

HÉCTOR BRIONES

POLÍTICAS DA IMAGEM
em *GEMEOS* e *SIN SANGRE*
ARTICULAÇÕES POÉTICAS ENTRE CENA,
MARIONETE e TECNOLOGIA AUDIOVISUAL

RESUMO

Este artigo, a partir das montagens teatrais *Gemelos* e *Sin Sangre*, da companhia chilena TeatroCinema (Ex-La Troppa), propõe-se realizar uma articulação poética entre a marionete e a tecnologia audiovisual, elementos respectivamente cruciais em cada uma dessas obras. Numa leitura neobarroca, considerando o contexto da cena contemporânea na perspectiva latino-americana, assim como o território globalizado no qual estas peças teatrais emergem, serão estudados os seus aspectos cênicos, no sentido da sua força sensória e imagética, a fim de delinear um vínculo político cifrado nas suas poéticas.

PALAVRAS-CHAVE

Neobarroco, Marionete, Tecnologia audiovisual, Teatro e política

ABSTRACT

This article, based on the theatrical productions *Gemelos* and *Sin Sangre* by the Chilean company TeatroCinema (Ex-La Troppa), proposes a poetic articulation between puppet and audiovisual technology, crucial elements in each of these works respectively. In a neo-baroque interpretation, considering the context of the contemporary scene in the Latin American perspective, as well as the globalized setting in which these theatrical pieces emerge, the company's scenic aspects will be studied in terms of their sensory and imagery strength, in order to outline a political link encrypted in their poetics.

KEYWORDS

Neo-baroque, Puppet, Audiovisual technology, Theatre and politics

HÉCTOR BRIONES

INSTITUTO DE CULTURA E ARTE DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ (ICA|UFC)

Professor Associado do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará (ICA|UFC), tem desenvolvido pesquisas acerca do teatro latino-americano contemporâneo; diretor; ator e líder do grupo de pesquisa LAB-CENAs. Atualmente realiza uma investigação de pós-doutoramento no Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (CET|FLUL), indagando a relação entre cena, tecnologia e política no contexto do teatro ibero-americano. Conta com produção artística e publicações nessa área do conhecimento.

GEMELOS, REMONTAGEM EM 2018. [F] MONTSERRAT ANTILEO. →

POLÍTICAS DA IMAGEM EM GEMELOS E SIN SANGRE

ARTICULAÇÕES POÉTICAS ENTRE
CENA, MARIONETE E TECNOLOGIA
AUDIOVISUAL



*“O concreto é que nós não entramos em cena,
aparecemos e desaparecemos quando queremos”*

Juan Carlos Zagal, 2023

INTRODUÇÃO

Mesa de operações neobarroca:

Peça 1 – *Gemelos*, de La Troppa (Chile, 1999).

No fim do século XX, estreia *Gemelos*^[1], cujo cenário é constituído por um teatro de Guignol, à escala humana – literalmente um teatro dentro do teatro – que permite a utilização de diversos planos e escalas. Toda a engenhosa maquinaria teatral que utiliza La Troppa, em *Gemelos*, dá a entender um saber acerca do mundo. De fato, todo esse mecanismo se situa, segundo a teórica teatral chilena Luz Hurtado, “de cheio no olhar da infância maravilhada que descobre ludicamente o mundo, ainda que descubra assim também o seu lado mais obscuro” (1999: 39). Baseada no romance *O Grande Caderno*, de Ágota Kristóf, escritora húngara, a montagem trata de dois irmãos gêmeos que juntos com sua avó, em uma relação bastante rude e violenta, tentam sobreviver à devastação de uma guerra.

[1] Imagens da encenação em: <https://teatrocinema.com/Gemelos> Esta montagem se apresentou, entre outros diversos festivais mundo fora (Edimburgo, Avignon, Buenos Aires, Manizales), no Festival de Teatro de Almada, em Portugal, no ano de 1999.

→ [2] La Troppa, companhia teatral chilena criada em 1990, composta por Laura Pizarro, Juan Carlos Zagal e Jaime Lorca, encerra suas atividades em 2005. Seus integrantes criaram outras duas companhias: Viaje Inmóvil, criada por Jaime Lorca, e TeatroCinema, criada pelos outros dois artistas. Atualmente, *Gemelos* integra o repertório desta última companhia.

→ [3] Imagens da encenação em: <https://teatrocinema.com/Sin-Sangre> *Sin Sangre* conta com apresentações em diversas cidades do mundo (Edimburgo, Hong Kong, Seul, Bogotá, Buenos Aires, entre outras).

Peça 2 – *Sin Sangre*, de TeatroCinema (Chile, 2007).

Em 2007, TeatroCinema (ex-La Troppa)^[2] monta *Sin Sangre*^[3], em uma aparelhagem audiovisual que mescla de forma insólita teatro e cinema. Isto é realizado com tal refinamento que chega a gerar uma confusão perceptiva, se o que se está vendo em cena é um filme ou uma peça de teatro. O intuito foi o de gerar no espectador a sensação de poder “viajar no espaço e no tempo de forma instantânea” (Zagal, 2023) e deste modo adentrar nos abismos da memória, abordando o tema da violência política e da vingança. Baseada no romance *Sem Sangue*, do autor italiano Alessandro Baricco, a montagem narra o encontro de uma mulher com um dos assassinos do seu pai e do seu irmão. O encontro ocorre décadas depois daquele assassinato, sequela de uma guerra civil recém-acabada. A mulher, no encontro, encara o assassino e, quiçá pelo fato de este verdugo não tê-la matado quando criança (pois a tinha visto escondida, no dia do assassinato), o convida para uma longa conversa, em um café-bar. Rememoram o passado dolorido, em uma série de *flash-backs* e entrecortes cinematográficos, em inúmeras imagens projetadas nas telas.

O que aparece e desaparece nas duas montagens teatrais acima? Como pensar o jogo cênico de suas poéticas fronteiriças? O que pode nos dizer, por exemplo, o teatro de Guignol, cenário de *Gemelos*, e no qual os atuentes agem como marionetes? E toda a fusão entre corpo dos atuentes e projeções audiovisuais em *Sin Sangre*? Com questões como estas, este artigo, fabulando uma mesa de operações poéticas neobarroca, pretende combinar e (re)combinar, especialmente, dois elementos: marionete e tecnologia audiovisual. Interessa indagar como o teatro de Guignol, em *Gemelos*, expõe uma força crítica da marionete, que se desdobra na obra posterior desses artistas, quando lançam mão, definitivamente, da aparelhagem audiovisual, em



Sin Sangre. Da mesma maneira, interessa indagar como esta aparelhagem audiovisual ilumina uma dimensão imagética da marionete, o seu aspecto gesto-espectral.

