
Le Projet Anderson, Lepage e a performance da imagem técnica

*Marta Isaacsson de Souza e Silva**

Esse estudo se debruça sobre o espetáculo *Le projet Anderson* (2005) de Robert Lepage, examinando o modo operatório através do qual a projeção de imagens se vê empregada na composição do texto espetacular. Na articulação entre imagem orgânica e imagem virtual projetada destaca-se o caráter lúdico, tão próprio ao teatro, pela reinvenção das relações existentes entre o jogo do ator, o espaço e o tempo.

Robert Lepage; teatro; tecnologia de imagem; atuação

No contexto contemporâneo, onde se observa a dissolução das fronteiras que até então delimitavam e distinguiam os territórios das diferentes artes, a cena teatral se abre cada vez mais ao diálogo com outras práticas artísticas. Dentro dessa nova situação, observa-se que o teatro passa a acolher novas mídias e procedimentos técnicos na composição do texto espetacular e a usufruir sem pudor das novas tecnologias de comunicação e informação oferecidas à sociedade.

No amplo espectro de experiências que envolvem hoje a interação da cena com os recursos tecnológicos, se sobressai o emprego do que se convencionou denominar de “técnica de imagem”. E por técnica de imagem entende-se aqui toda prática fundada sobre o registro do real ou de elemento visual não referencial, pré-gravado ou realizado ao vivo, reproduzido sobre a cena por meio de projeção em telas, pelo uso de monitores ou outro tipo de suportes. É dentro desse universo que a cena teatral nos interroga e nos conduz a examinar as formas pelas quais a técnica da imagem encontra-se empregada no interior da experiência viva do acontecimento cênico, sua articulação com os demais elementos expressivos, entre os quais o ator, e também seu consequente desempenho sobre a percepção do espectador.

1Marta Isaacsson de Souza e Silva é Professora Associada do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Coordenadora do Programa de Pós-Graduação – Artes Cênicas/UFRGS, Doutora em Estudos Teatrais- Université de la Sorbonne Paris III 1991, Pesquisador CNPq.

No interior desse recorte de questões, adoto como objeto de estudo algumas criações artísticas produzidas nos últimos dez anos no Québec e no Brasil. No âmbito das produções canadenses, é com especial interesse que me debruço sobre os espetáculos de Robert Lepage, sujeito de múltiplas competências artísticas - encenador, autor, ator de teatro, cineasta, diretor de ópera – cuja obra recebe notório reconhecimento internacional. Além de aliar sofisticação e humor no questionamento dos valores da sociedade contemporânea e de promover interessantes cruzamentos culturais pelos referenciais empregados sobre a cena, a obra de Lepage se vê marcada por contínua busca de renovação dos modelos operatórios de composição do texto espetacular, onde se aprimora particularmente o uso de recursos de produção de imagem.

Na realidade, o emprego de imagens técnicas não é uma proposição recente na produção artística do encenador canadense que, já no início de sua carreira artística, nos anos oitenta, servia-se do retroprojetor e do jogo de luz e sombra em tela para diversificar os modos de produção de imagem da cena teatral. Entretanto, os equipamentos e operações bastante artesanais empregados nas primeiras experiências foram pouco a pouco se tornando mais sofisticados, graças evidentemente ao desenvolvimento tecnológico ocorrido nos últimos anos.

Na evolução das experiências, Lepage vem desenvolvendo uma articulação muito original entre os meios técnicos de produção de imagem e o espaço-tempo da representação. Diferentemente de outras produções cênicas, onde há uma verdadeira inflação visual, semelhante àquela que observamos em nossa sociedade hiper-mediatizada, desarticulada com a performance cênica, na obra de Lepage a técnica da imagem encontra-se, como poderemos ver a seguir, efetivamente a serviço do imaginário da cena. Ela contribui para reinventar as relações existentes entre o jogo do ator, o espaço e o tempo, promovendo novos modelos perceptivos de recepção. É assim que escolho, aqui, tecer uma análise sobre o modo operatório através do qual a técnica de imagem se faz presente no espetáculo intitulado *Le Projet Anderson*, criado por Lepage em 2005, sob encomenda da coroa dinamarquesa, por ocasião do bicentenário do autor Hans Christian Andersen.

