

Hamlet Remixado: a coexistência dos tempos e as situações performativas contemporâneas

por Damyler Cunha*

Resumo: A partir da análise de algumas performances audiovisuais do passado, dois grandes caminhos são propostos para as situações performativas contemporâneas neste artigo: um vai em direção à concretude das relações e se posiciona contra a abstração das relações impostas pelos dispositivos de documentação e telefonia modernos; o outro trilha caminhos para *abrir* a possibilidade de um mundo habitável na condição de escancarar o *processo* de seleção, programação e reprogramação contidos na recriação de imagens e sons que orbitam na coexistência entre um tempo passado e um efeito de presença, e que transformados abrem para a possibilidade de existência no futuro. Neste sentido, destacamos o gesto de recriação do The Wooster Group que parece se encaixar perfeitamente neste estado contemporâneo das artes. Gesto que não deixa de ter que lidar com o seu próprio “malogro”, colocando em risco *performers* e espectadores que se dispõem a vivenciar uma continuidade do presente.

Palavras-chaves: performance, audiovisual, dispositivo, tempo real, ao vivo

Abstract: This article articulates two main options based on an analysis of audiovisual performances of the past. One option affirms the concreteness of relationships against the abstraction of relationships based on modern media including phone devices. The other option is open to the possibility of a habitable world provided we engage in a process of selection, programming and reprogramming of contents by recreating images and sounds surrounding the coexistence of a past and a present effect, since this transformation opens the possibility of existence in the future. In this sense, we underscore The Wooster Group's gesture of re-creation that seems to embody this state of contemporary art. Nonetheless, this gesture still deals with its own "failure", by putting performers and spectators ready to experience the continuity of the present at risk.

Key words: performance, audiovisual, arrangements, real time, live

Fecha de recepción: 31/01/2015

Fecha de aceptación: 05/04/2015

“Todo dispositivo se define pelo que traz de novidade e criatividade, o que ao mesmo tempo marca a sua capacidade de se transformar, ou desde logo se fender em proveito de um dispositivo futuro”
Gilles Deleuze

A epígrafe acima, retirada do catálogo da residência artística do The Wooster Group durante o ano de 2013 no Sesc Pompéia (SP), pode ter sido a escolha mais que adequada para se referir ao trabalho desta companhia de teatro experimental norte-americana. Liderada pela encenadora Elizabeth LeCompte desde os anos 1970, a companhia utiliza um aparato de estratégias de vídeo, áudio e técnicas avançadas de edição, entre elas o *sampling*¹ e a mixagem, como modos de construção que nos revelam pontos de instabilidade e ruptura existentes entre o “efeito de presença” da transmissão de imagens e sons “em tempo real” e a ação do *performer* no palco.²

No texto “O que é um dispositivo?”, Gilles Deleuze se debruça sobre os estudos de Michel Foucault na busca de percorrer caminhos que resgatem aquilo que na obra de Foucault nunca foi definido como definitivo. Assim, descobrimos que mais do que um conceito, Foucault se referia ao dispositivo como linhas de fissura ou ainda como alternância de linguagens “que formam figuras variáveis e inseparáveis deste ou daquele dispositivo” (Deleuze, 1990). Luzes e enunciados que se difundem ao serem distribuídos entre a visibilidade e a invisibilidade, ao fazerem nascer ou desaparecer os objetos que não podem existir sem estarem atrelados ao regime que cada dispositivo lhes impõem através de suas linhas de forças variáveis, curvilíneas e tangenciais. De modo aproximado somos apresentados às obras trazidas pelo grupo para serem exibidas no Brasil.³ Assistindo ao *Hamlet* do The Wooster Group, são as

¹ O termo é uma derivação da palavra *sample*, em referência a amostras de som gravado.

² Referência ao artigo da professora titular do Departamento de Artes Cênicas da ECA-USP, Sílvia Fernandes e publicado no catálogo produzido e distribuído pelo Sesc Pompéia durante a residência artística do grupo: *Dispositivo Wooster Group Clélia-93*.

³ Entre 13 e 31 de março de 2013, foram apresentadas as obras teatrais *Hamlet* (2007-2012) e *Vieux Carré* (2011), além da exposição multimídia referida pelo próprio grupo no catálogo como

marcas do tempo perpetuadas no texto de William Shakespeare e que foram desestruturadas e reapropriadas nesta encenação que me fizeram repensar sobre aquilo que já parecia estar sedimentado na minha memória.



Hamlet (2013), encenação da companhia The Wooster Group. Sesc Pompéia, São Paulo.

As linhas de fissura contidas em *Hamlet* provocaram uma desordenação na minha percepção –puro estremeimento corporal sentido através das imagens vistas e dos sons escutados naquele dia. Mas, a proposta do *Hamlet* remixado deste grupo não partia do texto de William Shakespeare e sim do registro da montagem que estreou na Broadway em 1964, com o ator Richard Burton no papel de Hamlet. A produção, realizada pelo próprio Burton, foi gravada em vídeo em apresentação ao vivo no *Lunt-Fontanne Theatre*, com a plateia presente e registrada por 17 câmeras em posições diferentes. Posteriormente, a produção foi editada, apresentada em mais de mil salas de cinema norte-

americanas durante dois dias e anunciada como “TeatroFilme”, uma nova forma de arte possibilitada pelo *Electronovision*.⁴