Para relacionar marionete e tecnologia audiovisual, primeiramente, as duas montagens serão contextualizadas no âmbito do teatro contemporâneo latino-americano, do qual emerge a força crítica (da cena) que se quer aqui delinear. Em seguida, se fará uma relação entre cena e território visando singularizar essa marca crítica nas duas montagens. Para finalizar, se valendo do próprio termo neobarroco, será proposta uma leitura político-histórica (não historiográfica) destas montagens enquanto gesto, na sua força de acontecimento. Para Dubatti, teórico teatral argentino, “a cena é acontecimento, pulção, explosão, incandescência” (2007: 25). Que incandescências as montagens aqui citadas podem suscitar? O certo é que essas incandescências expõem um vínculo poético-político operante em suas respectivas materialidades cênicas, nas quais a marionete, em sua potência enquanto imagem, cifra um lugar poético chave. Este artigo se interessa, justamente, em pensar esse vínculo.

DO CONTEXTO TEATRAL

Com Lola Proaño (2007), cujos estudos se debruçam sobre o contexto teatral latino-americano em tempos de globalização, pode-se afirmar que *Gemelos* e *Sin Sangre* correspondem ao que ela denomina de estética da inquietação (*estética de la incertidumbre*). Nesta estética, a cena se opaca, torna-se enigma e o espectador se vê imerso em “sensações, golpes, vivências que o disparam, muitas vezes apesar dele, para um âmbito impreciso” (2007: 8). Isto produz um destrave sensorial já que, ao questionar a percepção habitual do público, gera uma tensão entre o que se mostra em cena e o que esta cena pode

significar. O que fica patente é uma íntima conexão entre a materialidade cênica, suas opções poéticas – neste caso, marionete e tecnologia audiovisual – e o corpo do espectador, a modo de um impacto. Impacto que abre fluxos sensíveis entre cena e público e que podem permitir-lhe se perguntar e (re)ver o seu lugar no presente. Trata-se de uma força poética da cena que, por sua vez, pode delinear uma posição acerca do político no mundo.

Proaño, inspirada no pensador francês Jacques Rancière, efetiva uma distinção entre a política e o político. Nesta distinção, expõe que o trabalho institucional da “política”, como organização administrativa da polis, sempre deixa de fora exatamente “o político”, ou seja, os não contados, não vistos, não percebidos na partilha social do sensível^[4]. O sentido “do político” vai emergir, especialmente, nos vazios de representação dessa “política” institucional. É precisamente nesses vazios de representação política que os grupos de teatro da estética da inquietação agenciam suas poéticas cênicas, para lançar, segundo Proaño, questionamentos sobre o seu (nosso) tempo e território globalizado. Efetivamente, pode constatar-se que esse é o contexto sociopolítico e econômico no qual se forjaram *Gemelos* e *Sin Sangre*, inclusive, sendo mais preciso, em um Chile democrático pós-ditatorial, de corte eminentemente neoliberal. É neste contexto que se quer pensar esse vínculo poético e político da cena, o que nos remete à questão do território.

[4] É o que Rancière, em “10 teses sobre a política”, texto considerado por Proaño, denomina o trabalho real da “polícia” em detrimento da “política” (2006).



TERRITÓRIO E/DA CENA

A arte teatral, diz Dubatti, “é um fenômeno primordialmente territorial e em cada acontecimento [teatral] a territorialidade impõe diferenças” (2019:113). Em uma entrevista, Juan Carlos Zagal, artista de TeatroCinema, devido ao fato de *Sin Sangre* ter se apresentado em diversos países e, também, pelo fato de montarem obras a partir de autores estrangeiros (no caso, o romance de Alessandro Baricco), comenta que não é nacionalista: “Fazemos teatro para o mundo, de acordo com o que achamos pertinente. E trabalhar com essa tragédia da violência humana é trabalhar com um tema inerente ao ser humano, por isso universal.” (2009). De modo análogo, Jaime Lorca (1999), que foi integrante do La Troppa, ao comentar sobre o tema da guerra na montagem *Gemelos*, vai dizer que esta se trata “de uma guerra sem nome. Ainda que se deduza rapidamente que se trata da segunda [guerra mundial], os soldados não têm nome, tampouco as cidades (...). Esta é, pois, a eterna guerra” (1999: 4). A generalização e até o universalismo destes comentários, realizados pelos próprios artistas dessas montagens, não impede de perceber, em suas opções artísticas, questões ligadas inerentemente ao seu território. Na realidade, esse universalismo somente é possível de compreender a partir de uma percepção local e histórica, sendo deste modo como certamente se deu a apropriação, por parte deste grupo de artistas, da literatura de Kristof e de Baricco.

Se há um universalismo nessas montagens, será de outra ordem, especialmente pelo recurso da marionete em *Gemelos* e que será significativo para pensar o jogo audiovisual em *Sin Sangre*, como se verá mais adiante. Por hora, pode deduzir-se que houve uma conexão sensível entre territórios, dada pela relação que este grupo teatral estabeleceu com os temas e realidades retratadas nos romances a partir

dos quais criaram suas montagens. Em outros termos, houve um reconhecimento daquelas realidades ficcionais – da guerra em Kristof e da pós-guerra civil em Baricco – como próprias. De fato, também existem comentários, por parte destes artistas, que remetem a um laço entre aqueles romances e a realidade local deles. Isso ocorre quando Lorca, por exemplo, diz que em *Gemelos* se reconhece a própria guerra chilena (1999: 4) e quando Zagal comenta que *Sin Sangre* indaga na história de um país no qual há um trauma não superado, pela falta de justiça por crimes cometidos no passado. Esta é, praticamente, uma referência direta ao Chile pós-ditatorial (2010).

