma percepção expandida do espaço, essencial para que o ator pudesse abordar o trabalho *in site specific* que caracteriza a pesquisa artística do encenador. A medida em que os atores iam experimentando as diferentes características (luz, cores, texturas, linhas...), a consciência de suas relações espaciais iam se inscrevendo no espaço, tornando-se visíveis, audíveis, palpáveis - era aquele o ponto de partida para a criação coletiva de uma linguagem.

A outra experiência que atravessou minha memória; foi um momento do espetáculo “Para que o céu não caia” de Lia Rodrigues. Em um minucioso ritual, os bailarinos nus e em linha diante do público sopram das mãos grandes punhados de café, farinha e cúrcuma, cobrindo seus corpos com as texturas, cores e cheiros dessas matérias. Uma vez prontos, eles agacham-se e avançam, vestidos de pós, em direção aos espectadores sentados no chão. Os bailarinos espalham-se pela plateia, aproximando-se a pouquíssimos centímetros do rosto de cada espectador. Lembro-me da experiência que foi encontrar o rosto que chegou perto do meu, adentrando uma esfera íntima de contato – somente as relações amorosas/sexuais, de cuidado físico ou de luta se traduzem por distâncias tão ínfimas. Descobria em sua pele cada nuance de pigmento, percebia os desenhos de suas feições redesenhadas pelos pós colados na pele, sentia uma mistura de cheiros nunca sentida. Estar tão próxima de um desconhecido não era nem agressivo nem incômodo, pois tudo ali era poroso, como se seu olhar se abrisse para que o meu pudesse entrar. Vivi durante aqueles intensos segundos uma experiência de contágio.

A recordação desses momentos alimentou o desejo de retomar e aprofundar minha reflexão sobre o trabalho desses dois artistas brasileiros que, cada qual com a sua linguagem, me fizeram perceber o invisível. Olhar para aquilo que não se vê, foi esse portanto o mote que deu impulso e fôlego à escrita deste ensaio, conduzido pela descrição e análise das relações espaciais em dois espetáculos, que por assim dizer, deixam o teatro à italiana “a ver navios”. São eles : *Aquilo de que somos feitos* da Companhia Lia Rodrigues, *Bom Retiro, 958m* do Teatro da Vertigem.

A *scena-quadro*, um espaço aristotélico

Configurar um espaço cênico é prever uma partilha entre o visível e o invisível. Isso nos induz a considerar a cena como o lugar daquilo que pode ser visto por oposição ao fora de cena como o lugar daquilo que não se vê. Ou seja, a cena é o que configura os limites do campo de visão do espectador, contando para isso com um sistema de circulação que permita com que pessoas e coisas entrem e saiam dela.

Tal definição da cena não é tão óbvia quanto parece ser. Ela é sim o fruto de uma concepção espacial herdada do regime à italiana, sedimentada ao ponto de, às vezes, se impor como um princípio dado por universal enquanto que trata-se de uma convenção estética e cultural que podemos claramente delimitar dentro da história das artes da cena.

Sáímos do teatro à italiana, mas isso não quer dizer que ele tenha saído de nós. Pois, sua herança não se resume a um conjunto de edifícios, mas antes de tudo a uma arquitetura do olhar. Ao definirmos a cena como espaço do visível estamos implicitamente confundindo cena com caixa de cena, isto é, um volume de espaço rigidamente separado da plateia e enquadrado para ser percebido como um quadro em perspectiva linear. Esta maneira de ver a cena foi o que os renascentistas italianos batizaram de *scena-quadro*, um conceito não só espacial mas também dramaturgico, cuja a definição vem do *quadro* da pintura, assim como o descrevera Alberti:

Primeiro traço a superfície a ser pintada, um quadrilátero do tamanho que desejo, feito de ângulos retos, e que para mim é uma janela aberta através da qual se possa olhar a história, a partir daí determino o tamanho que quero dar aos homens dentro de minha pintura.² (Alberti, 1992, p. 115)³

² Je trace d'abord sur la surface à peindre un quadrilatère de la grandeur que je veux, fait d'angles droits, et qui est pour moi une fenêtre ouverte par laquelle on puisse regarder l'histoire, et là je détermine la taille que je veux donner aux hommes dans ma peinture. (Tradução nossa)

³ Todas as traduções colocadas neste artigo são de nossa autoria. Por isso não repetirei mais, ao longo do texto, a referencia a tradução dos textos, cujo original se encontra em nota de rodapé.

Com esse conhecido trecho de *Della Pittura*, é possível resgatar os dois principais aspectos do *quadro* e suas consequências quando aplicado à cena. O primeiro deles é uma concepção do espaço como um recipiente dentro do qual serão inseridos os elementos de uma história. O traçado do quadrilátero predefine o limite entre o visível e o invisível dentro de uma unidade espacial garantida pela técnica da perspectiva. O segundo, talvez um pouco mais sutil, diz respeito à história, termo que, vindo da pluma de Alberti⁴, tange ao *muthos* aristotélico, à representação das ações humanas. A *scena quadro* é portanto o conceito que faz com que a cena se torne o lugar exclusivo da ficção: o recipiente da ilusão.

