

VIAGEM AO ANEL GIRATÓRIO

o espetáculo
cênico e o
espírito **caleidoscópico**

André Amahro

VIAGEM AO ANEL GIRATÓRIO
O espetáculo cênico e o espírito caleidoscópico

© André Amahro, 2024
Coordenação editorial | **André Amahro**
Projeto gráfico e diagramação | **Maíra Amaro**
Capa | **Maíra Amaro e David Zydd, colaborador do Freepik**
Revisão | **Gabriela Artemis**

Este livro é parte da dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arte do Instituto de Artes da Universidade de Brasília (UnB) como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Arte.

Visa identificar a presença do espírito caleidoscópico no Teatro e suas ressonâncias estéticas na obra teatral contemporânea a partir da análise do brinquedo óptico inventado, em 1816, pelo físico escocês David Brewster; dos princípios que governam sua dinâmica interna e de algumas encenações desenvolvidas desde o século XX até a atualidade. Também busca observar a ocorrência de um redirecionamento do olhar ante as formas teatrais caleidoscópicas.

Área de concentração | Arte Contemporânea
Linha de pesquisa | Processos Compositivos para a Cena
Orientação | Professor Doutor Fernando Antônio Pinheiro Villar de Queiroz

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Amahro, André

Viagem ao anel giratório : o espetáculo cênico
e o espírito caleidoscópico / André Amahro. --
1. ed. -- Brasília, DF : Ed. do Autor, 2024.

ISBN 978-65-01-05964-8

1. Artes cênicas 2. Dramaturgia 3. Espetáculo
4. Teatro brasileiro I. Título.

24-212048

CDD-791

Índices para catálogo sistemático:

1. Artes cênicas : Artes da representação 791
Aline Grazielle Benitez - Bibliotecária - CRB-1/3129

EVOÉ!

Um abre-alas, uma chegada...

Em seu Mestrado em Arte na Universidade de Brasília (2009-2010), André Amahro imbricou teoria, arte, pesquisa e prática em sua discussão de uma linguagem teatral contemporânea caleidoscópica de maneira singular: além da dissertação indicada para publicação, André, meu colega na arte e orientando na aventura acadêmica, traduziu, dirigiu, encenou e produziu quatro montagens completamente distintas e igualmente contundentes da peça *No jardim de Mônica*, da artista cênica peruana Sara Joffré, no palco do seu (nosso) saudoso Teatro Caleidoscópio.

Como o caleidoscópio e a arte teatral, que, com suas múltiplas facetas, nos dão olhares únicos em cada mirada, o artista da cena, jornalista e compositor nos apresenta agora outros desdobramentos de suas investigações artísticas nestas novas palavras e páginas suas que chegam às nossas mãos, respeitável e querido público.

Um outro abrir asas, outro compartilhar de amores e afetos alegres, outras boas viagens... Asè, André!

Fernando Villar



APRESENTAÇÃO

"A matéria-prima do teatro não é o ator, o espaço, o texto, mas sim a atenção, o olhar, o escutar e o pensamento do espectador. O teatro é a arte do espectador."

A frase do diretor Eugenio Barba, em epígrafe, nos leva, em tempos tão dispersivos, a uma revisão do princípio ético que rege a comunicação teatral: o teatro depende da atenção do espectador, que, por uma qualidade seletiva inerente, nutre a cena – o ator, o espaço, o texto – de intenções objetivas. Essas intenções se organizam segundo expectativas básicas, movidas pelo rito secular do teatro, como ilustram Christian Biet e Christophe Triaud, ao comentar, segundo suas próprias experiências, o ponto de vista do espectador:

"Esta noite – já está decidido – eu vou ao teatro. É preciso, primeiramente, considerar o desejo de ir ao teatro. Depois, saber que vou ver corpos vivos, ouvir um texto, sentar diante de um palco dentro de um espaço reservado ao espetáculo, senti-lo, escutá-lo e sobretudo vê-lo, ao lado de outros espectadores que, contrariamente ao cinema, não se pode ignorar."

Nessas palavras iniciais, os autores atribuem à *expectativa* um estado ativo ligado aos atributos visíveis, audíveis e emocionais da cena, independentemente do gênero ou da natureza dramática a que possa estar associado o espetáculo. *Ver corpos vivos* significa contar com a materialidade e o movimento de objetos animados, inclusive os do ator. *Ouvir* pressupõe a existência de um sistema verbal ou sonoro. *Senti-lo* é ser afetado em zonas muito particulares do cérebro ligadas ao pensamento, à memória, à emoção.

É, portanto, para responder a essa expectativa combinada de ver e ouvir, visando o sentir e o pensar (efeitos da percepção), que o espetáculo cênico organiza seus signos, afirmando-se como forma de expressão e de comunicação humanas. Como fazer isso de modo a despertar o interesse do espectador, em um mundo onde a saturação de imagens e sons produzida pela sociedade midiática parece estorvar a atenção?

O escritor marxista francês Guy Debord – em seu livro *A sociedade do espetáculo*³ [1967] – nos apresenta uma realidade virtual movida pela indústria das aparências, onde o olhar se transforma em um matadouro diário de imagens, deixando-nos a dúvida: a exaustão ou a náusea visual do “homem-espetáculo” representa uma armadilha para a atenção do espectador de teatro ou a sua libertação?

O crítico e professor de teatro alemão Hans-Thies Lehmann, autor do livro *Teatro pós-dramático* [1999], aposta na tridimensionalidade como via redentora do olhar: “O teatro, nessa sociedade dominada pela mídia, oferece a alternativa de uma comunicação ao vivo e real [...] e que, na maioria dos teatros tradicionais e monótonos, não é aproveitada.”⁴ O aproveitamento dessa potencialidade tridimensional – que começou no início do século XX como reação identitária ao cinema e depois à televisão – teria a função de reconsiderar a presença integral do espectador segundo as virtudes composicionais e materiais da cena ou segundo as virtudes comunicativas oferecidas pela proximidade com o ator, como já preconizava o encenador polonês Jerzy Grotowski:

“Existe apenas um elemento que o cinema e a televisão não podem tirar do teatro: a proximidade do organismo vivo. Por causa disso, toda modificação do ator, cada um dos seus gestos mágicos (incapazes de serem reproduzidos pela plateia) torna-se algo próximo do êxtase. [...] Que as cenas mais drásticas se produzam face a face ao espectador, a fim de que ele esteja de braços com o ator, possa sentir sua respiração e o seu cheiro.”⁵

Essa aproximação condicionava, na visão de Grotowski, a necessidade de um “teatro de câmara”, como o seu Teatr 13 Rzedów, o Teatro das 13 Filas, em Opole, Polônia, mas o aproveitamento do “corpo a corpo” entre o palco e a plateia evidenciou, ao longo da história, uma série de formas teatrais que se desenvolveu em uma diversidade de espaços cênicos e com elaborações visuais muito além daquelas construídas a partir da relação ator-espectador.

O termo *teatro pós-dramático* usado por Lehmann veio oferecer uma visão aproximada desse tipo de teatro que passou a explorar as potencialidades espetaculares da cena, além das fronteiras do texto, da interpretação do ator, dos atos e ações, deslocando o eixo da teatralidade

para uma matriz pictórica, energética, poética, cerimonial. A forma dramática, em sua opinião, foi ampliada para a forma espetacular. O autor do texto deu lugar ao diretor ou encenador, autor do espetáculo. Assim, o teatro ganhou autonomia como projeto “arquitetônico”, buscando novas configurações, entretecendo ações, estados, situações e composições cênicas dinâmicas para criar visualidades a mais.

Em suma, a tridimensionalidade do teatro, considerada como uma geografia cênica potencialmente disponível para a intervenção criativa, torna-se um campo fértil de exploração estética e, ao mesmo tempo, um campo de militância em defesa dos poderes próprios do teatro. Trata-se, portanto, não apenas de um esforço estetizante, para que o espectador afirme – parafraseando Julien Greimas – “seu direito aos sentimentos estéticos”⁶, mas também de uma necessidade de autonomia que eleve a teatralidade a uma dimensão artística independente.

Nos dois casos, tanto para explorar as possibilidades estéticas quanto para asseverar seu espaço de manifestação política, é compreensível que o “teatro pós-dramático” – sobretudo numa época em que a *hipermodernidade* (para citar o termo cunhado por Gilles Lipovetsky) amplia nossas atenções, dispersando-as ao mesmo tempo – tenha dado protagonismo à dramaturgia visual para claramente testar, desafiar, atrair, disputar o olhar desse “espectador midiático”. Para além da dramaturgia escrita, ele revisita suas ferramentas de poder e se deixa levar pelas invocações da plasticidade ou, como estamos tratando aqui, por seu imprescindível espírito caleidoscópico.

Esse trabalho a que se prestam algumas encenações – pensar por meio de imagens, com textos ou sem textos – ocupou, já nas primeiras décadas do século XX, o pensamento teatral de artistas como o russo Vsevolod Meyerhold, o inglês Gordon Craig e o francês Antonin Artaud, que se uniram em favor de uma encenação composta de imagens, ou, na expressão de Tarabukin⁷, de uma “configuração composicional e imagética”⁸. A ênfase na construção de uma tridimensionalidade plástica vem caracterizar, mais tarde, outras experiências igualmente voltadas para a vocação visual do teatro, como os espetáculos do diretor americano Bob Wilson, concebidos como uma “*assemblage* arquitetural”⁹, ou os do diretor do Odin Teatret, Eugenio Barba, concebidos como um “*patchwork*”¹⁰, entre outros.

Algumas formas teatrais encontram sua visibilidade numa presença ainda mais teatral ou numa teatralidade atribuída às suas possibilidades de comunicação visual, até mesmo quando a opção é essencializar a cena (minimizar interferências visuais para maximizar a presença do ator), como faz a atriz brasileira Denise Stoklos ou fazia o diretor inglês Peter Brook em seus palcos nus ou quase nus.

Em todos os casos, a imagem em cena deve desvendar o pensamento por sucessivas visões, fazendo o teatro parecer um *caleidoscópio* em que os meios plásticos tridimensionais (ou a materialidade dos seus signos) sintetizam uma intenção combinatória de formas, cores e objetos em movimentos e mutações, de modo a manter ativa a experiência visual do espectador. Podemos falar também de uma intenção combinatória das artes, como propunham o alemão Richard Wagner e o suíço Adolphe Appia, e por meio da qual o grupo catalão La Fura dels Baus, agregando novas formas estéticas nascidas da tecnologia, tornou-se um exemplar conhecido.

Esse espírito caleidoscópico assumido por algumas formas espetaculares como “presença e potência de visão” é o principal objeto deste livro. O termo *caleidoscópio*, quando usado para adjetivar ou metaforizar o teatro e o espetáculo cênico, revela um território semântico surpreendente, mas também, e sobretudo, uma competência poética que pode oferecer à cena essa potência visual diferenciada, redirecionando o olhar do espectador.

Investigar e explorar a existência do espírito caleidoscópico no teatro é um meio particular de pensar o processo composicional da cena e sua relação com o espectador.

Para essa análise, entretanto, é preciso fazer, inicialmente, uma diferença entre a própria natureza caleidoscópica do teatro (da teatralidade), essa intrincada rede móvel e cambiante de códigos e informações, de signos múltiplos e simultâneos de que nos fala a semiótica, e a pretensão de uma estética autoral operada pelo espírito caleidoscópico, ou seja, o aproveitamento estético daquela “presença e potência de visão caleidoscópica”.

Devemos, portanto, distinguir:

1. **O espírito caleidoscópico do teatro** – o princípio vital verificado no interior da teatralidade, o componente combinatório que potencializa a relação dos signos materiais do teatro, a imanência do espírito caleidoscópico; e

2. **O espírito estético-caleidoscópico do encenador** – aquele que rege o subjetivo processo autoral de escolhas e de combinação dos signos, visando à construção estética do espetáculo; o espírito que comanda a vida criativa daqueles que materializam o teatro, utilizando a metáfora do caleidoscópio como modelo de dinâmica visual; a ação do pensamento criativo que torna visível a mensagem do espaço tridimensional, a vida e a pulsação do espetáculo cênico; a maneira como as propriedades estéticas da encenação se organizam, a intencionalidade do espírito caleidoscópico.

Essa distinção é apenas uma conveniência didática. Podemos sintetizar essas duas etapas de manifestação do espírito caleidoscópico em um só ato de criação. Criar caleidoscopicamente (encenação) é o aproveitamento de uma malha de sinais teatrais preditivos, a gestação material de uma única potência de múltiplas forças. É possível verificar em algumas (senão em todas) montagens o resultado desse esforço. Mas a encenação é também uma gestação feita por meio de uma engenharia estética particular que adere por fim à realidade visível, às imagens (visuais ou acústicas) de uma realidade encenada (espetáculo). O espírito caleidoscópico é esse procedimento estilístico, esse plano estético do *encenador*¹ que põe em marcha e materializa – a seu modo e gosto – o espírito caleidoscópico da arte teatral, dando à sua vocação combinatória dos elementos cênicos uma aparência espetacular.

Esse plano estético tem como premissa básica a realização de uma dramaturgia visual por meio de sucessivas variações de imagens. Como um caleidoscópio. Por isso, convém dedicar uma análise inicial a esse brinquedo-aparelho-obra de arte que, apesar da pouca atenção crítica que tem recebido, parece representar o espírito estético de um tipo particular de teatro.

O brinquedo inventado por David Brewster, em 1816, alude a um campo de vibrações visuais muito próximo do que Roland Barthes, por um lado, chamou de “polifonia informacional”¹² para referir-se ao Teatro, e Lehmann, por outro, chamou de “paisagem multiforme”¹³ para referir-se às formas espetaculares “pós-dramáticas”. A metáfora do caleidoscópio, portanto, será usada aqui como guia para a nossa compreensão sobre o teatro.

Mas a invenção de Brewster, como veremos, desempenha seu papel “polifônico” segundo condições a mais, a saber: uma engenharia geométrica e matemática (eficiência racional), uma experiência lúdica/mágica (jogo/ilusionismo), filosófica (hedonismo) e meditativa (cura). Haverá, por isso, um modelo próprio de obra teatral que possamos chamar de caleidoscópico? Podemos acreditar, por exemplo, numa espetacularidade exercida nesse contexto globalizante das condições e princípios caleidoscópicos?

Investigar o chamado espírito caleidoscópico (no espetáculo cênico) permite, pelo menos, refazer o percurso histórico em que o brinquedo e seus princípios foram evocados por encenadores interessados na composição visual dos seus espetáculos. Teria o teatro ou as visualidades espetaculares, a partir do último século, os mesmos propósitos do aparelho de David Brewster: produzir uma variação infinita de belas formas de modo a agradar aos olhos? É claro que devemos tomar essa associação dentro de limites, já que os enunciados da imagem caleidoscópica e a apreensão estética têm alcance por demais subjetivo.

A intenção caleidoscópica de agradar aos olhos está associada, na prática teatral, a variações e alternâncias de atmosferas emocionais, fluxos e interrupções, tensões e oscilações dramáticas, saltos de luz e de som, transições súbitas ou sutis, exatidão do movimento, precisão e alterações rítmicas, entre outros pressupostos que – como veremos – têm impactos diretos no interesse do espectador.

Está associada – antes mesmo do espetáculo – à compreensão de que o corpo do *ator-dançarino* (parafraseando Barba) é “uma matéria fragmentária, combinatória, que se modifica em desenho e energia, numa metamorfose contínua, em busca de expressão e beleza”¹⁴. Um elemento

da tridimensionalidade teatral, portanto, que se move, potencialmente, em direção a um nível de expressividade similar ao das formas caleidoscópicas, para também despertar e fazer perseverar sobre si o interesse daquele que o observa.

A questão do interesse está ligada diretamente à percepção, ao comportamento visual do espectador, que aqui também será objeto de investigação. O termo *visual*, entretanto, deverá ser tomado, daqui em diante, como um campo sensorial mais largo, podendo compreender, além das atividades inerentes à visão, a percepção auditiva, emocional e cognitiva. “Visual” será tudo o que se “vê” por meio de todos os sentidos. Afinal, a visão é um processo organizado por uma imensa rede de órgãos especializados, em que os olhos são apenas um dos seus instrumentos.

Apesar da inexistência de limites precisos para entender a inteireza do sistema visual, sabe-se que ele carrega as marcas de todas as partes do cérebro, sendo por isso chamado de “cérebro visual”. Como é sabido, a audição e a visão estão entre os sistemas de detecção e alarme de um ser vivo e funcionam de modo colaborativo e conjugado. Se analisarmos os antigos teatros gregos, por exemplo, verificaremos que a qualidade acústica desses espaços fez do *théatron* (“lugar de onde se vê”) um lugar potencialmente construído também para se ouvir. Tal engenharia, certamente, não quis ignorar o fato de que, à parte os apelos visuais da cena, mais valeria às intenções da *pólis*¹⁵ garantir, aos espectadores, a melhor audição dos textos e dos conteúdos (políticos, críticos, satíricos) que ali se representavam.

Nossa jornada começa na segunda década do século XIX, em meio às pesquisas ópticas do cientista escocês David Brewster. Ali, nasceu o caleidoscópio, um brinquedo em cujo interior reside uma tripulação de cores, formas, luzes e movimentos disposta a nos levar às mais sugestivas ilações e conexões com a arte teatral, a ciência, o mundo e as nossas próprias vidas.

CAP I

CALEIDOSCÓPIO:
da mesa de batismo à apropriação estética

Capítulo I | CALEIDOSCÓPIO: da mesa de batismo à
apropriação estética

A MESA DE BATISMO

O caleidoscópio é fruto de experimentações ópticas. Começou a ser desenvolvido na mesa científica do físico escocês David Brewster em 1813, durante suas pesquisas sobre a polarização da luz. O aparelho, que foi concluído em 1816 e patenteado em 1817, difundiu-se no mundo inteiro devido à sua finalidade lúdica. Brewster não conseguiu garantir a proteção intelectual de seu invento fora do Reino Unido e o brinquedo foi facilmente reproduzido, sendo vendido aos milhares em seus primeiros cinco anos de existência. Entretanto, para muitos, ainda é um brinquedo desconhecido.

Atualmente, a indústria internacional comercializa os modelos mais populares, enquanto uma rede de profissionais vem se dedicando à confecção de modelos que podemos chamar de artísticos, em razão do nível de elaboração dos projetos, muitos dos quais envolvendo sofisticados recursos tecnológicos e materiais de acabamento que demonstram o cuidado estético com que os fabricantes conduzem suas pesquisas e produções. A Brewster Kaleidoscope Society, criada em 1985 nos Estados Unidos pela colecionadora Cozy Baker, reúne centenas deles e promove concorridos salões anuais para apresentação e comercialização de uma variedade de peças que faria suspirar o físico escocês.

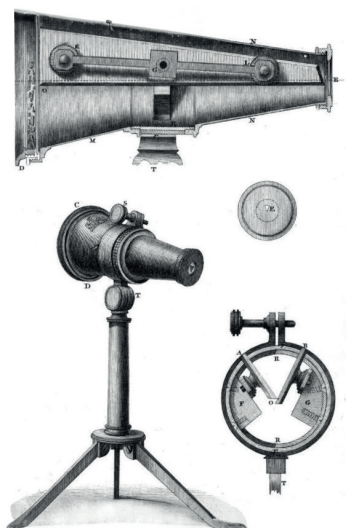
Na mesa de batismo, Brewster banhou seu invento com três palavras gregas: *kalos* (καλός) – belo; *eidōs* (εἶδος) – imagem; e *scopeo* (σχοπεω) – ver: *instrumento para ver belas imagens*. Além de um nome para o brinquedo de contas coloridas, o termo escolhido por Brewster trouxe também uma pretensão, a de conferir ao caleidoscópio a função de gratificar o olhar (experiência estética) por meio da experiência lúdica. Se esse é o objetivo do jogo – perceber o belo –, há mais desafios pela frente do que supõe a filosofia de Brewster. Afinal, a beleza é rica em polissemia. O pensamento estético a cultivou em múltiplos terrenos de modo a relativizar muito daquilo que queremos dizer quando nomeamos um objeto belo. Por isso, se a beleza na imagem caleidoscópica foi tomada como pressuposto por Brewster de modo tão assertivo, não podemos, por outro lado, tomá-la como sentença, uma vez que o “belo” é um conceito de largo diâmetro e sujeito a condições históricas, sociais e culturais. Em *Chaves da estética* (1970), Etienne Souriau escreve:

“A menos que se admita, à maneira platônica, um Belo absoluto, objeto de intuição intelectual universal certa, o Belo não é um fato objetivo, positivamente discernível e capaz de dar consistência e solidez ao seu estudo. Desde há muito o “relativismo estético” fez observar que o que é declarado Belo por determinado sujeito ou grupo social pode não o ser por outro sujeito ou grupo; trata-se simplesmente de um epíteto, cujo emprego não está submetido a nenhuma regra formulada.”¹⁶

Nada impede, contudo, de investigarmos as razões para a assertividade de Brewster. Para isso, vamos estabelecer, de início, uma relação histórica com o século XIX, o século em que a máquina foi exaltada como objeto estético.

A MÁQUINA DA MÁGICA

A pequena máquina caleidoscópica é uma invenção do século XIX e desfruta das mesmas propriedades “engenhosas” e “artifíciosas” que lançaram um entusiasmo estético sobre outras engrenagens e artefatos industriais da época. “A máquina é celebrada por sua eficiência racional, que é também um critério neoclássico de Beleza””, analisa Umberto Eco.



Caleidoscópio original, David Brewster, 1820

Mas o caleidoscópio, entre muitos prodígios tecnológicos produzidos no século XIX, torna-se conhecido (ou admirado) não somente pela eficiência racional de uma engenharia óptica detalhadamente calculada, mas pela capacidade de produzir efeitos visuais, “um instrumento para ver belas imagens”, como desejou Brewster; ou, na designação da época, um “brinquedo filosófico”, uma categoria de máquina híbrida que preenche o duplo papel de instrumentos de experimentação científica e dispositivos de sensibilização dos sentidos.

O caleidoscópio foi apenas um deles, entre muitos outros criados ao longo do século – o thaumatrópio (1820 e 1825, por William Fitton), o fenacistoscópio (1829, por Joseph-Antoine Ferdinand Plateau), o zootropo (1834, por William George Horner) e o praxinoscópio (1877, por Émile Reynaud). Esses brinquedos filosóficos (científicos) serviram para compreender novas ideias, teorias e invenções em óptica, física e eletricidade, mas também fenômenos perceptivos, notadamente a percepção visual de movimento e profundidade.



Praxinoscópio



Zootropo

O que distinguiu o caleidoscópio de outras tecnologias visuais da época foram a fusão de obras literárias e as habilidades empresariais do próprio Brewster. Além das várias cartas endereçadas ao escritor Walter Scott, Brewster publicou um prodigioso número de ensaios, resenhas, tratados e obras de divulgação científica para acompanhar e legitimar sua invenção. Seu objetivo era promover um relacionamento mais interativo e criativo do público com novas formas de mediação tecnológica e visual em grandes exposições realizadas de 1851 a 1862.

A aplicação dos princípios da ciência para fins ornamentais e de diversão contribuiu para popularizar esses aparelhos, ampliando o interesse do público por seus “efeitos maravilhosos e surpreendentes”¹⁸, como descreveu Baudelaire.

A sensação de “maravilhamento” e surpresa vivenciada pelo poeta francês e certamente por outras inúmeras pessoas, se considerada critério de beleza, já faria triunfar a tese de Brewster. Mas o que está por trás dessa sensação? Ou ainda: o que está por dentro dessa máquina de sensações? Qual o princípio estético da imagem caleidoscópica?