É impossível negar que estes artistas estão diretamente ligados ao seu tempo e território e, mais ainda, pertencem à geração que viveu a transição democrática no Chile (iniciada em 1988). Algo que emblema este pertencimento é o fato de terem iniciado sua trajetória artística nos anos finais da ditadura, em tempos de acirrada violência política, de parentes exilados. Em 1987, formaram o coletivo Los que no Estaban Muertos, em claro sinal de resistência diante da pobreza cultural e da violência imposta pela ditadura. Em 1990, a inícios do novo período democrático, a companhia assume um novo nome, La Troppa, no qual o duplo “p” evidencia uma irônica posição com o seu passado recente ao mesmo tempo que o nome reforça o caráter coletivo da poética do grupo^[5]. A questão do território se mostra, portanto, de prioritária importância para indagar nesse vínculo poético e político da cena. Contudo, não de forma exclusiva.

No território não há somente localismo, em um sentido fechado e restrito a questões regionais ou nacionais. Parafraseando Rancière

[5] La Troppa se caracterizou por levantar seus processos criativos de forma coletiva. Foram os dramaturgos, atores, cenógrafos, músicos, entre outros que, com isso, forjaram uma concepção plural e heteróclita da cena.

(2010), especialmente o seu pensamento sobre a imagem, pode-se dizer que um território “nunca vai só”. A imagem não se constitui, para Rancière, como uma fiel cópia da realidade e sim em um complexo jogo de relações, em que a imagem “nunca vai só”. O mesmo pode perceber-se na questão do território. É inegável, no caso deste grupo de artistas, que seu território carrega também atravessamentos histórico-globais. De fato, tanto a Segunda Guerra Mundial, metaforizada no romance da húngara Kristof, como o estado de pós-guerra, ficcionalizado no romance do italiano Baricco, fazem parte ainda do horizonte histórico mundial globalizado, e isso, sem desconhecer que esses romances foram criados em dois territórios distintos do continente europeu. Dubatti faz uma distinção entre territorialismo e territorialidade quando escreve: “Falamos de territorialidade e não de territorialismos: nem localismos fechados, nem universalismos de entelúquia. A territorialidade é sempre uma espessura de planos conectados, de multiplicidade complexa.” (2019: 113). É neste contexto que vale frisar um dos outros planos interconectados no território, acima descrito, dos artistas de TeatroCinema (ex-La Troppa). Este é, especificamente, o território do teatro.

DO TEATRO DE ATRAÇÕES

Quando se diz, neste artigo, que há interesse em pensar um vínculo poético e político da cena em *Gemeos* e *Sin Sangre*, não só se quer evidenciar um alcance político desse teatro, o que se quer dar a entender é que este alcance só é possível pela existência de uma política própria dessas cenas. E esta política está grafada na epígrafe que inicia este texto. Ela nos remete à arte teatral, talvez no que esta tenha de tradicional, até mesmo, arcaica. A epígrafe refere-se ao registro popular de um teatro de “atrações”, da combinação insólita, lúdica e desproporcionada de distintas ordens de elementos que



compõem o jogo da cena, gerando um vertiginoso e intenso estímulo na percepção dos espectadores. Neste contexto, a marionete é chave.

Diversa/os estudiosa/os do teatro de marionete, na contemporaneidade, o entendem “como um reservatório, uma mina de técnicas, de possibilidades de fazer jogar uma intenção plástica com uma vontade de mudar radicalmente o teatro” (Eruli, 2002: 251). E esta questão técnica da marionete possibilita “a volta a uma teatralidade original, primitiva, em que a imagem está em pé de igualdade com o texto” (Houdart, 2018: 5). Até mesmo o ator, comenta Amaral, como que virou uma marionete, sendo esta uma reverberação estética advinda das vanguardas históricas, que souberam valorizar o potencial da cena “substituindo palavras por figuras e formas” (2018: 116). A marionete possibilitou toda uma reconsideração estética, antitextocêntrica, do trabalho da cena, que começa a lançar mão de recursos como bonecos, máscaras, objetos, dinâmicas de movimento desses objetos, coisas, cores, entre diversos outros. Com efeito, “atualmente, entre ator e público, já se começa a perceber a força de expressão que objetos e imagens podem nos comunicar” (Amaral, 2018: 117). Mas que tipo de força poderá ser esta? O certo é que a marionete encontra, especialmente a partir da modernidade, pelo menos, uma tripla potência poética, enquanto corpo, imagem e movimento.

Nessa tríade, a marionete desperta diversas perspectivas de entendimento de sua materialidade, motricidade e, até mesmo, virtualidade – havendo, muitas vezes, superposição entre elas. Seja como fator de movimento, em uma suspensão espiritual idealista, pois se move, leve, entre a terra e o céu (referência ao romantismo em Kleist), seja como a retomada de um elemento ritual-sagrado, seja como fator biomecânico, ligado à era industrial, seja como mero entretenimento, entre outras possibilidades. Independente dessas perspectivas há

uma que cruza todas elas, que é a questão do fascínio que a marionete provoca. Pode ser o fascínio idealista do romantismo e do simbolismo, que vê na marionete a superação espiritual da corporeidade e falibilidade humana – sublinhada contra o trabalho dos atores, pela sua presença demasiado humana no palco. Pode ser o fascínio motriz, como se deu na Bauhaus e no teatro que se inspirou no construtivismo, primando pelo geométrico e esquemático na utilização dos múltiplos planos da cena, evidenciando sua potência enquanto arte do corpo e do espaço. Pode ser o fascínio pela questão do duplo, esse virtual visto como um halo fantasmático que reforçou, entre outros aspectos, a marionete enquanto imagem. É justamente esta força de imagem que possibilita pensar no *locus* poético da marionete em *Gêmeos* e, por derivação, em *Sin Sangre*.

