

Coleção Estudos
Dirigida por J. Guinsburg

Patrice Pavis

A ANÁLISE DOS ESPETÁCULOS

TEATRO • MÍMICA • DANÇA • DANÇA-TEATRO • CINEMA



Créditos fotográficos – Marc Enguérand: p. 173, 176; Claire Heggen et Yves Marc: p. 97;
Jens Koch: p. 177, 224; Jörg Landsberg: p. 83; Emidio Luisi/ Fotograma: p. 269, 270,
271, 276; Roger Pic: p. 220; Norman Price: 166, 167, 221, 222, 223, 224; Sonja
Rothweiler: p. 159; Nicola Savarese: p. 275.

Equipe de realização – Tradução: Sérgio Coelho; Revisão: Marilena Vizontin; Sobrecapa:
Sérgio Kon; Produção: Ricardo W. Neves e Raquel Fernandes Abranches.



PERSPECTIVA

2. Os Instrumentos da Análise

Depois do balanço da pesquisa atual sobre análise dos espetáculos e antes de estudar em profundidade seus principais componentes, será certamente útil fazer o inventário dos instrumentos dos quais dispõe o espectador-analista para se lançar em seu trabalho de “reconstituição” e mesmo de simples reflexão sobre a encenação que ele acaba de assistir.

Tais instrumentos são numerosos e diversos, mas seu uso é delicado e deve se adaptar às circunstâncias. Dessa forma, proporemos aqui todo um arsenal apenas para deixar a cada usuário o cuidado de escolher o que corresponde às suas necessidades do momento.

A DESCRIÇÃO VERBAL

O método mais simples para analisar uma representação não seria o de comentá-la entre espectadores, alguns minutos, algumas horas ou alguns dias depois? Aliás, é assim que fazem naturalmente os espectadores, sem pretensão científica, como que para prolongar o prazer do evento, para verificar que compreenderam, ou pelo menos sentiram, coisas comparáveis. Quem poderia censurar essa verbalização “automática”? Ninguém, com certeza, a não ser que os participantes sintam-se por vezes repugnados em traduzir em palavras suas imagens ou suas emoções e que a linguagem, falada ou escrita, pode acabar fixando o evento cênico. “A memória das experiências vividas no tea-

tro, uma vez traduzida em frases que permanecem, corre o risco de se petrificar em páginas impenetráveis”¹.

A verbalização vai até mesmo ao encontro de uma estética da arte que procura preservar na apresentação cênica seu caráter *figural*², ou seja, não reduzível à palavra. Certos elementos tentam dispensar a linguagem para captar a dimensão visual e rítmica da cena. Mas, na maioria das vezes, a verbalização passa por uma descrição mais ou menos aprofundada das ações cênicas. Ora, a descrição tem uma longa tradição e se aplica antes de tudo ao gênero narrativo que presta conta de um espaço e de uma situação estáticos.

A descrição é definida, na análise do romance, como “uma seqüência organizada em torno de um *referente espacial* (e não temporal como na narração de eventos) e produzindo o *estado* de um objeto, de um lugar ou de uma personagem (o retrato)”³. Vemos que uma descrição se aplica apenas parcialmente ao espetáculo, o qual está ligado a uma seqüência temporal de eventos nos quais tomam parte personagens visíveis e atuantes. No entanto, a descrição está de algum modo em condições de prestar contas da experiência do espetáculo para alguém que não o tivesse assistido. “Descrever é sempre [...] para um sujeito dado selecionar propriedades de um indivíduo do mundo para um outro sujeito, é, pois, um ato de significação dependente de condições pragmáticas”⁴. Ao descrever um espetáculo, nós escolhemos algumas propriedades que julgamos notáveis para outrem. Não tentamos ressaltar tudo para nós mesmos, avaliamos o que interessará a nosso próximo e a nós mesmos. Toda análise descritiva se efetua em função de um projeto de sentido que consideramos para um observador externo, como se precisássemos convencê-lo da pertinência de nossas observações.