O que entrar pode significar

Como aponta Anne Surgers (2000), cenógrafa e especialista do teatro europeu do século XVII, a ruptura causada pela instauração da lógica monofocal é sem precedentes. Pois, à separação entre visível e não visível passa a corresponder à divisão rígida entre a ficção e o real. O corolário desta dicotomia é o aparecimento da noção de coxias. Estas, como explica Surgers, não teriam utilidade dentro da prática cênica barroca do século XVI e XVII que precede “o imperialismo da ficção à italiana”⁵ (Surgers, 2007, p. 263). Esta lógica de organização do espaço, firmemente apoiada na unidade de ação aristotélica e na unidade de lugar imposta pelos classicistas franceses, faz com que as ações de entrar e sair de cena fiquem exclusivamente vinculadas ao “sistema de fatos”⁶ (Surgers, 2007, p. 255) da história representada. Aquele que deixa de participar da ação e de seu circuito de falas, sai de cena (e vice-versa).

O espaço da cena se torna no início do século XVIII, um lugar em si, um lugar fechado, uma gaiola, em todos os sentidos do termos. Está dito nas palavras: uma pessoa sai quando ela sai de cena, e sai quando se retira

⁴ A referência à obra aristotélica, muitíssimo estudada e apreciada pelos renascentistas, é frequente nos textos de Alberti.

⁵ L'impérialisme de la fiction à l'italienne.

⁶ systèmes de faits.

de um lugar fechado.⁷ (Surgers, 2007, p. 267).

Tal concepção da cena abraça a teoria aristotélica não só no que diz respeito à sua visão do drama, exposta na *Poética* (1999), mas também à do espaço, desenvolvida no livro IV da *Física* (1983), segundo à qual o espaço é um lugar, algo que se define por conter ou envolver algo. Como Aristóteles não concebe a existência do vazio, o espaço só existe a partir de seu conteúdo.

Sintetizando em seu seio os preceitos poéticos e físicos aristotélicos, o teatro a italiana cria uma lógica de leitura do espaço muito específica, que inclusive passa a reger a escrita das didascalias de entradas e saídas de cena, já a partir do final do século XVII⁸. Antes disso, nas peças barrocas ou ainda medievais o entrar e o sair correspondiam a uma lógica muito mais complexa e multifocal, pois a cena acolhia simultaneamente vários lugares de ficção e vários níveis de leitura do espaço, muitas vezes sem deixar de fora aqueles que estavam fora da ficção. Um indício notório dessa transformação é o fato dos atores, na tradição do teatro barroco inglês, francês e espanhol, permanecerem em cena mesmo quando seus personagens não estavam participando da ação. Cabia ao espectador, a partir de uma leitura de indícios corporais dos atores, escolher o foco naquilo que via.

Era a eloquência do corpo do ator que indicava a ficção, e não a sua visibilidade ou invisibilidade diante do espectador, o limite e a fronteira da ficção era antes de tudo indicados pelos sinais corporais dados pelo ator, que ele estivesse em *actio* ou não.⁹ (Surgers, 2007, p. 260).

É instigante questionar, a partir desta figura do ator que está à vista sem “dar na vista”, o que chama e o que conduz a atenção do espectador em configurações

⁷ L'espace de la scène devient, au début du XVIII^e siècle, un lieu en soi, un lieu clos, une cage, à tous les sens du terme. Les mots le disent : on sort, quand on quitte la scène, et sortir, c'est « se retirer d'un lieu clos. L'illusion de réalité avait alors pris le pas sur l'allusion.

⁸ Tradição esta que só começa a se desmanchar na primeira metade do século XX, quando por exemplo Pirandello e depois Brecht reinvestem nos mecanismos da metateatralidade.

⁹ C'est bien l'éloquence du corps de l'acteur qui signalait la fiction, et non pas sa visibilité ou son invisibilité par le spectateur. Plus que par le passage du vu au non vu, comme dans la logique du théâtre à l'italienne, la limite et le seuil de la fiction étaient indiqués, avant tout, par les signes corporels donnés par l'acteur, qu'il fût en *actio* ou qu'il ne fût plus.

espaciais onde a fronteira entre o visível e não-visível, entre a ficção e o real, não está dada.

A cena contemporânea brasileira parece ser um terreno radicalmente fértil para tal estudo, por alimentar em seu fazer uma preocupação ativa com a dramaturgia do espaço, ou seja, com escritas cênicas nas quais as relações espaciais são organizadoras da ação e indutoras de sentido. Inúmeros são os feitos na cena brasileira que, sobretudo nas três últimas décadas apontam para um desejo de ruptura com o palco à italiana: ousadas invenções arquitetônicas, a apropriação cênica de espaços alternativos, as criações em *site specific* e a busca de um diálogo direto com a cidade, desabrigando a experiência cênica dos tetos para ela construídos. A desconstrução da lógica à italiana, tão bem implantada não só pela cena mas sobretudo pelas mídias audiovisuais, acompanhou e moveu importantes transformações das práticas cênicas contemporâneas. Não se pretende aqui abordar nem de maneira exaustiva nem panorâmica as transformações estruturais trazidas por essas diferentes dinâmicas, mas sim entender, de maneira infraestrutural, as questões de percepção que elas levantam.

Pois, sair do teatro à italiana – já que sua estética foi exclusivamente concebida para uma visão monofocal e um espectador imóvel – significa, antes de tudo, considerar o movimento do olho, considerando à luz da fenomenologia de Merleau-Ponty (2006, p. 12) que:

Meu corpo móvel conta para o mundo visível, faz parte dele, é por isso que eu posso dirigi-lo dentro do visível. Fora isso, também é verdade que a visão está submetida ao movimento. Só se vê aquilo que se olha. O que seria da visão sem nenhum movimento dos olhos.¹⁰

Ao abandonarmos a organização fixa e rígida do modelo à italiana, permitimos que a experiência cênica se traduza através de uma organização “informal” (segundo o termo adotado por Edward T. Hall) do espaço, ou seja, uma configuração à distâncias variáveis que faça o olho caminhar.