A instigante imagética na marionete tem estimulado as “artes de atrações”, especialmente na questão do seu duplo em sombra, que é de interesse neste artigo, pois é o que vai se desdobrar em diversos tipos de espetáculos, tais como a lanterna mágica (séc. XVII) e as fantasmagorias (séc. XIX), até chegar à arte do cinema. É o que constata a pesquisadora e artista multimídia Koutsantonis (2021) quando, ao investigar a construção de bonecos para a realização de teatro de sombras no Oriente Médio – o *Karagöz* turco que derivou, segundo ela, no *karagiozi* grego –, comenta que este irá influenciar diversos gêneros de espetáculos itinerantes, tais como: as *silhouettes* e a lanterna mágica. E que, por sua vez, segundo esta autora:

Decorrentes da *Lanterna Mágica*, surgem os espetáculos de fantasmagoria que (...) são um híbrido de *performance* ao vivo e manipulação de imagens projetadas, com instrumentos ópticos e estruturas narrativas que anteciparam alguns dos princípios do cinema. (2021: 184)

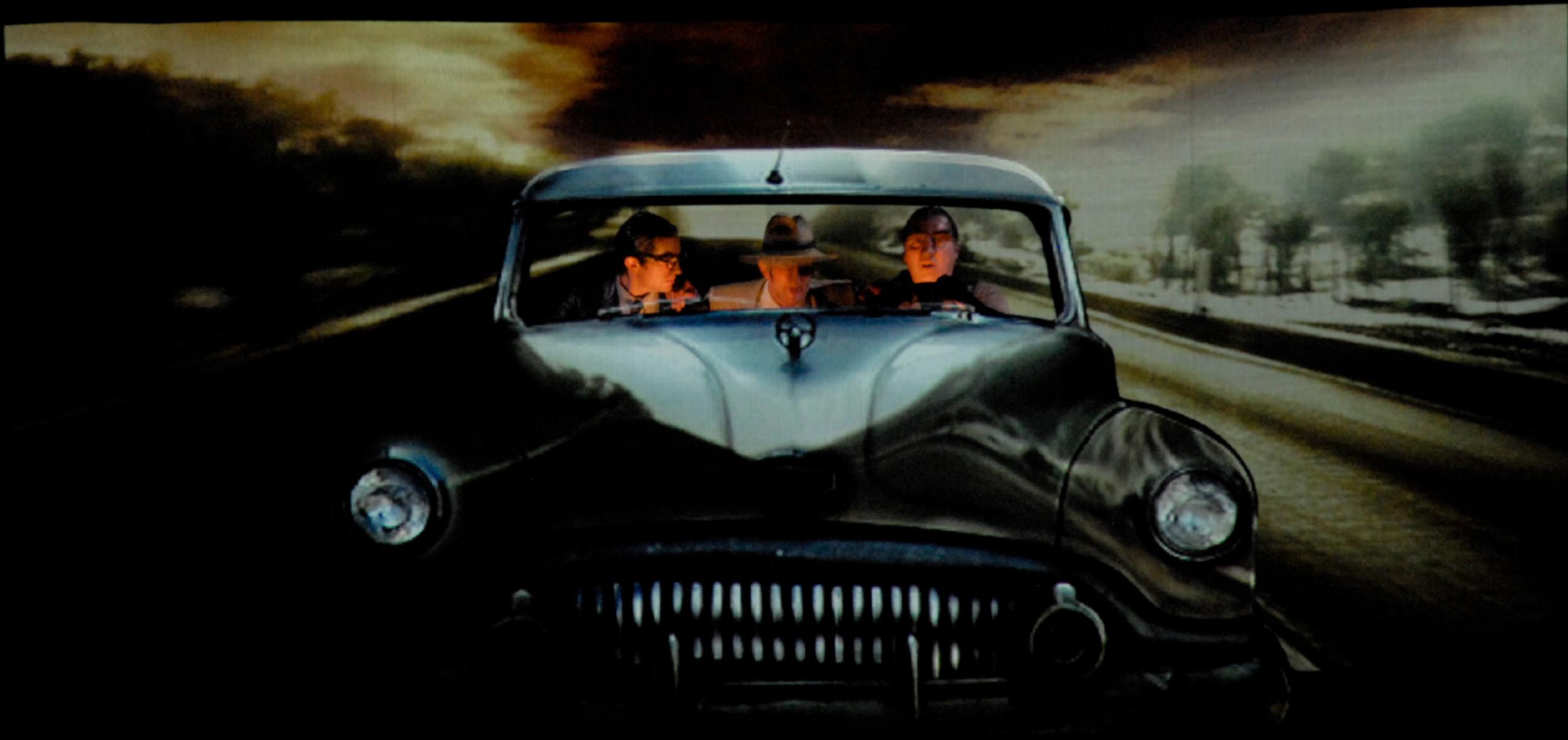
Este liame entre marionete, imagem e cinema é valioso para pensar na poética cênica de *Gemelos*. É, diretamente, na apropriação da linguagem cinematográfica que *Gemelos* constrói todo o seu dispositivo cênico, o teatro de Guignol. A relação com a arte do cinema lhes possibilitou desenvolver uma concepção múltipla do trabalho do espaço e da imagem em cena. Como eles mesmos dizem, “em lugar de completar um gesto, o cortamos e vamos para outra coisa: mudança de tomada, mudança de plano, apoiados pela luz, pela música (...) Nisso, o cinema nos entrega pautas de como narrar” (Zagal *apud* Hurtado, 1999: 13). Na lógica cênica do grupo, o cinema lhes estimula e exige uma síntese narrativa, ao que se pode agregar, da mesma maneira, uma síntese imagética.

Em *Gemelos*, por exemplo, por meio da utilização de bonecos e adereços de diversos tamanhos, criam-se diversos tipos de focalizações ao modo de um *zoom in* (aproximação da câmera), ou de um *zoom out* (afastamento da câmera). Se destaca, no centro do teatro de Guignol, um obturador tipo diafragma de câmera fotográfica, que abre e fecha com diversos tipos de imagens, simulando, até mesmo, panorâmicas. Toda a tecnologia mecânica do teatrinho de Guignol lhes possibilita variados tipos de mudanças cênicas, para percorrer os diversos lugares da ficção proposta. De um salto se vai do quarto da avó a uma floresta, a uma cabeça boneco-personagem, a um carro ao longe, a milhares de pára-quadras que caem no amplo horizonte. Imagens que vão aparecendo e desaparecendo, por múltiplos enquadramentos visuais, tomadas (*close-ups*, planos detalhe, *travellings*), em uma vertiginosa, lúdica e espetacular demonstração das capacidades cinéticas do espaço da cena^[6].

[6] Trailer de *Gemelos*, da retrospectiva realizada em abril/2023, em: https://www.youtube.com/watch?v=jUK_n8fSrZ4

Já em *Sin Sangre*, o trabalho de apropriação da linguagem cinematográfica é factual, inclusive, em tecnologia digital, e o que se vê em cena é uma tela com imagens pré-gravadas projetadas. Mas não só. O suporte/dispositivo cênico é constituído por duas telas contrapostas sobre o palco, gerando um corredor no meio do qual os atores, no decorrer da peça, realizam suas ações. Nestas duas telas, constantemente são projetadas imagens sobre as quais os atuantes, que estão presencialmente em cena, interagem. Isto gera uma confusão perceptiva, se o que se está vendo em cena é um filme ou uma peça de teatro^[7]. Assim ocorre, por exemplo, quando a mão de um ator toca a tela e a imagem desta se dissolve em ondulações, como quando uma gota cai na água, dando lugar a outra imagem, passando a um outro ambiente no qual se desenvolve a trama, ou passando a uma rápida sequência de imagens, dando a perceber uma queda no vertiginoso abismo da memória das personagens do romance de Baricco.