A isso se acrescentam outros princípios da descrição que também valem para o espetáculo:

- As *balizas temporais* são indispensáveis para a descrição (“primeiro..., depois..., por fim...”): a análise do espetáculo precisa disso para respeitar uma cronologia mínima e lembrar em que ordem as ações se desenrolam e os signos desfilam;
- Os *organizadores espaciais* permitem ao descritor se orientar frente ao objeto: frente à ação cênica, o espectador é por vezes levado a se deslocar, o que relativiza a perspectiva adotada;
- As “*unidades* que nossa experiência do mundo estrutura em redes mais ou menos sistemáticas”⁵ poderiam remeter, no interior da re-

1. Eugenio Barba, *Le Canôe de papier*, Lectoure, Bouffonneries, 1993, p. 26.

2. Para retomar a expressão de Jean-François Lyotard em *Discours, figure*, Paris, Klincksieck, 1971.

3. Yves Reuter, *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, Bordas, 1991, p. 102.

4. Jean-Michel Adam, *Le Texte descriptif*, Paris, Nathan, 1989, pp. 8-9.

5. *Idem*, p. 105.

apresentação, a categorias preexistentes e recorrentes como, por exemplo, os corpos de funções engajadas na encenação (cenógrafo, figurinista, maquilador, músico etc.). Serão, no entanto, mais produtivas se partirem antes da estrutura do material e da sistemática que ela sugere, por exemplo, vetorizações pinçadas de um material ou de um elemento para outro;

- A *aspectualidade* – divisão e classificação dos elementos que compõem os objetos – depende assim mais da leitura e da vetorização que fazemos do espetáculo do que categorias já estabelecidas dos corpos de funções. Ela parte do todo formado pela obra e da divisão por partes que põe os diversos elementos em relação ao mesmo tempo temporal (cronológica) e espacial (topográfica);
- A *orientação narrativa e avaliativa* de toda descrição vale para o espetáculo descrito: ele é descrito sempre para provar uma tese, sugerir um julgamento de valores em função de um interlocutor implícito.

Mais do que uma descrição de um objeto estático, podemos conceber a análise de um espetáculo como um *relato*, uma maneira de falar de um acontecimento passado que não tem mais a autoridade de um texto escrito, mas constitui uma documentação mais geral sobre o que se passou e o que nos conta vários relatos: o da fábula, o dos fatos, o da arqueologia e o da antropologia que questiona uma cultura soterrada sob os sedimentos da história.

A TOMADA DE NOTAS

Seria preciso sugerir ao aprendiz-espectador, ao teatrólogo angustiado, tomar notas durante a representação? Certamente não, mas se ele fizer questão, nos aventuráramos a lhe dar os seguintes conselhos:

Escrever ou desenhar? A redação de notas lingüísticas durante o espetáculo obriga o escritor a quebrar o encanto para racionalizar pela escrita. Sua visão e seu comentário do espetáculo passam a se afetar definitivamente com isso e lhe será muito difícil não voltar a passar pelo molde de suas primeiras impressões. Por outro lado, a menos que tenha ele mesmo inventado um sistema de anotação comparável aos da música e da dança, o espectador é obrigado a recorrer à linguagem se quiser anotar um detalhe fugaz da encenação.

O desenho – ou melhor, a garatuja noturna – traduz uma reação muito mais primária; fixa um perfil, um deslocamento, um ângulo da cenografia, sem ainda verbalizar a percepção; conserva assim um valor gestual e sinestésico que fornecerá mais tarde informações preciosas.

Escrita ou desenho, essa “anotação de emergência” será capaz de marcar os encadeamentos, as cisões, as transições que pontuam o es-

petáculo. É sempre expressivo e esclarecedor desenhar o relevo do espetáculo, sua trajetória e suas linhas de força – imagens essas que nos conduzem à da *vetorização*. Em vez de detalhes, procuraremos a trajetória geral, a textura, ou mesmo a partitura do espetáculo. Estando treinado para “ver” a partitura segundo as categorias de acúmulo/deslocamento/ruptura/embreagem, o observador experiente só precisará de alguns golpes para capturar sua presa.