¹⁰ Mon corps mobile compte au monde visible, en fait partie, et c'est pourquoi je peux le diriger dans le visible. Par ailleurs il est vrai aussi que la vision est suspendue au mouvement. On ne voit que ce qu'on regarde. Que serait la vision sans aucun mouvement des yeux.

Neste sentido, pôr em cena significa buscar entender/perceber aquilo que pode um olho, móvel e movente. Logo, as questões que percorrem as nossas análises são: como se dá o atrair, distrair e conduzir a atenção do espectador? O que pode fazer com que o olhar do espectador, e também a sua escuta, configure não um espaço, mas um tempo de cena? O que torna-se cena quando cabe ao espectador enquadrar o real, ou em outras palavras, fotografar um instante? O que vem a ser entrar em cena quando não há nem quadro, nem caixa? O que entrar pode significar?

Situar-se

A entrada do público em uma sala de espetáculo é por si só muito significativa. Durante esses minutos nos quais nos acomodamos, nos preparamos e esperamos o início da apresentação, vários elementos já estão em jogo. Isso pode se dar de modo mais explícito quando há uma atmosfera musical ou quando os atores nos recebem, ou mais discretamente, quando por exemplo uma branda iluminação da plateia já vem massagear as pupilas do espectador. Contudo, qualquer que seja a estratégia da encenação para aclimatar este momento, a entrada do público é invariavelmente o momento no qual se distingue o lugar da onde se vê daquele a ser visto. Mas como não há regras sem exceção, vale aqui trazer a curiosa, e para mim antológica, entrada do público em *Aquilo de que somos feitos*, espetáculo criado pela Companhia Lia Rodrigues em 2000.

Os espectadores penetravam aos poucos numa grande sala modulável inteiramente vazia. Paredes, teto e chão pretos. Não havia neste vasto espaço, nenhum indício que configurasse uma separação entre a cena e a plateia. Habitualmente quando entramos em uma sala de espetáculo somos guiados até o nosso devido lugar (quando este é numerado) ou então sabemos por uma série de convenções já interiorizadas onde devemos ou onde não devemos nos colocar. Ali era diferente. Não havia assentos, nem mesmo um sinal no solo ou nas paredes indicando onde devíamos nos posicionar. A iluminação era totalmente homogênea de modo que não tínhamos como optar por uma zona mais escura ou mais clara

da sala. Sem sabermos nem quando nem onde começa a ação, nos perguntávamos se ela já não estaria acontecendo.

A medida em que o espaço se preenchia, os interstícios entre as pessoas se reduzia, com isso não sabíamos como nos posicionar uns em relação aos outros. Uns preferiam ficar junto às paredes certamente porque não queriam aparecer. Outros permaneciam parados no centro talvez porque tinham vontade de participar de algo. Alguns tendiam a criar uma roda já que pelo visto não haveria uma configuração frontal. Tinham aqueles que como era de costume ao entrar em uma sala de espetáculo se sentavam. Outros, já prevendo que alguma coisa iria acontecer, preferiam se manter pé. Cada qual, conscientemente ou não, aplicava a sua própria convenção, o que muito já diz, implicitamente, sobre as diferentes posturas e hábitos ligados à cultura da cena. Poderíamos quase que ler a entrada do público de *Aquilo de que somos feitos*, que deve sem dúvida assumir dinâmicas diferentes segundo o lugar e o contexto onde o espetáculo se apresenta, como um estudo antropológico do espectador contemporâneo.

Por ora, vamos nos contentar em descrever o que essa surpreendente experiência, de duração variável segundo o número de pessoas, proporciona. Buscando perceber se existe conosco algum *performer* “invisibilizado” (como a figura do ator barroco à vista sem dar na vista) e entender onde o espetáculo vai começar, voltamos a nossa atenção para os corpos dos outros espectadores e para a maneira como nos posicionamos uns em relação aos outros. Como um organismo coletivo e autônomo, o público gerava tacitamente a sua própria lógica de organização espacial, o seu próprio comportamento. Uma geometria feita de interstícios variáveis emergia a partir da relação entre os posicionamentos e deslocamentos dos corpos

Aqui, ao inverso de uma concepção aristotélica do espaço que o define como um lugar contendo um corpo¹¹, surge um jogo de cheios e vazios. Trata-se de uma configuração granular do espaço, criada de dentro para fora, ou seja a partir de uma dinâmica interna dos corpos em movimento, à maneira que Lucrécio

¹¹ Já que, como dissemos acima, segundo a *Física* de Aristóteles o vazio não existe.

descrevera a natureza em seus poemas filosóficos: “Toda a natureza é constituída por duas coisas: existem os corpos e existe o vácuo em que se acham colocados e em que se movem em diferentes direções. (I, 419-421)” (Lucrecio, 2015).

A consciência que o espectador, sentindo-se pertencer a esta dinâmica, tem de sua situação (a ação do seu situar) é aguçada. Longe da distração habitual da espera do início, seu corpo fica à espreita.

Eis que em meio ao grupo surge, sem que se perceba de onde, um homem nu. Imediatamente, as pessoas se aureolam em torno dele. A convenção está dada e não podia ser mais clara. Sabemos que ele é “aquilo” que viemos assistir por ele estar despido e por nós, espectadores, estarmos vestidos, tal convenção social indica assim a separação entre cena e plateia. A pele é o limite, o nu a ponte para o palco, o abrir da cortina.