Para investigá-lo, cabe fazer, de início, algumas considerações: em primeiro lugar, a imagem caleidoscópica não pode ser observada separadamente do brinquedo que a produz, pois ela é também fruto da engenharia óptica que a apoia. Em segundo lugar, há diversos tipos de caleidoscópios que poderão, mais adiante, explicar o nível discursivo da imagem caleidoscópica. Por ora, vamos eleger aquele em que as peças estão soltas na caixa de fundo, permitindo-nos identificar o estado de composição “final” das imagens. Em terceiro lugar, por sua natureza cambiável e fugaz, a imagem caleidoscópica nos apresenta diversas facetas. Por isso, cabe-nos também uma advertência: a imagem caleidoscópica é cada uma dessas facetas e todas elas ao mesmo tempo, não sendo, por fim, nenhuma delas. Ela é uma figura imaterial, virtual, resultante de uma combinatória de formas e cores, padrões intangíveis, só sendo passível de interpretação ou sentido se observada no fluxo de sua mobilidade contínua, e não em sua imobilidade eventual. Caleidoscópica é, antes, a qualidade de estar em movimento, para gerar – evocando as palavras de Brewster – “uma variação sucessiva de cores esplêndidas e formas simétricas [...] de modo a agradar aos olhos”¹⁹.

O impacto de uma só imagem, imóvel, no curso de todas as outras, pode até abrir caminhos para a apreensão estética do olhar causar – como diria Greimas – uma fratura na quotidianidade por meio do sentido e provocar o “deslumbramento”¹²⁰, um “novo estado de coisas”¹²¹, “a esperança de uma total conjunção por advir”¹²². Mas as imagens caleidoscópicas possuem níveis de atratividade diferentes para cada observador; o que nos leva à segunda observação: a qualidade da apreensão estética dependerá da subjetiva vocação seletiva do olhar ou, talvez, nas palavras de David Hume, da existência de “uma delicadeza da imaginação necessária para que se possa ser sensível àquelas emoções mais sutis”¹²³. Se há na imagem caleidoscópica algum componente gerador de “um novo estado de coisas”, esse é a capacidade de a imagem construir-se diante dos olhos pela ação do movimento. A imagem caleidoscópica deve

ser analisada, por isso, como um processo, um percurso de construção que pode, por uma pausa eventual, produzir efeitos de ruptura ou êxtases fortuitos, mas é no encadeamento das rupturas sucessivas que ela demonstra todo o seu esplendor; a sua competência, a sua capacidade magistral, satírica até, de capturar o olhar, escapando dele.

O escritor alemão Siegfried Kracauer, em seu ensaio *The mass ornament*, de 1927, vai notar configurações caleidoscópicas nas coreografias do *Ballets russes*, de Sergei Diaghlev, considerando-as uma “forma de arte altamente moderna”, como nos conta a professora Helen Groth, da Macquarie University, na Austrália: “O apelo das coreografias inspiradas no brinquedo está em combinar efeitos alternantes e sensuais com o prazer furtivo de olhar um objeto sem consegui-lo alcançar completamente”²⁴.

É, portanto, nesse jogo fugidio e cambiante, mas também nessa aparência de imortalidade, ou seja, em sua condição de objeto não perecível, apesar de efêmero, que parece residir o princípio estético da imagem caleidoscópica. Um princípio, portanto, diretamente associado ao sistema dinâmico da máquina que lhe dá suporte, mas também a uma espécie de magia natural, como acreditava Brewster. A expressão “mágica união das peças”²⁵ utilizada pelo cientista colocou seu invento em uma longa tradição de magia natural. Sua principal habilidade: “enganar os sentidos e esconder as causas dos efeitos produzidos”²⁶, como explica Thomas Hankings.

Os “brinquedos filosóficos”, a exemplo do caleidoscópio, que surgiram na revolução científica do século XIX, são aparelhos de magia natural que sucederam outros ainda mais antigos, como o telescópio e o microscópio. E vão ser sucedidos por outros de igual natureza, como o estereoscópio, o telégrafo e o telefone. Esses instrumentos foram resultados da combinação de várias causas ou propriedades da natureza e que, em geral, não ultrapassam os seus limites. Nada têm a ver com bruxaria ou com os poderes conjurados encontrados da magia negra, mas em propriedades naturais cujo uso pragmático fez surgir uma linhagem de aparelhos “mágicos”.

MEDIDAS E VARIAÇÕES

Além da mágica intermitência visual, a máquina de Brewster oferece outros meios para a experiência estética. Isoladamente, os padrões resultantes desse jogo, os círculos multicoloridos, se analisados em suas pausas eventuais, revelam ideias de beleza bem mais remotas, as ideias clássicas dos filósofos gregos, ideias de ordem, medida, proporção e correspondência rigorosa entre as partes e que caracterizaram, por exemplo, o pensamento de Pitágoras. Considerada a sede privilegiada das primeiras reflexões articuladas sobre a beleza, a escola de Pitágoras entendia que as coisas – cada objeto, ser ou ideia – se manifestam de acordo com uma estrutura numérica que lhes é inerente e capaz de revelar as medidas do mundo. Essas ideias surgiram da observação da natureza, da música, da geometria, dos corpos celestes²⁷.

Uma das características da imagem caleidoscópica é a relação entre os ângulos dos espelhos e o número de reflexões que a compõem. “O brilhante círculo de luz é dividido em tantas sessões quanto o número de vezes que o ângulo de reflexão precisa para completar 360° . Se esse ângulo é 18° , por exemplo, o número de sessões será de $20^{''28}$, calcula Brewster. O instrumento mais comum é aquele que possui duas lâminas de espelhos (sendo uma terceira vedada), formando um prisma, cujo ângulo interno de 60° divide o círculo em seis partes. O resultado dessa relação matemática de ângulos e reflexões é a formação de um círculo. O círculo, sendo centralmente simétrico em todas as direções, torna-se o sinal supremo de equilíbrio. Embora equilíbrio não seja sinônimo de simetria²⁹, como adverte Rudolf Arnheim, essa é a maneira mais elementar de criar equilíbrio.

Elementar, mas não menor. A simetria das imagens caleidoscópicas é o que, para Brewster, constitui parte da gratificação do olhar. Talvez porque reflita a pitagórica concepção racional de que tudo é regulado segundo relações numéricas: medida, ritmo, proporcionalidade sem resíduos entre as partes. Ou talvez porque a simetria, por afirmar o sentido de harmonia, satisfaça de algum modo as expectativas do espírito, como acreditava Montesquieu:

"É que a simetria poupa-lhe esforços, alivia sua tarefa, divide a obra pela metade, permitindo ao olho abarcar todo o objeto de uma só vez [...] e a alma, que vê esse todo, não quer nele encontrar partes imperfeitas."³⁰

O filósofo francês afirma, ao mesmo tempo, que a uniformidade prolongada "torna tudo insuportável" e que a facilidade com que a simetria ajusta as funções perceptivas pode, por outro lado, tornar-se enfadonha se não houver, como compensação, a necessidade de uma variedade, de "mostrar à alma coisas que ela ainda não viu"³¹. No melhor dos casos, na opinião de Montesquieu, "é preciso que uma coisa seja simples o bastante para ser percebida, e variada o suficiente para ser percebida com prazer"³².

Essa ideia do caleidoscópio como um gerador de múltiplos e variados padrões foi o que chamou a atenção do escritor brasileiro Álvares de Azevedo em seu romance *Noite na taverna* (1855). Ele se refere à juventude como etapa da vida em que as ilusões surgem numa variedade análoga às combinações dos fragmentos de um caleidoscópio:

"O que é o homem? É a espuma que ferve hoje na torrente e amanhã desmaia: alguma coisa de louco e movediço como a vaga, de fatal como o sepulcro! O que é a existência? Na mocidade é o *caleidoscópio* das ilusões: vive-se então da seiva do futuro."³³

Essa foi também a dinâmica proposta por Brewster. O seu "brinquedo-filosófico" foi construído "de maneira a agradar aos olhos a partir de uma variação sucessiva de formas esplêndidas e simétricas"³⁴, como descrito no seu registro de patente de 1817.

Ocorrem, portanto, na composição das imagens caleidoscópicas, dois fenômenos simultâneos: a simetria (ou polissimetria) inalterável do círculo e a composição variável dos fragmentos invariáveis. Enquanto a forma (polis)simétrica e circular se conserva, o desenho, a configuração grupal das peças (das mesmas peças) segue se transformando. O que muda é a aparência da imagem, o seu revestimento. Fazendo um paralelo com a face humana, o que muda é a "expressão" e não a "musculatura"³⁵. A máscara facial é um caleidoscópio capaz de construir diversas expressões sobre o mesmo número de músculos faciais. Alguns autores chegam a catalogar até cinquenta e cinco, todos ligados a um único nervo facial.

A UNIDADE PERMANENTE

Em sua invariabilidade, o círculo esconde por trás de sua forma geométrica um forro simbólico, uma simbologia subliminar. Por seu centro único em torno do qual as camadas coloridas se distribuem, esses círculos caleidoscópicos evocam as mandalas tibetanas ou hindus, ou as rosáceas das catedrais góticas, símbolos da iluminação, em que a beleza está associada ao conteúdo espiritual representado por desenhos geométricos dentro daquele espaço circular limitado. Por isso, um círculo mágico, sagrado, que indica um caminho espiritual, o Tao, ou a redenção, a consagração da fé. As mandalas são, por extensão, a expressão visual do retorno à Unidade: tudo que se desenvolve e se move no exterior acaba retornando à eterna quietude que se mantém no centro. A impermanência volta ao estado de permanência, ou ao “real incondicionado” que, segundo os budistas, está contido em todos os fenômenos impermanentes e relativos. Em resumo, por trás das variações sucessivas das formas caleidoscópicas, o círculo mandálico aparece como um princípio oculto da Unidade, aquilo que não deve ser esquecido; ao contrário, deve perenizar-se no sumidouro das efêmeras imagens.

Uma das maiores colecionadoras de caleidoscópios de todos os tempos, a estadunidense Cozy Baker, e muitos admiradores da arte caleidoscópica não têm dúvidas de que é possível garantir a conexão simbólica das mandalas no contato visual com os círculos caleidoscópicos. E que podemos tomar esse simbolismo da mandala, verificado também no interior de um brinquedo óptico, como fonte de beleza, da “mais alta beleza infinita”¹³⁶, como preferia qualificar a colecionadora.

Foi esta, talvez, a sua principal motivação quando organizou, em 1985, a primeira exibição pública de caleidoscópios, numa feira realizada em sua cidade, Bethesda, Maryland. O evento despertou um mercado de arte promissor, fazendo colecionadores pagarem fortunas pelo trabalho de artistas que capturam, somente com espelhos e um cilindro, a mágica da luz e da cor. Mas, para Cozy Baker, o renascimento do caleidoscópio, alavancado por seu evento, foi mais do que um retorno do interesse por coisas colecionáveis:

"O imaginário do caleidoscópio é uma forma de arte que pode influenciar a maneira de pensar, sentir e reagir. Focando as imagens, você pode cultivar espírito, mente e corpo. Os sentidos florescem e a energia é renovada, conduzindo a uma maior consciência e a uma vida criativa."³⁷

A avaliação de Baker indica a existência de uma vocação meditativa no brinquedo de Brewster que eleva a ação de "ver belas imagens" acima do ato contemplativo, podendo desencadear sensações e fabulações aleatórias, estimular a atividade da imaginação, evidenciando uma ordem interior favorável ao autoconhecimento. Para o artista estadunidense Dean Kent, a mandala não é somente uma via meditativa que alarga o horizonte da percepção humana, mas também um mecanismo de cura:

"O caleidoscópio é um instrumento que gera um número infinito de imagens mandálicas. A mente concentra-se nessas imagens de modo que o olho passa para uma nova fronteira perceptiva. Quanto maior a precisão do instrumento, mais perfeitamente esta realidade se projeta na consciência do espectador. Nessa nova fronteira da mente, encontram-se imagens que expressam a ideia de um refúgio seguro, de integração, de reconciliação interna e inteireza. Assim, o caleidoscópio torna-se significativo como fonte de cura, de autointegração ritual. O espectador é colocado no centro de uma experiência que demonstra a unidade e a inter-relação de todas as formas em um todo orgânico. Na medida em que o espectador mergulha e se identifica com as imagens apresentadas, ele experimenta seus próprios estados interiores por meio do ritmo, da cor e da luz. Os caleidoscópios que estamos fazendo hoje são motivados por uma necessidade interior de criar e refletir o desdobramento de crescimento em nossas próprias vidas."³⁸

O que faz do caleidoscópio um instrumento terapêutico é a sua capacidade para acalmar e estimular ao mesmo tempo, tornando-se um "balanceador perfeito", como afirma Dr. Clifford Kuhn, um psiquiatra do Departamento de Psiquiatria e Ciências do Comportamento da Universidade de Kentucky, amante do brinquedo. Seus pacientes foram submetidos a sessões de visualização caleidoscópica para auxiliar no combate ao estresse:

"Tem sido demonstrado que um hábito regular de silêncio, afastando as responsabilidades usuais para propiciar a reflexão e o relaxamento, repara ou impede os efeitos potencialmente destrutivos do estresse diário. A visualização caleidoscópica é uma atividade de reparação do corpo na medida em que exige imobilidade física e estimula agradáveis sensações visuais. Ao mesmo tempo, tem um efeito benéfico sobre a mente, apresentando uma variedade infinita de formas e combinações de cores que excitam a imaginação e estimulam o intelecto. Caleidoscópios são, igualmente, um bom remédio para o espírito já que refletem o surgimento constante da ordem na desordem e proporcionam uma sensação de participação no processo criativo. Dessa forma, a visualização regular de caleidoscópios poderá ser uma contribuição significativa para a saúde global da pessoa."³⁹

O REPENTINO IMPREVISTO

Outra característica do padrão caleidoscópico que nos remete à ideia do Belo cultuado por Brewster está ancorada não mais em conceitos matemáticos de simetria ou proporção das partes, mas numa visão diametralmente oposta de caos e acidentalidade, como a de Heráclito, outro filósofo grego. Para ele, “o mais belo ordenamento do mundo nada mais é do que um montão de refugos amontoados ao acaso”¹⁴⁰. A máxima de Heráclito reflete também o fenômeno caleidoscópico: mesmo sujeitos a uma mesma regra ordenadora ou, como vimos, aos limites de um molde circular invariável, os fragmentos coloridos, quando acionados pelo movimento giratório do brinquedo, deslocam-se aleatoriamente, gerando imprevisíveis composições de formas e cores. O belo encontra-se no prazer da surpresa. Mais uma vez Montesquieu: “A surpresa é um sentimento que agrada à alma pelo espetáculo e pela imediatez da ação: a alma percebe ou sente algo que não esperava, ou o percebe e sente de um modo que não previa.”⁴¹ Cozy Baker reforça o argumento: “O caleidoscópio é uma festa-surpresa para os olhos.”⁴²

O historiador e poeta brasileiro Câmara Cascudo, sem intenção aparente, parece atribuir certa imprevisibilidade à experiência humana, quando afirma: “À medida que se vai vivendo, o horizonte vai recuando e novas coisas vão surgindo.”⁴³ Além da imagem mental que a frase inspira, a máxima de Cascudo celebra a novidade, a surpresa ou a renovação como valor caleidoscópico.

A imprevisibilidade, responsável por certa euforia visual, é o que vai chamar a atenção de Baudelaire em seus tratados sobre a arte na modernidade. Em seu famoso ensaio *O pintor da vida moderna* (1863), o poeta francês compara a vida da metrópole (a desfrutante Paris), com suas metamorfoses cotidianas, a um imenso caleidoscópio, já que oferece ao homem o máximo de informações:

“O apaixonado pela vida universal entra na multidão como se isso lhe aparecesse como um reservatório de eletricidade. Pode-se igualmente compará-lo a um espelho tão imenso quanto essa multidão; a um *caleidoscópio* dotado de consciência, que, a cada um de seus movimentos,

representa a vida múltipla e o encanto cambiante de todos os elementos da vida. É um eu insaciável do não eu, que a cada instante o revela e o exprime em imagens mais vivas do que a própria vida, sempre instável e fugidia."⁴⁴

Baudelaire pinta a imagem da modernidade segundo a sensação embriagadora de estar entre a multidão, "viajando através do grande deserto de homens"⁴⁵ e do intenso prazer do "imprevisto que surge"⁴⁶ e do "desconhecido que passa"⁴⁷. A modernidade é o efêmero, o transitório e o contingente.

Se Baudelaire exalta a beleza da imprevisibilidade caleidoscópica na modernidade, Giles Lipovsky tem razões para problematizá-la nos "tempos hipermodernos". A "hipermodernidade" foi o termo encontrado pelo filósofo francês para referir-se a uma espécie de modernidade dotada de uma ordem baseada não mais em contradições, mas em contrassensos: "Os indivíduos hipermodernos são, ao mesmo tempo, mais informados e mais desestruturados, mais adultos e mais instáveis, menos ideológicos e mais tributários da moda, mais abertos e mais influenciáveis, mais críticos e mais superficiais, mais céticos e menos profundos".⁴⁸ A perda de sentido e a complexidade do presente são, para ele, os novos princípios inaugurados por esse caleidoscópio da hipermodernidade:

"Uma sociedade liberal, caracterizada pelo movimento, pela fluidez, pela flexibilidade; indiferente como nunca antes se foi aos grandes princípios estruturantes da modernidade, que precisam adaptar-se ao ritmo hipermoderno para não desaparecer [...] ao custo de distúrbios piscossomáticos cada vez mais frequentes, de depressões e estafas flagrantes."⁴⁹

Estamos num "caleidoscópio sem lógica"⁵⁰, parafraseando o verso de Herbert Vianna. A roda colorida não encanta mais, entorpece. E gira sem parar. Talvez o caleidoscópio tenha entrado em disjunção com o seu sentido. Ou a humanidade parou de notá-lo. Tornou-se nada mais que um brinquedo previsível, reflexo desbotado de nossa entediante contemporaneidade. Em que medida, então, podemos falar de um *sentido caleidoscópico* da vida?

A arte e qualquer outro campo da experiência ou do conhecimento humano reconhecem nas entrelinhas do “vivido” a presença de princípios que governam também a dinâmica do caleidoscópio e da imagem que nele se produz. Tudo é movimento, múltiplo e simultâneo. Todas as coisas se transformam, nascem e morrem, renovam-se sob a ação contínua do tempo, até mesmo a rocha mais sólida. Todos os elementos viventes na Natureza estão sujeitos a uma relação de interdependência.

O físico norte-americano David Bohm, da Universidade de Londres, chegou a afirmar que “somos receptores boiando num mar caleidoscópico de frequência”¹⁵¹ e aquilo que extraímos desse mar e transformamos em realidade física não é mais do que um canal entre muitos do super-holograma que é o Universo. O caleidoscópio surge aqui como sinônimo de conexão, de rede, muito próximo ao que Baudelaire chamou poeticamente de “reservatório de eletricidade”¹⁵² para designar a vida moderna.

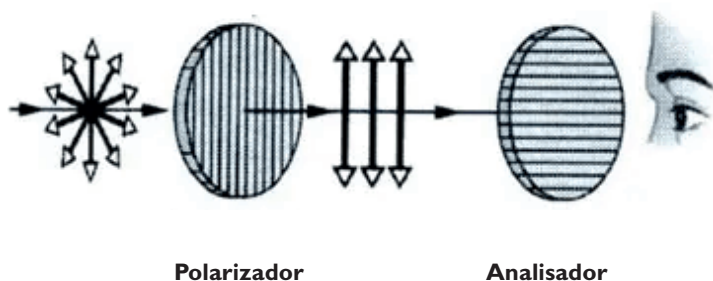
O “caleidoscópio” da vida (física, urbana) parece não ser novidade para aqueles que nele se espelham, pois somos todos mutáveis, contingentes e parte de uma cadeia interminável de vida em contextos sociais, culturais, geográficos, históricos específicos. A roda colorida inventada por Brewster vem, pois, reforçar a metáfora da vida, em sua diversidade e sua alternância. Por vezes, imprevisível, estimulada pelas mudanças; por outras, “hipermoderna”.

A cada mudança operada no mundo, somos jogados contra o espelho, obrigando-nos a reconfigurar nossa experiência de vida. Cabe-nos, nesse caso, reinventar o sentido da roda caleidoscópica da vida a partir de contextos culturais e históricos específicos. Num mundo que se transforma tão rapidamente, os estímulos eventuais, imprevisíveis, acidentais, exigindo novas respostas e novas regras combinatórias, fazem aparecer novos arranjos de significação e novos discursos.

A imagem caleidoscópica, como a imagem do mundo que acabamos de conhecer, manifesta-se, portanto, nessa transformação contínua, como um sistema que remaneja, eventualmente, suas peças, de modo vivente e pulsante, promovendo a alternância de experiências, seja qual for o modo como as peças se agrupam e todos os discursos decorrentes. Qualquer semelhança com o teatro é mais do que mera coincidência.

O APRAZÍVEL VIÇO DAS FORMAS

Voltemos mais uma vez à descrição de Brewster. Ele evoca outra palavra para reforçar a ideia de beleza conferida às mandalas mutantes e imprevisíveis de seu caleidoscópio: *esplêndidas*. As formas circulares repletas de cor e luz devem gozar, na sua concepção, de uma qualidade de vibração, luminosidade, presença. Entretanto, o esplendor, que Platão definiu como “o brilho do contato visual imediato”¹⁵³ e Heidegger como “a clareira que revela a verdade do ente”¹⁵⁴, encontra em Brewster uma explicação científica: a polarização da luz, processo em que as ondas eletromagnéticas se propagam em uma direção apenas. Isso é conseguido com um dispositivo denominado polarizador, um filtro mecânico que só deixa passar as componentes paralelas ao seu eixo óptico dos planos de vibração das ondas incidentes.



A vantagem do polarizador é que ele pode atenuar as componentes de luz excessivas, eliminando reflexos e permitindo maior percepção de cores e maior realce dos contrastes. Muitas lentes polarizadas são utilizadas em óculos para diminuir o cansaço da visão. Na fotografia, o uso de filtros polarizadores pode remover o reflexo ou brilho na água, vidros, plásticos ou superfícies pintadas. No teatro, os filtros ou as chamadas “gelatinas” – lâminas coloridas de acetato – polarizam a luz dos refletores.

Nessa abordagem científica, podemos chamar de esplendor o resultado de um ambiente óptico particular em que a qualidade da luz revela o potencial de beleza das formas, cores e contrastes (Greimas afirma que a luz é “o patamar mais profundo da visualidade”¹⁵⁵). Mas pode ser interpretado também como um nível de vivacidade da imagem que produz, no observador, efeitos emocionais prazerosos, o “instante de felicidade”¹⁵⁶, como mencionou Cozy Baker.

ARCO-ÍRIS CELESTIAL

As propriedades cromáticas dos fragmentos caleidoscópicos, por sua vez, oferecem ao espectador mais um campo de ativação visual. “As cores fornecem uma fonte adicional de contraste entre os objetos, o que aumenta grandemente a sua visibilidade, além de darem uma sensação de solidez ao ambiente visual”¹⁵⁷ – observa Harvey Schiffman. Essa “eficiente dimensão de discriminação”¹⁵⁸ – como reforça Arnheim – é um processo perceptivo altamente especializado. O sistema nervoso utiliza canais separados e paralelos para transmitir e processar as informações cromáticas e acromáticas sobre o ambiente visual.