Caído o pano, o espectador já está em busca de uma experiência obtida *apesar e graças* à escrita. Em que momento escrever sobre a encenação? Antigamente os jornalistas deviam redigir seu artigo nas horas que se seguiam à caída do pano; diz-se que certos críticos nunca puderam ver o quinto ato de *Hamlet* porque tinham de enviar sua resenha antes do duelo final! Atualmente, os historiadores têm todo o tempo do mundo para testemunhar sobre o que acabaram de ver, mas quanto mais esperam, mais o *punctum* do espetáculo lhes escapa, assim como os detalhes que fazem a carne da apresentação cênica.

A escrita cênica só tem uma lei: a de dar a ilusão de fazer reviver o evento passado pela escrita presente. A tomada de notas se faz então na perspectiva de um texto completo que poderá ser lido por outrem, ou simplesmente que servirá ao crítico como notas às quais ele se referirá mais tarde, quando as lembranças se tiverem esmaecido. Proporemos mais adiante um questionário que se aproxima mais do lembrete que do memorando e que força o crítico a reconstituir globalmente o sistema da encenação: tipo de teorização bastante *universitário*, já que ligado tanto ao universal como ao parasitário.

OS QUESTIONÁRIOS

Para tentar ser sistemático e completo – tanto quanto possível – propomos aos espectadores diversos questionários, dos quais daremos aqui três exemplos, os de Anne Ubersfeld e André Helbo⁶ e o de Patrice Pavis⁷. Comentaremos brevemente os dois primeiros; quanto ao terceiro, já foi comentado e o presente livro se esforça em responder a ele de maneira detalhada.

O Questionário Ubersfeld

6. Questionários reproduzidos em André Helbo *et al.*, *Théâtre. Modes d'approche*, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1987.

7. Patrice Pavis, “Questions sur un questionnaire pour une analyse des spectacles”, *Voix et Images de la scène*, *op. cit.*

1. OS SUPORTES MATERIAIS

- Como o espetáculo se faz (ou não) conhecer? Balizas de identificação, assinaturas, fortuna crítica, programas e cartazes.
- Como o espetáculo se situa no espaço (urbano). Bairro, público-alvo, desejo assumido, arquitetura, relação com o cotidiano.
- Como o espetáculo se situa em relação à historicidade? Exploração/recusa/revelação de uma tradição, de um dispositivo, de uma ordem.

2. A ENTRADA

- Como escolheu a peça?
- Onde/como obteve os ingressos? Pesaram em seu orçamento?

3. A COMUNICAÇÃO

- Função social do espetáculo: construção da convenção, da ilusão (papel do saguão, do intervalo, do pós-espetáculo, dos ensaios).
- Papel do contrato espetacular: Há privilégio de uma dimensão do espetáculo?: comunhão de um saber, presença/corpo do ator/do grupo, emoção/estímulo, não-comunicação, não-cognitivo.

4. A RECEPÇÃO

- Como percebeu/compreendeu/interpretou o projeto espetacular?
- O público foi interpelado globalmente?

Anne Ubersfeld insiste de início (1) no fundamento material do espetáculo agrupando publicidade (1a), inscrição geográfica e relação com a história. A dificuldade está em se ligar conceitualmente esses três níveis.

A questão do desejo (escolha da peça) é colocada sem rodeios (2a) assim como sua relação com a economia: faz-se apelo à psicanálise e à sociologia. Responderão ao chamado?

A ligação com o objeto teatral é colocada em termos de comunicação, enquanto podemos imaginar que o espetáculo é uma “finalidade sem fim”, um objeto tanto a ser constituído graças ao desejo do espectador, quanto a ser comunicado segundo um contrato espetacular (3b) claramente estabelecido. As “dimensões” do espetáculo estão, além disso, especialmente confusas, tanto que um espectador terá maiores dificuldades em distinguir emoção, cognição, estimulação, assim como, aliás, em distinguir as funções do espetáculo: “social”, certamente, mas também ritual, cultural, terapêutico, metafísico etc.