Então de maneira muito simples o homem nu, agora *performer*, pede para nos sentarmos atrás de uma linha (invisível) que ele traça com um gesto de braço a aproximadamente um metro de onde ele se encontra. Nós nos colocamos atrás dela, a luz se apaga. Agora temos certeza de que o espetáculo começou.

Entrar no olho

Então sentamos atrás da linha imaginária indicada pelo rapaz nu. Um longo instante de escuridão acompanha o acomodar da plateia até que se ouça o silêncio da sala. Uma luz a pino de facho muito estreito vem lentamente iluminar o corpo no exato ponto onde ele se posicionara. Agora porém não se vê mais um homem de pé, mas um corpo dobrado. O bailarino realiza uma contorção, encostando o tronco em suas pernas e enrolando a cabeça em direção ao seu peito, de modo que apenas suas costas ficam visíveis. Diante dessa visão, identificamos primeiramente a modulação corporal que foi feita. Imaginamos as partes escondidas do corpo (membros e cabeça), reconstituindo mentalmente sua integridade. Com o durar da posição, nossa percepção “daquilo” que respira perto de nós, muda. Concentrados em silêncio neste único ponto luminoso, começamos

a enxergar uma forma que desafia a semelhança humana. Como se as costas passassem a existir como um membro autônomo, surge uma coluna vertebral sem pé nem cabeça. Quanto mais olhamos para aquele corpo insólito, mais vemos uma forma dessemelhante, ora aquilo nos olha, ora abre-se ao nosso olhar como uma paisagem.

Não há nada de mágico nesta alucinação visual, há um efeito ótico provocado por alguns elementos que podemos claramente distinguir. O primeiro deles é a iluminação, que por ser vertical e muito pontual sobre o corpo, borra o seu contorno e o isola visualmente do resto do espaço. Cria-se assim a impressão que aquele “ser” bóia na escuridão. Além desta deformação da matéria pela luz, temos que destacar a questão do tempo à qual Lia Rodrigues revelou-se particularmente atenta durante o processo de criação deste espetáculo:

Interessava-me trabalhar o tempo. Você fala a mesma palavra várias vezes, ela perde o sentido. Com o olho, acontece a mesma coisa: como o olho perde o sentido? Eu cronometrava qual o tempo para o meu olho perder o sentido olhando aqueles corpos. Eu estava interessada num outro tempo, o da qualidade da informação, um tempo mais alargado, eu pensei em dar algo para quem está assistindo. Tem sempre que acontecer algo? [Esse tempo era necessário] para que o público pudesse criar o que deseja nesses corpos. (Rodrigues apud Dantas. 2005, p. 38).

Uma imagem cênica não existe sem uma duração, ela é sempre um tempo para ver. O tempo buscado pela coreógrafa, o da perda de sentido, é o tempo do relaxamento do olho. Pois se ao acender da luz focamos avidamente na única forma visível no espaço, depois de minutos de fixação no corpo imóvel produz-se um desfocar da visão, e é aí que passamos a ver o avesso dos corpos, é aí que o invisível se manifesta: quando há pregnância do real em nosso imaginário.

Uma experiência visual descrita por Georges Didi-Huberman em seu ensaio *Phasmes* tornará mais explícito o fenômeno que buscamos identificar. O autor relata a primeira vez que em que viu na vitrine de um jardim botânico um bicho-pau, um desses seres que à primeira vista são folhas ou gravetos, mas que com o tempo do olhar revelam-se animais:

Geralmente, quando alguém diz que tem algo a ser visto e que você não vê nada, você se aproxima : você imagina que o que é para ser visto é um detalhe despercebido dentro da sua própria paisagem visual. Ver um bicho-pau aparecer exige exatamente o contrário : des-focalizar, me afastar um pouco, entregar-me a uma visibilidade flutuante.¹² (Didi-Huberman, 1998, p. 17).

Pois bem, o bicho não entra em cena, ele entra no olho, isto é, ele aparece. O que a experiência visual narrada, de maneira muito concreta, por Didi-Huberman nos demonstra é que a aparição é o contrário da ilusão, pois ela é o fruto de uma percepção expandida do real, e não de sua imitação. A alucinação é o manifestar de um excesso de presença.

A presença aqui tem a ver com o se deixar ser olhado. Como nota o crítico português Gonçalo Frota, Lia Rodrigues cultiva o verbo ‘outrar’ : “Outrar, não custa a adivinhar, significa qualquer coisa como transformar-se no outro. Alguém fazer o esforço para habitar um corpo e uma condição que não lhe pertence. Tentar sair de si”. (Frota, 2017).

Como uma planta em plena fotossíntese, o *performer* deixa entrar a luz nele, seus poros estão abertos. Não se sabe se a luz devora o corpo ou se é o corpo que a devora. Poderia-se dizer que no trabalho de Lia Rodrigues, a presença é uma experiência do poroso. A porosidade da pele é também a do olhar, como relatamos sobre o encontro olhos nos olhos em “Para que o céu não caia”. A ética da alteridade se traduz em uma estética do contágio. Somos visíveis e videntes, móveis e moventes (Chauí, 2002). Rompe-se assim com uma lógica espacial construída pela dicotomia entre sujeito e objeto, espectador e *performer*. O espaço emerge dos “entres” , das relações intra perceptivas entre os corpos, porque o ser – seja qual for o seu reino – não está contido nos limites de sua pele.

¹² D’habitude, lorsqu’on te dit qu’il y a quelque chose à voir et que tu ne vois rien, tu t’approches: tu imagines que ce qu’il faut voir est un détail inaperçu de ton propre paysage visuel. Voir les phasmes apparaître exigea tout le contraire : dé-focaliser, m’éloigner un peu, me livrer à une visibilité flottante.