O papel discriminatório da cor, entretanto, não serve somente ao “cérebro fisiológico”, mas também ao “cérebro social”. Muitos estudos revelam o papel significativo da cor em todas as esferas da vida, nas superstições, religiões, filosofias, tradições e até mesmo nas atividades diárias das pessoas. Câmara Cascudo registra em seu *Dicionário do folclore brasileiro* (1954):

“As cores têm significação religiosa, supersticiosa e convencional. [...] com todas as revoluções históricas, as cores mantêm a linguagem ritualística, significando luto, alegria, honra, tristeza, morte [...]. Ainda hoje as cores são usadas como interpretações de sentimentos individuais. A Igreja Católica fixou nas cores dos parâmetros litúrgicos as expressões da homenagem espiritual de todos os fiéis em cada dia do ano. Branco é pureza, alegria, dedicação aos santos não martirizados, à Virgem Maria. Vermelho é sangue [...]. Roxo, mortificação, tristeza, recolhimento.”¹⁵⁹

Para muitos, a cor tem um amplo poder de excitação sensorial. É o que insinua Kandinsky, o pintor russo: “O olho sente a cor. Experimenta suas propriedades, é fascinado por sua beleza. A alegria penetra na alma do espectador, que a saboreia como um gourmet uma iguaria.”¹⁶⁰

Associada à força de suas cores, a palavra *caleidoscópio* aparece, por exemplo, no poema satírico *Don Juan* (1819), de Lord Byron: “E assim este arco-íris parecia ter esperado um real caleidoscópio celestial.”¹⁶¹ O termo surge em meio a uma narração heroica. Depois de ver seus

companheiros de naufrágio canibalizados, Don Juan é levado pelos únicos sobreviventes à sua primeira aventura: encontrar um arco-íris em meio a uma tempestade. O caleidoscópio é tomado como arco-íris pela metáfora que surge do contraponto da cor com o cinza pesado da tempestade, a metáfora da vida que, ante as trevas, é evocada por um desejo inefável. Poderíamos dizer que o caleidoscópio, por suas cores, ocupa aqui – e mais uma vez – a imagem idealizada da felicidade, uma felicidade que insurge contra a escuridão da existência humana.

Talvez seja mesmo essa insurgência o papel da cor na percepção visual. Mesmo para aqueles que enxergam por meio de seu “olho interior”, como relata a cega Helen Keller:

"Eu compreendo como o escarlate pode diferir do carmim, porque sei que o cheiro de uma laranja não é o cheiro de uma uva. Eu também posso conceber as tonalidades das cores e adivinhá-las. No cheiro e sabor, existem variedades tão suficientes como fundamentais, o que chamo de máscaras... A força da associação me leva a dizer que o branco é exaltado e puro, o verde é exuberante, vermelho sugere amor ou vergonha ou força. Sem a cor ou o seu equivalente, a vida para mim seria estéril, uma imensa escuridão. Assim, através de uma lei interna de completude, meus pensamentos não são autorizados a permanecer incolor. Minha mente se esforça para separar cores e sons de objetos. Desde cedo, comecei a descrever as coisas por suas cores e sons, por meio de sentidos aguçados e um sentimento bom para o significativo. Por isso, costumo pensar em coisas tão coloridas e vibrantes. Em parte, por hábito. Em parte, porque a alma sente. O cérebro, com seus cinco sentidos, afirma o seu direito de contabilizar o resto, incluindo todos, a unidade do mundo exige que a cor seja mantida, havendo conhecimento dela ou não. Ao invés de estar fechada, eu participo dela, discutindo-a, feliz com a felicidade das pessoas perto de mim que olham para os matizes encantadores do sol ou do arco-íris."⁶²

A insurgência das cores na mente de Helen Keller é uma necessidade quase tátil, um desejo de dar relevo à página cega, de construir o mundo por meio das variedades e das intensidades de que são feitos os sons e as cores. A neurociência acredita haver uma visão inconsciente para as cores na região cega do campo visual:

"Seus mecanismos são desconhecidos, mas sua existência não se discute [...]. Ao lado do conhecimento explícito, há lugar para um conhecimento implícito. Este último, revelado pela visão cega, é um olhar não desejado, uma tomada de consciência não intencional do meio ambiente. Esse registro automático corre o risco, da mesma forma que uma sensação percebida, de entrar nos arquivos da memória e de deixar um rastro ulteriormente recuperável."⁶³

A necessidade da cor para capturar os sinais do mundo abre, assim, uma passagem inegociável para a experiência sensorial e estética a que jamais se pode negar ou subtrair, mesmo na falta da visão.

O VAGO PERFEITO

Além das pretensões racionais de Brewster, que descobriu a polarização da luz e explorou a potência da cor, o jogo óptico matematicamente calculado para criar luminosos padrões cambiantes e imprevisíveis torna-se belo, muitas vezes, por suas concessões subjetivas e particulares, pelo movimento emotivo suscitado no espírito do espectador e que alguns teóricos, como Montaigne, Tasso e Rousseau, chamaram de “um não-sei-o-quê”, e outros, como Pseudo-Longino e Kant, de “sublime”, uma beleza indescritível, uma emanção da arte e da natureza que, na avaliação de Umberto Eco, nos faz “sentir a grandeza de nossa subjetividade” e “se experimenta diretamente, se intui deixando-se penetrar”.⁶⁴

Bob Anderson, autor estadunidense de inúmeras esculturas-caleidoscópio, comenta essa experiência tão vaga quanto espontânea: “O momento mais excitante é quando alguém olha através do caleidoscópio e, imediatamente, um sorriso se acende em seu rosto. Algo de que todos nós partilhamos e que, por isso, transcende todas as barreiras socioeconômicas e culturais.”⁶⁵ Como marca de satisfação, respondemos à imagem caleidoscópica com um sorriso, numa indicação de prazer que pode, ao mesmo tempo, demonstrar o largo alcance do efeito encantatório do brinquedo. Os especialistas em reconhecimento de faces diriam que a expressão do sorriso é também a expressão da alegria ou qualquer outra emoção que contenha júbilo. É esse júbilo a verdadeira finalidade para a qual foi arquitetada a imagem caleidoscópica?

Circular, simétrica, fragmentária, aleatória, intermitente, permutável, virtual, imprevisível... tantos atributos performáticos reunidos num só propósito: o “instante de felicidade”, como prefere chamar Cozy Baker? Ou a “nostalgia da perfeição”, como escreveu Greimas?

Para o semioticista francês, a experiência estética se dá quando o sujeito, num relâmpago passageiro ou na ruptura da continuidade, percebe a perfeição do objeto e oscila ante a sua condição de ser imperfeito; o deslumbramento que o atinge transforma sua visão, fazendo-o voltar “às imemoráveis nascentes do ser e ver nascer a esperança de uma vida verdadeira, de uma fusão total do sujeito e do objeto”⁶⁶. Como exemplo,

cita a sensação ocorrida com o personagem de Michel Tournier no romance *Sexta-feira ou os limbos do Pacífico* (1974), quando se vê retido pela imagem de uma última gota que, entre tantas outras que escutara se romper numa bacia, havia “renunciado decididamente a cair”¹⁶⁷.

Greimas nunca esteve tão perto de Brewster. Com base nessa imagem de uma gota detida no meio do caminho, ele arrisca uma definição de perfeição que nos remete diretamente à própria imagem caleidoscópica:

"As coisas, para alcançar a perfeição, efetuam dois tipos de movimentos diametralmente opostos: primeiro, elas se inclinam umas em direção às outras – conforme sua funcionalidade e sua deterioração –, em seguida, elas recaem em “sua essência” e eclodem – elas se erguem em consequência – e é somente então que se põem a existir sem justificativa, na perfeição de sua imobilidade. A tensão, obtida por esse duplo movimento, é o preço do relaxamento definitivo.”¹⁶⁸

A experiência caleidoscópica da “perfeição” por meio do contato visual faz nascer, assim, mais um meio de apreensão estética. A beleza da imagem caleidoscópica nasce não somente das qualidades dinâmicas, plásticas, simbólicas de um ambiente visual matematicamente arquitetado pela geometria óptica, mas também das ressonâncias subjetivas verificadas no observador ou do que talvez possamos chamar de “vago perfeito”.

LAUDO ESTRUTURAL

Se podemos falar de um espírito caleidoscópico, ele é a manifestação dessa combinação inventiva de intencionalidades, funcionalidades, performatividades e subjetividades. Abaixo, tento fazer um laudo estrutural do brinquedo, destacando os seus “princípios” fundantes.

a) Na origem etimológica do caleidoscópio, foi encontrada uma tríade de conceitos – *ver/imagem/belo* – que serve de princípio enunciativo;

b) Do ponto de vista da engenharia óptica, observamos os seguintes fenômenos: reflexibilidade (um sistema de espelhos angulares reflete aquele conjunto de peças), a angularidade (o posicionamento matemático dos espelhos); a luminosidade (a luz polarizada entra na caixa de fundo realçando as cores e os contornos dos fragmentos).

c) O aparelhamento óptico não é senão uma competência lateral, embora essencial, para o caleidoscópio fazer surgir as imagens. Do ponto de vista da engenharia mecânica, observamos uma matriz dinâmica. Somente quando submetida ao movimento é que a imagem caleidoscópica demonstra sua competência transformista que potencializa, por meio do movimento, as forças do tempo e do espaço, como a mobilidade; a mutabilidade, permutabilidade ou reiteração contínua dos componentes coletivos; a efemeridade ou impermanência; a simultaneidade; a imprevisibilidade; o advir;

d) Há, na imagem caleidoscópica, uma confluência de formantes plásticos – eidéticos, cromáticos, topológicos, lumínicos, rítmicos – que fazem florescer as marcas materiais do discurso estético;

e) O brinquedo guarda uma simbologia subliminar – a da mandala –, que atravessa o ato contemplativo e estimula a conexão com o mundo anímico, a meditação, a reflexão, a imaginação, o autoconhecimento, a sublimação, a dimensão curativa.

f) Podemos dizer que há, no caleidoscópio, a presença de uma fenomenologia “estereoscópica” que opera em duas dimensões simultâneas e opostas: a primeira delas, como vimos, é *presença/ausência* ou *permanência/impermanência*. Trata-se da aparição efêmera de uma

roda colorida e simétrica, no escuro de um tubo, vista pelo olho por um pequeno orifício. Vai e volta o tempo todo, com aparência renovada. Está ali, mas prestes a partir. Desfaz-se e refaz-se com variadas configurações, é ela mesma e todas as outras que a sucedem. É singular e plural, nunca igual a si mesma (*unicidade/multiplicidade*; *singularidade/pluralidade*). É, ao mesmo tempo, o seu estado imóvel e sua natureza mutante (*imobilismo/movimento*). A imagem caleidoscópica é uma imagem inteira composta de pequenos fragmentos (*integridade/fragmentação*). Ou ainda: é composta de “partes” invariáveis de um “todo” variável (*parcialidade/totalidade*; *invariabilidade/variabilidade*). Por fim, a imagem caleidoscópica é o resultado de uma combinação aleatória, mas também a composição exata dessas peças graças a um sistema reflexivo de espelhos matematicamente calculado (*aleatoriedade/precisão*; *caos/ordem*). Ordem e caos, simetria e variedade, repouso e ritmo compõem dualidades simultâneas que fazem da beleza, neste caso, o extrato prazeroso de sensações paradoxais. Essas oposições, mais do que diferenças, são forças complementares de um mesmo propósito encantatório. Sendo complementares, cada um desses elementos carrega uma qualidade positiva. A presença, por exemplo, é a manifestação visível da imagem em sua construção, enquanto a ausência, ao contrário do que possa parecer, não é a instauração do vazio ou a negação da presença, mas o intervalo conector, o percurso de transição, a liga sintagmática do efeito caleidoscópico. Da mesma forma, a ordem não é o apaziguamento das tensões, mas o respiradouro de todo o movimento caótico das peças. A efemeridade das configurações caleidoscópicas, por sua vez, tampouco faz sucumbir o olhar. Pelo contrário, ela é a sua força indutora. Força que, por efeito das sucessivas variações de formas, é capaz de gerar no observador um circuito de interesse e percepção. A beleza, o arrebatamento, o encantamento e outras possíveis sensações – como a repulsa e o estranhamento – que se desprendem da roda caleidoscópica preenchem os intervalos deixados por toda e cada imagem que se foi (*efemeridade/perenidade*).

Trata o caleidoscópio de um aparelho que propõe belas imagens para a visão, mas também um projeto estético auxiliado pela ciência e animado pelo espírito lúdico, filosófico e artístico. Ver belas imagens é apenas o resultado da brincadeira, da ciranda compartilhada pela ciência, pela filosofia e pela arte. Assim, o conceito de caleidoscópio alarga-se além de

sua definição utilitária. O caleidoscópio não é só uma ferramenta do belo, mas um conjunto de visões, uma cosmovisão. Nesse caso, características que seriam inicialmente da imagem caleidoscópica (a fugacidade, a imprevisibilidade, a mutabilidade e a vivacidade, por exemplo) se tornam virtudes reconhecidas no mundo e no próprio observador como indivíduo.

Conclusão: as qualidades ópticas e dinâmicas do aparelho – a alternância das formas e das cores, a intermitência do jogo visual, a natureza fragmentária da imagem, sua efemeridade, o jogo combinatório, aleatório e preciso das peças na composição da imagem, a infinidade de combinações, a atividade da visão e a fabulação – compõem, em conjunto, aquilo que Brewster sintetizou em apenas cinco palavras: instrumento para ver belas (entre aspas se quisermos) imagens.

O ESPÍRITO CALEIDOSCÓPICO NAS ARTES

E NO TEATRO EM PARTICULAR

Se escritores como Baudelaire, Lord Byron e Álvares de Azevedo se apropriaram semanticamente da palavra caleidoscópio para extrair significados e ilustrar suas divagações poéticas. Alguns artistas, em gerações seguintes, vão aproveitar os padrões caleidoscópicos em seus respectivos campos profissionais, por exemplo a dança (as coreografias dos *Ballets russes* ou dos musicais de Hollywood produzidos na década de 30, como *Rua 42*, de Dick Powell e Ruby Keeler), a moda (ver o trabalho do estilista brasileiro Gustavo Silvestre), a publicidade (sobretudo a institucional, como a do programa de gestão da Câmara dos Deputados, as campanhas de promoção da ex-BrasilTelecom, da Caixa Econômica Federal e do Instituto de Educação Superior de Brasília – IESB, para citar exemplos locais), a arquitetura (os caleidoscópios gigantes instalados em parques temáticos, como a Disney Market Place, em Orlando, EUA, ou a Feira Mundial de Aichi, realizada no Japão em 2005), as artes visuais e digitais (as mandalas vastamente exploradas por inúmeros pintores e os fractais produzidos por sistemas matemáticos desenvolvidos por computador).

Os círculos caleidoscópicos aparecem, nesses casos, estampados em roupas ou reproduzidos em pinturas, *screens*, coreografias, telas de TV e cinema, ou como projeto arquitetônico, segundo concepções estilísticas variadas. Em que pese o esforço criativo desses profissionais de resgatar, em forma de homenagem, os desenhos simétricos multicoloridos inventados por Brewster, o espírito caleidoscópico de que tratamos aqui se manifesta sem preocupação mimética, ou seja, sem se empenhar em reproduzir, copiando ou criando, desenhos caleidoscópicos; ele se manifesta não em forma de aparência ou semelhança, mas em forma de presença, de pensamento ou lógica interna fundada em princípios próprios.

É por essa perspectiva que buscaremos encontrar o espírito caleidoscópico do teatro, cujos princípios podem ser utilizados com finalidades estéticas bem particulares.

Vejamos, inicialmente, como isso se dá em outras artes. Na literatura, por exemplo, alguns desses princípios foram evocados por Ítalo Calvino. Em seu livro *Seis propostas para o próximo milênio* (1988), ele exalta a leveza, a rapidez, a exatidão, a visibilidade e a multiplicidade – princípios pertencentes igualmente ao universo dinâmico/semântico do caleidoscópio – como virtudes capazes de suplantar o colapso da linguagem no mundo contemporâneo. Para ele, essas cinco qualidades fornecem consistência (a sexta qualidade) à obra literária, por isso devem ser cultivadas pela escritura, fazendo supor a construção de uma narrativa literária a partir de uma lógica caleidoscópica.

Outro exemplo pode ser encontrado internamente na estrutura narrativa dos contos tradicionais russos. Estudados pelo estruturalista Vladimir Propp e, mais tarde, por Greimas e outros estudiosos, esses contos têm-se caracterizado, a exemplo das configurações caleidoscópicas, como “partes” invariáveis de um “todo” variável, analisa o professor Robert A. Georges, da Universidade da Califórnia. Ou seja: em que pese o resultado infinito das combinações, as peças que compõem o todo são finitas, os mesmos componentes são perceptíveis em diversas figurações. Assim, os contos tradicionais, mesmo que se diferenciem no discurso, trabalham sobre o mesmo tecido narrativo, não dispondo senão de um repertório limitado de “peças” – temas, incidentes, adornos etc. – que será usado de modo particular e diferenciado por cada autor/enunciador: “Como o indivíduo que segura, gira, sacode e golpeia ligeiramente um caleidoscópio, um narrador pode manipular e reconfigurar os componentes de sua narrativa, mas sempre dentro de limites.”⁶⁹

O mesmo ocorre com a música, talvez a manifestação artística caleidoscópica por excelência. Os componentes finitos (as notas musicais) são capazes de arranjos infinitos (a composição musical). A analogia é citada pelo próprio Brewster no registro de patente de seu invento: “O caleidoscópio se propõe a divertir o olho pela criação e exibição de bonitas formas da mesma maneira que a música delicia o ouvido pela combinação dos sons.”⁷⁰

Essa dinâmica interna encontrada na literatura ou na música tem um correspondente nas artes plásticas, a *bricolage*, trabalho manual que se caracteriza pela utilização de materiais fragmentários já elaborados, podendo ser compostos de forma heteróclita, mas dentro de um

repertório limitado. O conceito surgiu nos Estados Unidos, na década de 1950, quando o encarecimento da mão de obra motivou, no meio empresarial, alternativas de manufatura baseadas no *'do it yourself'* (faça você mesmo), permitindo ao consumidor montar seu próprio produto a partir de manuais explicativos.

O trabalho do *bricoleur* – definir um conjunto a ser realizado pela disposição interna das partes que compõem o conjunto instrumental – é citado, por exemplo, pelo antropólogo Claude Lévi-Strauss, para explicar o modo pelo qual o pensamento mítico ou mitopoético se expressa:

"Ele não pode fazer qualquer coisa, ele também deverá começar inventariando um conjunto predeterminado de conhecimentos teóricos e práticos e de meios técnicos que limitam as soluções possíveis. [...] Mesmo estimulado por seu projeto, seu primeiro passo prático é retrospectivo, ele deve voltar-se para um conjunto já constituído, formado por utensílio e materiais, fazer ou refazer seu inventário, enfim e sobretudo, entabular uma espécie de diálogo com ele, para listar, antes de escolher entre elas, as respostas possíveis que o conjunto pode oferecer ao problema colocado."¹

A descrição de Lévi-Strauss espelha, pois, um comportamento intelectual caleidoscópico, até fazendo crer que existe por trás dele um “pensamento mítico” ou “selvagem”.

Também a chamada *assemblage* – termo francês que quer dizer união, montagem, reunião de coisas – reflete igualmente a intenção caleidoscópica: reunir objetos díspares para produzir um novo conjunto, no interior do qual esses objetos, mesmo justapostos, podem ser identificados como peças isoladas. A *action painting* idealizada por Jackson Pollock, por sua vez, imita o caleidoscópio em pelo menos um princípio, o da aleatoriedade. Trata-se de uma pintura instantânea, fruto de uma relação corporal do artista com a pintura, nascida da liberdade de improvisação, do gesto espontâneo, da expressão de uma personalidade individual. Pollock fez com o seu *corpo-em-ação*, diante da tela deitada sobre o solo, o que faz o *caleidoscópio-em-ação*: espalhou aleatoriamente seu material num movimento caótico, se não para imprimir simetria, para ordená-lo harmoniosamente num esforço artístico intuitivo.

O Expressionismo vai produzir, no campo da dança, experimentações que evidenciam na cena a inspiração caleidoscópica, como o *Balé triádico* (1922), de Oskar Schlemmer, integrante da Escola Bauhaus⁷², na Alemanha: “Nesse balé, sua concepção matemática do movimento estava presente na gestualidade e no figurino, formando uma trilogia geométrica, em que a composição em movimento das formas, cores, luzes, objetos e figurinos transmutavam-se em corpos dançantes de formas harmônicas e ordenadas, bem ao estilo apolíneo futurista”⁷³, explica a dançarina e professora Doutora Soraia Maria Silva, do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília. A criação de Schlemmer tem inspiração declarada no brinquedo de Brewster:

“O palco, como lugar de acontecimentos temporais, oferece o movimento da forma e da cor, inicialmente na sua manifestação primária, como formas individuais em movimento, coloridas ou não, lineares, em superfícies ou plásticas. Ao mesmo tempo, o próprio espaço estaria em movimento devido às construções arquitetônicas transformáveis. Um tal *jogo caleidoscópico* – variável até o infinito, ordenado em uma evolução, obedecendo a leis preestabelecidas – construiria, em teoria, o palco da apresentação absoluta. O homem, que tem uma alma, seria excluído do campo visual deste organismo mecânico. Ele permaneceria nos comandos centrais tal como um maquinista perfeito, de onde ele regeria o espetáculo feérico para os olhos.”⁷⁴

Em suma, o efeito combinatório das peças geométricas, no Balé Triádico, serve a um repertório de formas e movimentos que, a exemplo do caleidoscópio, provocam inusitadas composições.



Balé triádico, 1922

No teatro, o espírito caleidoscópico pode ser identificado desde suas bases semiológicas. De acordo com Roland Barthes, por exemplo, o teatro é

"uma espécie de máquina cibernética. Em repouso esconde-se por detrás de um reposteiro, mas assim que fica a descoberto começa a enviar-nos mensagens. Estas mensagens têm de característico o fato de serem simultâneas e, todavia, terem diferentes ritmos; em determinada altura do espetáculo recebemos ao mesmo tempo seis ou sete informações (provenientes do cenário, da indumentária, da iluminação, da colocação dos atores, dos seus gestos, mímica, falas), mas algumas permanecem (como acontece com o cenário) enquanto outras se vão modificando (as palavras, os gestos); estamos, portanto, perante uma verdadeira polifonia informativa e é isto que constitui a teatralidade: uma densidade de signos."⁷⁵

A semióloga Anne Ubersfeld, por sua vez, fala de um "empilhamento vertical" dos signos simultâneos na representação (signos verbais, gestuais, auditivos etc.) ou de um "caráter tabular" do texto de teatro (nos três níveis – verbal, não verbal e representação) que favorece um jogo maleável nos eixos paradigmático (das substituições de um signo por outro) e sintagmático (das combinações dos signos entre si): "Daí a possibilidade, para o teatro, de dizer muitas coisas ao mesmo tempo, de construir várias narrativas simultâneas ou entrelaçadas".⁷⁶

A metáfora de Barthes para o teatro – *uma máquina cibernética* – e a análise de Ubersfeld traduzem boa parte do espírito caleidoscópico. O ritmo, a simultaneidade, a multiplicidade, a divisibilidade, o entrelaçamento, a inconstância de que se nutre o fenômeno polifônico são, ao mesmo tempo, princípios da teatralidade e do caleidoscópio, ou da imagem a que ambos se propõem.