No entanto, a companhia de Elizabeth LeCompte resolveu se apropriar da experiência realizada em 1964 a partir do seu revés: reconstruindo a peça teatral a partir das provas fragmentárias do filme reeditado digitalmente. Assim, assistimos aos atores no palco tentando incorporar as vozes e os movimentos gravados através de uma parafernália tecnológica de fones de ouvidos e monitores de vídeo. Além disso, o filme de 1964 foi reeditado para que o texto dos atores do filme correspondam às pausas indicadas nos versos dos textos de Shakespeare. Foram eliminadas então todas as pausas que apareciam no meio das falas dos atores do filme e, por vezes, o procedimento é executado ali, em tempo real, garantindo que cada verso do texto escutado pelos *performers* em cena e pelos espectadores termine sempre com uma pausa. O deslocamento temporal gera pequenos saltos no movimento dos corpos e nas falas que saem da tela (posicionada no fundo do palco) e, em vários momentos, o *performer* em cena pede auxílio aos editores, enquanto acompanhamos a imagem do filme retroceder rapidamente ou ser adiantada, ou mesmo acompanhamos o ator postado e também à espera na frente da tela azul enquanto lê-se *unrendered*.

Tal explicitação do tempo de processamento da imagem confere à cena um tom cômico e convoca um modo de confronto entre a *performance* do elenco, o filme de Burton e o dispositivo tecnológico utilizado pelo grupo (Fernandes, 2013). Assim, o tempo imposto pelo dispositivo transforma os enunciados e redistribui as linhas de forças que operam a cena a partir das aparições e desapareções das imagens e sons do filme de 1964. Além da articulação dessa prática artística de recriação, The Wooster Group nos apresenta algumas

⁴ A *Electronovision* foi uma empresa produtora que atuou durante as décadas de 1960 e 1970, produzindo filmes, peças teatrais e especiais utilizando a tecnologia do videotape e que, posteriormente, eram transferidas para o kinescópio com intuito de serem lançadas nos cinemas norte-americanos.

imagens do filme de Burton com vários personagens apagados num procedimento de edição anterior (não em tempo real, como aconteceu no exemplo acima). Os personagens apagados do filme são, portanto, substituídos pelo *performer* em cena no palco, que imita os gestos e contracena com outros atores que permaneceram no filme. Poderíamos dizer então que nós, espectadores, acompanhamos um tanto espantados essa realidade híbrida, na qual os *performers* se tornam parceiros de seus acompanhantes tecnológicos, fantasmas de outro tempo, assim como o sugerido pelo texto de *Hamlet*.

Contudo, antes de adentrarmos nas ideias fantasmagóricas trazidas pelo The Wooster Group, convêm alguns esclarecimentos sobre questões e conceitos relacionados acima. Para isso, apresentamos a partir daqui um giro ao passado, quando os termos “tempo real”, “ao vivo” e mesmo o de *performer* estavam atrelados ao surgimento das novidades tecnológicas do rádio e da televisão.

As artes performáticas transmitidas ao vivo e em tempo real

Naturalmente, o conceito de transmissão *ao vivo* apareceu mais próximo ao nascimento das tecnologias radiofônicas e televisivas e foi largamente difundido através da promessa de trazer consigo as experiências de um acontecimento de tempo simultâneo e do efeito de presença vinculadas a estes meios. Mas, faz-se necessário aqui propor uma diferenciação entre os termos *tempo real* e transmissão *ao vivo* que, em geral, são usados cotidianamente como sinônimos. Poderíamos dizer que as únicas formas expressivas que operavam *ao vivo*, antes do surgimento do rádio e da televisão, foram as artes performáticas do teatro, do balé, da ópera e os concertos de música, nos quais os artistas encenavam uma experiência presencial diante da plateia. Desse modo, o termo *ao vivo* surge atrelado à experiência presencial em relação ao tempo de um acontecimento simultâneo e que necessita de um espaço de

mediação (mais de duas pessoas) para existir. No entanto, a exibição ao vivo não, necessariamente, depende do uso da tecnologia.

Em *Televisão levada a sério* (2000) e *A arte do vídeo* (1988), o pesquisador Arlindo Machado debruça-se sobre os dois termos e nos ajudará a delimitar as suas especificidades a partir da diferenciação entre as noções de *tempo real* e *tempo presente*. A transmissão direta, que seria a recepção de um registro audiovisual por espectadores situados em lugares distantes ao dos eventos que estão acompanhando no mesmo instante⁵ em que acontecem, só foi possível a partir do surgimento da televisão. Contudo e diante desta perspectiva, Arlindo Machado nos lembra que a transmissão direta televisiva se amalgamou ao termo *ao vivo* logo no seu nascimento devido a sua condição de transmissão sem um suporte físico de gravação. Conforme o autor, a ausência da tecnologia da fita magnética nas primeiras transmissões (e usada, posteriormente, através do recurso do videotape) trazia para a televisão um espaço de incerteza presente nas encenações das artes performáticas citadas acima, através “da impossibilidade de um total controle sobre a operação em tempo presente” (Machado, 2000: 137).

Já a noção de *tempo real* existia no cinema muito antes da consolidação das transmissões ao vivo televisivas,⁶ sendo inclusive tema importante para a teoria cinematográfica relacionado ao uso do plano-sequência. O mesmo autor nos lembra de obras como *Punhos de campeão* (*The set-up*, Robert Wise, 1949), *Festim diabólico* (*Rope*, Alfred Hitchcock, 1948), *Sleep* (Andy Warhol, 1963) e *Cléo das 5 às 7* (*Cléo des 5 à 7*, Agnès Varda, 1962). Nestas obras “havia uma

⁵ As transmissões não acontecem exatamente no mesmo instante, mas num tempo próximo, considerando o atraso do *delay* existente mesmo em transmissões televisivas ao vivo.