A noção de projeto espetacular (4a) é capital para a encenação ocidental, que implica decisões coletivas e uma coerência estética; ela é sem objeto para uma tradição oriental que retoma por repetição, confirmação e ínfimo deslocamento uma prática secular já fixada. A última questão (4b) visa a determinar se o público permaneceu dividido (como queria Brecht) ou se reagiu “como um só homem” na representação psicológica ou cultural.

O Questionário Helbo

1. O ESPAÇO CÊNICO

Sua forma e a forma do teatro?

Sua natureza (mimética-lúdica)?

Coordenadas do espaço (aberto-fechado, altura-profundidade, vasto-reduzido, vazio-ocupado)?

Relações do cênico e do extracênico?

Que "estética" (cores, formas, "estilo", referências culturais)?

2. Os OBJETOS

Origem? Material?

Número? Polivalência?

Utilidade?

Funcionamento retórico-simbólico?

3. Os ATORES

Número de atores.

Relação personagem-ator. Tipo-individualização.

Aparência, idade, sexo, gestual, voz-dicção, figurino?

Socialidade do ator: história, papéis já representados, pertence a um grupo?

4. O DRAMA

Que gênero?

Que fábula?

O modo de troca?

O papel do improviso e do aleatório?

5. O TRABALHO DO ENCENADOR

Como ele valoriza a ficção (ficcionalização)?

Que tipo de referente escolhe (histórico, contemporâneo, fantástico...)?

Como faz a divisão em unidades? Privilegia o contínuo ou o descontínuo?

Há predominância do visual ou da escuta (palavra, música)?

A maioria das interrogações de Helbo refere-se a elementos concretos e visuais do espetáculo. Privilegiam o espaço, negligenciam a temporalidade e o ritmo. Se as descrições são aparentemente fáceis, sua avaliação estética (1a) coloca dificuldades bem maiores.

A noção de objeto, muito prática porque vaga, desemboca em uma neoretórica, da qual veremos que os vetores e a polaridade metáfora/metonímia podem servir para esclarecer o funcionamento simbólico.

Com os atores (3) o problema é que não são dados estatísticos, mas construtores ao mesmo tempo concretos e abstratos do sentido. Porém essa construção não resulta de um acúmulo de propriedades, mas de uma aposta da encenação da qual é preciso já ter captado a lógica.

Quanto ao drama, temos muita dificuldade em captar e dissociar a ação, a estrutura narrativa (4b), o esquema actancial (4c) e que o improviso e o acaso são por natureza imprevisíveis.

Por outro lado, as questões essenciais são colocadas a propósito do *trabalho* do encenador (5), particularmente seu lugar estratégico entre a ficção (5a) e a realidade (5b), e sua maneira de dosar os *sentidos*, os cinco sentidos do ser humano e os mil sentidos da obra realizada.

O Questionário Pavis

1. CARACTERÍSTICAS GERAIS DA ENCENAÇÃO

- O que sustenta os elementos do espetáculo (relações dos sistemas cênicos)
- Coerência ou incoerência da encenação: em que se fundamenta?
- Lugar da encenação no contexto cultural e estético.
- O que o perturba nessa encenação: que momentos fortes, fracos ou tediosos? Como se situa na produção atual?

2. CENOGRAFIA

- Formas do espaço urbano, arquitetural, cênico, gestual etc.
- Relação entre espaço do público e espaço da representação.
- Princípios da estruturação do espaço:
 - Função dramaturgica do espaço cênico e de sua ocupação.
 - Relação do mostrado e do escondido.
 - Ligação entre o espaço utilizado e a ficção do texto dramático encenado.
 - Relação do explícito e do velado.
 - Como evolui a cenografia? A que correspondem suas transformações?
- Sistemas das cores, das formas, das matérias: suas conotações.