É Etienne Souriau, antes mesmo de Barthes e Ubersfeld, quem aponta a "sucessão caleidoscópica" como um dos principais recursos artísticos da invenção dramática:

"Qualquer que seja o interesse despertado pelo universo teatral que nos é proposto – personagens, caracteres, ambiente, estrutura de conjunto,

atmosfera moral, psicológica social – só haverá peça, se, uma vez colocados esses elementos (particularmente o grupo de personagens), chegar a estabelecer-se entre eles uma ação, e se esta ação, fio condutor que os leva desde que a cortina se abre até o desenlace, não se contentar em conduzir paralelamente os destinos dos personagens, mas sim escorá-los, por assim dizer; uns nos outros; colocá-los, em certos momentos exclusivos, intensos, patéticos, naqueles dispositivos ao mesmo tempo arquitetônicos e dinâmicos que constituem as situações; e fazer da apresentação intensa, brilhante, e da sucessão caleidoscópica dessas situações um dos recursos artísticos essenciais da obra.”⁷⁷

Souriau reconhece um espírito caleidoscópico nesse sistema de forças internas, de ações e situações dramáticas combinadas e sucessivas. Seu estudo vai além quando defende a necessidade de se buscar nas combinações dos elementos dramáticos as razões das propriedades estéticas. Também entende que é preciso observar como as situações, pelo encadeamento e por modificações, fazem caminhar a ação teatral. Assim, atribui ao teatro um modelo de desempenho que revela suas aspirações espetaculares, acercando-se do caleidoscópio como um modelo de desempenho igualmente dinâmico.

Por enquanto, podemos aproximar o teatro do aparelho “polifônico” de Brewster e reconhecer seu espírito caleidoscópico por meio dos “dados” de identificação que até aqui inventariamos – a simultaneidade, a multiplicidade, o entrelaçamento, a inconstância, a sucessibilidade – e outros ainda, como a exatidão ou o sistema matemático que as medidas, ângulos, reflexos e luzes emprestam à precisão das formas. A exatidão constitui, para muitos, um princípio de operação cênica.

Quando Gordon Craig, por exemplo, pediu a um de seus atores para escolher os mais “belos” gestos entre uma dezena deles, precisou explicar:

“Não estou utilizando a expressão 'de efeito', mas a palavra 'belo', como fazem os artistas e não como é de uso comum entre a gente de teatro. Não esperarás seguramente que te explique tudo o que para o artista quer dizer a palavra belo, tal expressão indica o que tem máximo equilíbrio, é mais justo e soa de maneira completa e perfeita.”⁷⁸

O gesto “belo”, no teatro de Craig, parece ter a mesma ambição que o caleidoscópio: atingir o equilíbrio de suas formas. Aqui, entretanto, é preciso considerar que o caleidoscópio e o teatro têm meios distintos para atingir o equilíbrio. O primeiro, pela simetria; o segundo, por um sentido de distribuição harmônica das partes (quase sempre assimétrica), aplicado no conjunto anatômico do ator ou no conjunto dos elementos da cena.

Na sua busca pelo “belo”, Craig reconhece os limites de instrumentalização para alcançá-lo, mas acredita que por meio do movimento – “essa estupenda e ilimitada coisa que tem sua morada no espaço”⁷⁹ – é possível encontrar a base da “nova arte”: “o perfeito equilíbrio”⁸⁰.

Jacques Lecoq, que treinou gerações de atores com base em sua visão geométrica do corpo e do espaço, dizia que a meta do ator é “alcançar a plenitude do movimento certo”⁸¹. Só lhe interessava o que é exato: uma dimensão artística, uma emoção, um ângulo, uma relação de cor:

“Tudo isso existe em cada obra que perdura, independentemente de sua dimensão histórica. Cada um pode senti-lo e o público sabe perfeitamente quando algo é exato. Se o público não sabe o porquê, nós, sim, devemos sabê-lo já que somos, ademais, especialistas.”⁸²

Nesse caso, arriscamos dizer que a exatidão corresponde à necessidade matemática do ator de organizar seus movimentos, suas peças anatômicas, na construção de formas significativas. Mas a exatidão corresponde também à necessidade da encenação de organizar os recursos tridimensionais da cena (formas, volumes, cores, luminosidades, texturas, ângulos), para que estes desempenhem igualmente um papel compositivo importante. Além das medidas espaciais e geométricas, não podemos esquecer ainda as medidas energéticas, vibratórias, rítmicas que podem, em sua exatidão, ampliar a presença de tudo que é posto em cena. Comparada à luz polarizada do caleidoscópio, a exatidão pode ser entendida no teatro como o fenômeno que direciona as paralelas das ocorrências cênicas para um desfecho sensível ou inteligível.

Como mencionado na introdução deste estudo, o teatro é aqui entendido como um jogo de intenções objetivas, criado para o ver, o

ouvir, o sentir e o pensar. É compreensível, portanto, que o sentido de exatidão venha operar em favor disso. O que cabe ressaltar é que esse processo de polarização/exatidão das intenções teatrais, ao contrário do caleidoscópio, não se realiza em plano científico, mas em plano intuitivo, sendo o polarizador essa inteligência capaz de “perceber o que é exato” até mesmo nas sutilezas poéticas a que se presta o teatro. Esse deve ser também um esforço ou um valor a ser cultuado pela literatura, na opinião de Ítalo Calvino. A exatidão é apontada por ele como uma arma contra a “epidemia pestilenta que parece ter atingido o uso da palavra”⁸³. Essa “peste da linguagem”⁸⁴ ou esse “flagelo linguístico”⁸⁵ consiste numa

“perda de força cognoscitiva e de imediaticidade, como um automatismo que tendesse a nivelar a expressão em fórmulas mais genéricas, anônimas, abstratas, a diluir os significados, a embotar os pontos expressivos, a extinguir toda centelha que crepita no encontro das palavras com novas circunstâncias.”⁸⁶

Podemos dizer que a exatidão funciona igualmente, na literatura, como força polarizadora que garante um direcionamento, o caminho para a centelha crepitante, em substituição às fórmulas genéricas, os diluentes da atenção. Segundo Calvino, a exatidão se manifesta de três modos: “Como um projeto de obra bem definido e calculado; como evocação de imagens visuais nítidas, incisivas, memoráveis; e como linguagem lexicamente mais precisa, com capacidade de traduzir as nuances do pensamento e da imaginação”.⁸⁷

No teatro, esse sentido matemático, por exemplo, foi evocado por Sergei Eisenstein, em suas montagens na década de 1920, para fazer atingir as emoções do espectador. Para isso, Eisenstein optou por encenações compostas de “atrações”, ou seja,

“efeitos variados que determinam a progressão do espetáculo e acarretam a justaposição de seqüências de formas e conteúdos diferentes: a uma cena de paródia literária sucede um curta-metragem, depois uma cena de music-hall e, enfim, números de clowns, fazendo alternar as emoções do espectador entre a curiosidade, o temor e o riso.”⁸⁸

Na definição de Eisenstein, “atração” é “qualquer aspecto agressivo do teatro ou qualquer elemento dele que submeta o espectador a uma ação sensorial ou psicológica verificada por meio da experiência e matematicamente calculada”¹⁸⁹. Esses choques emocionais teriam o objetivo de despertar o interesse do espectador, guiá-lo na direção necessária, capacitando-o a “perceber o lado ideológico do espetáculo mostrado”¹⁹⁰.

Outra aproximação possível entre o teatro e o caleidoscópio tem a ver com o espírito de investigação que os projeta igualmente para o terreno científico. Se Brewster exalta as qualidades empíricas de seu invento, como a polarização da luz, Artaud, em seus postulados sobre o teatro, aponta a organicidade como a base científica da emoção e a partir da qual o ator deve buscar atingir o espectador. A poesia teatral deveria ser apoiada nessa “espécie preciosa de ciência”¹⁹¹, para ele tão afastada, em seu tempo, dos esforços do palco.

Cabe ressaltar também o sentido empírico da antropologia teatral desenvolvido por Eugenio Barba para entender os níveis de organização do comportamento cênico, sobretudo o comportamento pré-expressivo do ator. Ele entende que é possível uma pesquisa do tipo científico “que se proponha a descobrir os princípios transculturais que constroem sobre plano operativo a base do comportamento cênico”¹⁹². Nega, contudo, “qualquer conhecimento objetivo que oriente a ação e construa a mecânica do bios cênico do ator”¹⁹³. Se há, na arte teatral, algum componente científico, ele o chama de “herança: a ciência oculta que pesca seus herdeiros”¹⁹⁴.

O espírito caleidoscópico pode ser encontrado ainda na vocação lúdica do teatro, em sua condição de jogo, essa “situação de entrelugar, nem no sonho nem na realidade, mas numa zona intermediária, que autoriza a multiplicação das tentativas com menores riscos [...], o prazer de inventar, a tomada de consciência da espessura sensual de um momento fugaz”¹⁹⁵, como afirma Jean-Pierre Ryngaert. Ao depositar suas aspirações “científicas” sobre o tablado, segundo uma ludicidade inerente, visando à sensibilização dos sentidos, o teatro afirma-se assim, e mais uma vez, como um fenômeno caleidoscópico.

O ESPÍRITO CALEIDOSCÓPICO DO ESPETÁCULO CÊNICO

Outros dados de identificação do espírito caleidoscópico no teatro podem ser observados em sua dimensão estética. Falávamos, na introdução, do maior aproveitamento da tridimensionalidade do espaço cênico que tem caracterizado algumas experiências teatrais contemporâneas. A necessidade de consistência ou contundência de algumas formas teatrais tem sido, em muitos casos, também a necessidade de uma espetacularidade complementar, de uma configuração cênica especial, uma “teatralização do teatro”⁹⁶, como designou Georg Fuchs, o diretor do Teatro de Arte de Munique, já nos primórdios do século XX.

Esse desejo de assumir e explorar os recursos da teatralidade como um jogo caleidoscópico foi cultivado intensamente pelos simbolistas, movendo os principais centros do teatro europeu da época, como Appia, na Suíça; Craig, na Inglaterra; Behrens e Max Reinhardt, na Alemanha; e Meyerhold, na Rússia.

Um pouco antes, na segunda metade do século XIX, as teorias de Richard Wagner, na Alemanha, já evidenciavam uma tentativa de reforma cênica do teatro segundo uma concepção caleidoscópica. Em textos publicados na década de 1950, Wagner defendeu um drama fundamentado na cooperação entre as artes – música, arquitetura, mímica, pintura – com o fim de oferecer ao homem a imagem do mundo, a chamada “obra de arte total” ou “obra de arte coletiva”, noções contidas na ideia central de uma “obra de arte do futuro” que produziu ecos posteriores na obra de Adolphe Appia e, em menor grau, em Gordon Craig. Wagner acreditava que o homem, como artista, pode ser totalmente satisfeito somente na união de todas as variedades de arte, ou seja, numa caleidoscópica combinação de habilidades artísticas:

"Bailarino, músico e artista [plástico], ele não é mais que uma e a mesma coisa, e nada mais do que um homem artista que representa, que se comunica, de acordo com a soma de todas as suas faculdades, com a mais alta faculdade da imaginação."⁹⁷

Esse esforço caleidoscópico de juntar as artes num mesmo espírito artístico foi também empreendido mais tarde. A Bauhaus, que inspirou Schlemmer a criar, na década de 1920, o caleidoscópico *Balé triádico*, foi também inspirada pelas ideias não menos caleidoscópicas de Adolphe Appia e Gordon Craig. Na Europa, ambos defendiam o encontro entre o Espaço e o Tempo por meio do movimento. Para Appia, que produziu esboços de encenação para Wagner, uma variedade infinita de qualidades espaciais e temporais poderia ser combinada em proporções cambiáveis, ao sabor da encenação:

"No espaço, a duração se expressará por uma sucessão de formas, ou seja, pelo movimento. No tempo, o espaço se expressará por uma sucessão de palavras e de sons, ou seja, por durações diversas que ditam a extensão do movimento. O *movimento*, a mobilidade, eis o princípio diretor e conciliador que regulará a união das nossas diversas formas de arte para as fazer convergir, simultaneamente, sobre um dado ponto, sobre a arte dramática; e, como ele se anuncia único e indispensável, ordenará hierarquicamente essas formas de arte, subordinando-as umas às outras, para os fins de uma harmonia que elas só por si teriam procurado em vão."⁸⁸

Craig, por sua vez, queria que a fluidez de formas e volumes, favorecida pela utilização da luz, revelasse "os pensamentos silenciosamente, por meio dos movimentos, através de uma sucessão de imagens"⁸⁹. Sua visão do "teatro do futuro" é também uma visão do movimento atômico e molecular:

"O lugar está sem forma – um imenso quadrado no espaço vazio está diante de nós – tudo ainda é nada – nenhum som é ouvido – nenhum movimento é visto. Nada está diante de nós. E desse nada virá a vida. De repente, do centro desse vácuo, um único átomo se agita. Ele se levanta, ascende como o despertar de um pensamento em um sonho. Nenhuma luz é lançada em volta dele, nenhum ângulo, nenhuma sombra é visível, somente a lenta e inexorável ascensão de uma forma simples. Imediatamente depois, surgem ao lado dele um segundo e um terceiro átomo. Estes ganham espaço enquanto o primeiro átomo parece

desaparecer – um quarto, um quinto, um sexto e um sétimo... lentamente formas continuam a se levantar em números infinitos."¹⁰⁰

A descrição de Craig – um espaço vazio animado por infinitas possibilidades de ocupação – pode nos remeter tanto ao teatro quanto ao caleidoscópio. Se a luz é um recurso para a construção de certa mística simbolista, os cenários criados por sua visão de arquiteto tornam-se uma imensa fonte de impacto visual, capaz de revelar efeitos inusitados aos olhos da plateia. Craig utilizava biombos (*screens*) que se moviam sob as luzes coloridas, assumindo novas formas e volumes. Assim criava e recriava o espaço do espetáculo, reinventava os ambientes cenográficos, convertendo objetos em símbolos. Luz, cor, forma e movimento – elementos que pertencem igualmente ao domínio do caleidoscópio – são combinados no espaço cênico.

Coisa bem curiosa é que o surgimento dessas experiências cênicas “caleidoscópicas” de Schlemmer, Craig e outros antes deles – assim como o brinquedo inventado por Brewster – tem a ver com descobertas científicas no campo da luz. No caso do teatro, foi a descoberta dos recursos da iluminação elétrica (década de 1870) a ferramenta técnica que parece ter despertado o espírito caleidoscópico da cena, dos simbolistas às gerações seguintes, como comenta Jean-Jacques Roubine: “A revolução potencial que a iluminação elétrica permite ao menos imaginar enriquece a teoria do espetáculo como um novo polo de reflexão e de experimentação”¹⁰¹. Ele cita como exemplo a utilização da luz no trabalho da bailarina estadunidense Lōie Fuller, a partir da última década do século XIX:

“Lōie Fuller fez incrível sensação na transição entre os dois séculos. O que nos impressiona hoje, quando pensamos nos espetáculos da dançarina norte-americana, não é tanto a sua dimensão coreográfica ou gestual, aparentemente rudimentar [...]; mas é aquilo que esses espetáculos revelam em relação ao espaço cênico; ou seja, que a iluminação elétrica pode, por si só, modelar, modular, esculpir um espaço nu e vazio, dar-lhe vida, fazer dele aquele espaço de sonho e da poesia ao qual aspiravam os expoentes da representação simbolista. [...] A utilização da luz, nos seus espetáculos, é importante, sobretudo, no sentido de que não se

limita a uma definição atmosférica do espaço. Não espalha mais sobre o palco um nevoeiro do crepúsculo ou um luar sentimental. Colorida, fluida, ela se torna um autêntico parceiro da dançarina, cujas evoluções ela metamorfoseia de modo ilimitado. [...] Jogo feérico, magia... esses são os termos que melhor caracterizam, para os seus contemporâneos, a arte da dançarina norte- americana."¹⁰²

Os efeitos caleidoscópicos da dança de Fuller são produzidos pela alternância de luzes coloridas, mas, sobretudo, pela movimentação dos imensos panos de gaze presos a bastões de madeira que a dançarina manipulava.



Loie Fuller (1862-1928)

A concepção da cor proposta pelos cenários simbolistas vem reforçar ainda mais a aparência caleidoscópica da cena. Segundo Roubine,

"cada gama cromática, cada matiz, produz uma sensação, uma sacudidela comparável ao efeito das sonoridades. O diretor não deixará mais ao cenógrafo a tarefa da cenografia. Deliberadamente, procurará explorar essas potencialidades cromáticas colocadas num plano de igualdade com a música [...], trabalhando, digamos, não mais apenas com fins de denotação, mas também de conotação."¹⁰³

Essas configurações caleidoscópicas criadas pela movimentação multipolarizada dos dançarinos, como nas montagens de Schlemmer e de Fuller, ou pela exploração da cor, segundo concepções simbolistas, surgiram em meio a outras formas performáticas que vieram romper “os convencionalismos da arte estabelecida, criando novas ideias formais e conceituais da criação artística”¹⁰⁴. Esse espírito de ruptura teve gestação própria e carregou, em muitos casos, outros embriões caleidoscópicos ou princípios que lhe são caros, como a simultaneidade, o dinamismo, a rapidez, atrelados fortemente às conquistas da modernidade.

Filippo Marinetti, autor do manifesto que deu origem ao movimento futurista na Itália (1909), defendeu, por exemplo, a simultaneidade como valor da obra artística. Suas ideias se refletiram no teatro. Escreveu, em 1915, a peça *Simultaneidade*, em que a trama se passa em dois espaços diferentes, separados e incomunicáveis, com *performers* ocupando ambos os palcos ao mesmo tempo. A certa altura, os dois mundos se misturam.

Em *Vasos comunicantes*, encenada no ano seguinte, Marinetti trabalha com três espaços. Em ambos os casos, “a ação transpunha as divisões e as cenas se seguiam em rápida sucessão, dentro e fora dos cenários contíguos”¹⁰⁵. Um vento caleidoscópico toma a cena futurista. “A simultaneidade nasce da improvisação, da intuição velocíssima, da realidade sugestiva e reveladora, única maneira de apreender os confusos fragmentos de eventos interligados que se encontram na vida cotidiana”¹⁰⁶, disse Marinetti, que também criou o Teatro de Síntese. A ideia era criar um “sincronismo psicológico na alma do espectador”¹⁰⁷ por meio de um dinamismo marcado pela rapidez, daí a necessidade de uma síntese, de uma brevidade, de um condensamento que coubesse em poucos gestos e palavras uma gama de situações, sensibilidades, ideias, sensações, fatos e símbolos.

As ideias de movimento, dinamismo e simultaneidade – identificadas no espírito caleidoscópico – assumem um significado virtual para a poética teatral futurista: tudo, ao mesmo tempo, agora.

Também no movimento dadaísta, que ocorria em Zurique, surgia a experiência do “poema simultâneo”, conceito lançado pelo poeta e escritor alemão Hugo Ball, um de seus maiores representantes, como

"um recitativo contrapontístico em que três ou mais vozes falam, cantam, assoviavam etc. ao mesmo tempo, de modo que o conteúdo elegíaco, humorístico ou bizarro da peça se dá a conhecer por meio dessas combinações. Em tal poesia simultânea, exprime-se poderosamente a qualidade intencional de uma obra orgânica, e o mesmo se pode dizer de sua limitação pelo acompanhamento. Os ruídos (um rrr arrastado por minutos, ou estrondos, sirenes etc.) são superiores à voz humana em energia."¹⁰⁸

Anos mais tarde, o movimento surrealista – surgido em Paris no início da década de 1920, mas apenas oficializado em 1925 – traz o conceito de simultaneidade para algumas obras em forma de justaposição de imagens. Uma série de cenas, mas também de eventos simultâneos – dança, dramaturgia, acrobacia, pintura, música e teatro –, criava um mundo onírico, de irracionalidade e inconsciente, que fazia o pensamento transitar num jogo livre de associações. Um dos mais conhecidos é do balé *Relâche* (1924), com direção do pintor Francis Picabia e músicas de Erik Satie, que misturou todas aquelas formas artísticas “para se obter um efeito total”¹⁰⁹.

A justaposição de planos de movimento, tanto no corpo do ator quanto na relação com o cenário e deste em relação ao tempo e ritmo da obra, marcou também o experimentalismo de Meyerhold, que trabalhava com uma ideia de orquestração, tanto visual quanto sonora, ou seja,

"uma organização tal dos elementos de cena (ator, luz, movimento e objetos) que gera uma composição explosiva, na qual a transformação, a metamorfose, aparece como característica primordial de linguagem, distanciando-se de uma ideia de carnavalização, introduzida através do vocabulário da rua, da mascarada e das artes populares."¹¹⁰

Para Meyerhold, o movimento “não é dado pelo movimento no sentido literal da palavra, mas pela disposição das linhas e das cores, bem como pelos seus casamentos e pelas suas vibrações ligeiras e sábias”.¹¹¹

O momento era fértil. O cinema surgia com promissora vocação caleidoscópica, como a ideia de montagem – tanto no cinema quanto no teatro – desenvolvida por Eisenstein, ex-assistente de direção de Meyerhold: sequências de texto ou de cenas montadas numa sucessão de momentos autônomos. Uma vez coladas, dão a fisionomia definitiva do filme ou da encenação.

"A fragmentação da ação em pequenas unidades e a sucessiva combinação destas unidades de ação em um único fluxo de montagem são predeterminadas pela encenação e, de certo modo, surgem dela. [...] A encenação se fragmenta em nós de montagem, e o nó de montagem em cada uma das pequenas ações e detalhes."¹²

Aqui, os princípios que se evidenciam são a fragmentação e a conexidade, ou seja, o encadeamento no qual as partes fragmentadas são inseridas.

A escrita dramática vai dar sinais de fragmentação, bem ao estilo caleidoscópico, a partir dos anos 1930. O professor Jean-Pierre Ryngaert, do Departamento de Estudos Teatrais da Sorbonne, Paris III, em seus estudos sobre o assunto, observou que muitos autores contemporâneos têm optado por uma escrita "descontínua por fragmentos"¹³, ou seja, preferem narrar por "quadros sucessivos, desconectados uns dos outros, e às vezes dotados de títulos"¹⁴, como J.M. Reinhold Lenz (*O preceptor*, 1774)¹⁵, Georg Büchner (*Woyzeck*, 1836)¹⁶ e Bertold Brecht (peças didáticas).

"Esses efeitos de justaposição das partes", explica Ryngaert, em seu livro *Ler o teatro contemporâneo* (1998), "são buscados por autores muito diferentes que os denominam cenas, fragmentos, partes, movimentos, referindo-se explicitamente, como faz Vinaver, a uma composição musical, ou mais implicitamente, como outros autores, a efeitos de caleidoscópio ou prisma"¹⁷. Em entrevista ao autor, Ryngaert explica em que sentido essa escritura arquitetural contemporânea, descontínua por fragmentos, está associada ao caleidoscópio:

"Certos autores trabalham sobre uma construção que deve partir do acaso, outros a partir da escola brechtiana de montagem. Existe uma pequena diferença em fazer as coisas chegarem por acidente e promover, ainda assim, belas formas, convincentes e orgânicas. Rodrigo Garcia, um argentino muito conhecido na França, escreve de uma maneira totalmente descontínua, sem projeto de beleza, sem projeto de ordem, porque o caleidoscópio propõe também um tipo de ordem. A escritura fragmentária se desenvolveu de maneira extremamente diversa. E às vezes não é uma questão de descontinuidade pura, é muito mais uma maneira

de dizer que o mundo real e complexo não pode ser organizado de modo contínuo, orgânico, aristotélico, mas de modo interrompido, incompleto e insuficiente. Em minha opinião, no caleidoscópio há ordem e beleza. E, por conseguinte, ordem e beleza na escritura fragmentária a que eu me refiro no livro."¹¹⁸

Eugenio Barba, diretor da Escola Internacional de Antropologia Teatral e diretor do Odin Teatret (Dinamarca), em Encontro de Diretores realizado em Brasília, em 2007, voltou a citar o termo caleidoscópio para referir-se, desta vez, ao esforço de juntar as peças narrativas de seus espetáculos, como um *patchwork* cambiável, criado para dar dinamismo ao campo visual do espectador. De fato, seu último espetáculo, *Andersen's dream* (2004), é um trabalho de maestria quanto à orquestração dos elementos vivos da cena (atores, sons, músicas, luzes). Cada elemento é encadeado nos demais de modo preciso, como uma pauta de notas cênicas sabiamente musicada. "No final de tudo, resta uma imagem intrincada, contendo todas as outras. Um espetáculo que contém outros espetáculos"¹¹⁹, diz Eugenio Barba.