Ao primeiro exame do espetáculo, percebe-se que a imagem técnica tem por função contribuir na constituição dos espaços dramáticos, oferecendo elementos de diferentes universos de referência, tal qual um bosque, uma sala de espetáculo, uma estação de metrô. Quando passamos a observar a natureza dos objetos filmados e o modo de sua captação, constata-se que a técnica de imagem encontra-se no espetáculo sob três modalidades que aqui denominamos de imagem-aberta, imagem de objeto fixo e imagem-espelho.

Entendemos por imagem aberta aquela que se mostra incompleta em relação ao referente extracênico a ser evocado, ou seja, o objeto filmado constitui somente um fragmento de um elemento maior de referência. Assim, temos a projeção de imagens de postes de rede em movimento ao longo de uma estrada, texturas de troncos de árvores, a parede de uma estação de metrô.

O segundo modelo de imagem são as imagens de objeto fixo, que desprovidas de movimento interno apresentam somente movimentos externos de câmara. Nessa categoria, situam-se as imagens-fotografias, cujo objeto da tomada fílmica é um conjunto de fotografias da Exposição Universal de 1867 realizada em Paris, e também as imagens-cenográficas, cujo objeto da tomada fílmica é um espaço fixo reconhecível do público, tal qual o hall e a sala da Opéra Garnier e as paredes das estações “Opéra” e “Invalides” do metrô de Paris.

A última modalidade de imagem, à qual denominamos de imagem-espelho, faz do objeto filmado o próprio ator, promovendo o deslocamento de sua presença orgânica para a realidade fílmica. E no caso específico de *Le Projet Anderson*, a captação se faz em plano de close-up, transubstanciando somente o rosto do performer que, encontrando-se sobre a cena de costa para a plateia, tem seu rosto oculto ao olhar direto do espectador.

Como afirmado anteriormente, a mídia audiovisual é, nesse espetáculo, um fazedor de espaços. Ora, todo estudo acerca do espaço no teatro, conforme mostra Patrice Pavis em sua obra sobre os princípios e procedimentos de análise do espetáculo, demanda o reconhecimento da intrínseca articulação existente entre o espaço e os outros dois elementos fundamentais do texto espetacular: o tempo e a ação. Analisar então a interferência da imagem projetada na composição do texto espetacular significa identificar as alianças estabelecidas entre espaço, tempo e ação.

No agenciamento dessa tríade, o ator assume papel central pois, sujeito da ação, articula espaço e tempo. Compreende-se porque a performance do ator constitui a substância primordial da obra cênica e sobre ela recai o poder de cativar a atenção do espectador e despertar emoções. Na verdade, o teatro atribui ao caráter real de seu significante principal, o ator e suas ações, sua potência em cativar a recepção. É interessante observar que, segundo Christian Metz, no processo de recepção da imagem cinematográfica essa situação se coloca diametralmente oposta, ou seja, a força de adesão do espectador reside justamente na natureza



SuporteCôncavo

imaginária do significante fílmico. Assim, paradoxalmente, a potência da imagem fílmica estaria na ausência do significante enquanto no teatro na sua real presença.

As mídias audiovisuais oferecem um grande desafio ao espetáculo teatral, pois, quando inseridas sobre a cena, acarretam um deslocamento do interesse do olhar do espectador que passa da imagem viva à imagem fílmica. Isso porque se verifica que o espectador privilegia sempre aquilo que se faz visível em escala maior ao seu olhar. Esse fato suscita, evidentemente, questionamentos sobre o interesse do emprego da imagem técnica no contexto do acontecimento cênico, onde a presença do ator constitui a sua substância primeira.

Ao utilizar imagens abertas, que trazem um objeto em movimento ou não, mas que remetem sempre a um universo extracênico de referência não inteiramente definido, Lepage abre lugar à intervenção do ator, enquanto construtor desses espaços. É assim que, por exemplo, a imagem de postes em movimento toma um efetivo valor simbólico associado a uma viagem de trem, graças à integração da ação gestual do ator junto a objetos concretos, no caso duas valises. Do mesmo modo, as imagens-texturas de troncos de árvores projetadas passam, na perspectiva do espectador, a constituir um efetivo ambiente de jardim na medida em que o ator desenvolve um jogo corporal com uma guia, sugerindo imaginariamente a presença de um cachorro que ronda as árvores.