Quando as distâncias falam

Mas do que são feitos esses vãos?

Aqui, é importante convocar o reconhecido estudo do antropólogo americano Edward T. Hall (1971) apresentado em seu ensaio *A dimensão oculta*. Neste, o autor propõe o neologismo “proxemia” “para designar o conjunto de observações e teorias voltadas para o uso que o homem faz do espaço como produto cultural específico” (Hall, 1971, p. 13). São sugeridos então três modos de organização do espaço: o rígido, o semi-rígido e o “informal” (Hall, 1971, p. 131). Os dois primeiros referem-se a espaços construídos para uma função específica – uma casa, uma biblioteca, uma rodoviária, uma loja – , eles se distinguem segundo o grau de variação de circulação e de relações entre os corpos que eles permitem. Digamos que o hall de uma rodoviária pode gerar mais possibilidades de configurações espaciais internas do que um quarto de criança. O teatro à italiana seria um ótimo exemplo de uma organização rígida do espaço, pois é concebido para que cada elemento que nele penetre esteja na sua devida posição, as distâncias são sempre fixas. Contudo, poderia se considerar que sua cena pode permitir um pouco de flexibilidade, segundo a maneira como é utilizada. Mas é sobre o terceiro modo de organização de espaço, o dito “informal”, que Hall concentra a sua atenção. Segundo ele, essa categoria “é sem dúvida a mais importante para o indivíduo já que ela envolve as distâncias que nós observamos nos contatos com o outro. Na maioria das vezes, essas distâncias escapam ao campo da consciência.” (Hall, 1971, p. 142).

O espaço “informal” é feito de dinamismo, das distâncias que variam entre os corpos:

[...] no ser humano, o senso do espaço e da distância não é estático e ele tem pouquíssima relação com a perspectiva linear elaborada pelos artistas da Renascença e ainda hoje ensinada na maioria das escolas de arte e de arquitetura. A maneira como o homem sente a distância está bem mais próxima das dos outros animais. Sua percepção do espaço é dinâmica porque ela está mais ligada à ação –àquilo que pode ocorrer num dado espaço – do que àquilo que pode visto como uma contemplação passiva. (Hall, 1971, p. 145).

A partir dos frutos de sua pesquisa, o antropólogo descreve os dinamismos espaciais através de quatro tipos de distância humana: íntimo (até 40cm), pessoal (de 45cm à 125cm), social (de 125cm 360cm) e público (acima de 360cm)¹³. Cada uma dessas relações proxêmicas, que são consideravelmente variáveis segundo às especificidades de uma cultura, caracteriza-se por suas possibilidades de percepção sensorial. A distância íntima cria, por excesso de proximidade, uma visão desfocada do outro, ela dá acesso ao seu cheiro, à temperatura, ao fôlego e ao hálito. Já a distância pessoal permite a focalização do olhar sobre o outro, nos deixa a escolha de tocá-lo ou não, é aquilo que consideramos como a nossa bolha. A distância social é suficientemente grande para impossibilitar o toque entre duas pessoas. A distância pública, na qual o autor integra o exemplo da cena, requer um esforço de projeção visual e vocal. O que é interessante notar a partir das descrições de Hall, é que essas relações proxêmicas, fisiológica e culturalmente assimiladas, agem o tempo todo invisivelmente, fazem parte daquilo que os corpos sabem sem saber, aderem a uma memória sensorial ativa em nossos comportamentos. Nossa linguagem corporal é tecida de distâncias, ou em outras palavras, as distâncias falam.

Indo neste sentido o antropólogo considera que a arte “constitui uma das fontes mais abundantes de informação sobre a percepção humana” (Hall, 1971, p. 116) por deslocar os hábitos e normas, implantados em nossos músculos e retinas, por nos mostrar aquilo que não vemos ou aquilo que percebemos sem perceber.

Aquilo que me chama

Comecei a intuir e ter clareza dessa “dimensão oculta” do espaço ao trabalhar com Antônio Araújo (de quem fui assistente de direção e tradutora simultânea em projetos de criação e de formação realizados na França e na Bélgica).

¹³ Para cada categoria, existem duas subcategorias (de perto, de longe). Optamos por não detalhá-las, mas as indicamos aqui para aqueles que desejam aprofundar o assunto.

Lembro-me com exatidão dos termos utilizados em seus cadernos de anotação para comentar as improvisações (os famosos « workshops ») propostas pelos atores. Ele sempre anota aquilo que lhe “chama a atenção” e é assim que ele aguça a sensibilidade dos atores e dá início à seleção de materiais para uma dramaturgia do espaço. Ao longo do processo, os corpos dos atores vão compreendendo/assimilando as suas “chamadas de atenção”, vão percebendo com maior pertinência como compor (com) um espaço, como se situar, vão escutando o falar das distâncias.

Aquilo que lhe chamava a atenção eram sensações de estranhamento (essa é outra palavra muito frequente em suas falas de direção), um algo fora da ordem : alguém que chega perto demais, um elemento de figurino que destoa em relação ao resto do traje, uma maneira inesperada de se posicionar em relação a uma porta ou a uma janela. É sempre uma fricção, uma ligeira (ou menos ligeira) defasagem que chama a atenção de Antônio Araújo. São esses desvios de nossas convenções e hábitos de percepção que alimentam a sua linguagem e imaginário cênicos, movidos pela precisão de um olhar fotográfico.