Para o diretor do Odin Teatret, o *patchwork* tem o mesmo princípio do caleidoscópio, mas reconhece que esse último corresponde a uma imagem mais apropriada do que se passa durante o espetáculo:

"Depende, claro, de como o diretor constrói o espetáculo. Existem diretores que têm uma interpretação muito clara do texto e da história que querem contar e desejam, por isso, que ela chegue a todos os espectadores numa única direção de intenções e significações. Mas às vezes esses espetáculos ganham em lucidez e perdem em espírito caleidoscópico, para usar suas palavras. Há espetáculos em que o espírito caleidoscópico parece se manifestar melhor. Por exemplo, quando o espectador, em sua experiência, passa a imaginar algo e, de repente, se dá conta de que existe ali outra coisa, outras histórias, algo grotesco, trágico, irônico, situações de câmbio que podem corresponder ao que você chama de espírito caleidoscópico. Também quando os mesmos elementos assumem "cores", vibrações ou ressonâncias diferentes para cada espectador."¹²⁰

De outro modo, mas igualmente caleidoscópicas, são as formas espetaculares híbridas surgidas nas décadas de 1960 e 1970, como o nova-iorquino Performance Group, de Richard Schechner, e na década seguinte até os nossos dias, como o também nova-iorquino Wooster Group (uma evolução do Performance Group), e o catalão La Fura dels Baus (1979). Segundo o diretor teatral e professor doutor Fernando Villar, do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília, orientador desta pesquisa e estudioso do hibridismo artístico no teatro contemporâneo,

"a interdisciplinaridade artística, que pode ser considerada um potencial inerente da expressão teatral, é manifestada inteiramente no teatro do La Fura dels Baus, onde o literário cede espaço, sendo mesmo preterido pelo visual e o plástico, sônico e cinético, sensorial e físico. [...] A efemeridade, presença, desaparecimento, a transitoriedade são características ontológicas de performances ao vivo, cuja investigação e análise são mais problematizadas em um espetáculo encenado por La Fura e seus coros sem ensaios em uma assemblage audiovisual em constante movimento. Os espaços não convencionais onde eles atuam também emolduram uma transformação contínua pelo movimento contínuo dos atores e da plateia, num jogo dinâmico onde a energia gerada é quase palpável."¹²¹

Villar nos dá exemplos de outras concepções híbridas espalhadas por todos os continentes que podem ser agrupadas como teatro "pós-dramático, teatro *performance*, dramaturgias de imagens": em Barcelona, La Cubana, Sêmola Teatre, Marcel·lí Antunez Roca, Simona Levi; em Montreal, Robert Lepage; em Copenhague-Bruxelas-Amsterdã, Jan Fabre, Alain Platel e Arne Sirens, Michel Laub; em Brasília, Hugo Rodas e Udigrudi; em São Paulo, Ópera Seca, XPTO, Cristiane Paoli Quito, José Celso Martinez, Antunes Filho, Marcio Aurélio, Antonio Nóbrega, Antônio Abujamra; no Rio, Companhia dos Atores e Armazém; em Paris, Royal de Luxe; em Buenos Aires, Periféricos de Objetos, Organización Negra/De La Guarda; em Nova York, Wooster Group, Karen Finley; em Londres, DV⁸ e Forced Entertainment; e em Tóquio, Shankai Juku e Min Tanaka.¹²²

À listagem de Villar, a professora Silvia Fernandes, da Escola de Comunicação e Arte da Universidade de São Paulo, acrescenta Tadashi

Suzuki, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Heiner Müller, Frank Castorf, Bernard-Marie Koltés, Pina Bausch, Maguy Marin, Companhia dos Atores, Teatro da Vertigem, entre outros¹²³.

Os procedimentos encontrados nesses trabalhos são variados. Fernandes tenta resumir:

"As narrações, os poemas cênicos, a interdisciplinaridade, os ensaios teóricos encenados, o teatro cinematográfico, o hipernaturalismo, a tendência à paródia, como variante da intertextualidade; os monólogos e as performances-solo, a emergência dos coros, como manifestação de coletivos parciais, tribais; o teatro do heterogêneo, que nasce do encontro entre uma concepção teórica, um dado técnico, uma expressão corporal e uma imagem poética, como nos processos colaborativos do teatro brasileiro, são essas entre outras tantas ocorrências que [se pode perceber] no teatro pós-dramático."¹²⁴

O termo pós-dramático, usado inicialmente por Richard Schechner¹²⁵ e depois por Hans-Thies Lehmann, veio propor uma aproximação conceitual para localizar, na história, teatros que encontram sua motivação não no dramático ou literário, mas no teatral, cênico e performático ou no visual, cinético, tecnológico, mediado ou coreográfico¹²⁶, como avalia Villar.

Em busca de possíveis poéticas além daquelas erguidas sobre o texto, artistas e grupos de teatro, na segunda metade do século XX, serviram-se de outro princípio caleidoscópico: a performatividade. Uma condição inerente a todas as formas dramáticas, como vimos, mas assumida nas formas pós-dramáticas como uma libertação política. Em nome dela, a cena se afasta de suas motivações literárias e o ator se despede de procedimentos dramáticos como a representação mimética, ou seja, a incorporação ou expressão do outro, o personagem, para constituir-se talvez no que Barba chamou de "corpo fictício"¹²⁷, posto nesse novo momento a serviço do *acontecimento* teatral e não da *representação*.

Essa performatividade, entretanto, não ocorre apenas no âmbito do palco, avança para o ambiente e envolve o espectador. Portanto, além de princípio estruturante da expressão cênica transitória e movente (a *performance*), a performatividade é para o espectador um caminho duplo,

pois aponta, para além da forma estética, uma forma ritual, em que ele “tende a ser tornar participante, em detrimento de sua posição de assistente”¹²⁸. Ou seja, o espectador desse novo teatro que injeta porções a mais de performatividade, incluindo o próprio espectador na performance, é colocado “na posição ambígua de responder esteticamente ao que se passa em cena, como se assistisse a uma ficção teatral e, ao mesmo tempo, obrigado a reagir a ações extremas, reais, que exigem dele uma resposta moral”¹²⁹. Ou uma resposta cinestésica, decisões ou escolhas voluntárias: mover-se, abandonar seu ângulo, participar ou mesmo retirar-se da cena. Ele passa a fazer parte do jogo ainda que não seja obrigado a isso. Segundo Lehmann, “uma situação como essa é como uma situação política”¹³⁰.

O teatro pós-dramático, portanto, carrega esse duplo papel político: dominar seu poder longe do primado do texto ou, apesar dele, exercê-lo numa ambiência compartilhada com o espectador. O termo *environmental theater* (“teatro ambiental”), utilizado por Richard Schechner, pode aqui traduzir o espírito dessas iniciativas: o teatro ambiental é “o espaço organizado, mas não controlado”¹³¹, pois está sujeito às variações do ambiente e, em consequência, da relação com o espectador ou da configuração específica de que é parte integrante. O papel da interatividade é justamente afetar o controle do espetáculo e sujeitá-lo, com a participação do espectador, à responsabilidade de todos os presentes naquele ambiente.

A pura contemplação – que, na perspectiva de Arthur Schopenhauer, por exemplo, é uma exigência da concepção do belo¹³² – é apenas a metade da sua experiência. A outra metade é uma concessão da vontade, consciência ou razão pela qual se dá também a apreensão do espetáculo cênico. Brecht pode ser citado aqui como um exemplar dessa tendência ou mesmo “parte da pré-história da *performance*”¹³³, como afirma Lehmann. As peças didáticas (“peças de aprendizado”) foram assim chamadas para conferir ao espectador a condição de “aprendiz” do jogo teatral, pois participa de um evento político, e não porque assiste a um espetáculo como uma doutrina a receber: “A peça didática é a ideia de um teatro sem público passivo.”¹³⁴

Romper a distância frontal e horizontal imposta pelo palco italiano e inserir o espectador em outras concepções espaciais tornou-se uma tendência crescente em algumas formas teatrais

contemporâneas. Na década de 1970, podemos localizar um exemplo de projeto cenográfico interativo na montagem de *O balcão* (1970), de Jean Genet, com produção de Ruth Escobar e direção de Victor Garcia. Na ocasião, Yan Michalski observou:

"Não me consta que em qualquer lugar do mundo tivesse sido tentada até hoje uma experiência como esta, que implica destruir praticamente um teatro para a construção de uma enorme torre de metal que atravessa o edifício desde o térreo até o último andar e que constitui ao mesmo tempo o local da ação cênica e a plateia, derrubando a tradicionalmente horizontal dinâmica teatral para substituí-la por uma dinâmica vertical, tanto na movimentação da ação como no ângulo de visão dos espectadores."¹³⁵

No comentário de Sérgio Viotti sobre o mesmo espetáculo, o que acontece na montagem é que "nós, sendo parte integrante do cenário-teatro, deixamos de ser *voyeurs* [...] para ser, na própria estrutura dos quartos de loucura e prazer, espelho do mundo genetiano, como os que foram as paredes do fantástico bordel"¹³⁶.

O Teatro da Vertigem – que se tem caracterizado pela intervenção em espaços institucionais – é outro exemplo oportuno. Seus conhecidos espetáculos *Paraíso perdido* (1992), *O Livro de Jó* (1995), *Apocalipse 1.11* (2000) e *BR³* (2006) foram apresentados, respectivamente, numa igreja, num hospital, num presídio e no Rio Tietê, com concepções cenográficas que valorizavam a geografia física do lugar, acentuando, em alguns casos, seu ambiente degradante e desconfortável. O público acompanhava a evolução das cenas, deslocando-se por várias áreas.

A ousadia das concepções espaciais no teatro cresce proporcionalmente à ousadia tecnológica. Igualmente performativo, mas superiormente interativo é o espetáculo *Fuerzabruta* (2005), dos criadores do grupo argentino De La Guarda, apresentado em diversos países para plateias sempre muito grandes. *Fuerzabruta* é uma ação performática coletiva que estabelece uma relação altamente sensorial com o espectador, promovendo um verdadeiro caleidoscópio de imagens e experiências cinestésicas, como insinua a reportagem abaixo:

"O inovador *Fuerzabruta* é um espetáculo físico, visual e sem palavras. [...] *Fuerzabruta* vai do silêncio até um nível musical que atinge muitos decibéis e exploram todas as emoções da plateia. A eletrizante trilha sonora mescla vários ritmos eletrônicos e surpreende o público a cada cena apresentada, provocando uma grande "balada". O espaço é composto por toneladas de estruturas metálicas e cabos. Uma tenda de aproximadamente ⁵⁰ metros é transformada num imenso palco, que dá suporte para as centenas de luzes e caixas de som. O espetáculo tem capacidade para mil pessoas em pé que interagem com os atores, cenários e cenas impactantes. Entre jogos de luzes, corpos suspensos, inúmeros movimentos e musicalidade, os atores, que freneticamente desafiam a gravidade, envolvem o público e tudo se transforma em algo único, real e de grande força cênica. No início do espetáculo, o público se depara com um homem, sustentado por um cabo de aço, que está no meio de corrida insana, sob uma esteira rolante, explodindo paredes e passando por vários cenários. Homens e mulheres percorrem grandes cortinas prateadas que passam muito perto do público. Minutos seguintes, os atores fazem coreografias que envolvem com o ritmo e as batidas da música, e ao mesmo tempo interagem com o público. Durante a apresentação, o público presencia lindas mulheres e atores que deslizam e criam fortes movimentos dentro de uma enorme piscina plástica transparente, que do teto se aproxima até bem perto da cabeça do público. Um espetáculo único que mexe com as emoções e os sentidos de todos."¹³⁷

O grupo La Fura dels Baus, que inspirou o De La Guarda, vai ousar ainda mais ao propor ao espectador a ocupação de um espaço virtual. Segundo Villar, o grupo catalão

"ampliou arenas de apresentação teatral. Das ruas nos primeiros quatro anos aos edifícios e fábricas abandonadas desde ¹⁹⁸³, ou em galpões, necrotério, ginásios, navio cargueiro, ônibus de dois andares ou cavernas pré-históricas, La Fura sempre buscou outros espaços para suas ações artisticamente interdisciplinares, incluindo a rede. A pesquisa do que os fureros chamam de 'teatro digital' foi iniciada em meados da década de 1990. *Work in progress* (1997) conectava simultaneamente quatro performances de Macbeth em quatro cidades europeias ao pequeno Teatre Malic, em Barcelona."¹³⁸

Essas transmutações de que o teatro muitas vezes se reveste são também desenvolvidas pela técnica caleidoscópica como um plano de engenharia para aumentar ainda mais a ação cinestésica do espectador e, assim, despertá-lo, torná-lo ativo, atento, interessado em descobertas sucessivas.

O teleidoscópio, por exemplo, é um aparelho que substituiu a caixa de fundo, onde peças avulsas estão sujeitas a uma combinação aleatória, por uma lente esférica que captura a paisagem exterior e a converte em fragmentos de cor. O observador, nesse caso, se quiser ver o jogo cambiante das formas, tem de se mover, girar seu corpo, apontar o caleidoscópio para outras direções do espaço à sua volta. Essa experiência o insere em um contexto de escolhas. Ele passa a buscar nas referências de luz e cor, disponíveis em seu ambiente visual real, as possibilidades de captura e composição, usando o próprio corpo.



Teleidoscópio

Em suma: instrumentos de aplicação estética e política, algumas formas espetaculares do século XX reafirmam seu papel caleidoscópico quando fazem do espectador um partícipe ainda mais crucial da produção performativa. A *performance* do caleidoscópio, como vimos, está condicionada à participação do observador-jogador. Na *performance* do teleidoscópio (o mais interativo dos caleidoscópios), essa participação é também um modo de conceder ao observador-jogador certo controle sobre o jogo.

Muitas dessas práticas se desenvolveram sob a força de uma intertextualidade comprometida com a visualidade, motivo que nos

leva, no próximo capítulo, a investigar o teatro como uma forma de arte visual e suas particularidades. Conhecer-las pode nos fazer entender o potencial sensório-perceptual do espectador de teatro. Pode ainda apontar caminhos para elevar as qualidades expressivas do ambiente cênico, ou seja, do ator e dos demais elementos da cena. Sendo o ambiente cênico uma realidade visual criada e manipulada artisticamente por certo sentido estético, seja pelo ator ou pelo encenador, o esforço para a concretização desse projeto não poderá desprezar certo saber sobre o mundo visual. O espectador não é senão aquele que se põe em estado prévio de atenção, em expectativa formal (em contraposição à “representação formal” do ator), abrindo-se aos estímulos de algo que acontecerá diante ou em volta dele. Explorar esses estímulos visuais de modo criativo representa, pois, um plano estratégico para conquistar o interesse do espectador, num mundo em que a saturação de imagens parece exigir um novo respiradouro para o olhar.

CAP 2

VER: o caleidoscópio do espectador

Capítulo 2 | VER: o caleidoscópio do espectador

OLHAR O ESPETÁCULO CÊNICO

Por sua etimologia, a palavra teatro confere ao olho humano certo primado. O termo vem de *theatrón* – *lugar de onde se vê*. Na Grécia antiga, esse lugar fora construído nas encostas das colinas e deveria garantir total visibilidade à plateia. A visão do espectador torna-se, assim, pressuposto e via incondicional para a existência do ato teatral. “O teatro é mesmo um ponto de vista sobre um acontecimento presencial: um olhar, um ângulo de visão e raios óticos o constituem”¹⁴⁰, diz Patrice Pavis.

Apesar de a gênese etimológica privilegiar o ponto de vista do espectador, o teatro sempre se configurou como um espaço da experiência coletiva em que atores e espectadores não são passíveis de separação. Ao contrário, são peças mutuamente indispensáveis e, por isso, indissociáveis na realização do ato teatral. A ausência de um desprezaria a presença do outro. Desse modo, o *théatron* – o lugar reservado ao espectador (*aquele que possui a visão*) – logo passou a designar também o lugar onde se realiza o ato cênico, ou seja, o lugar para onde a visão do espectador é dirigida, o lugar do ator, das ações, da representação, da interpretação, da cena propriamente dita, o lugar da manifestação artística e autoral onde toda a visualidade é construída, o espetáculo cênico. O teatro é, assim, esse espaço de dupla localização (ao mesmo tempo o lugar de onde se vê e para onde se vê), ou seja, o espaço de pontos de vistas e esforços visuais simultâneos: o do espectador – de onde parte o olhar – e o do ator ou da cena (do encenador) – de onde partem os estímulos para o olhar do espectador.

Entretanto, essa interdependência, concretizada por meio da comunicação visual, parece não conferir importâncias equânimes ao ator e ao espectador. O espectador, sendo a motivação do ator, assume seu lugar de precedência. A expectativa da qual se nutre o espectador é o sedutório do ator. É o olhar do espectador o destinatário dos enunciados cênicos, a instância sensorial, e por isso também cognitiva, para a qual convergem todos os esforços da cena. Recorrendo mais uma vez à terminologia semiótica greimasiana, o desfrute visual (mas também emocional, físico, sensorial, estético) do espectador, em forma de prazer ou contentamento, é a sanção do ator heroico – também do encenador – ao final da sua *performance*.

ESTÍMULOS CALEIDOSCÓPICOS

Algumas formas teatrais contemporâneas, quando desejam despertar o interesse visual do espectador, parecem confiar nas propriedades estéticas da *performance* caleidoscópica, como as que identificamos no capítulo anterior: a imprevisibilidade, a não linearidade, a exatidão das formas, a simultaneidade de ações, a fragmentação da escrita, a alternância de paisagens visuais pelo uso cambiante das luzes, das cores e dos elementos cenográficos. Até mesmo o esplendor caleidoscópico apontado por David Brewster pode encontrar seu correspondente teatral, entre outras associações possíveis, no que Eugenio Barba chama de “energia extracotidiana”, uma qualidade especial de energia que “dilata” o corpo físico do ator e o transforma em “corpo artístico, não natural”, mais “presente e significativo perante aquele que o vê”¹⁴¹.

A satisfação visual do espectador, por correspondências que a licença da metáfora nos permite, pode, portanto, ser estimulada pelos mesmos efeitos oferecidos pelo caleidoscópio. Entretanto, em que pese a semelhança entre o teatro e o caleidoscópio (ambos são igualmente “cortesãos do olhar alheio”¹⁴²), os mecanismos cênicos para “agradar os olhos”, usando a expressão de Brewster, parecem mais complexos do que a engenharia rudimentar daquele brinquedo óptico, uma vez que a percepção do que é representado teatralmente – como nos indica novamente a semiótica – supõe da parte do espectador “a organização espacio-temporal de signos múltiplos e simultâneos”¹⁴³ que possibilitam uma gama de interpretações maior do que aquelas limitadas à combinação de formas e cores encontrada no caleidoscópio.

Ainda assim, em algumas formas teatrais, como as “pós-dramáticas” apontadas por Hans-Thies Lehmann, os signos muitas vezes são assimilados sem significação concludente, mas de forma aberta e fragmentada, a exemplo do que ocorre também na observação do caleidoscópio. Portanto, o teatro cuja estética se propõe caleidoscópica pode ser inserido no contexto de análise das formas pós-dramáticas, por sua tendência a decompor a percepção do espectador em linhas de fuga e não mais em processos de ajuntamento global de signos¹⁴⁴. O olhar sobre o teatro dramático, então habituado a um circuito fechado de

informações no qual realiza um trabalho de síntese, é reorientado pela “pós-dramaticidade” a receber uma “densidade de momentos intensos”¹⁴⁵ dentro de um sistema instável, caótico, de informações moleculares, como analisa Lehmann.

Esse “novo” teatro parece ter confiado na capacidade da visão de responder à intensa carga de estímulos que é capaz de provocar. Como é sabido, o “cérebro visual”¹⁴⁶, com sua imbricada rede de células nervosas, está apto para o caos: ele é capaz de receber bilhões de estímulos e informações ambientais, como forma, textura, tamanho, distância, brilho, claridade, cor, movimento e som, podendo integrar todas essas características ao mesmo tempo. A visão, acoplada à audição, revela-se, assim, um sistema caleidoscópico de sensações e percepções¹⁴⁷ que consegue, com a velocidade e a inteligência que lhe são peculiares, transformar sinais de energia potencial (luz, pressão, calor, substâncias químicas, ondas sonoras) em sensações e estas em percepções.

A ciência reconhece, ainda, a capacidade dos neurônios, num processo evolutivo, de “adaptar-se a novas situações inéditas e elaborar novas formas perceptuais de dominar um novo ambiente”¹⁴⁸, num fenômeno que o farmacologista Philippe Meyer chama de “darwinismo neuronal”¹⁴⁹. A visão humana, por uma constituição neurofisiológica de espécie, mostra-se, portanto, receptiva à diversidade e à alternância de estímulos, ou seja, aos apelos crepitantes do ambiente, da vida. Essa premissa científica, aplicada ao teatro, permite-nos afirmar que também o espectador está aberto aos estalidos da cena caleidoscópica, mas não nos autoriza a aferir a satisfação visual advinda dessa explosão de estímulos.

A Psicofísica – que estuda a relação entre a estimulação física e a experiência mental – lembra que existem componentes psicológicos individuais e planos de fundo (contextos) que diferenciam, de uma pessoa para outra, a percepção de determinados estímulos¹⁵⁰. O que se vê, no palco, portanto, são estímulos, cuja recepção, percepção e significação flutuam ao sabor da mente subjetiva. Atributos plásticos, verbais, dramáticos podem ser notados por todos e ao mesmo tempo, mas sua percepção dependerá do contexto psicológico e cultural de cada espectador e da maneira como o olho se conecta com a vida mental e com as preferências de cada um. Onde termina o prazer e começa o estresse visual será para o teatro uma fronteira tão tênue quanto ambígua.

REVOLUÇÕES VISUAIS

Os diferentes usos estéticos e ideológicos da matéria cênica, ao longo da história do teatro, nos fazem pensar nessas adaptações ou reorientações circunstanciais do comportamento visual. Se tomarmos o corpo do ator como exemplo, veremos que esse signo ou circuito particular de estímulos sofreu, em situações históricas particulares, uma diversidade de aplicações estilísticas que lançou novas perspectivas ao olhar do espectador.¹⁵¹

Os procedimentos de encenação e de ocupação espacial também mudaram ao longo do tempo, abrindo novas frentes de apreensão estética. As configurações que o teatro imprimiu a partir do século XX – como as que vimos na terceira parte do Capítulo I, por exemplo – surgiram para afirmar o diferencial do teatro ante a cultura televisual eminente, primeiro do cinema, depois da televisão.