[7] Trailer de *Sin Sangre*, da retrospectiva realizada em abril/2023, em: <https://www.youtube.com/watch?v=i2LxAvB7Gqg>



SIN SANGRE, DA ESTREIA EM 2007. [F] RODRIGO GOMEZ.

DO CONFIAR NA LINGUAGEM CÊNICA

Todo o variado e dinâmico jogo cênico que constitui *Gêmeos* – o que vale também para *Sin Sangre* – supõe, para Luz Hurtado:

(...) um ponto de vista sobre a construção da realidade: esta não está sempre a uma mesma escala, com corporeidades estáveis dentro de um entorno fixo, senão dinâmico, móvel (...). Trás a ludicidade desta forma de relato há uma posição filosófica a respeito do ser no mundo. (1999: 13)

Que posição pode ser essa? Luz Hurtado é uma teórica importante dentro do panorama teatral chileno que, na década de 1980, deu atenção à linguagem cênica dos grupos teatrais que começaram a emergir por aquela década^[8]. No contexto ditatorial chileno, que assolou o país entre 1973 e 1988, e no qual havia um significativo movimento teatral com um discurso político antiditadura, sem negar a coragem destes artistas, ela complexifica a discussão acerca da cena e seu alcance crítico. Para a investigadora, o teatro não podia se restringir, naquele contexto de catástrofe social, a dirimir mensagens, que não eram mais do que discursos didático-simplistas. Assim, colocava em evidência um maniqueísmo cego que caracterizou certo teatro de esquerda. Hurtado diz:

[8] Podem-se destacar, neste contexto, a Cia. Teatro Fin de Siglo, Teatro La Memoria, Teatro de la Pasión Inextinguible, Vicente Ruiz, Andrés Pérez, entre outros, que forjaram uma concepção cênica afastada do acostumado realismo sociológico da época (Piña, 1990) e que seria de influência nos grupos e artistas teatrais mais jovens que, até hoje, encorpam o teatro contemporâneo do Chile.

Estamos em um momento de transição, ainda agarrado ao teatro dos anos 70, que teve o seu momento e sua função, do qual temos nos libertado somente de forma parcial na procura da ambiguidade, da contradição e das marcas profundas do conflito e situação social desta época. E essa complexidade tem que encontrar e confiar na sua linguagem de expressão teatral. (1987: 105)

De algum modo, o que Hurtado aponta é o que Proaño viria a denominar como “estética da inquietação”, que dispara o espectador a um “âmbito impreciso”. Essa imprecisão, mais do que um banal apelo retórico, gerando um processo perceptivo e de significação hermético, ou pior, aberto a gosto do consumidor – que lhe valeu, por parte do teatro de esquerda, a crítica de ser uma estética burguesa – o que produz é uma abertura eminentemente crítica. Acontece que a política própria da cena, comentada acima, se dá, especialmente, pelo fato de se tratar de uma cena que se percebe e concebe enquanto dispositivo operacional. Este é o quesito neobarroco aqui em jogo. O neobarroco, seguindo o pensador Pablo Oyarzún, se caracteriza por assumir explicitamente o seu funcionamento enquanto fabulação. Se sabe artificial, trabalhando por meio de um conjunto de operações técnicas e materiais, de modo que “no neobarroco tudo é operação, sem outra pauta transcendental que a emergência do jogo dos signos como ordem (e desordem) geral” (Oyarzún, 2009: 50) em uma aglutinação e proliferação incontrolada de significantes (Sarduy, 1979). Mais do que uma negação do possível significado de uma obra artística, sua operação consiste em um constante deslizar do mesmo, a ponto de gerar um constante questionamento pelos seus próprios modos de construção. Se constitui, pode-se argumentar, na disputa de sintaxes, já que se perguntar pelas possibilidades sintáticas (ou compositivas) da obra será, para o neobarroco, sempre inquirir qualquer sintaxe que se queira dominante.

Em um impulso neobarroco, o quesito da confiança na linguagem cênica consiste, então, em torná-la uma desconfiança produtiva, visto que, somente desta maneira se tornará confiável. Confiança que se dará na medida em que esta cena enfrente o que se pode chamar de o domínio das possibilidades. Neste ponto, a tecnologia dá maiormente o tom da discussão, em particular, as reflexões acerca do dispositivo fotográfico, tal como proposto pelo pensador tcheco-brasileiro Vilém Flusser. Este será importante para poder indagar no jogo audiovisual de *Sin Sangre* e na sua conexão com o uso da marionete em *Gemelos*. Para Flusser, a fotografia efetiva uma junção do problema da imagem e do aparelho tecnológico, a partir do que ele vai evidenciar enquanto instância normativa, dada no seu programa. Se refere, desse modo, ao fato de que qualquer câmera fotográfica – e qualquer aparelho tecnológico atual ou futuro, já que, para Flusser, a câmera fotográfica é o modelo – está programada, o que delimita o seu modo de funcionar. Para este pensador,

(...) o fotógrafo domina o *input* e o *output* da caixa: sabe com que “alimentá-la” e como fazer para que ela cuspa fotografias. Domina o aparelho sem, no entanto, saber o que se passa no interior da caixa. Pelo domínio do *input* e do *output*, o fotógrafo domina o aparelho, mas pela ignorância dos processos no interior da caixa, é por ele dominado. (1998: 45)

Essa dominação do fotógrafo, por parte do programa da câmera (dos “processos no interior da caixa”), implica em que este deixa de ser um agente criativo e se torna um mero “funcionário” da máquina. É que a imagem fotográfica não é uma imagem qualquer, é uma imagem técnica, produzida por processos de transcodificação de conceitos. Partindo do pressuposto cotidiano de que uma imagem fotográfica é facilmente reconhecida como uma janela do mundo – na convicção de

que é do mundo que se originam raios luminosos que são, posteriormente, grafados por processos “ópticos, químicos e mecânicos” (e hoje agrega-se: digitais) na superfície sensível da fotografia – Flusser vai concluir que isso é uma ilusão. Na realidade, “o que vemos ao contemplar as imagens técnicas não é o ‘mundo’, mas determinados conceitos relativos ao mundo” (1998: 35). Conceitos estes que são, por meio de um agente programador, previamente configurados no programa do aparelho fotográfico. E este programa sempre está, por parte de seus programadores, quase de modo compulsório, sendo aperfeiçoado, a ponto de, no dizer de Flusser, se constituir em um “metaprograma” (1998: 46-47). É esse programa que faz que, automaticamente, a máquina fotográfica possa produzir suas fotos e, por muito que permita um amplo espectro de edição, “a competência do fotógrafo deve ser apenas parte da competência do aparelho” (1998: 44).