3. SISTEMA DE ILUMINAÇÃO

Natureza, ligação com a ficção, com a representação, com o ator.
Efeitos sobre a recepção do espetáculo.

4. OBJETOS

Natureza, função, matéria, relação com o espaço e com o corpo, sistema de seu emprego.

5. FIGURINOS, MAQUIAGENS, MÁSCARAS

Função, sistema, relação com o corpo.

6. PERFORMANCE DOS ATORES

- Descrição física dos atores (gestual, mímica, maquiagem); mudanças em sua aparência.
- Sinestesia presumida dos atores, sinestesia induzida no observador.
- Construção da personagem; ator/papel.
- Relação do ator e do grupo: deslocamentos, relações de conjunto, trajetória.
- Relação texto/corpo.
- Voz: qualidades, efeitos produzidos, relação com a dicção e canto.
- Estatuto do ator: seu passado, sua situação na profissão etc.

7. FUNÇÃO DA MÚSICA, DO BARULHO, DO SILÊNCIO

- Natureza e características: relação com a fábula, com a dicção.
- Em que momentos intervêm? Conseqüências para o resto da representação.

8. RITMO DO ESPETÁCULO
- Ritmo de alguns sistemas significantes (trocas de diálogos, iluminação, figurinos, gestualidade etc.). Ligação entre duração real e duração vivida.
 - O ritmo global do espetáculo: ritmo contínuo ou descontínuo, mudanças de regime, ligação com a encenação.
9. LEITURA DA FÁBULA POR ESSA ENCENAÇÃO
- Que história é contada? Resuma-a. A encenação conta a mesma coisa que o texto?
 - Quais escolhas dramáticas? Coerência ou incoerência da leitura?
 - Que ambigüidades no texto, que esclarecimentos na encenação?
 - Que organização da fábula?
 - Como a fábula é construída pelo ator e a cena?
 - Qual é o gênero do texto dramático segundo essa encenação?
 - Outras opções de encenação possíveis.
10. O TEXTO NA ENCENAÇÃO
- Escolha da versão cênica: quais modificações?
 - Características da tradução (quando houver). Tradução, adaptação, reescrita ou escrita original?
 - Que lugar a encenação atribui ao texto dramático?
 - Relações do texto e da imagem, do ouvido e do olho.
11. O ESPECTADOR
- No interior de que instituição teatral se situa essa encenação?
 - Que expectativas você tinha desse espetáculo (texto, encenador, atores)?
 - Que pressupostos são necessários para apreciar esse espetáculo?
 - Como reagiu o público?
 - Papel do espectador na produção do sentido. A leitura encorajada é unívoca ou plural?
 - Que imagens, que cenas, que temas o desafiam e permanecem com você?
 - Como a atenção do espectador é manipulada pela encenação?
12. COMO ANOTAR (FOTOGRAFAR OU FILMAR) ESSE ESPETÁCULO?
COMO CONSERVAR SUA LEMBRANÇA? O QUE ESCAPA À ANOTAÇÃO.
13. O QUE NÃO É SEMIOTIZÁVEL
- Aquilo que na sua leitura da encenação não fez sentido.
 - O que não é redutível ao signo e ao sentido (e por que).
14. BALANÇO
- Quais os problemas particulares a serem examinados?
 - Outras observações, outras categorias para essa encenação e para o questionário.

Elaborada ao longo dos anos de 1980 no contato com encenações, essencialmente ocidentais e parisienses, uma primeira versão desse questionário foi publicada em *Voix et images de la scène*⁸. Daremos abaixo uma última variante que leva em conta objeções e a evolução da criação teatral.

8. Patrice Pavis, *op. cit.*, pp. 318-324.

OS DOCUMENTOS ANEXOS

Se o questionário obriga o espectador a tomar partido, elementos objetivos acompanham a encenação, os quais o espectador pode consultar antes ou depois de ter assistido ao espetáculo. É o caso dos programas, de anotações de encenação, do paratexto publicitário, do material de divulgação ou das fotografias.