Nessa reação identitária, o espaço tridimensional e a relação viva entre o palco e a plateia tornaram-se as principais armas políticas do teatro. Também seus discursos visuais – a “espada do olhar”¹⁵² lançada pelo encenador, como mencionara Gordon Craig – serviram amplamente para transmitir ao espectador seu poder de voz. Em alguns casos, com nítida aparência caleidoscópica. Lehmann refere-se, por exemplo, aos trabalhos do dramaturgo e diretor belga Jan Lauwers, desenvolvidos desde a década de 1980, como um “caleidoscópio de estruturas espaciais, objetos de cena e espaços luminosos”¹⁵³ que demarcam no palco “campos alternantes e sincrônicos”¹⁵⁴, correspondendo a “um trabalho textual de montar e desmontar”¹⁵⁵.

O mais curioso, contudo, é que a visão, esse alvo cravejante de informações para o qual as novas estratégias cênicas dirigiram suas lanças estéticas, parece refletir a revolução do olhar suscitada pelo recurso da imagem animada, fazendo crer que o teatro, mais do que recusar os efeitos da TV ou do cinema, acompanhou o processo de espalhamento dos sinais elétricos e eletrônicos da mídia.

O filósofo francês Jean-Jacques Wunenburger, em seu livro *O homem na era da televisão* (2005), analisa:

"No interior do sistema mágico-técnico próprio da televisão, convém que prestemos atenção à experiência ocular que ele suscita e desenvolve até o frenesi. Pois o meio e suas mensagens caminham par a par com uma solicitação permanente, uma espécie de massagem intensa dos olhos, que não tem nenhum equivalente na civilização passada nem na presente. As ocupações nobres ou de alto valor trazidas pela cultura foram geralmente associadas ao domínio do olhar: a *performance* do olhar reside essencialmente no golpe de vista, aquele do caçador, do guerreiro ou do artesão que devem, em um "pisar de olhos", obter uma adaptação do corpo ao mundo."¹⁵⁶

Wunenburger compara a televisão a um "espetáculo embriagante da natureza daquele proporcionado pelo *caleidoscópio*"¹⁵⁷. Sua comparação, entretanto, nos lança aqui a uma encruzilhada. Se, por um lado, a aplicação conceitual do caleidoscópio no teatro afirma características estéticas contemporâneas, despertando uma dimensão eufórica de apreensão e progressão visual, a vinculação do termo à televisão parece, ao contrário, conceder ao olhar um estado narcótico, de voyeurismo e possessão, capaz de "neutralizar a vida, o real, em proveito de uma fuga em uma complacência fantasmática"¹⁵⁸.

A mediatização pelas imagens "caleidoscópicas" da televisão, mesmo parecendo aumentar a intensidade de nossa relação com o mundo, com a história, com a cultura, tende, na opinião de Wunenburger, a "falsificar, a nivelar, a amputar o que ela transmite, sem poder nunca substituir a repercussão afetiva ou intelectual do que é apreendido ao vivo, isto é, fora da tela"¹⁵⁹. Resta então a todos nós, na opinião do filósofo francês, um olhar paradoxal (desinformado pela superinformação, atrofiado pela hipertrofia), "exposto a uma confusão de signos, saturado de referências narrativas, de sequências emocionais excluídas inconscientemente, que vão se sobrepor, em total desordem, nas lembranças, formando um emaranhado de imagens cujo efeito último está mais próximo da vertigem que do onirismo"¹⁶⁰. Essa análise deve ser estendida a um contexto mais amplo. Para isso, tomemos aqui o estudo de outro filósofo francês, Guy Debord, sobre a "sociedade do espetáculo".

ESPETACULARIZAÇÃO DO OLHAR

A “sociedade do espetáculo”, de que fala Debord, é uma sociedade esfacelada e dividida que perdeu sua conexão com o realismo natural do mundo, o diretamente vivido, o diálogo pessoal, e agora se expressa pelo espetáculo, ou seja, por um mundo movido pelas aparências e consumo permanente de fatos, notícias, produtos e mercadorias, sob todas as suas formas particulares – informação ou propaganda, publicidade ou consumo direto de divertimentos¹⁶¹. O espetáculo, segundo o filósofo francês, é uma “relação social de pessoas mediada pela imagem e constitui o modelo atual da vida dominante na sociedade”¹⁶². O resultado: a alienação do espectador em favor do objeto contemplado: “Quanto mais ele contempla, menos vive; quanto mais aceita reconhecer-se nas imagens dominantes da necessidade, menos compreende sua própria existência e seu próprio desejo [...] O espectador não se sente em casa em lugar algum, pois o espetáculo está em toda parte”¹⁶³.

O espetáculo tornou-se, por isso, “um capital em alto grau de acumulação”¹⁶⁴ para todos e, em especial, para o poder midiático, cujo objetivo tem sido elevar exponencialmente as qualidades espetaculares da sociedade para beneficiar-se dela, fazendo todos reféns de suas leis. A expectativa torna-se, assim, a sua moeda preferida: ela é o que justifica a necessidade de satisfação e consumo. Daí, a sociedade alienada e masoquista de que fala Debord, pois vive no interior da propaganda e define as regras de sua própria servidão, alimentando sua expectativa dos golpes sensacionalistas do espetáculo em todos os palcos disponíveis: social, político e econômico. Em resumo, a sociedade extorquiu a expectativa, isolou a atenção do espectador nos estímulos visuais da mídia e agora subtrai da passividade coletiva as vantagens – sociais, econômicas, políticas – do espetáculo criado para a “felicidade” de todos.

Wunenburger acredita que essa passividade tem ligação com a postura escópica que adotamos diante da TV (geralmente sentados, com o olho fixo numa tela): uma “nova forma de submissão do ser vivo à máquina”¹⁶⁵. A submissão é de ordem biológica: o olho é nutrido de

estímulos, enquanto o resto do corpo é libertado do esforço físico. Na imobilidade, as respostas cinestésicas e a sensibilidade são reduzidas, enquanto o olhar é lançado na tarefa frenética de absorver e filtrar estímulos, arriscando-se ao fastio mortal da própria tarefa. Supõe-se que a repetição ou a mecanização do processo seletivo pelo qual a atenção tem de lidar rapidamente com a sobrecarga de estímulos pode afetar a disposição sensorial do olhar.

Trata-se também de uma submissão mental: “Vivemos os acontecimentos mimeticamente ou por procuração; por meio da tela simulamos a realidade, participamos ilusoriamente do que vemos”¹¹⁶⁶, diz. A passividade é, assim, o extrato letárgico de uma “fascinação escópica durável”¹¹⁶⁷ que inibe todas as funções superiores da consciência do espectador, suas atividades psíquicas, produzindo “um enfeitiçamento”¹¹⁶⁸, “um olhar passivo, em repouso, quase apático, que acaba por abandonar os próprios estímulos externos”¹¹⁶⁹, “um efeito específico da atração ocasionada por uma situação na qual o sujeito se vê como aniquilado por dentro dele, perdendo por isso toda iniciativa, toda capacidade de se desligar”¹¹⁷⁰, ou seja, o telespectador vive um estado de “sideração ocular”¹¹⁷¹.

Para o teatrólogo polonês Alessandro Fersen¹⁷², esse “estado de passividade anônima”¹¹⁷³, desenvolvido pela “ditadura tecnológica”¹¹⁷⁴, acabou afetando a atenção teatral. “O espectador leva para o teatro seus novos hábitos: cria-se uma osmose perniciosa entre os dois comportamentos”¹¹⁷⁵. Embora careça de comprovação convincente, a afirmação de Fersen oculta uma preocupação válida: a vulnerabilidade do teatro diante da “hegemonia oculta da tela”¹¹⁷⁶. Ele refere-se ao cinema e à TV, mas hoje podemos incluir outras tecnologias visuais, como o computador e até mesmo o telefone celular. A tática da tela, em sua opinião, consiste em “absorver a atenção do espectador de maneira totalitária”¹¹⁷⁷, deixando-lhe o olhar hipnotizado. Esse olhar, uma vez convertido em hábito, infiltra-se na plateia como uma ameaça à comunicação teatral.

Se o ator (ou a cena) teme ou se ressentido do espectador que chega ao teatro com um olhar siderado, hipnotizado, o que pensar do espectador, cujo olhar, ao contrário, está sendo educado na relação com as imagens televisuais? É o que defende o professor doutor Milton

José Almeida, coordenador do Laboratório de Estudos Audiovisuais (Olho) da Unicamp. Para ele, a inteligibilidade do mundo está sendo formada a partir dessas imagens e sons:

"A transmissão eletrônica de informações em imagem-som propõe uma maneira diferente de inteligibilidade, sabedoria e conhecimento, como se devêssemos acordar algo adormecido em nosso cérebro para entendermos o mundo atual, não só pelo conhecimento fonético-silábico das nossas línguas, mas pelas imagens-sons também. [...] Ver filmes, analisá-los, é a vontade de entender a nossa sociedade massificada, praticamente analfabeta e que não tem uma memória de escrita. Uma sociedade que se educa por imagens e sons, principalmente a televisão, quase uma população inteira (ricos, médios, pobres) que não tem contato com a escrita, o contato da memória escrita, a reflexão com a escrita. E também a vontade de entender o mundo pela produção artística do cinema."¹⁷⁸

O professor estadunidense de filosofia Mark Rowlands, por sua vez, entende que a televisão é capaz de facilitar o contato com importantes conceitos filosóficos, como a felicidade, o individualismo, a liberdade, a ética, a moral, o bem e o mal. Em seu livro *Tudo o que sei aprendi com a TV* (2008), examina alguns seriados – *Seinfeld*, *Friends*, *Os Simpsons*, *Sex and the city*, entre outros – para comentar o que, na sua opinião, constitui o maior problema da modernidade, a tensão entre a liberdade e o valor.

Wunerburger chega a considerar “promissora” essa preparação educativa para “tornar o espectador mais inteligente”, ensinando-lhe a olhar e decifrar as imagens, mas teme, ao mesmo tempo, “os contornos mal traçados desse ensinamento suplementar, pois não podem garantir, a curto prazo, um melhor uso da televisão”¹⁷⁹.

PLATEIA HETERÓCLITA

Essas questões nos fazem pensar no modo como o olhar do espectador, agora condicionado por uma lógica instaurada pela imagem televisual, lida com a imagem teatral. Algumas reflexões podem ser cruciais para a feitura geral da cena no teatro contemporâneo. Que procedimentos táticos podem ser adotados pelo encenador para driblar a suposta passividade do espectador e reaver seus mecanismos de atenção, garantindo a comunicação teatral?

Segundo Barba, é o *detalhe*, no conjunto cênico observado a distância, o que confere atratividade à cena visual: “Cada espectador, ainda que não o saiba, percebe algumas vezes através das grandes lentes, e outras vezes através das pequenas de um binóculo imaginário, assim como o poeta de sentidos particularmente aguçados do qual falava Baudelaire”.¹⁸⁰ Olhar para o detalhe, contudo, não é somente ter o campo visual concentrado num ponto de fuga, mas sentir, nesse recorte espacial, um ambiente objetivo para a receptividade subjetiva.

Difícil, entretanto, é identificar a qualidade de atenção com que o detalhe (e também o conjunto que o ressalta) é recebido pelo espectador. Aqui vale mencionar o estudo de Alessandro Fersen, para quem a qualidade da atenção define o espectador em meio a uma plateia de expectativas tão diversificadas. Na sua avaliação, o espetáculo não é senão a resultante da atenção e do ritmo com que cada um decompõe a duração do evento cênico presenciado e que, mesmo na intimidade gerada pelas eventuais proximidades físicas, “a nossa diversificada expectativa de presenciar o espetáculo não nos faz coesos”¹⁸¹, pois divide a diferente qualidade de atenção que consiste a diversidade dos comportamentos teatrais, nossos e alheios¹⁸².

O capítulo inaugural do seu livro *O teatro, em suma* (1980), é dedicado aos variados matizes de atenções que se concentram sobre a cena teatral. Fersen chega a delinear uma tipologia do espectador moderno, que vale a pena aqui transcrever:

O espectador naïf – Adere de corpo e alma à trama do espetáculo; sua adesão é acrítica. Foi ao teatro para deixar-se envolver por uma

'história'. Transferiu-se para o palco assim que o pano se levantou: é um ator visual, [...] um espectador autêntico. Sua disponibilidade total está presa, à sua revelia, numa rede de sugestões culturais (os *mass media*), que condicionam imperceptivelmente a aceitação do espetáculo sem qualquer reserva mental. Nesse tipo de comportamento, a dosagem entre expectativa e atenção minuciosa prejudica a esta e favorece grandemente àquela. Uma expectativa que se transmite objetivamente a cada momento e a cada novo acontecimento desencadeia nova expectativa. A atenção para o detalhe vale apenas como passagem obrigatória para as fases sucessivas da trama. O tempo 'interno' contradiz a duração objetiva do espetáculo: uma avidez insaciável de futuro caracteriza a qualidade dessa atenção teatral.

O espectador bizantino – Filtra o acontecimento dramático por meio de seus diafragmas culturais. Entrega-se ao enredo com cautela. Sua atenção crítica despe o personagem de seu disfarce e põe a nu o ator que assumiu a alma do personagem. Com a mesma frieza, o olho bizantino examina o cenário, as roupas, o jogo de luzes; enquanto isso, o ouvido distingue as músicas da cena. A avaliação que resulta disso diz respeito à direção, estabelece comparações com o texto, ratifica o nível dramático do roteiro inédito. [...] A estrutura principal do comportamento bizantino é mais uma vez o 'tempo teatral'. Aqui a atenção extirpou a expectativa. Uma atenção obstinada que prefere o presente isolado do contexto, negligenciando o futuro dramático. [...] Para ele, o único critério de valor é a consideração estética. Um parâmetro fluido, indefinido, síntese de hábitos antigos e de sensibilidades passageiras, de cultura adquirida e de intuição pessoal.

O espectador folgazão – É o espectador de evasão, que consome um teatro confeccionado com receitas comerciais (ingredientes: a comicidade, o sentimentalismo, o cotidiano, o patético) e destinado ao puro entretenimento. [...] O espetáculo é, para ele, um pretexto de um ludismo fácil. O folgazão consome alegria da mesma maneira que o espectador bizantino consome estética.

O espectador aluno – Foi ao teatro com propósito didático, para aprender. Para ele, o teatro é um instrumento, é um serviço. Talvez exista nele também a crença de que o ator e o diretor possam ajudar

a compreender e a descobrir no texto o que ele não saberia perceber sozinho. Prefere, naturalmente, os grandes textos do repertório dramático: Shakespeare, Brecht, Pirandello. Nesse comportamento, existe certa candura: um parentesco evidente liga o espectador-aluno ao espectador-*naïf*. Mas a expectativa teatral, nesse caso, é temperada pela intenção didática (quando não é arrastada na identificação acrítica pela sequência dos acontecimentos).

O espectador político – Serve-se do teatro como um instrumento de educação política. Dirige sua observação pela razão. As emoções falsas não o sensibilizam. Bizantinos e políticos têm em comum um desprezo pelo espectador-*naïf*; aquele o considera inculto; este denuncia a *naïvete* [ingenuidade, singeleza, excesso de credulidade] como uma fraude cultural.¹⁸³

Esses tipos de espectadores – adverte Fersen – não correspondem a comportamentos fixos. Ao contrário, “verificam-se inúmeras combinações, as qualidades de atenção adquirem nuances de cor que mudam de um espectador para outro”¹⁸⁴.

A diversidade de expectativas – continua Fersen – revela uma plateia “heteróclita”, pois os espectadores “não sabem endereçar ao palco uma exigência característica de espetáculo”¹⁸⁵. A recíproca parece verdadeira: o palco não saberia endereçar, pela diversidade de expectativas que o confronta, uma exigência característica de espectador. “Meus espectadores são os mortos”¹⁸⁶, diz Barba. Ele se refere aos seus grandes mestres que, já falecidos, constituem a imagem de uma qualidade de espectador que inspira a elaboração dos seus espetáculos. Ariane Mnouchkine, por sua vez, acredita que é possível endereçar a todos “um teatro popular de elite”¹⁸⁷, ainda que reconheça condições intelectuais e sensibilidades distintas para a recepção da obra teatral. Fersen, mais uma vez:

“Somos uma quantidade que não chega a ser uma qualidade. [...] É claro que, no meio dessa plateia, existem grupos homogêneos na atenção. Mas essas afinidades são dispersas e não constituem um público, não determinam um comportamento cultural. [...] Somos um público moderno, capilarmente diversificado, impregnado de experiências

culturais e humanas diferentes, um público de estrato social, idade, sexo, renda “per capita” diferentes. A grandeza da obra de arte é esta: cada um encontra nela um espaço intelectual e emocional, uma possibilidade pessoal de imaginação e de crítica. Por que pretender impor a essa plateia multiforme uma uniformidade de reação?”¹⁸⁸

Se alguma uniformidade é reivindicada para o evento cênico talvez não seja por culpa ou dolo. O lugar e as horas reservadas ao encontro teatral são comuns a todas as diferenças ali presentes e isso pode suscitar a ilusória sensação de um compartilhamento inequívoco e homogêneo do mesmo ambiente. Para Fersen, entretanto, o que existe entre espectadores de comportamentos heterogêneos é apenas o compartilhamento de “conveniências rituais”¹⁸⁹, ou seja, uma concordância mútua da coletividade para que o ritual se realize, característica que coloca o teatro, por fim, em vantagem visual sobre a TV. O teatro necessita de tempo, de espaço litúrgico, de atenção e de “uma concentração da vida”¹⁹⁰ que ofereça condições à apreensão estética, diz Wunenburger.

“Tal era a sabedoria dos homens de teatro, desde os trágicos gregos, que compreenderam que as piores crueldades podem ser levadas em cena, tocar o coração dos espectadores, na condição de que o espetáculo seja codificado, ritualizado, enquadrado em limites que permitem às paixões serem sentidas, mas também sublimadas sob o modo do ‘como se’. A televisão, suprimindo as mediações [diretas], instalando o espectador, sem preparação nem tempo de latência, na tragédia ou na crueldade, aniquila assim toda possibilidade de deslocamento estético, inibe as defesas psicológicas e até mesmo as pulsionais, e expõe o espectador a uma confusão de signos cujas consequências permanecem incontroláveis.”¹⁹¹

Talvez por isso, reflete J. Guinsburg, “as imagens eletrônicas não foram ainda suficientes para soterrar o teatro”¹⁹². Ele continua em atividade, buscando conectar-se com as expectativas do ver, do ouvir, do sentir e do pensar do espectador (a matéria-prima do teatro, segundo Barba), por uma necessidade antropológica de comunicação humana.

"Quando o teatro se utiliza das lições do caleidoscópio, parece querer reservar ao espectador, longe dos efeitos narcotizantes e hegemônicos da tela, um papel ativo e uma visão vivificante no jogo pensado e preparado para ele. E faz isso segundo uma lógica semelhante a que motivou Walter Gropius, o criador da Bauhaus, a estudar a capacidade visual e os meios para tornar visíveis as ideias do espírito artístico na arquitetura. Para ele, o homem é estimulado por excitação e precisa de impressões seguidamente cambiantes para permanecer receptivo. "As situações inalteradas, por mais perfeitas que sejam, o embruteçam e o entorpecem. [...] Para manter viva a nossa capacidade de adaptação, necessitamos justamente de contraste"¹⁹³.

Para exemplificar, remonta a experiência visual de um visitante a uma galeria de arte:

"Sabemos que a receptividade do visitante, face a obras de arte reunidas em espaço restrito, desaparece com rapidez se não formos capazes de reanimá-lo constantemente. É preciso neutralizar-lhe o espírito depois de cada impressão, para que uma nova possa atingi-lo. Não é possível mantê-lo horas a fio em êxtase intelectual, enquanto caminha pela galeria. Mas pela hábil disposição do projeto, que pode oferecer ao visitante aspectos cambiantes de espaço e efeitos de luz com ricos contrastes, aguçamos seu interesse. Só quando ele é forçado a usar continuamente sua capacidade natural de adaptar-se à tensão e à calma, sua participação permanece viva."¹⁹⁴

Esse contraponto ótico que alenta a atenção do visitante é encontrado também no caleidoscópio e pode, igualmente, ser capitalizado pelo teatro. A sua função caleidoscópica, pelo raciocínio que nos conduz, será tanto maior quanto mais o seu espírito lúdico e poético conseguir, por uma sucessão revigorante de contrastes, câmbios, transformações, combinações e alternâncias de sensações, aguçar a experiência visual.

CONCLUSÃO

Visitar uma feira de caleidoscópios pode ser uma boa oportunidade para refletir sobre o comportamento do Teatro. Ali, podemos ver diferentes estilos, formatos, mecânicas, todos desenvolvidos sobre uma mesma estrutura matemática de espelhos, cores e luzes. Cada peça é criada segundo uma escolha técnica e um procedimento estético, e, assim, cada fabricante se distingue. Trabalham diferentes maneiras de fazer a mesma coisa. Entre os caleidoscópios, há ainda uma espécie de categorização estabelecida de acordo com o tipo da caixa que contém os fragmentos: fixa, destacável, seca, contendo óleo, esférica, interna, externa. Também os tipos de luzes são variados: direta, difusa, filtrada, polarizada, artificial, natural. O artista tem opções e caminhos muito particulares para criar seu caleidoscópio, cruzando dados.

Em sua historicidade, sob convenções estruturantes, o Teatro constitui também uma imensa “feira” de criatividade, onde é possível identificar diferentes estilos, estéticas, “modos de fazer”. Os “fabricantes teatrais” têm exercitado seu poder inventivo por meio do espetáculo, esse jogo de potencialidades igualmente criado segundo escolhas técnicas e procedimentos estéticos, seja qual for o propósito político da invenção. As formas de arquitetá-la distinguirão seus “arquitetos”. O espírito caleidoscópico reside, portanto, nessa rede heterogênea de inventividade, mas também em cada modo particular de escolher e remanejar as peças cênicas, nas orientações estéticas (artística e tecnológica) e ideológicas (política e ontológica) do inevitável cruzamento de dados a que o espetáculo, para existir, se sujeita. Se esse “mar caleidoscópico de frequência” – usando a expressão de David Bohm – é uma condição inerente ao Teatro, para os “fazedores de teatro” tornou-se uma nova competência de comunicação, uma ferramenta poética de sedução, um instrumento capaz de “agradar aos olhos” por meio de raras operações, às vezes como uma estratégia de recusa e libertação ante o bombardeio cotidiano de informações, às vezes como uma afirmação do caos visual pelo qual o mundo é observado.

Essa discussão tem mais zonas especulativas do que o imaginado. Hans-Thies Lehmann, em seu livro *Teatro Pós-Dramático* (2007), aprofunda

muitas questões pertinentes a esta pesquisa quando aborda detalhes do processo de “pós-dramatização” do teatro. Esse movimento, em sua opinião, caracteriza-se pelo valor atribuído ao “modelo” estético da obra em detrimento do “modelo” literário. A satisfação “visual” como finalidade comunicativa do acontecimento teatral pode-se dar por economia de signos ou superabundância, a depender da opção estilística do encenador. Nos dois casos, é a atividade do espectador que se busca despertar.

“No teatro como um lugar do olhar, alcança-se assim um ponto culminante do princípio da ‘dramaturgia visual’, que se torna a realização ‘concreta’ de estruturas formais visíveis da cena. Com isso, transfere-se para o teatro um modo de tratamento dos signos que questiona as concepções tradicionais quase como nenhum outro”¹⁹⁵, afirma Lehmann.