Para falar desta prática de encenação que consiste em guiar, desviar e focar a atenção do espectador, o caso do *Bom Retiro, 958m*, criado em 2012, me parece bastante significativo. Pois como explica Antônio Araújo, “[...] pela primeira vez o grupo opta por um espaço sem nenhuma unidade arquitetônica (como a igreja, o hospital ou a prisão da trilogia bíblica) ou geográfica como o rio Tietê em BR-3” (Araújo, 2012). A escolha do Bom Retiro, bairro hoje extremamente comercial e caótico da cidade de São Paulo, traz o desafio da dispersão, do heterogêneo, por ser um espaço de organização “informal”.

Depois de checar seu nome no ponto de encontro — as oficinas Oswald de Andrade —, o espectador segue a instrução de se locomover até à rua onde a peça deve começar. De noite a circulação de carros é pouco significativa, está tudo fechado, a atmosfera é sombria, as ruas vazias (ao contrário daquilo que se conhece dali de dia). Nada havia sido bloqueado para o acontecimento do espetáculo: “Nós não tínhamos interesse em criar uma bolha teatral dentro do

bairro, queríamos justamente dialogar e jogar com o fluxo urbano¹⁴.” (Araújo, 2012).

Ao chegar na rua indicada onde já se podia notar, por suas atitudes, outros espectadores, espera-se que algo aconteça. Um indício porém guia a atenção do grupo de espectadores para a entrada de um prédio fechado com uma cortina de ferro: a presença de uma mulher sentada à margem do enquadramento da porta metálica do edifício. Vestida com roupas sombrias e de aparência vetusta, ela segura entre as mãos um pequeno rádio cuja luz fria ilumina a metade inferior de seu rosto pálido. Havia no posicionamento e na plasticidade de sua silhueta sinais suficientemente claros – com sua vestimenta de outra década, sua palidez iluminada, sentada num lugar não habitual – para que aquela figura chamasse a nossa atenção e fosse percebida como um elemento cênico. Isso vai fazer com que os espectadores se posicionem, tomando uma certa distância em relação à mulher sentada, formando diante da fachada do prédio uma linha ou quase que um semi círculo centralizado por sua presença. A distância de dois ou três metros que os espectadores tacitamente tomam ao identificar aquela figura (sem necessariamente se perguntar se ela é ou não um personagem) é o que indica que uma relação cênica inscreveu-se no espaço urbano. A configuração da cena manifesta-se através de uma convenção proxêmica, pois o público adota uma distância social (de mais de dois metros) da atriz enquanto que entre eles os espectadores continuam muito próximos mantendo distância de tipo pessoal.

Entrar no além

No entanto, é bem curioso notar que embora os espectadores já tenham formado uma plateia (conscientemente ou não) diante da mulher sentada, eles não consideram ainda que o espetáculo começou. Em vários artigos e críticas que descrevem *Bom Retiro, 958m*, relata-se que a peça começa quando os carregadores chegam de bicicleta e começam a conversar diante do prédio. No

¹⁴ Trecho de uma entrevista que realizei com Antônio Araújo em 24 de agosto de 2012. Arquivo pessoal da autora.

próprio texto/roteiro da peça¹⁵, realizado a partir da transcrição de seu vídeo, não há menção à figura sentada na frente do shopping. Ainda que os espectadores a reconhecessem como um ponto de referência visual para a configuração da cena, eles não se fixavam nela. Como uma flecha, a atriz chama a atenção apenas para indicar, e isso já é muito, a direção da cena, mas ela não se coloca como um acontecimento em si. Ela, Laetícia Augustin-Viguier, é uma condutora de atenção e não o seu foco. Isso se dá não por uma falta de presença da atriz (muito pelo contrário), mas por uma escrita corporal, ou melhor, por uma arquitetura postural muito específica.

A mulher está completamente absorvida em sua ação, olha para dentro de si como alguém que escuta com intensidade. Imóvel, nada fala. Nenhum gesto ou movimento seu busca se endereçar aos espectadores ou à qualquer outro elemento em seu entorno. É como se a atriz estivesse envolta em sua própria quarta parede. Poderíamos dizer que sua atitude reflete uma teatralidade contida, ou até mesmo uma anti-teatralidade, termo que Michael Fried (1990) utiliza para descrever corpos cujos gestos e atitudes negam a presença do olhar do espectador, como as figuras pintadas por Caravaggio ou aquelas fotografadas por Jeff Wall. Há na presença de Laetícia Augustin-Viguier essa forma de visibilidade que não se deixa ver mas que aponta, como “o gesto de olhar para a lua” que descreve Yoshi Oida em “O ator invisível”:

Posso lhe ensinar o padrão gestual que indica olhar para a lua. Posso ensinar-lhe o movimento da ponta do dedo que mostra a lua no céu. Mas da ponta do seu dedo até a lua, a responsabilidade é inteiramente sua. (Oida, 2001, p. 174).

É essa capacidade de criar vãos entre si e os outros, entre si e as coisas que a atuação de Laetícia põe em jogo, colocando-se como uma testemunha da ação. Falamos antes da porosidade característica da presença dos *performers* que trabalham com Lia Rodrigues, referindo-nos a um se deixar ser olhado, uma atitude que abre alas para que o adentrar do olhar alheio. A postura de Laetícia é

¹⁵ Documento produzido pelo dramaturgista Antonio Duran do Teatro da Vertigem no âmbito de ter um registro escrito da peça. O texto pertence ao acervo da companhia e não foi publicado.

o avesso desta, pois ela não nos conduz a olhar para dentro dela mas para além dela. Em ambos-os casos, há uma porosidade que põe o olho em jogo, expandindo ou deslocando as fronteiras do seu mover.