⁶ Nota-se aqui, como bem apontado no livro de Arlindo Machado, que as primeiras emissões televisuais foram as transmissões ao vivo de eventos extra televisuais, como os Jogos Olímpicos de Berlim (1936), a coroação do rei Jorge VI da Inglaterra (1937), a convenção do Partido Republicano norte-americano (1940). Contudo, estas transmissões ocorreram antes de uma fase da comercialização em massa de televisores, posterior à década de 1950. Sobre a história das primeiras transmissões televisivas ao vivo, ver também o capítulo do livro escrito por Daniel Dayan & Elihu Katz (orgs) (1994). *Media events: the live broadcasting of History*. Cambridge: Harvard University Press e “Political ceremony and instant History” em Anthony Smith (org) (1995). *Television: an international History*. Oxford: Oxford University Press.

coincidência entre o tempo vivido pelos personagens na narrativa e o tempo vivido pelos espectadores na sala de projeção. Em outros termos, os cortes não suprimiam um intervalo de tempo nessas obras” (Machado, 2000: 137). Contudo, o tempo real implicado no cinema (ou mesmo na fotografia e no disco/CD) também inclui um *tempo passado*, já que o material gravado será editado, masterizado e exibido posteriormente.

Sobre o termo, a pesquisadora Mary Ann Doane nos lembra ainda que na linguagem técnica cinematográfica o tempo real refere-se à duração de um único plano, desde que assumido que o filme físico não foi cortado e a sua velocidade de projeção seja igual à sua velocidade de reprodução. Sua condição de existência é dada pelo tempo do aparato em uma relação de simultaneidade com o tempo da cena (Doane, 2002). No entanto, em “The emergency of cinematic time: modernity, contingency, the archive”, Doane busca a definição do termo com o intuito de problematizar a questão do tempo real no cinema em sua relação a um momento de plenitude aparente; certa contingência presente no plano através de uma “evacuação de sentido”. Dadas as suposições sobre o tempo real na teoria de cinema, segundo a autora este tipo de soldagem também implica numa certa aderência do filme à realidade.

Contudo, adiante da questão acerca do realismo cinematográfico, nos detenhamos sobre outros tipos de obras que ganharam destaque em meio ao contexto do surgimento da televisão: as performances audiovisuais e videoinstalações que, no período entre as décadas de 1960 e 1970, foram profundamente marcadas pelas noções de um tempo presente e pela manipulação do aparato televisivo.

A manipulação do aparato televisivo em *Simultaneidad en simultaneidad* e *Situación de tiempo*

O impacto provocado na produção audiovisual, entre as décadas de 1960 e 1970, com a inserção de novos dispositivos eletrônicos e técnicas de

manipulação da fita magnética podem ser encontrados nas obras de artistas como Nam June Paik, que participou com o músico John Cage de uma série de performances musicais e audiovisuais durante este período. Os dois artistas se conheceram em 1958 quando frequentaram o International Summer Course for New Music, um curso de verão ministrado em Darmstadt, na Alemanha, pelo compositor Karlheinz Stockhausen. O encontro com Cage rendeu uma série de trabalhos nos quais o que estava em jogo era a incorporação do acaso e de um silêncio ruidoso (ou como Wisnik prefere nomear em *O som e o sentido*, “quase-sons”, “quase-ruídos”). Com a participação no movimento Fluxus, Nam June Paik produziu um dos seus primeiros vídeos Fluxus Film: *Zen for film* (1962-1964), no qual conduz a percepção do espectador ao limite através de uma longa e “quase-silenciosa” contemplação da tela branca que reproduz uma fita virgem durante os seus 23 minutos.

Juntamente com Nam June Paik, apontamos a seguir duas obras audiovisuais que no mesmo período na América Latina buscavam utilizar a manipulação do aparato televisivo e a incorporação desse espaço de incerteza. *Simultaneidad en simultaneidad* (1966), de Marta Minujín e *Situación de tiempo* (1967), de David Lamelas, ambas obras realizadas no Instituto Torcuato Di Tella em Buenos Aires, incorporaram de alguma forma o ato de expor o *tempo presente* implicado no aparato televisivo, para depois reproduzir os sons e as imagens com a intenção de causar um estranhamento perceptivo nos espectadores. Além disso, estas obras também colocaram em questão um experimentalismo interessado na convergência das mídias através das manipulações físicas e eletrônicas de aparelhos televisores.

A performance audiovisual criada pela artista argentina Marta Minujín, *Simultaneidad en simultaneidad*, foi um acontecimento realizado ao longo de dois dias. Como definição de *performance* audiovisual entendemos aqui “um conjunto de práticas contemporâneas efêmeras que tomam forma nas limitações de um tempo e de um espaço definidos” (Carvalho, 2012). No seu

artigo “Experiência e fruição nas práticas da *performance* audiovisual ao vivo”, a pesquisadora portuguesa Ana Carvalho delimita três condições específicas à *performance*: a presença de atores (*performers* e audiência), num determinado período de tempo, e que se traduza num processo baseado na interdisciplinaridade com pontos de cruzamento comuns. Podemos afirmar que a situação criada por Marta Minujín em *Simultaneidad en simultaneidad* condensou a realidade híbrida proposta acima pela definição da autora.