Constata-se que, na obra de Lepage, a exatidão de detalhes tão almejada na produção do efeito de real encontra-se então substituída pela incompletude tão necessária ao jogo lúdico, próprio do teatro. Impossível aqui não se lembrar dos ensinamentos do grande encenador inglês, hoje radicado na França, Peter Brook que, continuamente, alimenta nossas reflexões sobre a criação artística com suas metáforas do espaço vazio. Em sua obra *A Porta Aberta*, Brook aponta como condição da emergência do impulso criador a presença da ausência. “Para que alguma coisa relevante ocorra, diz ele, é preciso criar um espaço vazio” (1999, p.4). Somente diante do espaço vazio pode a centelha da criação ser acesa. Ao empregar imagens abertas, incompletas, inacabadas, imagens que guardam na sua forma ausência, espaço de possibilidades à precisão, à completude, Lepage preserva ao ator o poder de agenciamento do espaço e do tempo e, dessa articulação, a função maior de composição da ação dramática.

Assim, paradoxalmente, a imagem técnica guarda substância à criação do ator na medida em que escapa à precisão de detalhes do objeto retratado, tal qual a fotografia que, segundo

Roland Barthes, é capaz de evocar a nossa imaginação na proporção inversa ao grau de exatidão que ela oferece. É assim que, em Lepage, a imagem técnica escapa à busca de efeito de realidade, para se tornar peça de uma estrutura maior de composição lúdica.

A imagem fixa, aquela que constitui mídia de um objeto imóvel (documentos fotográficos ou espaços físicos) aparece igualmente como uma escolha formal sensível à intervenção da performance do ator. Na realidade, em se tratando de imagens desprovidas de movimento interno, aquelas empregadas em *Le Projet Anderson* guardam, no que tange ao fator tempo, uma semelhança muito maior com a imagem fotográfica do que com a imagem cinematográfica. A esse respeito é importante lembrar que tanto a imagem fotográfica quanto a cinematográfica aportam indícios de identificação de uma realidade que, antecipadamente, foi impregnada em película, mas que não mais está lá. Todavia, devido à imobilidade e mobilidade que as caracterizam respectivamente, as imagens fotográfica e cinematográfica mantêm uma relação diversa com o fator tempo, pois conforme aponta Jean-Marie Schaeffer (1987, pp. 65-66) “a imagem fotográfica abre uma fissura, faz surgir o tempo como um passado, enquanto a imagem fílmica fecha o abismo e abre o tempo como presente. A imagem móvel é a imagem no tempo e a imagem imóvel é a imagem do tempo”(1).

Ao projetar imagens de objetos fixos, mesmo empregando movimento externo de câmera, Lepage traz à cena imagens cujo curso do tempo foi interrompido e fixado, tal qual, ou como ela mesma, a fotografia. A imagem imóvel não conserva o tempo, mas ela o trai, suspendendo-o. E é justamente nesse lugar, onde o tempo encontra-se em suspensão, que Lepage encontra espaço privilegiado à performance do ator. Interagindo com a imagem fixa, tomando o objeto por ela mediado como real, o ator dota a imagem virtual não só de uma materialidade diferente daquela que ela possui, mas recupera também a sua dinâmica interrompida. Quando, através de uma gestualidade lúdica, o ator senta em uma banqueta do metrô de Paris, que constitui simples objeto virtual, ele imprime concretude e tempo a essa imagem desprovida de verdade e duração. Em outras palavras, quando joga com a imagem morta como se fosse viva, o ator imprime realidade a uma imagem que é simples efeito de realidade. E nesse processo, onde a incrustação da presença real do ator sobre essa imagem desprovida de duração promove a recuperação do fio do tempo, o ator mantém a potência de sua presença cênica. Afinal, é graças ao seu jogo que, ao olhar do espectador, os objetos fixados em imagem restauram a vida.

Sobre a cena de Lepage, o ator permanece sendo assim o agente principal da articulação entre espaço e tempo, através da realização de suas ações. Em última análise, é pela articulação entre o espaço gestual composto pelo ator e o espaço cenográfico composto pelas imagens projetadas que se faz presente o espaço-tempo dramático.