A questão do programa em Flusser tem um arco de longo alcance, cruza fatores industriais e pós-industriais e se desdobra no questionamento de um saber instrumental – da dominação perceptiva (o lugar da imagem) em jogo na tecnologia existente na sociedade contemporânea. E este sentido da dominação se dá, para este pensador, curiosamente, pela codificação das imagens em cena: “as imagens técnicas, longe de serem janelas, são *imagens* superfícies que transcodificam processos em cenas” (Flusser, 1998: 35, *italico do autor*). Esta marca cênica das imagens técnicas pode ser lida como uma força de superfície, tátil, até performativa, no sentido de um gesto (cênico) e que carrega a força de normatizar a percepção, ao ponto em que “imagem e mundo encontram-se no mesmo nível do real” (Flusser, 1997: 34).

Arlindo Machado, estudioso da obra de Flusser, vai arguir que “a multiplicação à nossa volta de modelos pré-fabricados, generalizados pelo *software* comercial, conduz a uma impressionante padronização



das soluções, a uma uniformidade generalizada, quando não a uma absoluta impessoalidade” (1997). Ou seja, a implicação sociocultural desta programação pode gerar, por consequência, uma absoluta padronização das subjetividades e dos hábitos perceptivos, justamente pelo controle/domínio, por parte dos programas, das possibilidades de seus efeitos/produtos. Ela produz funcionários. Evidentemente, comenta Machado, ninguém vai questionar o programa (automatismo) de uma máquina de lavar roupa, nem o seu aperfeiçoamento, cuja função é a de lavar roupas. Contudo,

(...) não é todavia a mesma coisa que se espera de aparelhos destinados a intervir no imaginário, ou de máquinas semióticas cuja função básica é produzir bens simbólicos destinados à inteligência e à sensibilidade do homem. A estereotipia das máquinas e processos técnicos é, aliás, o principal desafio a ser vencido na área da informática, talvez até mesmo o seu dramático limite. (Machado, 1997)

Não obstante, em todo esse domínio das possibilidades por parte do dispositivo técnico – no qual qualquer lance fotográfico já vem pré-estipulado no programa – há pontos de fuga, há possibilidades contragestuais. Nessa conjuntura, para Flusser, se torna necessário saber decifrar as imagens, a estruturação do seu programa, a fim de intervir nele. Há que se abrir a caixa preta do programa, questionar o dispositivo, levá-lo ao limite de suas (im)possibilidades. “*A liberdade é jogar contra o aparelho*” (Flusser, 1997: 95, itálico do autor). Flusser cita, como exemplo, a fotografia experimental, que sabe questionar e colocar em disputa os modos, as sintaxes do programa, as sintaxes visuais, abrindo outros possíveis para a fotografia. Machado, que dá seguimento a este contragesto, complementa esta argumentação libertária de Flusser, no seguinte sentido: explica que a abertura da caixa preta não se dá somente por conhecimento informático e de programação, como

propõe Flusser, por parte dos artistas de fotografia. Considerando as ideias de Edmond Couchot, importante artista digital, Machado complementa que há casos em que mesmo artistas trabalhando com programas comerciais, sem intervir em sua estruturação informática, conseguem questionar o domínio das possibilidades do dispositivo imagético. Isso acontece, na arte digital, por exemplo,

(...) naquelas situações em que o computador e a imagem digital aparecem em contextos híbridos, misturados com outros procedimentos e outros dispositivos mais familiares ao realizador, como nas instalações (...) em que as imagens migram de um suporte a outro, ou então coabitam um mesmo espaço de visualização, mesmo sendo de natureza distinta (artesanais, fotográficas, digitais). (Machado, 1997)

É propriamente isso o que pode se reconhecer em *Sin Sangre*. No início desta montagem, como espectador, o que se vê em cena é um grande carro antigo, em movimento, que ocupa boa parte da tela frontal ao público, dirigido por um homem acompanhado de dois rapazes no banco traseiro. Nesta imagem cênica, o carro é uma imagem projetada na tela e os homens, dentro do carro, são três atores presencialmente sobre o palco. Mas sucede que esta explicação é nada mais do que uma constatação *a posteriori* dessa montagem, pois o que se dá, como comentado acima, é um impasse perceptivo que impede de saber se aquela imagem é puramente projeção ou se há atores nela. Este detalhe, que pode pertencer a um teatro de atrações, ou até mesmo, a um cinema de atrações, é decisivo para pensar no limite cênico e imagético explorado por TeatroCinema. Sua cena é indiscutivelmente heterogênea, redobrando qualquer sentido da imagem teatral em cinema e da imagem cinematográfica em teatro, ou seja, nem uma nem outra ou ambas ao mesmo tempo, gerando um “âmbito impreciso” de expectativa.

DO GESTO UNIVERSAL

Decerto, tanto *Sin Sangre* como *Gemelos* podem ser considerados como teatro experimental – no sentido de romper com modelos dominantes – forjando uma poética híbrida, ao conjugar, pelo menos, teatro, cinema e, inclusive, literatura^[9]. Poética concretizada na multiplicidade dos ângulos espaciais utilizados e na rítmica vertiginosa de sua visualidade cênica. Nessas montagens a imagem ganha uma força gestual que, de modo mais exato, se diz um gesto universal. O que emblema este gesto é, admiravelmente, a marionete. Trata-se do gesto universal que Alfred Jarry nos entrega em seu ensaio *Da Inutilidade do teatro no teatro*: “exemplo de gesto universal: a marionete testemunha estupor com um violento retrocesso e choque do crânio contra os bastidores” (1980: 107). Gesto universal que abole o universalismo idealista, já destacado acima, que alenta certas perspectivas sobre a marionete. Em vez de conceber a marionete como uma pureza espiritual, de superação da corporeidade humana (do ator), demasiado pesada e terrena, Jarry, em seu estranho simbolismo, o replica violentamente. É como se para Jarry, a marionete importasse pela sua carga material, de choque, que expõe a cena na engenhosidade de suas operações, na sua completa artificialidade.