No primeiro dia da *performance* de Minujín, denominada *Invasión instantánea*, sessenta personalidades do meio audiovisual foram convidadas à visitar o auditório do Instituto Torcuato Di Tella, onde foram fotografados, entrevistados e gravados na medida em que se posicionavam dentro do local. Durante o processo, rádios e televisores foram espalhados pelo local e os convidados puderam se ver e se ouvir em transmissão *ao vivo*, porém a transmissão era limitada ao espaço no qual foram dadas as entrevistas (o auditório).



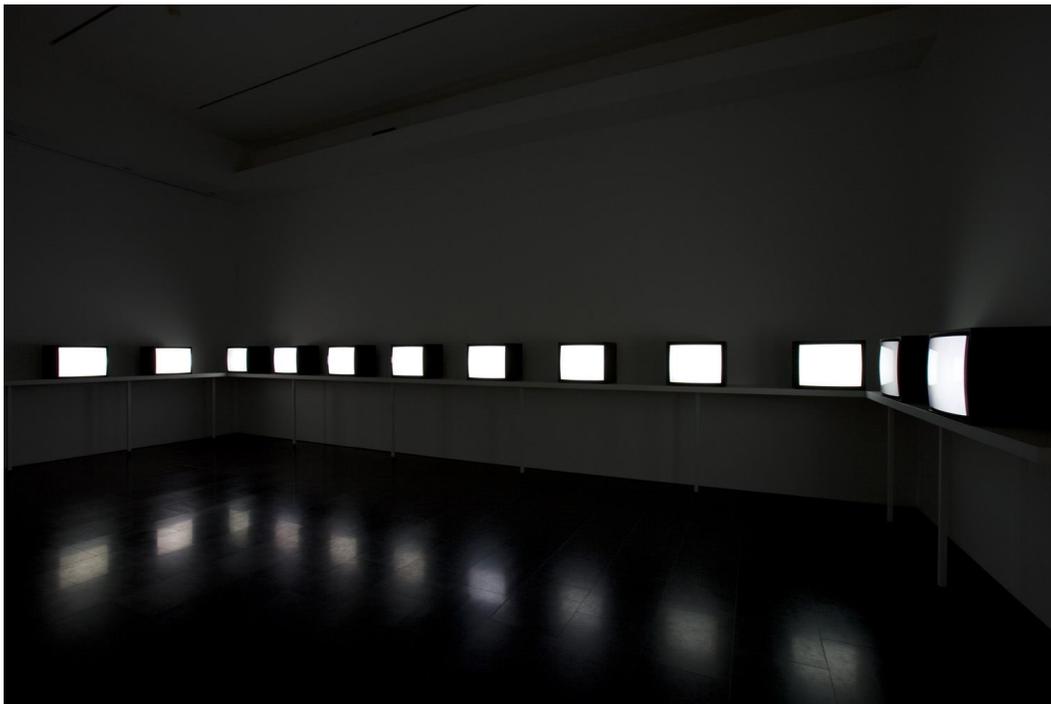
Simultaneidad en simultaneidad (1966) – imagem de acervo do Instituto Torcuato Di Tella, Buenos Aires.

Onze dias depois em *Simultaneidad envolvente*, as mesmas pessoas foram convidadas a voltar ao mesmo auditório, no qual puderam ver as fotografias reveladas e assistir às gravações realizadas no primeiro dia, projetadas agora nas paredes do local. As entrevistas editadas foram ouvidas como numa sala de cinema, com os sons distribuídos em alto-falantes localizados ao redor do auditório. Nos televisores onde no primeiro dia assistiram às transmissões ao vivo, assistiam desta vez a um programa especial que se dedicava a explicitar o evento. Neste mesmo dia, no momento em que acontecia o reencontro, foram realizadas 500 chamadas telefônicas e enviados 100 telegramas para espectadores que observavam a gravação de todo evento que estava sendo transmitido via satélite pela televisão de Buenos Aires (também em circuito fechado). Os telegramas e os telefonemas enviaram a mensagem “usted es un creador” (o que em português poderia ser traduzido como “você é um criador”). Em outros dois países, simultaneamente, dois outros artistas repetiam a mesma situação de Marta Minujín.⁷

Com *Simultaneidad en simultaneidad*, a artista propôs um verdadeiro colapso do tempo ao integrar os meios do telefone, do rádio, da televisão e da telegrafia. Neste sentido, a situação criada por Marta Minujín propiciou um confronto entre a *performance* realizada pelos convidados e o dispositivo tecnológico empregado na ação. A transmissão “ao vivo” e em circuito fechado implicadas nesta obra transformou os enunciados a partir da experiência de um acontecimento de tempo simultâneo e do efeito de presença vinculados ao meio televisivo. Assim, numa segunda parte deste conjunto de ações –*Simultaneidad envolvente*– houve um reconhecimento por parte do participante daquilo que lhe foi enviado via transmissão de satélite e o espaço

⁷ A ação foi realizada em conjunto com os artistas Alan Kaprow (Nova Iorque, EUA) e Wolf Vostell (Colônia, Alemanha). Em dias diferentes da situação realizada por Marta Minujín, os artistas realizaram também suas ações que foram repetidas por Marta Minujín simultaneamente em Buenos Aires. Alan Kaprow realizou em Nova Iorque uma *performance* que consistiu em cobrir um automóvel com creme e fazer dois integrantes de um grupo de rock lambear o creme, enquanto do interior do automóvel saíam jovens envoltos em papel alumínio. Já Wolf Vostell realizou em Colônia uma *performance* que consistia em distribuir garrafas de leite em 100 esquinas da cidade de Colônia e espetar bifes de vaca com alfinetes.

de incerteza construído no auditório do Instituto durante a transmissão “ao vivo” foi amplificado para aqueles que estavam num espaço distante dali. Tempo real e tempo presente se encontraram amalgamados em função de recriar um acontecimento vivido onze dias antes (intervalo de tempo que separou os dois conjuntos de ações). Por meio da transmissão por difusão (*broadcast*) dos sons e imagens, os espectadores do primeiro dia se transformaram em *performers* no segundo dia. Fato que será reverberado aos telespectadores que receberam os telegramas e telefonemas junto à transmissão.