Cabe aqui realizar um esclarecimento sobre a produção técnica envolvida nesse processo de incrustação da imagem orgânica do ator sobre a imagem virtual projetada no espetáculo em estudo. O êxito da operação deve-se à concepção e emprego de suportes de projeção diferenciados da tradicional tela plana. Aliás, uma das razões da desconfiança do teatro, em acolher as técnicas de imagem no âmbito do espetáculo, está no fato de que tradicionalmente a projeção das imagens se realiza sobre uma tela plana compondo espaços cenográficos semelhantes àqueles do telão pintado, modelo de cenografia já bastante ultrapassado na história do teatro, por não permitir a interação dos corpos dos atores. Em *Le Projet Anderson*, a tela plana encontra-se substituída por uma tela flexível em formato côncavo que permite ao ator se colocar no seu interior e ali desenvolver suas ações. É por meio dela que, sob o olhar do espectador, o ator aparece então literalmente fundido à imagem projetada, seu corpo se confunde com o ambiente retratado pela imagem. Colocado em um espaço imaterial, esse corpo parece por sua vez perder também seu peso real e a cena acaba então por se assemelhar a um ambiente virtual, onde o ator parece flutuar.

Além da tela côncava, Lepage e sua equipe técnica desenvolveram outro tipo de suporte de projeção capaz de criar um ambiente tridimensional e acolher as ações do ator. Trata-se de longas estruturas em formato cilíndrico sobre os quais são projetadas as imagens de texturas de troncos de árvores para a constituição dos ambientes exteriores e que pelo caráter tridimensional desses suportes permite à interação completa do ator com o elemento cenográfico, reconhecendo e jogando com sua presença.

Quando o ator não se encontra mergulhado no interior da imagem virtual projetada, ele aparece como objeto mesmo de referência dessa imagem que aqui toma valor de imagem-espelho. Trata-se das situações cênicas onde o ator envolvido em determinada ação, - como, por exemplo, sentado em um cyber café, digitando email, encontra-se de costas para a plateia, com o rosto oculto, mas retratado ao público através de uma imagem em vídeo projetada em grande escala. Desta forma, a imagem técnica funciona tal qual um espelho que revela algo que ali



Escadaria

avec Yves Jacques
Em valette 2006



Estação Ópera

avec Yves Jacques
Em valette 2006



Andersen ao Celular

avec Yves Jacques
Em valette 2006

não está e que a multiplica. Considerando, como mostrou Merleau-Ponty, que o espelho “é um instrumento de uma magia universal que transforma as coisas em espetáculos, os espetáculos em coisas, eu em outrem e outrem em mim” (1992, p.31), isso porque “há uma reflexibilidade do sensível que ele traduz e redobra” (idem, p.30), a imagem espelho do ator vem reforçar sua presença cênica ao invés de fragilizá-la. Nessa perspectiva, pode-se pensar que a presença do ator ganha um desdobramento de formas, direta e indireta, orgânica e técnica. A presença virtualizada do ator sobre a cena teatral não constitui necessariamente um artifício de ilusão de real, mas um desdobramento da sua presença.

A imagem-espelho do ator encontra-se fundida a outra imagem daquilo que seu olhar oculto da plateia supostamente está enxergando, a tela de um computador ou os camarotes do Opéra. A imagem-espelho torna-se assim não só retrato do ator, mas espaço de sua percepção do mundo. A imagem técnica aparece então como uma nova forma de inscrever a presença do ator sobre a cena e de contribuir com a ação dramática desvendando as percepções do mundo do personagem.

Esse breve exame dos modelos de emprego da técnica de imagem na obra de Lepage, aqui realizado, nos permite afirmar que as imagens técnicas surgem na obra do encenador canadense como um modo de criar espaços imateriais de representação para o ator. A mídia artificial, na verdade, deixa de constituir um suporte autorreferencial para se tornar um meio no qual a representação do ator se desenvolve.

Na realidade, o processo criativo de Lepage aparece nitidamente marcado pela busca contínua de contato, de interação entre todos e entre tudo. “Eu sou um artesão, não da não escrita, mas do encontro. O teatro é um lugar de encontro, um lugar onde os diferentes artesãos - literatos e escritores compreendidos – se encontram” (LEPAGE, FÉRAL, 140) (2). E o emprego de recursos técnicos de produção de imagem se faz dentro desse mesmo desejo de estabelecer permutas, agora entre o teatro e o cinema. “Tecnicamente, são dois mundos, mas se decidi estabelecer encontros em todos os níveis: sobre o plano estético, técnico...” (LEPAGE, FOUQUET, 1998: 332) (3). E é em favor desses “encontros” que Lepage concebeu seu laboratório cênico a Québec, *La Caserne*, como espaço híbrido, “centro de teatro, mas também de cinema, estúdio de filmagem e ao mesmo tempo cena” (Idem) (4). É nesse espaço que as múltiplas mediações próprias à cena teatral, haja vista os diversos elementos de

sua composição, aparecem nitidamente organizados sob o princípio da integração intermedial e onde o ator se impõe como agente principal.