Chamo a atenção para comentar nesta parte que não é só em *Gemelos* que há bonecos e máscaras em cena; *Sin Sangre* baseia toda a sua atuação no uso de máscaras, com traços fortemente delineados.

[9] A escolha pela obra de Kristof e de Baricco não é uma escolha qualquer, se dá pelo caráter performativo da literatura destes autores: seja a força visual, de escrita em vinhetas, em *O Grande Caderno* (que inspira *Gemelos*); seja a força oral e de saltos narrativos, como cortes cinematográficos, em *Sin Sangre*. Este é um ponto que poderá ser desenvolvido, mais amplamente, em um outro estudo, que por motivos de espaço não foi incluído neste artigo.

Nos *close-ups* de *Sin Sangre*, não vemos rostos humanos e sim rostos mascarados, como bonecos. Por outro lado, no caso de *Gemelos*, a visualidade está marcada por um jogo de escalas que muitas vezes remete ao plano-detalle cinematográfico, entre outros recursos que não fazem mais do que intensificar o teor artificial e de atração da cena. Estas obras carregam um valor de exposição – em detrimento de um valor de culto e/ou de eternidade, tal qual o pensou Walter Benjamin – que permitem perceber esse gesto universal como ‘patafísico.

A ‘patafísica (se escreve com um apóstrofo) é uma ciência criada pelo mesmo Jarry e que se define como a ciência das soluções imaginárias. Esta ciência se caracteriza por indagar em leis que regem as exceções (não o geral) e para tal, toma distância da metafísica, em igual medida em que esta toma distância da física, ou seja, do mundo. Pode-se inferir, a partir daqui, que o choque violento da marionete contra os bastidores se dá como estupor, pela sua proximidade com o mundo. O universalismo de Jarry, isto posto, em nada se refere ao “eterno” espiritual da marionete e sim, na evidência de sua artificialidade material, vazia, sem nenhuma força substancial que a preencha, dá a perceber o corpo em sua frágil “transitoriedade”. É aqui que se desenha um alcance político, de interesse a este artigo, pois essa transitoriedade remete a um vestígio temporal marcado no corpo do mundo.

DO VÍNCULO POÉTICO E POLÍTICO DA CENA

Para finalizar, propondo um delineamento do vínculo poético e político de *Gemelos* e *Sin Sangre*, se afirma que suas poéticas fazem parte desse gesto universal. Toda sua neobarroca engenhosidade carrega a marca do artificial, vazia porque imprecisa e imprecisa porque vazia, contudo, aberta a uma expectativa de sentido iminente. É esta expectativa que abre seu aspecto político, ou melhor, espectro-político. Se esse gesto se dá ao modo de um choque de crânio de uma marionete contra os bastidores é porque carrega um enigmático sentido da atração, na força de um golpe, que em um arco de sentido neobarroco nos coloca a ideia de “trauma”.

É Oyarzún quem faz essa ilação entre trauma e golpe. Para ele “(...) o trauma cifra o ritmo de toda experiência, se for verdade que em seu núcleo encontramos o evento de um golpe, como operação de um antes que constitui a experiência em sua mesma possibilidade, mas que esta jamais chega a absorver em seu agora” (2009: 56).

Walter Benjamin, filósofo alemão, em sua tese 5, em “Sobre o conceito de História”, diz: “Pois irrecuperável é cada imagem do presente que se dirige ao presente, sem que esse presente se sinta visado por ela.” (1987: 224).

Nelly Richard, da crítica cultural, ao refletir acerca da pós-ditadura no Chile, nas redes do consenso democrático neoliberal atual, (im) posto pela própria ditadura, assevera: “O consenso reprime o desamarrar emocional da memória e somente a nomeia com palavras isentas de toda convulsão de sentido, para não alterar o formulismo minuciosamente calculado do intercâmbio político-midiático.” (Richard, 2001: 30-31).



O QUE APARECE E DESAPARECE EM GEMELOS E SIN SANGRE?

Pode-se arriscar o seguinte: o que aparece em toda essa dinâmica espaçocênica de TeatroCinema (ex-La Troppa), no “valor de exposição” de suas artificialidades, é o sentido de uma ausência, ou mais precisamente, de um desaparecimento. O trauma cifra o ritmo experiencial desta ausência. O trauma cifra o seu traço histórico (não historiográfico) na transitoriedade do seu presente. Presente que, como percebe Flusser em sua agudeza crítica, se encontra cada vez mais tecnocraticamente administrado, a modo de um programa que, no fundo, não requer cidadãos e sim funcionários.

Trata-se de um presente insensível, indiferente, a essas imagens do presente que se dirigem a ele mesmo, a fim de poder diferir e questioná-lo em seu estatuto de presente.

E essas imagens – cênicas – carregam a força de um golpe, de um trauma, a modo de um antes que constituiu a experiência do Chile contemporâneo, mas que resiste a fazer parte desse consensual presente demo-tecno-crático. E não desiste, mas insiste, em sua estranha força sensível, a expor a sua temporalidade espectral, no presente, a modo de uma reminiscência. Coube a esses artistas, do mesmo modo que ao seu público – sendo esta uma marca pública da arte –, no presente que nos tange, “(...) apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo” (Benjamin, 1987: 224). É o perigo de que não nos roubem as possibilidades no mundo democrático, que instalado a consensos coniventes com a sua intenção numerária (Richard, 2001), se empenha em olvidar e borrar a memória do desastre. É esta temporalidade reminiscente que encontra

o seu lugar no espaço da cena, que constitui a força espectro-política desse teatro, em sua marca decisivamente sensível. Falei do Chile, mas o Chile, enquanto território, não vai só. O teatro é um território, mas espalhado pelo mundo. A política, também. ::