Situación de tiempo (1967) – Instituto Torcuato Di Tella, Buenos Aires.

Em *Situación de tiempo* (1967) a criação de um espaço onde a presença do objeto tecnológico é predominante também ressaltava a condição temporal do dispositivo e, neste caso específico, o seu potencial de suspensão do tempo. A videoinstalação realizada pelo artista argentino David Lamelas, também no Instituto Torcuato Di Tella de Buenos Aires, consistiu em reunir dezessete monitores de televisão alinhados em três paredes de uma galeria escurecida.

Todos os monitores foram sintonizados a um canal que transmitia uma luz branca e brilhante e um som eletrônico característico da não-sintonização, o ruído branco. A ausência de informação e imagens em detrimento da criação de um espaço branco transcendeu o tempo presente e criou um tipo de *espaço atemporal*, dominado apenas pela dimensão física do dispositivo.

Assim, num ato de questionamento da transmissão televisiva, David Lamelas ressaltou a capacidade do objeto tecnológico em modificar o ambiente a partir de sua presença, além de remeter à condição básica da imagem cinematográfica através da emissão de luz. Nesta obra, o tempo passado e o tempo presente, o cinema e a televisão, se encontravam aproximados a partir da presença dos objetos numa sala do Instituto.

Contudo, se na obra de Marta Minujín o que estava implicado era o potencial de transmissão simultânea de informações e imagens, na obra de David Lamelas os monitores emitiam simultaneamente um fascínio pela não-imagem e pela impossibilidade de informação implicadas na explicitação da não-sintonização. O ruído branco, utilizado tanto no vídeo de Nam June Paik quanto na obra de David Lamelas, é apresentado num certo sentido como se fosse a “matriz de toda comunicação possível”. Segundo Wisnik (2009: 52), o ruído branco é ainda “um ruído no qual todas as frequências audíveis têm igual chance de aparecer a cada momento”, sendo o modelo perfeito de um universo no qual a música não se organiza mais em torno do pulso e nem o evita sistematicamente, mas se aproveita da sua *flutuação*, num jogo de fases e defasagens que foi explorado em seu potencial máximo pelo minimalismo. Grau zero sonoro ou ainda um *total sonoro* que é apresentado como silencioso.

Os trabalhos de David Lamelas, Nam June Paik ou de Marta Minujín usaram o aparato televisivo para resistir às clássicas ordens identitárias e referenciais da representação. Buscam implicar em suas obras as convenções e tradições de

um gênero para atravessá-los por múltiplos sentidos e atualizar aquilo que já era algo efêmero.

A noção de tempo presente contínuo e as situações performativas contemporâneas

Conforme a pesquisadora da Universidade de Québec Josette Féral, se existe uma arte que tenha se beneficiado das aquisições da prática artística da *performance* para promover um estremecimento em seus elementos fundadores, poderíamos dizer que esta seria o teatro. Dentre os elementos da *performance* que tiveram uma incidência radical sobre a prática teatral, a autora elege: a transformação do ator em *performer*,⁸ a descrição dos acontecimentos da ação cênica em detrimento da representação ou de um jogo de ilusão, o espetáculo centrado na imagem e na ação e não mais sobre o texto, o apelo a uma receptividade do espectador de natureza essencialmente especular ou aos modos das percepções próprias da tecnologia (2009: 198). Assim, todos estes elementos inscrevem uma performatividade cênica e podem ser encontrados nas cenas teatrais do ocidente, principalmente em países como os Estados Unidos, a França, o Canadá, a Alemanha e o Reino Unido. O “teatro performativo” de Josette Féral também teria sido definido como “teatro pós-dramático”, a partir do livro de Hans-Thies Lehmann, publicado em 2005,

⁸ Para definição de *performer* Josette Féral utiliza a definição de Schechner: *Performer*, quer seja num sentido primeiro “de superar ou ultrapassar os limites de um padrão” ou ainda no [sentido] de “se engajar num espetáculo, num jogo ou num ritual”, implica ao menos em três operações, diz Schechner. 1. ser/estar (“being”), ou seja, se comportar (“to behave”); 2. fazer (“doing”). É a atividade de tudo o que existe, dos quarks aos seres humanos; 3. mostrar o que faz (“showing doing”), ligado à natureza dos comportamentos humanos. Este consiste em dar-se em espetáculo, em mostrar (ou se mostrar). Segundo Féral, Schechner se encontra no centro de uma mutação linguística e epistemológica que impõe o conceito pelo viés dos verbos performativos que *executam uma ação*, numa valorização da ação em si, mais que seu valor de representação. Ver Féral (2009). Os livros citados de Richard Schechner pela autora são *The end of humanism* (1982, New York: PAJ Publications), *Performance theory* (publicado em 1977, 1988 e 2003, New York: Routledge), *Performance studies: an introduction* (1993, New York: Routledge), *The future of ritual: writings on culture and performance* (1993, New York: Routledge), *By means of performance: intercultural studies of theatre and ritual* (1990, Cambridge: Cambridge University Press), *Between theater and anthropology* (1985, Philadelphia: University of Pennsylvania Press).

ou como teatro pós-moderno. Dentre os grupos e encenadores que condensam as características citadas acima, a autora destaca: Hotel pro forma, Ex Machina (companhia de Robert Lepage), Big Art Group, Bob Wilson, The Wooster Group e Builders Association (companhia fundada por Mariane Weems), entre outros. Sendo que esta última, Mariane Weems, foi também dramaturga e assistente de Elizabeth LeCompte antes de fundar sua própria companhia.