Isso nos permite concluir que se, por um lado, Lepage se impõe no cenário internacional como um criador cênico adepto das novas tecnologias, ele se mostra também um artista fiel aos princípios artesanais do fazer teatral que nortearam desde o início sua prática artística como ator, em 1980, junto ao Théâtre de Repère, dirigido por Jacques Lessard. Lepage é um encenador ator. E um ator que tem como base do processo de criação o exercício da improvisação, cujo procedimento para realização não é partir de uma ideia, como acontece muito frequentemente na prática teatral, mas de um objeto concreto. É assim que, uma vez concebido o dispositivo côncavo como principal suporte de projeção de *Le Projet Anderson*, esse dispositivo tornou-se elemento indutor de inúmeras improvisações. E foi da manipulação lúdica com o suporte de projeção e imagens projetadas, reveladora de múltiplas possibilidades de uso, que surgiram as proposições imagéticas levadas à cena.

Finalmente, é preciso reconhecer que, através da incrustação entre a imagem técnica e a imagem orgânica do ator, Lepage coloca o espectador diante de estímulos perceptivos diferenciados, constrói um meio visual provocador da percepção sensorial do espectador, que é levado a uma nova órbita de experiência. Ele conduz o espectador a uma experiência de concretização estética inusitada, onde se efetua a convivência intrínseca entre o efeito de real e o real, entre o efeito de presença de um referente ausente e a presença orgânica do ator. Nesse contexto híbrido, o espectador encontra-se incluído na organização visual da cena. É no seu olhar que os diferentes elementos se integram e se encerram simbolicamente. Nesse sentido, Lepage contribui para o entendimento de que a ação política da cena contemporânea, conforme aponta o filósofo e crítico de teatro alemão Hans-Thies Lehmann, afirma-se nas provocações perceptivas realizadas sobre a recepção, onde se efetua uma implicação ativa do imaginário do espectador em seu ato de olhar. Um ato que coloca em causa os automatismos habituais.

Notas

(1) L'image photographique ouvre un écart temporel : elle fait surgir le temps comme passé, alors que l'image filmique, toujours de nouveau, ferme l'abîme et ouvre le temps comme présence.[...] L'image mobile (indicielle ou non) est image dans le temps, l'image immobile (à condition qu'elle soit indicielle) est image du temps.

(2) Je suis un artisan, non pas de la non-écriture, mais de la rencontre. Le théâtre est un lieu de rencontre, un lieu où les différents artisans –littérateurs et écrivains compris – se rencontrent.

(3) Techniquement, ce sont deux mondes, et on a d'établir de rencontres à tous niveaux: sur le plan esthétique, technique...

(4) C'est un centre de théâtre, mais aussi de cinéma, un plateau de tournage en même temps qu'une scène.

Referências

BARTHES, Roland. *La Chambre Claire*. Note Sur La Photographie. Paris: Cahiers du Cinéma Gallimard Seuil, 1980.

BROOK, Peter. *A Porta Aberta*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

LEHMANN, Hans-Thies. *Le Théâtre Postdramatique*. Paris: L'Arche, 2002.

LEPAGE, Robert. Entrevista realizada por Fouquet Ludovic. In: *Les Écrans sur la Scène*. (org. Béatrice Picon-Vallin) Lausanne: Editions L'Age d'Homme, 1998, pp. 325-332.

_____. Entrevista realizada por Féral Josette In: *Mise en scène et Jeu de l'acteur*. Montréal: Editions Jeu/Editions Lansman, 1998, pp. 133-156.

MERLEAU-PONTY, Merleau. *O Olho e o Espírito*. Lisboa: Veja, 1992.

METZ, Christian. *O Significante Imaginário: Psicanálise e Cinema*. Lisboa: Horizonte, 1980.

PAVIS, Patrice. *L'Analyse des Spectacles*. Paris: Editions Nathan, 1996.

SCHAEFFER, Jean-Marie. *L'Image précaire*. Paris: Le Seuil, 1987.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papyrus, 2003.