Os Programas

Hoje os programas contêm freqüentemente muito mais do que o nome dos produtores e dos atores; sua ambição ultrapassa as necessidades da informação mínima, eles avançam na compreensão do espectador. Este pode de fato consultar, imediatamente antes da representação ou em casa, um dossiê crítico consagrado à obra, a seu autor e à sua época. A recepção será, pois, preparada – devemos dizer facilitada? – por um conhecimento imposto do pano de fundo, por um resumo da intriga, ou mesmo uma reflexão do encenador sobre a obra montada.

Para a análise do espetáculo, que permanece, é bom lembrar, a única realidade que deveria contar, devemos de repente levar em consideração também essas chaves entregues oficialmente com o edifício a ser explorado. Pesquisaremos, pois, para determinar que tempo o espectador consagrou à leitura do programa antes e depois da representação, quais de seus elementos ele reteve e em que foram instrumentais para sua interpretação da obra. Isso obrigará a que se reconsidere os limites exatos da obra, de seu contexto e dessa margem indeterminada que separa a obra do mundo dito exterior. O programa fornece as seguintes informações:

- Intertexto da peça ou do espetáculo: os textos e as fontes artísticas aos quais a encenação se refere mais ou menos diretamente, seja por se tratar de empréstimos atestados ou de afinidades eletivas que inspiraram ou poderiam ter inspirado o encenador;
- O vestígio das discussões que precederam a criação: entrevistas dos artistas ou das celebridades ao longo dos ensaios, declarações de intenções fornecidas aos colaboradores, aos atores, à administração do teatro ou à imprensa, textos dos criadores preparados especialmente para o programa;
- Referências a outras encenações da obra ou do encenador;
- Citações de estudos universitários sobre a peça;
- Texto escolhido ou integral da peça, com destaque para as didascálias do autor;
- Todas as demais relíquias do espetáculo, próprias para estimar sua magnificência ou sua originalidade: fotos, trechos, exegeses etc.

Os Cadernos de Encenação

É preciso distinguir os programas dos cadernos de encenação, que em geral não são acessíveis ao espectador comum, mas que o teatro, ou a equipe artística, decidiu preparar por razões as mais diversas, sem se preocupar em influenciar um futuro leitor. Certamente, os *Regiebücher* brechtianos (documentação preparada por Brecht na seqüência de suas encenações e para o uso dos futuros encenadores de suas peças), os cadernos de encenação de um Stanislávski, de um Reinhardt, de um Copeau, ou as anotações de um Beckett são brilhantes exceções que confirmam a regra de uma produção efêmera e sem vestígios. Nos casos acima, o caderno não somente acompanha a encenação, mas constitui sua chave, ou até mesmo seu substituto (Craig e Stanislávski prepararam cadernos para obras nunca realizadas depois). A precisão e a inteligência desses cadernos são tais que independem quase da obra cênica e são criações plenas, e não notas, esboços e comentários. Quando o pesquisador dispõe além disso de documentos sobre a realização (gravações, testemunhos, lembranças pessoais), tem às vezes tendência em considerar seu trabalho como terminado, supérfluo, como se esses documentos falassem por si.

O Material de Divulgação

Trata-se aqui de um documento muitas vezes prévio ao término da encenação, preparado por um(a) assessor(a) de imprensa, visando a preparar o público e a atrair os jornalistas para a pré-estréia. Mistura de compilações diversas, de documentos xerocados e de notas inéditas dos artistas, o material de divulgação quer mais seduzir ("venha me ver") que convencer ("eis o que é dito"). Para as produções maiores, que envolvem grandes despesas, esse material poderá fornecer aos jornalistas, aos responsáveis por comunidades ou aos professores a informação que com certeza eles deverão levar em conta e que a imprensa não deixará aliás de retomar sistematicamente em suas matérias.