The Wooster Group é citado no artigo “Por uma poética da performatividade: o teatro performativo” como um dos grupos que procede por meio da fragmentação e da intertextualidade, aliando a tecnologia e a *performance* para instituir a pluralidade, a ambiguidade e o deslize dos sentidos na cena teatral. Adicionamos ainda que o aparato tecnológico utilizado por este grupo coloca em paralelismo as imagens dos *performers* em cena com as imagens reproduzidas pelo vídeo numa sincronia muito aproximada a fim de investigar as perdas que surgem com esse deslocamento do “ao vivo”. Como bem apontado pelo pesquisador da Universidade de Londres Aoife Monks,⁹ a encenação do *Hamlet* do The Wooster Group invoca a presença espectral não somente do Hamlet de Burton, mas também dos outros Hamlets passados encenados por Mel Gibson, Laurence Olivier, Sarah Bernhardt e tantos outros, que estão sedimentados na história do teatro e presentes na nossa memória.

O interesse permanente do grupo em reencenar os fracassos de outras encenações, além de invocar a impossibilidade de contato com um tempo passado, nos leva no cerne de outra questão presente nas situações performativas: *o fato de que não são verdadeiras e nem falsas*. Fato que se torna prerrogativa na investigação sobre obras performáticas conduzidas por Schechner (2002: 127 em Féral, 2009: 203). A máxima de Schechner “As play acts, performative are not ‘true’ or ‘false’, ‘right’ or ‘wrong’, they happen” será retomada por Josette Féral em relação ao caráter de descrição de eventos, que

⁹ Ver o catálogo da temporada no Sesc Pompéia do The Wooster Group, p.21.

se tornou característica fundamental da *performance* dos anos 1960 e 1970, e está contido nas cenas do teatro contemporâneo e performativo descrito pela autora. Buscando aprofundar a questão, Féral nos relembra da pesquisa de Derrida ao prolongar a noção de performatividade colocando-a em relação ao princípio do “valor de risco” e de “malogro”, dois conceitos que serão usados para mostrar como a *performance* “toma lugar no real e enfoca essa mesma realidade na qual se inscreve desconstruindo-a, jogando com os códigos e as capacidades do espectador” (Féral, 2009: 203).

O trabalho do The Wooster Group em *Hamlet* nada mais é do que a realização disso através da criação de um jogo com os códigos para tornar os signos instáveis, dotando-os de um caráter de flutuação que se realizará na incessante readaptação do olhar e da escuta do espectador. Lembro ainda que ao assistir *Hamlet* não foram somente as imagens que me provocaram o estremecimento corporal citado na primeira página deste artigo. Os sons escutados também provocaram uma interrupção na minha percepção. Em alguns momentos da peça, quando a projeção do “TeatroFilme” de Burton era substituída pela tela de fim de gravação, o som de 1964 prosseguia sendo escutado e sobre ele soava um *bip* associado ao fim da gravação. O fato me conduziu, por diversos momentos, à dúvida se aquele som que restava era realmente do filme de 1964 ou se haviam outros *performers* fora do campo da cena “continuando” o som do passado, até o momento em que o *bip* escancarava que ali, mais uma vez, a encenadora mixava os sons para impregnar também o espectro sonoro do princípio de “valor de risco” mencionado por Féral. Os escrínios sonoros do passado também poderiam ser sons do tempo presente, fazendo com que os espectadores tivessem que migrar de uma referencialidade à outra, afastando para um tempo longínquo a possibilidade de uma representação mimética. Nas situações performativas do *Hamlet* de The Wooster Group, além da explicitação do tempo de processamento sonoro e do jogo criado com isso, um *estado sonoro de continuidade do tempo presente* se prolongava. Ecos, reverberações e tantos

outros fenômenos acústicos do som gravado foram explorados pelo grupo e a presença dos microfones distribuídos no meio do palco, no teto e em outros pontos estratégicos só colaborou para reforçar esse estado.

A ideia de um tempo que descreve ações específicas de maior duração ou que se prolongam em um plano futuro pode descrever melhor um estado proposto pelas artes performáticas contemporâneas. Assim, séries de *performances duracionais* aparecem propostas por novos artistas que encontram na noção de presente um duplo significado. Neste sentido, poderíamos apontar a *performer* Marina Abramovic como a maior representante desta nova condição temporal. A partir de situações que exigem não somente a presença física, mas também uma concentração total no momento presente, suas performances duracionais propõem um espaço energicamente criado pelo encontro entre as forças enérgicas do artista e dos visitantes, que são convidados a despir-se mentalmente. Em *512 hours*,¹⁰ última situação performativa realizada pela artista na Serpentine Gallery (em Londres, entre os meses de junho e agosto de 2014), os convidados recebiam uma indicação de deixar suas bolsas, câmeras, telefones e relógios em armários na entrada desta galeria. O gesto, que impedia o compartilhamento das experiências em tempo real através do aparato eletrônico habitual, traz à tona uma das consequências nocivas da tecnologia atual – a incapacidade de estar presente no momento “de corpo e alma”. A situação performática promovia assim uma simultaneidade entre arte e vida, ou ainda a sua indiferenciação. Naquele ambiente proposto pela *performer* o tempo não se diferenciava da vida. O tempo que faz arte seria, portanto, uma continuidade do tempo presente que se prolongava num futuro próximo.

