

DAMASCENO, Camila; RODRIGUES, Ramiro. **TÍTULO DESSE ARTIGO**. Campinas: UNICAMP.

Camila Damasceno, PPGADC/IA/UNICAMP, bolsista CNPq, é doutoranda sob orientação de Matteo Bonfitto e dramaturga.

Ramiro Rodrigues, PPGADC/IA/UNICAMP, é mestrando sob orientação de Matteo Bonfitto e produtor audiovisual.

RESUMO

Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit. Nullam nec volutpat nulla. Donec dignissim varius risus sed porttitor. Aenean ante lectus, imperdiet et lacus ut, efficitur condimentum nisi. Sed blandit placerat turpis a lacinia. Quisque vel nulla magna. Donec gravida nibh sed arcu dictum, ut ullamcorper ipsum ultrices.

Palavras-chave: Cena e Tecnologia; Camilinha; Damasceno; de Jesus.

ABSTRACT

Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit. Nullam nec volutpat nulla. Donec dignissim varius risus sed porttitor. Aenean ante lectus, imperdiet et lacus ut, efficitur condimentum nisi. Sed blandit placerat turpis a lacinia. Quisque vel nulla magna. Donec gravida nibh sed arcu dictum, ut ullamcorper ipsum ultrices.

Keywords: Scenic Technologies(?); Camila; Parker; Bowles.

A matéria dos discípulos é o discernimento. Quando falamos em disciplinas artísticas, mais especificamente, da relação entre mestres e aprendizes, tutores e pupilos, falamos talvez da relação entre prática artística e o ato pedagógico do disciplinar. O conhecimento se desvela justamente naquilo que retiramos do cerne e reorganizamos, evento algumas vezes dramático e potencialmente perigoso: às vezes, nos descobrimos em estado de treinamento por meio de simples conversas, no desprezioso palavreado acerca de um ofício, ou arte, pois a todo momento nos deparamos com formas de escrita das mais diversas, todas elas, necessariamente, atreladas a um treino: seja caligráfico, seja falado - seja imagético, seja cênico. Escrita e treino são intercambiáveis, no sentido de que não conseguem esgotar um ao outro.

Pensando em interdisciplinaridade ainda temos de assumir, no próprio palavrão de uma prática, sermos mais de uma coisa, e, de preferência, nunca uma de cada vez: perigosas travessias! Perigoso o olhar pra trás, para a história dos desescontos entre as disciplinas artísticas, assim como pros lados, para a falta dos colegas inevitavelmente imersos em especializações.

Como disciplinar o olhar em tal empreitada? Porventura, olhando para frente, na ingenuidade dos horizontes que os choques e fricções disciplinares estabelecem e “desestabelecem”?

Uma ideia é a de campo ampliado, que não veja apenas o que esteja em cima ou embaixo da linha do horizonte, mas trabalhe nela com a devida libertação que os borrões permitam indefinir acerca das fronteiras entre céus e terras. Essa é, como já apontado outrora (RODRIGUES, 2017), a apologia à burrice como *modus operandi* dessa “indisciplinariedade” latente não apenas no transdisciplinar, mas também em todo discernimento, que não cessa de querer se destruir e recriar. Aprender é

surpreender.

Nesse sentido, uma das surpresas mais prazerosas da história do teatro é a trajetória de Erwin Piscator, alijado e incompreendido pela cena teatral nos tempos de Brecht, como relatado por SZONDI (2011), mas precursor da chamada hibridização do teatro na era digital. Genealogicamente, falar de Piscator nos oferece a experiência de não apenas falar de inovação no sentido estrito, tecnológico, “pioneirístico”, como se fala acerca da utilização da tecnologia no começo do século passado, ou como se pode apontar pela utilização de Meyerhold de projeções, no âmbito da cena teatral, com função didática na URSS dos anos vinte. Falar de Piscator é falar de sua genética híbrida, de como a prática artística pode engendrar conhecimentos bastardos: é sobre a transformação de pessoas em mulas, no melhor sentido do termo, que é o da afronta a todo pedigree instituído. É uma possibilidade de olharmos para a história aonde ela não aconteceu, que no caso de Piscator, se sucedeu na coincidência entre a emergência do cinema e o estabelecimento da pesquisa cênica:

Os dispositivos técnicos do cinema surgem como possibilidade de conservar o passado e de trazê-lo como sensação de presente, enquanto a técnica stanislavskiana da revivescência aparece como procedimento de resgate de um passado preservado pela memória para imprimir autenticidade no tempo presente. É na manipulação do tempo e do espaço, em favor da construção de um presente ilusoriamente real que, lado a lado, surgem o cinema e as investigações acerca do trabalho do ator. (ISSACSSON, 2017, pg. 10)

É nessa confluência que o encenador alemão cunha, com Gropius, o “Teatro Sintético”, relacionado a uma classificação interdisciplinar que o próprio concebeu, de modo a tornar mais legítima a posteriormente chamada “contaminação do teatro pelo cinema”, das audiovisualidades dentro da cena – os filmes didáticos, dramáticos e de comentários:

O filme didático é aquele que contribui para contextualizar o espectador no tempo e no espaço em que a ação se desenvolve, fornecendo imagens de fatos objetivos, atuais ou históricos; o filme dramático intervém diretamente no desenvolvimento da ação dramática, disposto entre cenas ou durante a realização de uma delas, ele aporta elementos que contribuem diretamente para o desenvolvimento da ação dramática, substituindo assim a representação cênica de determinadas situações; e, finalmente, os filmes de comentários que possuem função semelhante àquela tida pelo “coro antigo”, despertando de forma crítica a atenção do espectador para aspectos da ação, eles instauram uma dinâmica de contraste entre aquilo que se passa sobre a cena e aquilo que é mostrado através do filme, sejam textos ou imagens. (ISSACSSON, 2017, pg. 12)

Independente dessa primeira tentativa classificatória da prática nas fronteiras entre teatro e cinema, é possível pensar em uma tipologia que não reduza as interações a um alicerce, no limite, da dramaturgia textual, mas em um sentido ampliado de dramaturgia como produtora de corporeidades, nos atores e no público, a partir de fricções perceptivas entre materialidades (dentre essas, a imagem áudio visual projetada) e discursos.

Antes de explanarmos essa tentativa, é importante tornar claro que tipologias são possíveis, e possivelmente melhor executadas em um recorte espacial, oriundo da

própria prática em cena que nos traz esse *discernimento*, enquanto conceito como trabalhado no começo deste artigo, mas aplicado ao posicionamento da imagem perante a o teatro. Ramiro Rodrigues, o outro autor deste artigo, em seu trabalho com registros teatrais audiovisuais, percebeu a possibilidade de junções conceituais entre teatro e cinema que permitam um melhor mapeamento dos distintos usos performativos das tecnologias de imagem, como nomeado por Marta Isaacsson (UFRGS), que se resume na ideia de “teatrografia”.

Assim como o áudio se acoplou ao cinema, inaugurando o audiovisual, toda disciplina artística pode se acoplar a outra, com logro a depender da conjuntura histórica, como no caso aqui descrito da experiência de Erwin Piscator.

Há diferentes modos de se escrever teatro, não limitados à escrita. Podemos chamar essas diferentes formas de registro de Teatrografia. Um teatrografista é aquele que, dentro da cena, no bastidor da cena ou fora de cena, escreve teatro. Da mesma maneira que dramaturgos sempre escreveram dentro e fora do teatro, um filmador pode escrever teatro com imagens que vão para dentro ou para fora do teatro.

Como na relação do áudio com a imagem, as audiovisuais podem ser intra ou extradieéticas. Piscator nos propiciou categorias de audiovisuais intradieéticas, que fazem parte da diegese da cena no momento de sua execução, que se baseiam, em grande medida, em projeções de imagem, em atravessamentos perceptivos que configuram uma das possíveis presenças da cena, para além da do ator. Este é um exemplo mais imediato de grafia teatral através da imagem.

Outro exemplo é o dispositivo do registro teatral, que participam da teatrografia de maneira extradieética, que não participam da diegese da cena no momento em que relampejam seu acontecimento no presente, mas trovoam o teatro através de nós expressivos deste com um filante que leva o teatro à plataformas além-palco. O tema de sua dissertação é o suporte teórico das possíveis classificações que, assim como a projeção obteve com Piscator, o registro teatral pode vir a ter, quando oriundo do próprio cinema, mais especificamente, no Brasil, das aproximações de Eduardo Coutinho com o teatro.