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMARAL, Ana Maria (2018), “Do objeto à figura e da imagem à forma”, *Móin-Móin – Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*, Florianópolis, v. 1, n.º 12, pp. 110–129, disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/moin/articulo/view/1059652595034701122014110>
- BENJAMIN, Walter (1987), *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política: Ensaios sobre literatura e História da Cultura*, trad. Sergio Paulo Rouanet, São Paulo, Ed. Brasiliense.
- BORGES, Fernanda Carlos (2015), “Da utopia da marionete à Heterotopia do pau da barraca: uma abordagem sobre a evolução da arte performance pela Filosofia do Jeito”, *Revista Dança – Programa de Pós-Graduação em Dança – UFBA*, v4, n.º 1, pp. 34–47, jan/jun, Salvador-Bahia. Consultado a: 17/05/2023, disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revistadanca/article/view/14786>
- BRIONES, Héctor (2011), *A cena como saber da perda: traços alegóricos e políticos no teatro latino-americano contemporâneo*. 204f. Tese de Doutorado em Artes Cênicas, PPGAC, Universidade Federal da Bahia, Salvador.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (1998), *O que vemos, o que nos olha*, trad. Paulo Neves, São Paulo, Editora 34.
- DUBATTI, Jorge (2019), “La filosofía del teatro como construcción científica. Qué, por qué, para qué...” in José Romera Castillo (ed.), *Teatro y Filosofía en los inicios del siglo XX*, Madrid, Editorial Verbum.
- (2007), *Filosofía del Teatro I: convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires, ed. Atuel.
- ERULI, Brunella (2002), “Leitura crítica do teatro de marionetas: sobre o trabalho de Stephen Mottram e Paolo Comentale”, in Christine Zurbach, *Teatro de Marionetas: tradição e modernidade*, Évora, Casa do Sul Editora.

- FLUSSER, Vilém (1998)**, *Ensaio sobre a fotografia: para uma filosofia da técnica*, Lisboa, Relógio D'Água Editores.
- HOUDART, D. (2007)**, “Manifesto por um teatro de marionete e de figura” *Móin-Móin - Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*, v. 2, n.º 04, pp. 013–032, Florianópolis, disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/moin/article/view/1059652595034702042007013/0>
- HURTADO, Maria de la Luz (1999)**, “Um Prodígio de La Troppa”, *Revista Apuntes de Teatro*, Santiago de Chile, Ed. Pontificia Universidad Católica de Chile, Escuela de Teatro, n.º 116. pp. 7–44.
- (1987), “En torno al teatro chileno actual”, *Revista Apuntes de Teatro*, n.º 95, Santiago do Chile, Ed. Pontificia Universidad Católica de Chile, Escuela de Teatro, primavera, pp. 87–105.
- JARRY, Alfred (1980)**, *Todo Ubu*, trad. José Benito Alique, colección Club Bruguera n.º 35, Barcelona, Ed. Bruguera.
- KLEIST, Heinrich von (1998)**, “Sobre o teatro de marionetes”, trad. José Felipe Pereira, Ed. ACTO: Instituto de Arte Dramática. Consultado a 30/05/2023, disponível em: https://www.academia.edu/36713603/SOBRE_O_TEATRO_DE_MARIONETAS
- KOUTSANTONIS, Nicole (2021)**, “Eidolon: as sombras e fantasmagorias de um corpo-espectro videográfico”, *Móin-Móin - Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*, v. 2, n.º 25, pp. 173–192, Florianópolis. Consultado a 17/05/2023, disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/moin/article/view/20357>
- LORCA, Jaime (1999)**, “Notas sobre Gemelos”, *Revista Apuntes de Teatro*, Santiago do Chile, Ed. Pontificia Universidad Católica de Chile, Escuela de Teatro, n.º 116. pp. 4–6.
- MACHADO, Arlindo (1997)**, “Repensando Flusser e as imagens técnicas”, Ensaio apresentado no evento *Arte en la Era Electrónica - Perspectivas de una nueva estética*, realizado em Barcelona, no Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, de 29.01 a 01.02.97. Consultado a 05/12/2020, disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/85564/mod_resource/content/1/repensando%20flusser%20e%20as%20imagens%20t%C3%A9cnicas%20completo.pdf
- OYARZÚN, Pablo (2009)**, “La cifra de lo estético: historia y categorías en el arte latinoamericano”, *Ensayos. Historia y Teoría del Arte*, Universidad Nacional de Colombia, n.º 17, pp. 47–59, disponível em: <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/50211>
- PIÑA, Juan Andrés (1990)**, “Una década de teatro chileno: la voz de los 80”, *Revista Mensaje*, marzo-abril, n.º 387, disponível em: <https://repositorio.uahurtado.cl/handle/11242/12813>
- PROAÑO, Lola (2007)**, *Poéticas de la globalización en el teatro latinoamericano*. Irvine- Califórnia, Ed. GESTOS.
- RANCIÈRE, Jacques (2010)**, *El espectador emancipado*, trad. Ariel Dilon, Buenos Aires, Ediciones Manantial.
- (2006), *Política, policía, democracia*, trad. María Emília Tijoux, Santiago do Chile, LOM Ediciones.
- RICHARD, Nelly (2001)**, *Residuos y Metáforas* (Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición), Santiago do Chile, Ed. Cuarto Propio.
- SARDUY, Severo (1979)**, *Escrito sobre um corpo*, trad. Lígia Chiappini Moraes Leite e Lúcia Teixeira Wisnik, São Paulo: Perspectiva.
- ZAGAL, Juan Carlos, (2009)**, “Sin Sangre funde cinema e teatro em mistura inusitada: entrevista a Juan Carlos Zagal, diretor do Teatro-Cinema”. Curitiba, 2009. Consultado a 10/06/2023, disponível em: <https://www.bemparana.com.br/festival-de-curitiba-2009/sin-sangre-funde-cinema-e-teatro-em-mistura-inusitada-de-tecnicas-100580/>
- (2010), “Fusión Sin Sangre”. Entrevista cedida ao jornal *La Nueva España*. Consultado a 24/05/2023, disponível em: <https://www.lne.es/aviles/2010/11/25/fusion-sangre-21208872.html>
- (2023), “Retrospectiva TeatroCinema”, entrevista concedida por integrantes da companhia à *TV Bio Bio*. [Registo vídeo] Consultado a 30/05/2023, disponível em: <https://www.biobiochile.cl/biobiotv/programas/del-fin-del-mundo/2023/03/22/laura-pizarro-y-juan-carlos-zagal-remontan-gemelos-y-otros-ineludibles-clasicos.shtml>