Uma das questões cruciais dessa pesquisa, e motivo de algumas inquietações, é que a ideia caleidoscópica de produção e composição da cena, identificada por Lehmann como uma forma pós-dramática (“apesar da fragmentação, da abreviação, dos cortes, os enredos são contados em seus traços fundamentais”¹⁹⁶), deveria, por correspondência, consentir ao espetáculo cênico a mesma capacidade meditativa e terapêutica do aparelho óptico que o inspira. Não defendo aqui uma função psicanalítica do palco, mas um procedimento político (ético, estético, filosófico) comprometido com a dimensão sensível, emocional e espiritual do espectador, em que pesem todos os estímulos de ativação sensorial a ele comandados. A proposta de um teatro movido pelo espírito caleidoscópico estaria fundada, pois, em um pensamento pós-dramático diferenciado, voltado para um deslocamento, não somente do eixo da dramaticidade e do olhar do espectador, mas também do seu espaço emocional, provocando transformações internas por meio de valores positivos.

O processo composicional da cena (dramática ou pós-dramática), pensado com a matemática caleidoscópica, pode conferir ao Teatro outra utopia – a de transformar não mais o mundo, mas a atmosfera emocional do mundo.

NOTAS

¹ Eugenio BARBA, *A canoa de papel – Tratado de antropologia teatral*, tradução de Patrícia Alves, Campinas, Hucitec, 1994, p. 63.

² Christian BIET e Christophe TRIAU, *Qu'est-ce que le théâtre?*, Paris, Éditions Gallimard, 2006, p. 17. Tradução minha.

³ Guy DEBORD, *A sociedade do espetáculo, comentários sobre a sociedade do espetáculo*, tradução de Estela dos Santos Abreu, Rio de Janeiro, Contraponto, 1997.

⁴ Hans-Thies LEHMANN, "Teatro pós-dramático e teatro político", tradução de Rachel Imanishi. In: *Sala Preta*, n.º 3, São Paulo, Departamento de Artes Cênicas, ECA, USP, 2003, p. 12

⁵ Jerzy GROTOWSKI, *Em busca de um teatro pobre*, tradução de Aldomar Conrado, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1976, 2ª ed., p. 27.

⁶ J. Algirdas GREIMAS. *Da imperfeição*, prefácio e tradução de Ana Cláudia de Oliveira, São Paulo, Hacker Editores, 2002, p. 69.

⁷ Nascido em Moscou, em 1889, e tendo estudado Filosofia, História da Arte e Filologia na Universidade de Moscou, Tarabukin participou do núcleo original do Construtivismo russo, tornando-se um dos mais ativos e proeminentes membros do movimento, como debatedor, pensador, teórico da arte e autor de textos historiográficos.

⁸ *Apud* Beatrice PICCO-VALLIN, *A arte do teatro – entre tradição e vanguarda, Meyerhold e a cena contemporânea*; Organização de Fátima Saadi, tradução de Cláudia Fares, Denise Vaudois e Fátima Saadi, Rio de Janeiro, Teatro do Pequeno Gesto, Letra e Imagem, 2006, p. 84.

⁹ Termo utilizado por Bob Wilson em depoimento para videodocumentário já não disponível no YouTube. Muito semelhante ao que chamou também de "arranjo arquitetônico". Pouco antes da estreia de "Einstein on the beach" (1976, Festival de Avignon), o encenador americano teria dito: "Eu não tenho uma mensagem, o que eu faço é um arranjo arquitetônico" (MÜLLER *apud* SHEVTSOVA, 2007, p. 62). Arquitetura aqui deve ser entendida como um conjunto de elementos cênicos: música, feixes de luz, disposição de objetos de cena, linhas traçadas no espaço por corpos em movimento.

¹⁰ O termo foi utilizado por Eugenio Barba durante o I Encontro de Diretores, organizado em Brasília, em novembro de 2007, pela Cia. de Teatro UdiGrudi.

¹¹ Essa palavra será empregada daqui em diante para designar uma entidade criativa, não estando restrita à figura de um profissional único que pensa a encenação. Muitas vezes, e sobretudo em nosso tempo, esse trabalho tem sido feito por “coletivos criadores”.

¹² *Apud* Fernando de TORO, *Semiótica del teatro: del texto a la puesta em escena*, Buenos Aires, Galerna, 2008, p. 107. Tradução minha.

¹³ Hans-Thies LEHMANN, *Teatro pós-dramático*, tradução Pedro Sussekind, São Paulo, Cosac Naify, 2007, p. 91.

¹⁴ André AMARO, *Teatro Caleidoscópio: o teatro por-fazer*, Brasília, Teatro Caleidoscópio, 2007, p. 116.

¹⁵ Característica da Grécia antiga foi a *pólis* clássica, a qual, mais do que um território circunscrito por determinadas fronteiras, visava a uma comunidade de cidadãos com plena independência, soberania total, alicerçada nos cultos e regida pelas leis.

¹⁶ Etienne SOURIAU, *Chaves da estética*, tradução Cesarina Abdalla Belém, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1973, p. 29.

¹⁷ Umberto ECO, *História da beleza*, tradução Eliana Aguiar, Rio de Janeiro, Record, 2004, p. 393.

¹⁸ Charles BAUDELAIRE, “Moralidade do brinquedo”. In: Charles BAUDELAIRE, *Poesia e Prosa*, edição organizada por Ivo Barroso, tradução de Alexei Bueno et alii, Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar, 2006, p. 494.

¹⁹ Walter YODER, *Kaleidoscopes – the art of mirrored magic*, Albuquerque, 4ª ed., p. 23. Tradução minha.

²⁰ J. Algirdas GREIMAS. *Da imperfeição*, p. 26.

²¹ Idem, idem.

²² Idem, p. 30.

²³ *Apud* Umberto ECO, *História da beleza*, p. 276.

²⁴ Helen GROTH, *Kaleidoscopic vision and literary invention in an 'Age of Things': David Brewster, Don Juan and "A Lady's Kaleidoscope"*, ELH - Volume 74, Number 1, Spring 2007, p. 217. Tradução minha.

²⁵ *Apud* Helen GROTH, *Kaleidoscopic Vision and Literary Invention in an 'Age of Things': David Brewster, Don Juan and "A Lady's Kaleidoscope"*, TELH - Volume 74, Number 1, Spring 2007, p. 222. Tradução minha.

²⁶ Thomas L. HANKINGS e Robert SILVERMAN, *Instruments and the imagination*, Princeton University, 1999, p. 4, versão eletrônica in: Internet Archive (www.archive.org). Tradução minha.

²⁷ Remo BODEI, *As formas da beleza*, tradução Antônio Angonese, Bauru, SP, Edusc, 2005, pp. 24-28.

²⁸ Walter YODER, *Kaleidoscopes – the art of mirrored magic*, Albuquerque, 4ª ed., p. 25. Tradução minha.

²⁹ Segundo Arnheim, o equilíbrio é indispensável para a consideração estética: “Tanto visual como fisicamente, o equilíbrio é o estado de distribuição no qual toda a ação chegou a uma pausa. A energia potencial do sistema, diz o físico, atingiu o mínimo. Numa composição equilibrada, todos os fatores, como configuração, direção e localização, determinam-se de tal modo que nenhuma alteração parece possível, e o todo assume o caráter de ‘necessidade’ de todas as partes. Uma composição desequilibrada parece acidental, transitória, e, portanto, inválida. Seus elementos apresentam uma tendência de mudar de lugar ou forma a fim de conseguir um estado que melhor se relacione com a estrutura total. [...] É claro que o equilíbrio não requer simetria. [...] A simetria é a maneira mais elementar de criar equilíbrio.” (Rudolf ARNHEIM, *Arte e percepção visual, uma psicologia da visão criadora*, tradução de Ivonne Terezinha de Faria, São Paulo, Pioneira Thomson Learning, 2005, pp. 12-14).

³⁰ Charles de Secondar, Baron de MONTESQUIEU, *O gosto*, tradução e posfácio de Teixeira Coelho, São Paulo, Iluminuras, 2005, p.31.

³¹ Idem, p. 27.

³² Idem, p. 28.

³³ Aluísio de AZEVEDO, *Noite na taverna*, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1988. Versão eletrônica integral em www.dominiopublico.gov.br, p. 12. Ênfase minha.

³⁴ Walter YODER, *Kaleidoscopes – the art of mirrored magic*, Albuquerque, 4ª ed., p. 23. Tradução minha.

³⁵ Poderíamos dizer que a expressão do rosto humano é um acontecimento caleidoscópico, pois é produzida – muitas vezes involuntariamente – por um processo combinatório, qual seja, o de músculos que se dispõem em pares. Mais de trinta músculos trabalham para produzir as mais diversas “caras”. A expressão facial é assim o desenho cambiável produzido sobre a musculatura da face em resposta aos estímulos físicos, aos estados emocionais e também por força do hábito.

³⁶ Cozy BAKER, *Kaleidoscopes – wonders of wonder*, Califórnia, C&T Publishing, 1999, p. 36.

³⁷ Idem, p. 34.

³⁸ Dean KENT, *The kaleidoscope: a synthesis of science and srt*, artigo publicado no site da *Kaleidoscope Brewster Society* (www.brewstersociety.com), s/d, acesso em 22 de janeiro de 2010. Tradução minha.

³⁹ *Apud* Cozy BAKER, *Meditative and therapeutic values*, artigo publicado no site da *Kaleidoscope Brewster Society* (www.brewstersociety.com), s/d, acesso em 22 de janeiro de 2010. Tradução minha.

⁴⁰ *Apud* Remo BODEI, *As formas da beleza*, p. 41.

⁴¹ Charles de Secondar, Baron de MONTESQUIEU, *O gosto*, p. 37.

⁴² *Apud* William NOVACK, *Surprise party*, artigo publicado no site da *Kaleidoscope Brewster Society* (www.brewstersociety.com), acesso em setembro de 2007. Tradução minha.

⁴³ *Apud* Diógenes da CUNHA LIMA, *Câmara Cascudo, um brasileiro feliz*, Rio de Janeiro, Lidor, 1998, p. 82.

⁴⁴ Charles BAUDELAIRE, *O pintor da vida moderna*, tradução de Suely Cassal. In: Charles BAUDELAIRE, *Poesia e prosa*, volume único, edição organizada por Ivo Barroso, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1995, p. 857. Ênfase minha.

⁴⁵ Charles BAUDELAIRE, *O pintor da vida moderna*, p. 859.

⁴⁶ Charles BAUDELAIRE, *As multidões, de pequenos poemas em prosa* (*O spleen* de Paris), tradução de Aurélio Buarque de Holanda. In: Charles BAUDELAIRE, *Poesia e prosa*, p. 289.

⁴⁷ Idem, *Ibidem*.

⁴⁸ Gilles LIPOVETSKY, *Os tempos hipermodernos*, tradução de Mário Vilela, São Paulo, Barcarolla, 2004, pp. 27-28.

⁴⁹ Idem, pp. 26-27.

⁵⁰ Verso da música *Caleidoscópio*, de Herbert Vianna, da coletânea *Arquivo*, dos Paralamas do Sucesso, 1990.

⁵¹ Michael TALBOT, *The universe as a hologram*, New York, Harper Parential Publisher, 1992, p. 20. Tradução minha.

⁵² Charles BAUDELAIRE, "O pintor da vida moderna", p. 857.

⁵³ *Apud* Remo BODEI, *As formas da beleza*, p. 75, nota de rodapé 18.

⁵⁴ *Idem*, p. 79.

⁵⁵ J. Algirdas GREIMAS. *Da imperfeição*, p. 26.

⁵⁶ Cozy BAKER, *Kaleidoscopes - wonders of wonder*, Califórnia, C&T Publishing, 1999, p. 34. Tradução minha.

⁵⁷ Harvey R. SCHIFFMAN, *Sensação e percepção*, tradução de Luis Antônio Fajardo Pontes e Stella Machado, Rio de Janeiro, LTC, 2005, p. 84.

⁵⁸ Rudolf ARNHEIM, *Arte e percepção visual, uma psicologia da visão criadora*, p. 321.

⁵⁹ Luis da Câmara CASCUDO, *Dicionário do folclore brasileiro*, 9ª ed., São Paulo, Global, 2000, p. 158.

⁶⁰ Wassily KANDINSKY, *Do espiritual na arte e na pintura em particular*, tradução de Álvaro Cabral, 2ª edição, São Paulo, Martins Fontes, 1996, p. 65.

⁶¹ *Apud* Helen GROTH, "Kaleidoscopic vision and literary invention in an 'Age of Things': David Brewster, Don Juan and A Lady's Kaleidoscope", *ELH* - Volume 74, Number 1, Spring 2007, pp. 217-237. Tradução e ênfase minhas.

⁶² *Apud* Cozy BAKER, *Color and the rainbow connection*, artigo publicado no site da Kaleidoscope Brewster Society (www.brewstersociety.com), s/d, acesso em janeiro de 2010. Tradução minha.

⁶³ Philippe MEYER, *O olho e o cérebro - biofilosofia da percepção visual*, tradução Roberto Leal Ferreira, São Paulo, Unesp, 2002, p.77.

⁶⁴ Umberto ECO, *História da beleza*, pp. 278-312.

⁶⁵ *Apud* Cozy BAKER, *Kaleidoscope artistry*, Califórnia, C&T Publishing, 2002, p.122. Tradução minha.

⁶⁶ J. Algirdas GREIMAS, *Da imperfeição*, p. 70.

⁶⁷ *Idem*, p. 23.

⁶⁸ Idem, p. 27.

⁶⁹ Robert A. GEORGES. *The kaleidoscopic model of narrating – a characterization and a critique*, Universidade da Califórnia, *The journal of american folklore*, Vol. 92, No. 364. (Abril-Jun., 1979), p. 167. Tradução minha.

⁷⁰ Walter YODER, *Kaleidoscopes – the art of mirrored magic*, p. 27. Tradução minha.

⁷¹ Claude LÉVI-STRAUSS. *O pensamento selvagem*, tradução de Tânia Pellegrini, Campinas, SP, Papirus, 2008, pp 34-35.

⁷² A concepção da Bauhaus, instituição de ensino das artes inaugurada em 1919 em Weimar, já traduzia, em boa parte, o espírito caleidoscópico por meio da multiplicidade: congregar num mesmo espaço diversos segmentos artísticos ou, nas palavras de seu criador, Walter Gropius, criar “uma comunidade de todas as formas de trabalho criativo, e, em sua lógica, interdependência de um para com o outro no mundo moderno”. (in: Walter GROPIUS, *Bauhaus: novarquitectura*, São Paulo, Perspectiva, 2004, p.32).

⁷³ Soraia M. SILVA, *O expressionismo e a dança*, in: J. GUINSBURG, *O Expressionismo*, São Paulo, Perspectiva, p.292.

⁷⁴ Apud Evelyn F. W. LIMA, *Concepções espaciais: o teatro e a Bauhaus*. in: *O Percevejo*, revista de teatro, crítica e estética da UNIRIO, Ano 7, n.º 7, 1999, p. 53. Ênfases minhas.

⁷⁵ Apud Gilles GIRARD e Real OUELLET – *O universo do teatro*. Coimbra, Livraria Almedina, 1980, p. 25. Tradução minha.

⁷⁶ Anne UBERSFELD, *Para ler o teatro*, Tradução José Simões, São Paulo, Perspectiva, 2000, p. 13.

⁷⁷ Etienne SOURIAU. *As duzentas mil situações dramáticas*, Tradução Maria Lucia Pereira, São Paulo, Ática, 1993, p.28. Ênfases minhas.

⁷⁸ E. Gordon CRAIG, *El arte del teatro*, tradução de M. Margherita Pavía, México, Editorial Gaceta, 1987, pp. 92-93. Tradução minha. Ênfases do autor.

⁷⁹ E. Gordon CRAIG, *El arte del teatro*, p 105. Tradução minha.

⁸⁰ Idem, p. 103. Tradução minha.

⁸¹ Jacques LECOQ, *El cuerpo poético*, tradução para o espanhol de Joaquín Hinojosa y María del Mar Navarro, Barcelona, Alba Editorial, 1997, p.39. Tradução minha.

⁸² Idem, idem.

⁸³ Ítalo CALVINO, *Seis propostas para o próximo milênio*, tradução de Ivo Barroso, São Paulo, Companhia das Letras, 1990, p. 72.

⁸⁴ Idem, ibidem.

⁸⁵ Idem, ibidem.

⁸⁶ Idem, ibidem.

⁸⁷ Idem, pp. 71-72.

⁸⁸ Christine HAMON, *Le montage dans les premieres realisations d'Eisenstein au théâtre*, In: *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts durant les années vingt*, coleção Théâtre Années Vingt, Lausanne, La Cite-L'Age d'Homme, 1978, p. 151. Tradução minha.

⁸⁹ *Apud* Christine HAMON, "Le montage dans les premieres realisations d'Eisenstein au théâtre", p. 152.

⁹⁰ Idem, ibidem.

⁹¹ Antonin ARTAUD, *O teatro e seu duplo*, tradução de Teixeira Coelho, São Paulo, Martins Fontes, 1999, p. 172.

⁹² Eugenio BARBA, *A canoa de papel – Tratado de antropologia teatral*, p. 71. Ênfases originais.

⁹³ Idem, p. 64. Ênfases originais.

⁹⁴ Eugenio BARBA, *A canoa de papel – Tratado de antropologia teatral*, p. 62.

⁹⁵ Jean-Pierre RYNGAERT, *Jogar, representar*, tradução de Cássia Raquel da Silveira, São Paulo, Cosac Naify, 2009, pp. 24-25.

⁹⁶ *Apud* Eugenia VASQUES, *A crise realista: A desmaterialização do teatro e a responsabilização do espectador. Um século à procura da abstracção, da imaterialidade e do espectador responsável*. Instituto Politécnico de Lisboa - Repositório Científico, 2008.

⁹⁷ Apud Monique BORIE et alli, *Estética teatral – textos de Platão a Brecht*. Tradução de Helena Barbas, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1996, p. 343. Ênfases originais. Fonte dos autores: Richard WAGNER, *Oeuvres en prose III*, tradução de J.G. Prodhomme e Dr. Phil F. Holl, Paris, Delagrave, 1907. *L'Oeuvre d'art de l'avenir*, pp. 224-227.

⁹⁸ Adolphe APPIA, *La música y la puesta em escena, La obra de arte viviente*, Asociación de Directores de Escena de España, Série *Teoría y práctica del teatro*, n.º 14, tradução de Nathalie Cañizares Bundorf, Madrid, 2000, p. 332. Tradução minha. Ênfase do autor.

⁹⁹ Edward Gordon CRAIG, *El arte del teatro*, p.171. Tradução minha.

¹⁰⁰ James ROOSE-EVANS, *Experimental Theatre, from Stanislavsky to Peter Brook*, Londres, Routledge, 1989, p. 40. Tradução minha.

¹⁰¹ Jean-Jacques ROUBINE, *A linguagem da encenação teatral, 1880 - 1980*, tradução e apresentação de Yan Michalski, Rio de Janeiro, Zahar, 1982, p. 24.

¹⁰² Idem, pp. 22-23.

¹⁰⁵ Idem, p. 18.

¹⁰⁶ Idem, ibidem.

¹⁰⁷ Idem, ibidem.

¹⁰⁸ Apud RoseLee GOLDBERG, *A arte da performance, do futurismo ao presente*, p. 48.

¹⁰⁹ Idem, p.85.

¹¹⁰ Marisa NASPOLINI, "O Grotesco em Meyerhold: princípios para a criação de uma nova teatralidade". In: André CARREIRA e Marisa NASPOLINI, *Meyerhold, experimentalismo e vanguarda*, Rio de Janeiro, E-papers, 2007, p. 91.

¹¹¹ Vsevolod MEYERHOLD, *Meyerhold on theatre*, tradução para o inglês e edição de Edward Braun, Londres, Methuen Drama, 1991, p. 63. Tradução minha.

¹¹² Sergei EISENSTEIN, *El montaje escenico*, México, Grupo Editorial Gaceta, 1994, pp 40-41. Tradução minha.

¹¹³ Jean-Pierre RYNGAERT, *Ler o teatro contemporâneo*, Tradução Andréa Sthael M. da Silva, São Paulo, Martins Fontes, 1998, p.86.

¹¹⁴ Idem.

¹¹⁵ “Lenz escreve em um estilo que se alterna entre o extravagante, entusiasmado e, às vezes, até mesmo o exaltado. Seu texto não apresenta uma forma regular, nem uma ordem fixa, o que aparenta que foi escrito do jeito que as ideias vieram à mente. Frequentemente se percebe também uma alternância entre um discurso analítico e seu jeito de expor irônico com uso de linguagem popular. Em diversos momentos, há interrupções bruscas de pensamentos, representadas por parágrafos não concluídos ou frases interrompidas. A sintaxe de seu texto é, então, estranha, o que torna constantemente difícil a compreensão de suas ideias ou pensamentos. Lenz utiliza, entretanto, um elevado número de metáforas para facilitar a compreensão do que quer dizer, dando assim movimento e vida ao seu texto. Esse estilo particular não mostra que Lenz não sabia escrever ou mesmo que ele tinha, como se sabe, problemas psicológicos. Ao contrário, deve se olhar essa sua maneira particular de escrever como uma prática de seus métodos propostos quanto à forma. Ele queria produzir não apenas uma nova forma de teatro, mas da poesia em geral.” Fonte: Rafael Chaves SANTOS, “O teatro de Lenz” in: *Boletim Inter-Cultural*, Rio de Janeiro, v. 42, pp. 01-03, 2008.

¹¹⁶ A peça tem uma estrutura fragmentada, irrepresentável, a não ser que se dispense uma representação realista. Büchner tinha desespero quanto à impureza da vida dos naturalistas e à técnica expressionista de substituir situações elaboradamente desenvolvidas por cenas breves psicologicamente sugestivas.

¹¹⁷ Jean-Pierre RYNGAERT, *Ler o teatro contemporâneo*, p. 86.

¹¹⁸ Entrevista concedida e gravada no Departamento de Estudos Teatrais, da Sorbonne, Paris III, Paris, em 17 de janeiro de 2008.

¹¹⁹ Eugenio BARBA, Apontamentos do autor durante o I Encontro de Diretores de Teatro, realizado em Brasília, de 1º a 3 de novembro de 2007, pelo Circo-Teatro Udigrudi.

¹²⁰ Entrevista concedida e gravada em 10 de novembro de 2009, no Solar Guadalupe, Brasília/DF, onde Eugenio Barba e Julia Varley (Odin Teatret) ministraram o workshop “Como pensar através de ações”.

¹²¹ Fernando P. VILLAR, “Interdisciplinaridade artística e La Fura dels Baus: outras dimensões em performance”, in: *Anais do II Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas*, Abrace, outubro de 2001, p. 836.

¹²² Fernando P. VILLAR, “O pós-dramático em cena: La Fura dels Baus”. In: J. GUINSBURG e Silvia FERNANDES (orgs.), *O pós-dramático, um conceito operativo?*, São Paulo, Perspectiva, 2008, p. 206.

¹²³ Sílvia FERNANDES, "Teatros pós-dramáticos". In: J. GUINSBURG e Sílvia FERNANDES (orgs.), *O Pós-Dramático, um conceito operativo?*, São Paulo, Perspectiva, 2008, pp 23-24.

¹²⁴ Sílvia FERNANDES, "Teatros pós-dramáticos", p. 29.

¹²⁵ "Richard Schechner [...] aplicou de passagem o termo 'pós-dramático' ao happening (ele fala uma vez de 'teatro de *happenings* pós-dramático', além de falar de modo um tanto paradoxal e igualmente de passagem, com referência a Beckett, Genet e Ionesco, de um 'drama pós-dramático', no qual não é mais o 'enredo' que constitui a 'matriz geradora', mas sim aquilo que ele chama de 'jogo')", explica Hans-Thies LEHMANN, *O teatro pós-dramático*, pp. 31-32.

¹²⁶ Fernando P. VILLAR, "O pós-dramático em cena: La Fura dels Baus". p. 201.