O Paratexto Publicitário

O paratexto da encenação, que não pode ser confundido com o paratexto do texto dramático (indicações cênicas ou didascálias), diz respeito a tudo o que o espectador teve a oportunidade de ler na imprensa sobre a encenação: anúncio, entrevistas, pré-estréia às vésperas da estréia, publicidade escrita e audiovisual. Por mais que se tente evitar se imbecilizar diante da publicidade, nunca se fica completamente incólume – mesmo no teatro.

As Fotografias

O interesse das fotografias para a análise é evidente já que são o traço tangível do que foi, um traço, todavia, que não leva necessariamente a conhecer o objeto fotografado, mas que propõe uma visão sobre uma obra de arte.

A documentação fotográfica alivia a memória do comentarista, fornece-lhe pontos de referência e de fixação para uma descrição verbal, por menos que a reportagem tenha sido feita de acordo com um certo método. Essa fixação é até mesmo indispensável para que a fotografia tome um sentido: "A fotografia, por ela mesma, não diz nada. É preciso fazê-la significar e para isso deve-se colocá-la em uma espécie de relação de atualização com outros elementos relativos à representação (restos, traços, descrição, texto...)"⁹. Fazer significar as fotos será então a tarefa do analista: ele as considera tanto como documento como obra de arte autônoma. Ele se esforça ao mesmo tempo para "desestetizar" as fotos artísticas salientando sua dimensão documental e apreciar a estética fotográfica para imaginar o que essa visão revela do objeto reproduzido.

Quais poderiam ser os benefícios de um estudo da documentação fotográfica?

- A identificação dos espaços, dos objetos, das atitudes, de tudo que suporta ser fixado pelo olho da objetiva;
- A precisão trazida para um detalhe ou um momento fugaz quase imperceptível a olho nu;
- A captação de relações bilaterais entre, por exemplo, o espaço e o gestual, o objeto e o espaço, a iluminação e a maquiagem etc.;
- A reportagem sobre toda a atividade teatral em torno do espetáculo propriamente dito (Agnès Varda sobre Vilar, Roger Pic sobre o T.N.P. ou sobre Brecht¹⁰, Josué sobre Dasté etc.).

O Vídeo

O vídeo restitui o tempo real e o movimento geral do espetáculo. Ele constitui a mídia mais completa para reunir o maior número de informações, particularmente sobre a correspondência entre os sistemas de signos e entre a imagem e o som.

Mesmo feita com uma única câmera a partir de um ponto fixo, a gravação em vídeo é um testemunho que restitui bem a espessura dos

9. R. Villeneuve, "Les files incertaines. L'objet de la sémiotique théâtrale", *op. cit.*, p. 28.

10. Roger Pic e Chantal Meyer-Plantureux, *Bertolt Brecht et le Berliner Ensemble à Paris*, Arte éditions et Marval, 1995.

signos e permite ao observador captar o estilo de representação e guardar a lembrança dos encadeamentos e dos usos dos diversos materiais. Ele é freqüentemente usado pelo encenador para retomar um espetáculo, para garantir a sua promoção e venda junto aos teatros ou para conservar seu registro.

O Computador e o *Compact Disc*

O computador é utilizado não somente para armazenar gravações de todos os tipos mas para preparar um documento que será uma reconstituição e um estudo sobre a encenação.