O contraste do porte de Laetícia com a dos outros atores de *Bom Retiro, 958m* fica claro quando logo em seguida um homem “entra” em cena de maneira espetacular, saindo de uma caixa de papelão. Com uma tonicidade extrovertida, o ator olha para os espectadores, se mostra, se impõe como foco e personagem em ação, indo causar em seguida uma explosão – seria a campainha que indica o início da apresentação? – que conduzirá ao levantar da cortina (de ferro). Agora temos certeza de que o espetáculo começou.

Tempos de fala

A presença de Laetícia Augustin-Viguié é sempre um contraponto nos 958 metros percorridos no Bom Retiro. No texto do espetáculo, descobrimos que sua personagem é chamada de guia. Trata-se porém de uma guia muda que estará sempre estrategicamente posicionada e iluminada para conduzir a atenção do público. Ao sairmos da primeira ambientação do espetáculo que acontece dentro de um shopping, encontraremos a guia sentada no ponto de ônibus ereta e taciturna. A partir de então entendemos que podemos confiar em sua presença para sabermos por onde ir em meio à segunda ambientação do espetáculo que se dá inteiramente na rua. Já na terceira ambientação que acontece no antigo Teatro de Arte Israelita Brasileiro (o TAIB)¹⁶, fica claro o vínculo da personagem de Laetícia com a memória deste prédio, como se ao entrar ali a figura daquela mulher encontrasse o seu contexto.

A Laetícia tinha de fato um caráter diferenciado dos outros. A gente trabalhava com a ideia de apagamento. Ela era uma espécie de fantasma judia, um pouco como o Teatro Taib que foi desaparecendo e ficou em ruínas. É como se ela fosse algo que sobrou dessa força grande que a

¹⁶ Um edifício construído em 1953 pelo Instituto Cultural Israelita Brasileiro em memória dos judeus mortos no Holocausto e simbolizando a resistência e o renascimento de um povo. O teatro está fora de funcionamento desde 1980.

cultura judaica teve no bairro. Então ela vaga e nos acompanha pelo bairro vendo o que ele se tornou. O Bom Retiro era um lugar com a presença de um pensamento de esquerda dos judeus socialistas, política e culturalmente muito forte. Ela vê o bairro comercial em que hoje ele se transformou. Ela vaga como uma assombração e se deixa atravessar por tudo isso de uma maneira silenciosa, muda ou quase afásica, como se houvesse nela um espanto que emudece em relação ao bairro. (Araujo, 2020).

É interessante medir a importância de seu silêncio levando também em conta o quão é peculiar o estatuto da fala nesse espetáculo do Teatro da Vertigem. De fato, o que dá a liga na dramaturgia de “Bom Retiro” são os seus 958 metros, ou seja, é a experiência da trajetória pelas três ambientações distintas do espetáculo. “Existe uma dramaturgia do espaço que é dada por uma dinâmica relacional entre os três lugares atravessados: o shopping, a rua e o teatro abandonado” (Araujo, 2012). Trata-se de uma drama em estações, mas *in situ*, ou seja vivenciado pelo corpo do espectador e não por um personagem que ele vê na cena.

As falas são extensões orais da cidade. Cada personagem tem o seu *leitmotiv* como uma obsessão que repete ao público a cada vez que reaparece. O conjunto de falas portanto não contribui com o sistema de fatos, não constrói intriga. Como descreve pertinentemente o arquiteto Marcos Cartun (2012, p. 265):

[...] percebe-se afinal que o texto está a serviço da encenação. Geralmente é o contrário. A estrutura narrativa está lá, os personagens funcionam nessa estrutura, há diálogos, tudo isso se reconhece. Mas esses elementos estão de pernas para o ar. O texto está em outro lugar e somos assim convidados a olhar as coisas a partir de outro lugar também. Mesmo porque já estamos misturados com a peça. É como se o texto fosse tomado pelo território, um ocupou a função do outro.

São as vozes do bairro e de suas assombrações consumistas que ouvimos, elas são a extensão daquilo que vemos. Mas ainda que as falas não conduzam a dramaturgia, elas tem uma função temporal dentro da experiência dos 958 metros, pois são elas que marcam as paradas do espectador. Em meio a um espaço dispersivo e dissonante, é a fala que vai fixar e sustentar o foco da atenção do espectador. Isso acontece porque a escuta humana obedece a uma lógica voco-centrista, ela “não se dirige indiferentemente a todos os tipos de son” (Chion,

2004, p. 225) mas privilegia a voz. Assim a fala não só chama a atenção visual, mas também determina o quanto dura a pausa do olhar sobre a ação do corpo falante. Em outras palavras dentro da configuração “informal” da rua, a fala é o que garante o tempo de duração da cena. Ao endereçar sua fala aos espectadores a três metros mais longe, o ator assume assim uma postura relativa a uma distância pública, projetando sua voz e seus gestos, o que é por excelência a atitude do ator que “dá na vista”. A fala ocupa a distância. Reconhece-se assim a convenção teatral segundo à qual a fala guia a nossa leitura da cena, e com isso o código está dado e o espectador para para ouvir. Cria-se assim organizações semi-rígidas do espaço, porém impermanentes. Pois, se o tempo da cena não é marcado pelas entradas e saídas dos atores, o que então modula a sua duração é o tempo de atenção do espectador.