¹²⁷ O termo é usado por Eugenio Barba para fazer oposição ao "corpo incrível" do acrobata e do virtuoso ou à "pessoa fictícia", o personagem. In: Eugenio BARBA, *A canoa de papel – tratado de antropologia teatral*, p. 57.

¹²⁸ Renato COHEN, *Performance como linguagem*, São Paulo, Perspectiva, 2007, p.29.

¹²⁹ Sílvia FERNANDES, "Teatros pós-dramáticos", p. 29.

¹³⁰ Hans-Thies LEHMANN, "Teatro pós-dramático e teatro político", p. 13.

¹³¹ Richard SCHECHNER, *Environmental theater: an expanded new edition including "Six axioms for environmental theatre*, New York, Applause, 1994, p. 20. Tradução minha.

¹³² Para Schopenhauer, o belo é "o objeto de nossa consideração estética quando estamos em estado puro de conhecimento destituído de vontade" (Arthur SCHOPENHAUER, *Metafísica do belo*, São Paulo, Unesp, 2003, p.120).

¹³³ Hans-Thies LEHMANN, "Teatro pós-dramático e teatro político", p. 13.

¹³⁴ Idem, *ibidem*.

¹³⁵ Yan MICHALSKI, "O Balcão: teatro visto na vertical". In: *O Percevejo*, revista de teatro, crítica e estética da UNIRIO, Ano 7, n.º 7, 1999, p. 17.

¹³⁶ Sérgio VIOTTI, "Um balcão magnífico". In: *O Percevejo*, p. 11.

¹³⁷ In: *Fuerzabruta*, reportagem de Cléo Tassitani para o site www.destaque.com, de 18 de setembro de 2008. Acesso em 05 de março de 2010.

¹³⁸ Fernando P. VILLAR, “Outras arenas de apresentação”, in: *Anais do IV Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas*, Rio de Janeiro, 2006, p. 268.

¹³⁹ E. Gordon CRAIG, *El arte del teatro*, p. 166. Tradução minha. Ênfase do autor.

¹⁴⁰ Patrice PAVIS, *Dicionário de teatro*, Tradução de J. Guinsburg e Maria Lucia Pereira, São Paulo, Perspectiva, 1999, p. 372.

¹⁴¹ Eugenio BARBA, *A canoa de papel – tratado de antropologia teatral*, p. 44.

¹⁴² A expressão é minha, citada em *Teatro Caleidoscópio: o teatro por-fazer*, 2007, p. 99.

¹⁴³ Anne UBERSFELD, *Para ler o teatro*, p. 7.

¹⁴⁴ A imagem caleidoscópica se dá por transformações sucessivas e contínuas, saindo de um estado – fisionômico, vibratório, cromático – a outro, não sendo possível determinar seu estado final de síntese senão por recortes ou segmentos de evoluções.

¹⁴⁵ Hans-Thies LEHMANN, *Teatro pós-dramático*, p. 139.

¹⁴⁶ Ver definição nas páginas 11 e 12.

¹⁴⁷ A sensação refere-se ao momento inicial de detecção da energia do ambiente: “Refere-se a certas experiências imediatas, fundamentais e diretas, ou seja, relacionam-se à consciência de qualidades ou atributos vinculados ao ambiente físico, tais como ‘duro’, ‘quente’, ‘ruidoso’ e ‘vermelho’, geralmente produzidos por estímulos simples, fisicamente isolados. A percepção, por sua vez, refere-se à construção mental, ao ‘produto dos processos psicológicos nos quais significado, relações, contexto, julgamento, experiência passada e memória desempenham um papel” (Harvey R. SCHIFFMAN, *Sensação e percepção*, tradução de Luis Antônio Fajardo Pontes e Stella Machado, Rio de Janeiro, LTC, 2005, p. 2).

¹⁴⁸ Philippe MEYER, *O olho e o cérebro - biofilosofia da percepção visual*, tradução Roberto Leal Ferreira, São Paulo, Unesp, 2002, p. 17.

¹⁴⁹ Idem, *ibidem*.

¹⁵⁰ Ver Harvey Richard SCHIFFMAN, *Sensação e percepção*, Capítulo 2.

¹⁵¹ Gordon Craig, no início do século XX, defendia um “corpo com aparência de vida, mas sem vida”, chamado por ele de “supermarionete”. O ator devia controlar suas emoções, os psicologismos e a personificação, e ser capaz de colocar sobre a cena sua concepção de movimento, integrando-se ao conjunto plástico para o qual o olhar devia unicamente dirigir-se.

Konstantin Stanislavski, na década de 1920, queria que o corpo obedecesse a impulsos interiores segundo um objetivo vivo e uma ação real, para fazer, natural e inconscientemente, “funcionar a natureza”. O espectador devia reconhecer no palco a presença humana em contextos que lhe outorgassem caráter de realidade.

Na mesma década, Meyerhold defendia um ator que, no domínio virtuoso da técnica e com sentido absoluto de ritmo e agilidade corporal, pudesse ativar a observação do espectador, exercendo um papel de prestidigitador, ou seja, produzindo não uma espécie de ilusão a que se propunham as técnicas de Stanislavski, mas certo ilusionismo aberto, desnudo, não sendo, por isso, menos mágico, apenas fundado na capacidade do ator de agir e reagir, construir e desconstruir formas, representar e “desrepresentar”, mostrar-se e esconder-se.

Este esforço para ultrapassar o comportamento natural e cotidiano é empreendido também por Antonin Artaud na década de 1930. Ele queria que o ator cultivasse suas potencialidades orgânicas para “atingir” o espectador. Somente exercitando uma espécie de “musculatura afetiva” correspondente às localizações físicas dos sentimentos poderia irradiar, assim, “certos poderes” e construir uma linguagem física concreta dirigida aos sentidos do espectador, para além do alcance da linguagem falada. Vale ressaltar, ainda, a influência do teatro de Bali e suas convenções gestuais na concepção teatral de Artaud. Ele defende uma linguagem igualmente elaborada por signos bastante intensos.

Bertolt Brecht, entre as décadas de 1930 e 1950, por sua vez, queria evitar o mergulho do ator nas emoções das personagens ou em suas próprias emoções. O ator deveria manter a objetividade técnica do papel representado e evidenciar o processo de feitura das ações e reações humanas, a fim de despertar a consciência ou a atitude crítica do espectador. A linguagem gestual é um campo de exploração de signos que podem revelar as relações sociais estabelecidas entre os homens. E deve ser elaborada para que o público possa se deter sobre ela, apreendendo-a, refletindo, aceitando e concordando com os fatos mostrados ou negando-os. O ator de Brecht, a exemplo do teatro chinês, devia tornar-se também um espectador atento de si mesmo. O contrário seria também um ideal de Brecht: fazer do espectador um ator (social) atento de si mesmo, a ponto de engajar-se nas questões sociais mais eminentes. Para ele, o olho do espectador é apenas uma ponte, um meio de provocação, para suas faculdades cognitivas. A permissão do ver, em Brecht, não tem valor político se não estiver acompanhada da intenção do agir.

¹⁵² Apud Beatrice PICCO-VALLIN, *A arte do teatro – entre tradição e vanguarda, Meyerhold e a cena contemporânea*, Org. Fátima Saadi, tradução de Cláudia Fares, Denise Vaudois e Fátima Saadi, Rio de Janeiro, Teatro do Pequeno Gesto, Letra e Imagem, 2006, p.85.

¹⁵³ Hans-Thies LEHMANN, *Teatro pós-dramático*, p. 274.

¹⁵⁴ Idem, ibidem.

¹⁵⁵ Idem, ibidem.

¹⁵⁶ Jean-Jacques WUNENBURGER, *O homem na era da televisão*, tradução Miriam Campolina Diniz Peixoto, São Paulo, Edições Loyola, 2005, p.35. Ênfase minha.

¹⁵⁷ Idem, ibidem. Ênfase minha.

¹⁵⁸ Idem, p. 108.

¹⁵⁹ Jean-Jacques WUNENBURGER, *O homem na era da televisão*, p. 47.

¹⁶⁰ Idem, ibidem..

¹⁶¹ Guy DEBORD, *A sociedade do espetáculo*, p. 14.

¹⁶² Idem, ibidem.

¹⁶³ Idem, p. 24.

¹⁶⁴ Idem, p. 25.

¹⁶⁵ Jean-Jacques WUNENBURGER, *O homem na era da televisão*, p. 31.

¹⁶⁶ Idem, p.36.

¹⁶⁷ Idem, ibidem.

¹⁶⁸ Idem, p. 35.

¹⁶⁹ Idem, ibidem.

¹⁷⁰ Idem, p. 37.

¹⁷¹ Idem, p. 36.

¹⁷² Ator e diretor que criou o Laboratório de Artes Cênicas (Roma, 1957), no qual desenvolveu o chamado "mnemodrama".

¹⁷³ Alessandro FERSEN, *O teatro, em suma*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1980, p. 16.

¹⁷⁴ Idem, p. 17.

¹⁷⁵ Idem, p. 16.

¹⁷⁶ Idem, ibidem.

¹⁷⁷ Idem, p. 17.

¹⁷⁸ Milton J. ALMEIDA, *Imagens e sons – a nova cultura oral*, São Paulo, Cortez, 1994, pp. 12-16.

¹⁷⁹ Jean-Jacques WUNENBURGER, *O homem na era da televisão*, p. 109.

¹⁸⁰ Idem, p. 63.

¹⁸¹ Alessandro FERSEN, *O teatro, em suma*, p. 10.

¹⁸² Idem, p. 20.

¹⁸³ Alessandro FERSEN, *O teatro, em suma*, pp. 10-18.

¹⁸⁴ Idem, p. 17. Essa diversidade, entretanto, desaparece em algumas formas teatrais orientais, como observa Fersen: "O teatro de Bali é um teatro ritual e popular ao mesmo tempo; a vida da comunidade está totalmente permeada de espetáculos. Em Bali, não há público teatral, há uma população que vive no teatro. No Japão, ao contrário, um teatro elitista como o Nô consegue sobreviver ao longo dos séculos a numerosos eclipses e aglutinar ao redor de si um público que se reconhece em suas raízes rituais" (p. 19).

¹⁸⁵ Idem, p. 18.

¹⁸⁶ Eugenio BARBA, *Apontamentos do autor*, durante o I Encontro de Diretores de Teatro, realizado em Brasília, de 1º a 3 de novembro de 2007, pelo Circo-Teatro Udigrudi.

¹⁸⁷ In: "Espírito de união no Théâtre du Soleil", reportagem de Sérgio de Carvalho para *O Estado de São Paulo*, 3 de maio de 1997, p. D8.

¹⁸⁸ Alessandro FERSEN, *O teatro, em suma*, pp. 20-21.

¹⁸⁹ Alessandro FERSEN, *O teatro, em suma*, p. 18.

¹⁹⁰ Jean-Jacques WUNENBURGER, *O homem na era da televisão*, p. 107.

¹⁹¹ Idem, p. 109.

¹⁹² Jacob GUINSBURG, *Da cena em cena*, São Paulo, Perspectiva, 2007, p.37.

¹⁹³ Walter GROPIUS, *Bauhaus: novarquitectura*, São Paulo, Perspectiva, 2004, p. 74

¹⁹⁴ Idem, p. 76.

¹⁹⁵ Hans-Thies LEHMANN, *Teatro pós-dramático*, p. 161.

¹⁹⁶ Idem, p. 275.

BIBLIOGRAFIA

- ALMEIDA, Milton José, *Imagens e sons – a nova cultura oral*, São Paulo, Cortez, 1994.
- AMARO, André, *Teatro Caleidoscópio, o teatro por-fazer*, Brasília, Teatro Caleidoscópio, 2007.
- APPIA, Adolphe, *La música y la puesta em escena - La obra de arte viviente*, tradução de Nathalie Cañizares Bundorf, Madrid, Asociacion de Directores de Escena de España, Série Teoría y práctica del teatro, nº 14, 2000.
- ARISTÓTELES, *Arte poética*, tradução de Pietro Nasseti, São Paulo, Martin Claret, 2006.
- ARNHEIM, Rudolph, *Arte e percepção visual – uma psicologia da visão criadora: nova versão*, tradução de Ivonne Terezinha de Faria, São Paulo, Pioneira Thomson Learning, 2005.
- ARTAUD, Antonin, *O teatro e seu duplo*, tradução de Teixeira Coelho, 2ª ed., São Paulo, Martins Fontes, 1999.
- ASLAN, Odete, *O ator no século XX*, tradução de Rachel Araújo de Baptista Fuser, Fausto Fuser e J. Guinsburg, São Paulo, Perspectiva, 1994.
- AZEVEDO, Sônia M., *O papel do corpo no corpo do ator*, São Paulo, Perspectiva, Coleção Estudos, 2002.
- BAKER, Cozy, *Kaleidorama*. Annapolis, Maryland, Beechcliff Books, 1990.
- _____. *Kaleidoscope artistry*, Califórnia, C&T Publishing, 2002.
- _____. *Kaleidoscopes - wonders of wonder*, Califórnia, C&T Publishing, 1999.
- BARBA, Eugenio, *Além das ilhas flutuantes*, tradução de Luis Otávio Burnier: Campinas, SP, Hucitec, 1991.
- _____. *A mis espectadores, notas de 40 años de espectáculos*. Tradução de Rina Skeel, César Brie, Raúl Jaiza, Lluís Masgrau e Arturo Rodríguez Peixoto, Astúrias, Oris Teatro, 2004.
- _____. *Canoa de papel – tratado de antropologia teatral*, tradução de Patrícia Alves, Campinas, Hucitec, 1994.
- BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola, *El arte secreto del actor – Diccionario de Antropología Teatral*, tradução de Yalma-Hail Porras e Bruno Bert, Campinas, Hucitec, 1994.
- BAUDELAIRE, Charles. "As Multidões, de Pequenos Poemas em Prosa" (O *Spleen* de Paris), tradução de Aurélio Buarque de Holanda, in: BAUDELAIRE, Charles, *Poesia e Prosa*, edição organizada por Ivo Barroso, tradução de Alexei Bueno et alli, Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2006.
- _____. "Moralidade do brinquedo", tradução de Alexei Bueno, in: BAUDELAIRE, Charles, *Poesia e Prosa*, edição organizada por Ivo Barroso, tradução de Alexei Bueno et alli, Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar, 2006.

- _____. "O pintor da vida moderna", in: BAUDELAIRE, Charles, *Sobre a Modernidade*, organização de Teixeira Coelho, São Paulo, Paz e Terra, 1997.
- BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. Tradução de Maria Paula V. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia, São Paulo, Perspectiva, 2003.
- BIET, Christian e TRIAU, Christophe, *Qu'est-ce que le théâtre?*, Paris, Éditions Gallimard, 2006.
- BODEI, Remo, *As formas da beleza*, tradução Antônio Angonese, Bauru, SP, Edusc, 2005.
- BORIE, Monique et alli, *Estética teatral – textos de Platão a Brecht*, tradução de Helena Barbas, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1996.
- BOSWELL, Thom, *The kaleidoscope book*, New York, Sterling Publishing Co., 1992.
- CALVINO, Ítalo, *Seis propostas para o próximo milênio*, tradução de Ivo Barroso, São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- COHEN, Renato, *Performance como linguagem*, São Paulo, Perspectiva, 2002.
- CONRADO, Aldomar (org.), *O teatro de Meyerhold*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1969.
- CRAIG, Edward Gordon, *El arte del teatro*. Tradução de M. Margherita Pavia, México: Universidad Nacional Autonoma de México-GECSA, 1987.
- DE TORO, Fernando, *Semiótica del teatro: del texto a la puesta en escena*, Buenos Aires, Galerna, 2008.
- DEBORD, Guy, *A sociedade do espetáculo - comentários sobre a sociedade do espetáculo*, tradução de Estela dos Santos Abreu, Contraponto, Rio de Janeiro, 1997.
- ECO, Umberto, *História da beleza*, tradução Eliana Aguiar, Rio de Janeiro, Record, 2004.
- EISENSTEIN, Serguei, *El montaje escénico*, Grupo Editorial Gaceta, México, 1994.
- FERNANDES, Sílvia, "Teatros Pós-Dramáticos", in: GUINSBURG, J. e FERNANDES, Sílvia (orgs.), *O pós-dramático, um conceito operativo?*, São Paulo, Perspectiva, 2008.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda, *Novo Dicionário Aurélio*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- FERSEN, Alessandro. *O Teatro, em suma*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1980.
- FIORIN, José Luiz, *Elementos de análise do discurso*, São Paulo, Contexto, 2006.
- _____. "Greimas e Propp: conjunções e disjunções", in: OLIVEIRA, Ana Claudia e LANDOWSKI, Eric, *Do inteligível ao sensível – em torno da obra de Algirdas Julien Greimas*, São Paulo, Educ, 1995.
- GEORGES, Robert. A. "The kaleidoscopic model of narrating – a characterization and a critique", Universidade da Califórnia, *The journal of american folklore*, Vol. 92, No. 364. (April-Jun., 1979).
- GIRARD, Gilles e OUELLET, Real, *O universo do teatro*. Coimbra, Livraria Almedina, 1980.

- GOLDBERG, RoseLee, *A arte da performance, do futurismo ao presente*, tradução de Jefferson Luiz Camargo, São Paulo, Martins Fontes, 2006.
- GREIMAS, Julien A., *Da imperfeição*, prefácio e tradução de Ana Cláudia de Oliveira, São Paulo, Hacker Editores, 2002.
- GROPIUS, Walter. *Bauhaus: novarquitectura*, tradução J. Guinsburg e Ingrid Dormien, São Paulo, Perspectiva, 2004.
- GROTH, Helen, "Kaleidoscopic Vision and Literary Invention in an 'Age of Things': David Brewster, Don Juan and A Lady's Kaleidoscope", *ELH* - Volume 74, Number 1, Spring 2007.
- GROTOWSKI, Jerzy, *Em busca de um teatro pobre*, tradução de Aldomar Conrado, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1976.
- GUINSBURG, J. (org.) *O expressionismo*, São Paulo, Perspectiva, 2002.
- GUINSBURG, J. e FERNANDES, Sílvia. (orgs.) *O pós-dramático, um conceito operativo?*, São Paulo, Perspectiva, 2008.
- HAMON, Christine, « Le montage dans les premières réalisations d'Eisenstein au théâtre », in: *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts durant les années vingt*, coleção Théâtre Années Vingt, Lausanne, La Cite-L'Age d'Homme, 1978.
- LECOQ, Jacques, *El cuerpo poético*. Tradução e adaptação de Joaquín Hinojosa e María del Mar Navarro. Barcelona: Alba Editorial, 1997.
- LEHMANN, Hans-Thies, "Teatro pós-dramático e teatro político", tradução de Rachel Imanishi. In *Sala Preta*, n.º 3, 2003.
- _____. *Teatro pós-dramático*, tradução Pedro Sussekink, São Paulo, Cosac Naify, 2007.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*, tradução de Tânia Pellegrini, Campinas: Papirus, 2008.
- LIMA, Diógenes da Cunha. *Câmara Cascudo, um brasileiro feliz*, Rio de Janeiro: Lidador, 1998.
- LIMA, Evelyn Furquim Werneck, "Concepções espaciais: o teatro e a Bauhaus", in: *O Percevejo*, revista de teatro, crítica e estética da UNIRIO, Ano 7, n.º 7, 1999.
- LIPOVETSKY, Gilles, *Os tempos hipermodernos*, tradução de Mário Vilela, São Paulo: Barcarolla, 2004.
- MEYER, Philippe, *O olho e o cérebro - biofilosofia da percepção visual*, tradução Roberto Leal Ferreira, São Paulo: Unesp, 2002.
- MEYERHOLD, Vsevolod, *Meyerhold on theatre*, tradução para o inglês e edição de Edward Braun, Londres, Methuen Drama, 1991.
- MICHALSKI, Yan, "O Balcão: teatro visto na vertical", in: *O percevejo*, revista de teatro, crítica e estética da UNIRIO, Ano 7, n.º 7, 1999.
- MONTESQUIEU, Baron de, *O gosto*, tradução e posfácio de Teixeira Coelho, São Paulo, Iluminuras, 2005.

- NASPOLINI, Marisa, "O grotesco em Meyerhold: princípios para a criação de uma nova teatralidade", in: André CARREIRA e Maris NASPOLINI, *Meyerhold, experimentalismo e vanguarda*, Rio de Janeiro, E-papers, 2007.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*, tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira, São Paulo, Perspectiva, 1999.
- PICCO-VALLIN, Beatrice. *A arte do teatro – entre tradição e vanguarda, Meyerhold e a cena contemporânea*; Org. Fátima Saadi, tradução de Cláudia Fares, Denise Vaudois e Fátima Saadi, Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, Letra e Imagem, 2006.
- ROOSE-EVANS, James, *Experimental theatre, from Stanislavsky to Peter Brook*, Londres, Routledge, 1989.
- ROUBINE, Jean-Jacques, *A linguagem da encenação teatral, 1880 - 1980*, tradução e apresentação de Yan Michalski, Rio de Janeiro, Zahar, 1982.
- RYNGAERT, Jean-Pierre, *Jogar, representar*, tradução de Cássia Raquel da Silveira, São Paulo, Cosac Naify, 2009.
- _____. *Ler o teatro contemporâneo*, tradução Andréa Sthael M. da Silva, São Paulo, Martins Fontes, 1998.
- SANTOS, Chaves, "O teatro de Lenz" in: *Boletim Inter-Cultural*, Rio de Janeiro, v. 42, 2008.
- SCHECHNER, Richard, *Environmental theater*, New York, Applause, 1994.
- SCHIFFMAN, Harvey R., *Sensação e percepção*, tradução de Luís Antônio Fajardo Pontes e Stella Machado, Rio de Janeiro, LTC, 2005.
- SCHOPENHAUER, Arthur, *Metafísica do belo*, São Paulo, Unesp, 2003.
- SILVA, Soraia Maria, "O Expressionismo e a Dança", in: J. GUINSBURG, *O Expressionismo*, São Paulo, Perspectiva, 2002.
- SOURIAU, Etienne, *Chaves da estética*, tradução Cesarina Abdalla Belém, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1973.
- _____. *As duzentas mil situações dramáticas*, tradução Maria Lucia Pereira, São Paulo, Ática, 1993.
- TORO, Fernando de, *Semiótica del teatro: del texto a la puesta en escena*, Buenos Aires, Galerna, 2008.
- VILLAR, Fernando Pinheiro, "Interdisciplinaridade artística e La Fura dels Baus: outras dimensões em performance", in: *Anais do II Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas*, Abrace, Outubro de 2001.
- _____. O Pós-Dramático em Cena: La Fura dels Baus, in: *O pós-dramático, um conceito operativo?* In: GUINSBURG, J. e FERNANDES Sílvia (orgs.), São Paulo, Perspectiva, 2008.
- _____. "Outras arenas de apresentação", in: *Anais do IV Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas*, Abrace, Rio de Janeiro, 2006.

- VIOTTI, Sérgio, “Um balcão magnífico”. In: *O perceber*, revista de teatro, crítica e estética da UNIRIO, Ano 7, n.º 7, 1999.
- YODER, Walter, *Kaleidoscopes – the art of mirrored magic*. Albuquerque, Novo México, edição do autor, 1998.
- WUNENBURGER, Jean-Jacques, *O homem na era da televisão*, tradução de Miriam Campolina Diniz Peixoto, São Paulo, Loyola, 2005.
- “Espírito de união no Théâtre du Soleil”, reportagem de Sérgio de Carvalho para *O Estado de S. Paulo*, 3 de maio de 1997, p. D8.