

**BAUMGARTEL, S. A. Configurar o jogo da situação: presença e hermenêutica na instalação teatral *Teatro dos Ouvidos*. Florianópolis: UDESC - PPGT**

### **Resumo**

A comunicação apresenta a noção de instalação teatral como tentativa de conceituar algumas práticas de encenação cênica estimuladas pela crise da mimese representacional dramática. Avalia a potência poética do conceito de instalação para a prática teatral, no que diz respeito aos parâmetros de tempo, espaço e interatividade da situação teatral. Pergunta como a dimensão teatral, com a presença do corpo do ator (mais do que do performer) que se apresenta, pode colocar em crise a presença da instalação. Discute os modos específicos de uma instalação teatral conjugar os princípios de representação e de performatividade teatrais e de espaço metonímico e metafórico para incitar uma experiência do espaço social enquanto efeito de uma presença imanente.

**Palavras Chave:** Instalação teatral – encenação contemporânea – dramaturgia não-dramática

**Structuring the play of the situation: presence and hermeneutics in the theatrical installation “teatro dos ouvidos”**

### **Abstract**

This paper presents the notion of theatre installation as an attempt to conceptualize some practices of theatre performance provoked by the crisis of dramatic mimetic representation. It analyses the poetic potential of the notion of installation for the theater event and asks how the theatrical dimension, with the presence of the actor's (more than the performer's) body presenting itself, can put into crisis the presence of the installation. It discusses the specific modes how a theatre installation works through the principles of theatrical representation and performativity as well as metonymic and metaphoric space, in order to provoke an experience of the social space as the effect of an immanent presence.

**Keywords:** Theatre Installation – Contemporary Mise-en-scene – non-dramatic dramaturgy

**Configurar o jogo da situação: presença e hermenêutica na instalação teatral.**

**Stephan Baumgärtel - Florianópolis: UDESC – PPGT**

Quem foi visitar a apresentação do texto *O teatro dos Ouvidos* de Valère Novarina realizada em 2012 pela companhia *Teatro do Pequeno Gesto* e o diretor Antônio Guedes no Rio de Janeiro, seja na galeria do Espaço Cultural Municipal Sérgio Porto, seja no Parque das Ruínas,<sup>1</sup> deparou-se com diversas formas de tratar esse texto: dito ao vivo pela atriz e tradutora Angela Leite Lopes; gravado e apresentado em looping sem a presença da atriz; misturando

a fala presencial da atriz com gravações do autor em francês; frases isoladas impressas em panos semitransparentes que, pendurados do teto, formaram um labirinto; mais fragmentado ainda nas palavras bordadas a mão sobre outros panos; mas também palavras isoladas projetadas sobre alguns panos e cujas letras aos poucos sumiram ou pularam para fora do espaço da projeção, somente para voltar um pouco mais tarde, devido aos recursos técnicos da projeção.

Essas observações sugerem que o protagonista dessa “performance plástica-poética com texto”<sup>2</sup> é a relação do ser humano com a língua, seja ela falada, escrita, ou projetada tecnicamente. No contexto da instalação teatral, trata-se de uma relação corporal e midiaticizada. A montagem insiste em vários momentos na importância da relação dos artistas com esse texto: as palavras bordadas à mão pela artista visual Bel Barcellos, a apresentação do texto por meio de projeções, gravações e desenhos, mas sobretudo dito pela tradutora Angela Leite Lopes, ou também a gravação de um trecho do texto em francês falado pelo próprio autor.

Esses exemplos nos mostram que a encenação concebe a tensão entre o suporte humano da palavra e sua mediação técnica como um traço fundamental da apresentação. A tensão é transposta em cena, por meio da simultaneidade de recursos plásticos-esculturais da cenografia e de recursos corporais-vocais do trabalho atoral. A direção estabelece um jogo entre (suposta) presença e suposta (ausência) do ser humano em seus artefatos, o que inclui não apenas a obra artística, mas também a linguagem e o próprio corpo. O jogo que as diferentes situações cênicas estabelecem configura tanto as possibilidades de expressar diferentes relações entre ser humano e língua, diferentes impactos da língua sobre os seres humanos, quanto as diferentes modalidades do espectador de relacionar-se com a instalação teatral.