¹⁰ Relembro aqui também a *performance* de Marina Abramovic apresentada no MoMA de Nova Iorque em 2010, *The artist is present*, na qual durante dois meses a artista permaneceu sentada em um banco olhando os espectadores que sentavam num banco à sua frente e podiam permanecer ali o tempo que quisessem ou que sua condição física sustentasse.

Durante 64 dias, entre 10h e 18h, Marina Abramovic convidou as pessoas a permanecerem na Galeria propondo várias indicações sobre como se comportar naquele ambiente. Assim, o espectador era convocado a desempenhar um papel ativo através da sua participação na criação da obra. A execução do evento que nos conduz por um modelo de continuidade no trabalho desta artista desmistifica o caráter de “originalidade” da obra. Sustentados por modelos de interação, participação ou exploração, os corpos dos atores (*performer* e espectadores) foram empregados em atos de resistência física ou executaram serviços conforme instruções. Neste caso específico, Marina convidava as pessoas presentes numa sala da Galeria, sussurrando em seus ouvidos, a permanecerem em silêncio e com os olhos fechados para se abrirem ao “Nada” durante dez minutos. Numa das experiências relatadas por uma participante da ação,¹¹ o que impressiona é que não há como medir o tempo, apesar da indicação temporal da artista. Assim, os espectadores perdem a noção temporal a partir da prática da meditação ou da sua busca e, por muitas vezes, ao tentarem abrir os olhos para verificar o que acontece na sala da Galeria se deparam com a própria artista muito próxima fisicamente e concentrada em sua meditação diária. O tempo deixa assim de ser modulado pelos aparatos eletrônicos cronológicos e passa a ser modulado pela respiração dos corpos presentes na sala.

A situação performática proposta pela artista promove um “espaço que se abre ao cotidiano e às suas contingências” (Cruz & Mendonça, 2009), aquilo que historicamente também foi relacionado como uma das características principais da *performance*. Contudo, poderíamos dizer que a experiência de obtenção de um estado de presença total (corporal e mental) a partir da desconexão de um tempo e espaço mediados pelos dispositivos modernos seria uma atitude

¹¹ Os relatos sobre as experiências dos espectadores-participantes na *performance duracional* proposta por Abramovic podem ser lidas na plataforma Tumblr em <http://512hours.tumblr.com/>. A descrição relacionada no corpo do texto foi relatada pela aluna Veronica Veloso, *performer* e doutoranda no Programa de Pós-Graduação de Artes Cênicas (ECA/USP) que participou da performance no começo de agosto em viagem a Londres.

quase ingênua da artista, num certo sentido. A arte efêmera radical proposta por Abramovic a partir do seu trabalho anti-tecnológico e anti-material não é atingida sem antes promover uma cisão entre a *performance* como forma artística que se abre a um espaço cotidiano e às suas contingências e o uso da tecnologia – que em nossos exemplos foi abolida pela artista, mas incorporada por Marta Minujín, Nam June Paik, David Lamelas e por The Wooster Group.

Na fase atual do capitalismo, a acumulação e a proliferação dos dispositivos modernos –*tablets*, telefones celulares, computadores, entre outros– fazem um confronto a uma ilimitada proliferação de processos de subjetivação. Em “O que é um dispositivo?”, conferência realizada pelo filósofo italiano Giorgio Agamben no Brasil em retomada ao termo proposto por Foucault, o autor nos fala não sobre o cancelamento ou a superação, e sim do caráter de disseminação destes dispositivos que acrescentam um aspecto de mascaramento existente desde sempre na condição humana.

O fato é que com toda a evidência os dispositivos não são um acidente no qual os homens caíram por acaso, mas eles têm a sua raiz no mesmo processo de “hominização” que tornou “humanos” os animais que classificamos sob a rubrica *homo sapiens*. O evento que produziu o humano constitui, com efeito, para o vivente, algo assim como uma cisão. [...] Esta cisão separa o vivente de si mesmo e da relação imediata com o seu ambiente (Agamben, 2005: 14).

Assim, o que se evidencia nestas obras não é somente o potencial dos aparatos eletrônicos e digitais em impedir um estado de obtenção da presença total (por Abramovic), de desmaterialização da obra de arte (por Lamelas e Nam June Paik) ou ainda as perdas obtidas com o deslocamento do “ao vivo” (como relacionado no caso do The Wooster Group e de Minujín). O que gostaria de destacar neste conjunto de exemplos relacionados aqui é o fato de constituírem um processo histórico que se iniciou muito antes do surgimento da eletricidade ou da digitalização, lembrado acima por Agamben. Nesta

perspectiva, a cisão que separa o sujeito do seu ambiente a partir do controle, da captura e da proliferação operada pelos dispositivos, aparece nos escritos de Agamben produzindo por um lado, através da interrupção desta relação, o tédio –a capacidade de suspensão dessa relação imediata–, e por outro, uma abertura proveniente da possibilidade de construir um mundo. Seguindo as palavras de Agamben “na raiz de cada dispositivo está, deste modo, um desejo demasiadamente humano de felicidade, e a captura e a subjetivação deste desejo que em uma esfera separada constitui a potência específica do dispositivo” (2005: 214).