Referências bibliográficas

DAMASCENO, Camila; BONFITTO Matteo. . Dramaturgia performativa e produção de corporeidades nos trabalhos do La Carnicería Teatro. Revista Sala Preta Eletrônica, v. 17, p. 387-399, 2017.

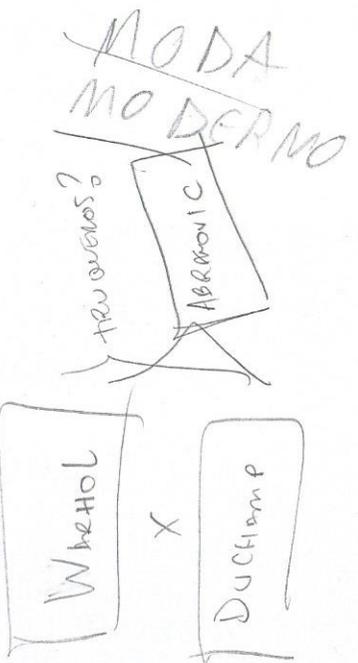
RODRIGUES, Ramiro. Pequeno manifesto pela interdisciplinaridade audiocênicovisual ou, apologia ao burro. In: V Seminário Interno de Pesquisas do PPGADC UNICAMP, 2017, Campinas/SP. Anais dos Seminários de Pesquisa do PPGADC, 2017. v. 5. p. 1-2.

SILVA, M. I. S. e. Cruzamentos históricos: teatro e tecnologias de imagem. ArtCultura (UFU), v. 13, p. 7-12, 2011.

SZONDI, Peter. Teoria do drama moderno: [1880-1950]. 2. ed. São Paulo, SP: Cosac Naify, 2011.

P1: Dança
 Como você consegue transcrever arte
 No mesmo sentido romântico original?
 P2: Como a gente transcreve isso em português?
 P3: Pontos + e -

Cultura popular / religião VS burocracia
 Cultura de massa



ESTABELECIDO

ARTES DO CORPO
 (Dança, teatro, performance)

A ARTE DA
 "TRUQUEARIA"

TUDO SÃO
 IDEIAS

CINEMA
 IMAGEM DE
 IDEIAS

LYNCHA

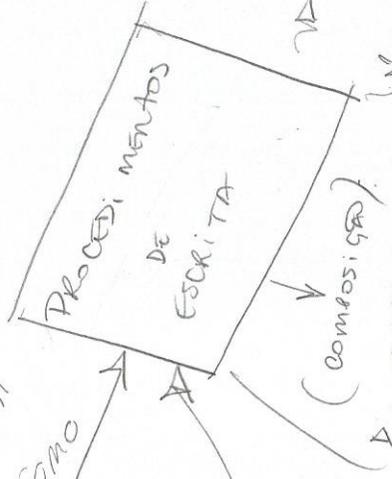
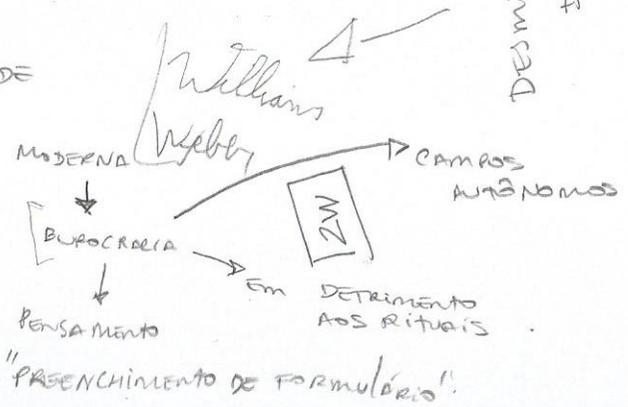
KUDRYCK

QUE IMPORTA
 SER AS IDEIAS
 MAS CONSEGUIR FAZER O FILME

FORMAS DE ESCRITA

TREINAMENTO

TORMENTO



(ARQUITÉTICA, REINTEGRAMENTO)

"TEXTO" É UMA PALAVRA MUITO BOUCA

↓

MAÍTA

TEXTURA

TEXTO X OBRA

↓

COMPREENDE