Indícios de um fazer fotográfico da cena

Portanto, nem na dinâmica espacial de *Aquilo de que somos feitos*, nem na de *Bom Retiro, 958m*, existe a necessidade de enquadrar aquilo que deve ser visto (ou seja, de criar o equivalente de um quadro e de uma caixa de cena dentro de um outro espaço). Existe sim a capacidade de induzir focos de atenção temporários através de relações proxêmicas. Nesse sentido, o fazer cênico, ao romper com a lógica da pintura perspectivista que originou a arquitetura do teatro à italiana, aproxima-se do gesto fotográfico. Isso não quer dizer – e isso não é caso em nenhuma das duas linguagens aqui estudadas – que a encenação pretenda mostrar ações que imitem fotografias. O que está em jogo e parece permear as práticas cênicas de Lia Rodrigues e Antônio Araújo é uma percepção fotográfica do espaço e, com ela, toda uma musculatura do olhar.

Fotográfica porque o que caracteriza aqui o ato de compor a cena é a capacidade de reunir as condições necessárias para que o espectador tenha o impulso de fotografar com os seus próprios olhos o real, produzir esses instantes, que precedem o disparar do gatilho, no qual o olho se espanta com o real.

Fotográfica porque para compor a cena é preciso, como faz o fotógrafo, experimentar as diferentes aproximações e afastamentos entre o olho e o mundo, pois só assim se entende como as distâncias falam e pode-se então criar uma linguagem. Fotográfica portanto e não pictórica porque “a distância física, real, entre a mancha de tinta (na tela) e a tal maçã sobre a mesa (na realidade) é algo que o pintor tem a escolha de esconder ou disfarçar, enquanto o fotógrafo não tem essa escolha” (Krauss, 1990, p. 97) O pintor, a rigor, pinta sem necessariamente estar diante daquilo que quer pintar, apenas o imaginando mentalmente, enquanto que o gesto fotográfico está intrinsecamente agarrado ao real. A fotografia, por ser uma “pegada, um decalque do real” (Krauss, 1990, p. 115), depende da experiência da distância. Ao contrário da pintura, de natureza icônica, ela é tem um caráter indicial.

Se as experiências aqui estudadas nos levam a pensar que um espectro fotográfico ronda o fazer da cena contemporânea, mas isso já são os balbucios de uma outra discussão, talvez seja porque ao rejeitarem uma dicotomia entre a ficção e o real, visível e invisível, elas almejem um real “desrealizado” ou até mesmo alucinante através de uma escrita cênica que aluda e não que iluda.

Referencias

ALBERTI, L. B. *De la peinture, livre 1*, Paris: Macula Dédael, 1992.

ARAUJO, Antonio. Entrevista concedida à autora. São Paulo, dia 24 de agosto de 2012. Arquivo pessoal da autora, não publicada.

ARAUJO Antonio. Conversa realizada à distância (São Paulo-Paris) com a autora, dia 28 de junho de 2020.

ARISTOTELES. *Poética*. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

ARISTOTELES. *Physique Tome I livre IV*, trad. Henri Carteron, Paris: Société d'édition « Les belles lettres », 1983.

BAILLY, Jean-Christophe. *L'instant et son ombre*. Paris: Seuil, 2008.

CARTUN, Marcos. A visão de um espectador para aprender a olhar a cidade. Só ela ?. *Sala Preta*, São Paulo, v. 12, n. 2, p. 264-266, 2012.

CHAUI, Marilene. *Experiência do Pensamento: ensaios sobre a obra de Merleau-Ponty*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

CHION, Michel. *Le Son*, Paris: Armand Colin, 2004.

DANTAS, Mônica. De que são feitos os dançarinos de “aquilo...” criação coreográfica e formação de intérpretes em dança contemporânea. *Movimento*, Porto Alegre, v. 11, n. 2, p.31-57, 2005.

DIDI HUBERMAN, Georges. *Phasmes. Essais sur l'apparition*, Paris: Les Éditions de Minuit, 1998.

FRIED, Michael. *La place du spectateur. Esthétiques et origines de la peinture moderne*, Paris: Gallimard, 1990.

FROTA, Gonçalo. O ritual de Lia Rodrigues para manter o céu lá em cima. Lisboa, 13 de dezembro de 2017. Disponível em:

<https://www.publico.pt/2017/12/13/culturaipsilon/noticia/o-ritual-de-lia-rodrigues-para-manter-o-ceu-la-em-cima-1795753>. Acesso em: 28 jun. 2020.

HALL, Edward T., *La dimension cachée*, Paris, Editions du Seuil, 1971.

KRAUSS, Rosalind. *Le Photographique. Pour une théorie des écarts*. Paris: Macula, 1990.

LUCRÉCIO. *Da Natureza das coisas*. Tradução de Luís Manuel Gaspar Cerqueira, Lisboa, Relógio d'Água, 2015.

MERLEAU-PONTY, *L'oeil et l'esprit*, Paris: Editions Gallimard, 2006.

OIDA, Yoshi. *O ator invisível*. Tradução de Marcelo Gomes, São Paulo: Beca Produções Culturais, 2001.

RODRIGUES, Tiago. *Como ela morre/ Sopro*. Lisboa: Bicho do mato, 2017.

SURGERS, Anne. *Scénographies du théâtre occidental*, Paris: Nathan, 2000.

SURGERS, Anne. Que voit-on sur le théâtre? Entrées et sorties de scène dans les didascalies et les textes de Rotrou, *Littératures Classiques* n°63, Paris, Armand Collin, pp. 251-267, 2007.

SONTAG, Susan, *Sur la photographie*. Paris: Christian Bourgeois, 2008.

Recebido em: 10/07/2020

Aprovado em: 27/07/2020

Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC
Programa de Pós-Graduação em Teatro – PPGT
Centro de Arte - CEART
Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas
Urdimento.ceart@udesc.br