Contudo, se atualmente não há nenhum momento na vida dos indivíduos que não seja capturado, contaminado ou controlado por um dispositivo, o que fazer frente a esta situação?

A partir dos exemplos relacionados, dois grandes caminhos foram propostos: um que busca chamar a atenção para a concretude das relações e se posiciona contra a abstração das relações impostas pelos dispositivos de documentação e telefonia modernos; o outro trilha caminhos para *abrir* a possibilidade de um mundo habitável na condição de escancarar o *processo* de seleção, programação e reprogramação contidos na recriação de imagens e sons que orbitam na coexistência entre um tempo passado e um efeito de presença, e que transformados abrem para a possibilidade de existência no futuro. Neste sentido, de todos os exemplos relacionados, o gesto de recriação do The Wooster Group parece se encaixar perfeitamente neste estado contemporâneo das artes quando tira da obsolescência o filme de Burton no intuito de liberar aquilo que um dia havia sido capturado. Gesto este que não deixa de ter que lidar com o seu próprio “malogro”, colocando em risco *performers* e espectadores que se dispõem a vivenciar essa continuidade do presente.

Bibliografia:

Agamben, Giorgio (2005). "O que é um dispositivo?". Tradução da palestra ministrada pelo autor em Setembro de 2005, no Brasil. Publicada em *Outra Travessia - Revista de Pós-Graduação em Literatura da UFSC*, n. 5, 2º Semestre de 2005. Tradução do italiano por Nilcéia Valdati.

Carvalho, Ana (2012). "Experiência e fruição da *performance* audiovisual ao vivo" em *Revista Teccogs*, n. 6, p.307, jan-jun. Disponível em:

<http://www4.pucsp.br/pos/tidd/teccogs/artigos/2012/edicao_6/8-experiencia_e_fruiacao_nas_praticas_da_performance_audiovisual_ao_vivo-ana_carvalho.pdf>

Acessado em 15/09/2014.

Comer, Stuart (2005). "David Lamelas: the limits of documentary" em *Afterrall 11. A Journal of Art, Context and Enquiry*, pp.106-114. Disponível na base de dados do projeto *LuxOnline*:

<[http://www.luxonline.org.uk/articles/the_limits_of_documentary\(1\).html](http://www.luxonline.org.uk/articles/the_limits_of_documentary(1).html)>. Acessado em

15/09/2014.

Deleuze, Gilles (1990). "¿Que és un dispositivo?" em *Michel Foucault, filósofo*. Barcelona: Gedisa, pp.155-161. Tradução de Wanderson Flor do Nascimento. Disponível em:

<<http://escolanomade.org/>>. Acessado em 15/09/2014.

Cruz, Jorge Luiz e Mendonça, Luis José R. (2009). "Máquina performance" em *Anais 18º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas Transversalidades nas Artes Visuais*, Salvador, ANPAP.

Dispositivo The Wooster Group Clélia-93 (2013). Catálogo produzido pelo Sesc Pompéia e distribuído durante a residência e temporada artística do grupo em São Paulo. Foram consultados a "Apresentação" do grupo, escrito pela professora de Artes Cênicas da ECA/USP, Sílvia Fernandes, p.10, e o excerto do artigo "Encenar Fantasmas: The Wooster Group e os Não-Mortos", escrito pelo pesquisador da Universidade de Londres Aiofe Monks, p. 21.

Féral, Josette (2009). "Por uma poética da performatividade: o teatro performativo" em *Revista Sala Preta*. 15/04/2009, p.197-210, São Paulo. Tradução Lígia Borges.

Kac, Eduardo (2010). *Telepresencia y bioarte. Interconexión en red de humanos, robots y conejos*. Murcia: Cendeac. Tradução de Miguel Ángel Crespo.

Machado, Arlindo Ribeiro (1988). *A arte do vídeo*. São Paulo: Editora Brasiliense.

____ (2000). *Televisão levada a sério*. São Paulo: Editora Senac.

Wisnik, José Miguel (2009). *O som e o sentido uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras.

Sites acessados:

<http://thewoostergroup.org/blog/> (acessado em 20/01/2015)

<http://thewoostergroup.org/blog/tag/hamlet/> (acessado em 20/01/2015)

<http://512hours.tumblr.com/> (acessado em 20/01/2015)

<http://www.serpentinegalleries.org/exhibitions-events/marina-abramovic-512-hours> (acessado em 20/01/2015)

Performances audiovisuais analisadas:

Hamlet Remixado (*Remix Hamlet*, The Wooster Group, 2013)

Simultaneidad en simultaneidad (Marta Minujín, 1966)

Situación de tiempo (David Lamelas, 1967)

* Damyler Cunha possui graduação em Comunicação Social pela Universidade Federal de Goiás (2005) e mestrado em Meios e Processos Audiovisuais pela Universidade de São Paulo (2013). Atualmente é pesquisadora - Coletivo Teatro Dodecafônico e doutoranda em Meios e Processos Audiovisuais (ECA/USP), sob orientação do Prof. Dr. Arlindo Ribeiro Machado Jr. Tem experiência na área de Comunicação, com ênfase em videodifusão, atuando principalmente nos seguintes temas: performances audiovisuais, cinema argentino, trilha sonora. E-mail: damyler@usp.br / damyler@hotmail.com.