O que interessa para esse artigo é o fato de que essa investigação configura o trabalho cênico como um trabalho que oscila entre a concretude material dos suportes do texto e a imaginação ficcional de seu campo associativo, entre o aqui e agora da apresentação cênica e o outro lugar de uma consciência imaginada e ficcional, captada pela linguagem do texto e indissociável dele, mas que sobrevive à execução da apresentação, pois constitui algo como seu referencial. Dessa maneira, a montagem retoma o princípio poético do texto escrito, sobretudo sua teatralidade fortemente performativa que estabelece como eixo semântico dominante o modo de se expressar, uma dinâmica retórica, e não uma cena ficcional pronta. Além disso, ela inscreve essa poética numa tradição cênica modernista que problematiza a relação entre linguagem cênica concreta e imagem ficcional construída. Entretanto, leva essa meta-teatralidade para um lugar além de sua origem modernista, pois não afirma uma simples autonomia da arte, senão usa a diferença realçada entre materialidade e referencialidade para investigar a relação entre vida (o aqui e agora da ação cênica) e arte (o excesso formal e semântico em relação ao cotidiano empírico), sem afirmar que a ruptura ou lacuna entre ambas possa ou deva ser superada.

Manter essa lacuna aberta possibilita um jogo com a dimensão performativa e semântica da ação cênica que é mais do que mero formalismo, pois é nele que o ser humano empírico (o ser biográfico do performer e o ser biográfico do observador), investiga e testa sua relação com o material cênico

(performativo e ficcional). Em termos temporais, percebemos que nesse jogo o ser humano compara o *agora* da apresentação cênica performativa com o *então* ou o *ainda não*, inscritos na dimensão ficcional semântica. Dado a estrutura do trabalho escrito no início do texto, ele o faz tanto sensorial-corporalmente, quanto praticamente e reflexiva ou cognitivamente, o que será ainda uma percepção importante.<sup>3</sup>

A característica decisiva é que essa investigação dispensa uma narrativa, mas obviamente não pode dispensar situações concretas e específicas, nas quais se media criticamente a relação entre o material (o texto em forma escrita, impressa, projetada e dita) e os performers e receptores (observadores que se assemelham de participantes em determinados momentos). O jogo é composto pela sequência de situações que podem ter uma relação temática, mas não precisam articular uma relação temporal de causa e efeito. Não estamos perante um modelo linear da trajetória humana.

Nessa descrição bastante resumida da lógica estrutural na montagem d'*O Teatro dos Ouvidos*, percebemos dois vetores que permitem afirmar que a cena construída se inscreve na crise da mimese representacional: a contraposição de elementos representacionais e outros performativos faz com que a apresentação não constrói um texto cênico acabado. As situações configuradas por ela não aparecem como prontas e não constroem uma imagem pronta, seja de uma realidade externa e social ou de uma realidade interna e individual. Ela nos apresenta um projeto de investigação da materialidade e performatividade de texto e cena, bem como de seu significado para os artistas e espectadores-participantes envolvidos. Desse modo, o texto espetacular não se configura como 'obra', mas como pesquisa poética.