Um CD-Rom pode fazer desfilar a imagem e o texto, se concentrar em alguns detalhes, comparar uma cena em várias encenações, fornecer uma informação sobre um ponto histórico, criar encenações virtuais juntando cenografia, representação, vozes, iluminações etc. Em seu projeto para o Centro Internacional Shakespeariano do Globe, Larry Friedlander prevê projetos educativos que agrupem as diferentes versões multimídia de uma peça na tela do computador, com a possibilidade de acrescentar cenas mais recentes em documentos existentes, de representar junto ao seu ator preferido dando-lhe a réplica. Esses jogos inocentes não conhecerão limites, a não ser o de saber para que servem e como participam da produção do sentido. Pois há uma crescente defasagem entre a tecnologia científica dos relatórios e a hermenêutica subjetiva da interpretação. Já não se consegue mais relacionar essas duas ordens, ainda mais que o analista não ousa mais fazer a menor interpretação por estar paralisado pelas possibilidades da tecnologia e a multiplicidade de métodos. De tanto se querer anotar tudo já não sabemos mais o que pensar. Assim, atribuiremos um interesse particular a uma arqueologia do saber teatral que renuncia a uma tecnologia da reprodução para buscar no ator e na sua arqueologia a possibilidade de resgatar o passado e de reconstituí-lo, pois, como nota aquele que concebeu esse método, “a arqueologia não é apenas uma escavação (uma análise). Ela deve, de um certo modo, sintetizar (reconstruir, representar, simular) o passado”¹¹.

ARQUEOLOGIA DO SABER TEATRAL

Arqueologia Teatral

Mike Pearson, responsável pelo grupo galês *Brith Gof*, propõe uma arqueologia que revela as pistas, as cicatrizes, as falhas da representação. Os objetivos dessa arqueologia do teatro são:

11. Mike Pearson, “Theatre / Archeology”, *The Drama Review*, 38, n. 4, 1994, p. 134.

1. Encontrar maneiras úteis de descrever o que se passa ou o que se passava na representação.
2. Realizar uma síntese dos relatos dos observadores e dos observados.
3. Tentar reconstituições como textos e como representações distanciadas, o que é um processo criativo no presente e não uma especulação sobre o sentido ou a intenção do passado¹².

A representação se parece mais com uma nova representação do que com uma análise abstrata. Ela se interessa particularmente pela revelação do espaço, do tempo, da estrutura de conjunto e do detalhe. A estrutura corresponde em Pearson àquilo que nós nomeamos partitura/subpartitura, enquanto o detalhe é o estilo que se atribui ao encenador ou a um grupo, sua marca de fábrica, o que chamaremos de *ideologia* do espetáculo (Parte III, capítulo 2) e o *discurso global* da encenação ou mesmo seu *estilo*.

O gênero das “representações distanciadas” tornou-se um meio de reatuar/recriar/(re)inventar um espetáculo que já aconteceu, mas que, assim “recauchutado”, vale sobretudo por si mesmo e constitui uma análise/síntese viva implicando o empenho de todos os meios técnicos e humanos para (re)criar um acontecimento. A distinção entre espetáculo antigo e reconstituição nova, entre criação original e reprise reelaborada tende a se esfumar, assim como a distinção entre a análise e a síntese, a teoria e a prática.

O Arquivo Vivo

O ator arquiva em si seus antigos papéis, faz sua manutenção, rerepresenta-os, consulta-os, compara-os, refere-os à sua experiência passada e presente. Os alunos de Decroux são capazes de resgatar um exercício trabalhado com o mestre vinte anos antes, depois memorizado corporalmente e reativável por meio de um treino físico adequado. Eis aí uma façanha que realizam igualmente os atores de Barba ou de Grotóvski e outros criadores que “incorporaram” uma partitura física de extrema precisão (aquelas, por exemplo, de R. Wilson, M. Pearson ou P. Bausch). Por ocasião de demonstrações de trabalho, não é raro que tais atores retomem alguns momentos de seus grandes papéis e disponibilizem uma visão sobre o arquivo vivo dos espetáculos dos quais participaram, e dos quais oferecem fragmentos que parecem arrancados das profundezas da memória teatral. Ora, é essa memória viva do teatro que é o bem mais precioso, o tesouro que escapa às mídias e que concerne à lembrança vivaz do espectador: “Na época da memória eletrônica, do filme e da reprodutividade, o espetáculo teatral se dirige à memória viva que não é museu mas metamorfose”¹³.

12. *Idem, ibidem*.

13. E. Barba, *Le Canoë de papier*, op. cit., p. 61.