A partir da problematização da noção de obra em cena, o espetáculo dinamiza criticamente a relação entre elementos cênicos e espectadores. Em nenhum momento, os espectadores encontram-se em um espaço escurecido e convocados a entrar num espaço imaginário e muito menos ilusionista. Entretanto, eles são convidados a perceber as relações entre texto e corpo, palavra e voz, espaço imaginário e ficcional e espaço concreto e performativo. Em outras palavras, há um convite para o/a espectador/a de se conscientizar do impacto dessa materialidade e performatividade no e sobre o ato perceptual. Dessa forma, a apresentação pode até lançar uma isca para que essa "performance plástica-poética com texto" seja fetichizada enquanto um campo idealizado de uma liberdade artística utópica, mas ao mesmo tempo solapa os fundamentos para sustentar essa promessa. Em última análise, a crise da mimese representacional em *O Teatro dos Ouvidos* coloca em xeque a noção de obra e dinamiza a participação perceptual ativa do/a espectador/a.

Desse modo, o trabalho contribui para a percepção de uma presença enquanto noção relacional, ou – para falar com Deleuze – como um fenômeno de imanência. Não se trata de concretizar uma verdade externa (conceitual ou espiritual), universal e eterna, em um objeto ou um corpo por meio de seu trabalho formal autocentrado. Trata-se antes de estabelecer uma percepção da presença enquanto qualidade relacional, "algo que se localiza na interação" (Iclê, 2011, p.16). Por tanto, como Iclê alerta, o fenômeno da presença ganha relevância e está sendo percebida apenas na medida em que está inscrito em um modo discursivo específico, enquanto efeito de uma constelação entre fenômeno e observador humano.

A instalação-teatral *Teatro dos Ouvidos* transpõe a relação ser humano – língua humana para a relação espectador – linguagem da cena. Nessa relação, ela permite perceber como efeitos de presença são provocados por um jogo de qualidades metafóricas do espaço e da materialidade cênica com suas qualidades metonímicas. É o jogo entre qualidades sensoriais e semânticas no olhar do observador que produz a configuração de uma relação adensada tanto afetiva quanto semanticamente entre os elementos (objetos, imagens, traços de uma grafia à mão, o corpo da atriz, os espectadores em seus corpos sensíveis e pensantes). Essa configuração é precária e transitória e não se apoia em uma verdade existente de modo anterior. É a construção de uma presença imanente na qual não há oposição entre significado mental e estar-aí sensorial, mas um jogo de relações recíprocas cujas fricções (encontros e desencontros) fundamentam a riqueza social do encontro entre atividade hermenêutica e percepção sensorial.

#### Referências:

- COLLAÇO, Vera; PARANHOS, Kátia; FURQUIM WERNECK LIMA, Evelyn. (Org.). *Cena, dramaturgia e arquitetura*. 1ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2014
- ICLÊ, Gilberto. Estudos da presença. Prolegômenos para a pesquisa das práticas performativas. In: *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, v.1, n.1, p.9-27.
- TEATRO DO PEQUENO GESTO. *O teatro de Ouvidos – uma performance plástica-poética com textos*. DVD, 2011. Arquivo pessoal do autor.

---

<sup>1</sup> O trabalho estreou em agosto de 2011, no Espaço Cultural Municipal Sérgio Porto e foi retomado em Maio e Junho de 2012 no Parque das Ruínas do bairro Santa Teresa. Este trabalho foi elaborado a partir de meu texto “Espaço, texto e recepção na instalação teatral O Teatro dos Ouvidos: modos de compartilhar.” In: COLLAÇO, Vera; PARANHOS, Kátia; FURQUIM WERNECK LIMA, Evelyn. (Org.). *Cena, dramaturgia e arquitetura*. 1ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2014, v. 1, p. 203-226

<sup>2</sup> Assim ela é descrita nas credenciais do DVD produzido pelo *Teatro do Pequeno Gesto* como registro e material de divulgação.

<sup>3</sup> Curiosamente, encontra-se nesse tríptico de relação entre ser humano/observador e mundo/trabalho artístico uma estrutura parecida às três críticas Kantianas ou as três categorias do ser humano nobre no idealismo alemão: o verdadeiro, o bom e o belo. Eles coexistem nesse trabalho, mas de modo problemático, pois o espectador não encontra uma proposta (utópica!) de fundir os três modos de relação em uma atitude (perfeita).