

A INSTALAÇÃO TEATRAL – UMA PRÁTICA INTERDISCIPLINAR ENTRE AFIRMAÇÃO E (AUTO) CRÍTICA:

Indagações a partir da instalação A Floresta Que Anda, de Christiane Jatahy

Theatrical installation - an interdisciplinary practice between affirmation and (self-) critique: investigations on A Floresta Que Anda de Christiane Jatahy

Stephan Baumgartel

Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC

Resumo: O artigo retoma a análise da instalação a partir de uma perspectiva teatral, já feita por mim em um artigo de 2011. Usando como estudo de caso a instalação A Floresta Que Anda, de Christiane Jatahy, o artigo amplia a relação entre instalação e teatralidade em direção à análise da intermedialidade como potencial intrínseco da instalação, discutindo os diferentes usos da imagem mediatizada ao longo da apresentação deste trabalho teatral-instalativo. Elabora uma diferenciação entre instalação crítica e instalação afirmativa, para refletir sobre a maneira como a intermedialidade pode posicionar o espectador em relação ao material apresentado na instalação.

Palavras-chave: Teatro em campo expandido. Teatralidade. Instalação. Christiane Jatahy.

Abstract: This paper evokes in its analysis of installation art from a theatrical point of view some considerations of mine elaborated in an article in 2011. Using as its case study the installation A Floresta Que Anda (The Walking Forest) by Christiane Jatahy, the paper focuses on an analysis of the relation between installation and theatricality as intrinsic intermediality, discussing the different usages of the mediatized image while this theatrical installation is being played out. It elaborates a differentiation between critical and affirmative installation, in order to reflect on the ways how intermediality can posit the spectator in relation to the material presented.

Keywords: Theatre in the expanded field. Theatricality. Installation. Christiane Jatahy.

O que faz uma floresta humana e o que a faz andar?

Enquanto estamos ainda esperando, em frente à porta de entrada do SESC Pompeia, em São Paulo, uma mulher passa entre os grupos de espectadores perguntando se queríamos participar da peça. Quem responde afirmativamente recebe um pequeno captador com fone de ouvido e lhe é oferecido também ler um pequeno trecho do texto de Macbeth, de William Shakespeare; texto que é um dos pontos de partida para a instalação-performance *A floresta que anda*, dirigida por Christiane Jatahy. É a segunda vez nesse domingo que vou entrar no espaço para assistir ao trabalho e, dessa vez, respondo “Sim”. Entramos, e num primeiro momento, podemos circular pelo espaço à vontade e assistir, sobretudo, aos documentários com os depoimentos de cinco pessoas que sofreram um ataque violento, por parte do Estado, sobre sua integridade física e/ou seus direitos civis de cidadão do referido país. “Histórias e [...] fatos políticos que teriam alterado a vida de uma determinada pessoa e de sua família” (JATAHY, 2017, p. 12), diz a diretora. O choque entre uma política implacável que quer assegurar o poder e o controle de um grupo hegemônico sobre a esmagadora maioria da população e seus anseios, profundamente humanos, por livre expressão cidadã, por segurança física, pelo reconhecimento de que uma vida humana singular e qualquer deve ter importância perante as forças do Estado. Fico tocado, ao mesmo tempo que, não sei como o trabalho quer imbricar-me neste conflito: confrontar-me com meu silêncio conivente, meu voyeurismo covarde? Mas, aos poucos, surgem outras tensões, mais formais, evocações em tempo presente de dilemas e contradições em nossa existência atual: as telas começam a se mexer levemente, mudar de posição e revelando assim que fazem parte de uma estratégia de apresentação. No fundo do espaço, onde foi montado o balcão de um bar para a gente poder pegar petisco e bebida, algumas situações ou encontros, ações estranhas começam a ser executadas (ou apresentadas, talvez representadas). São espontâneas? Não, ou apenas em parte. Pois percebo que são os espectadores com fones de ouvido que realizam as ações. Como conheço um pouco o trabalho de Christiane Jatahy, reconheço na hora a inserção de

performances “invisíveis”, mas altamente controladas pela diretora. De fato, na segunda visita, ouço no meu ouvido a voz de Christiane Jatahy, solicitando para que eu vá ao balcão e abra uma malinha com dinheiro. Sinto ao mesmo tempo uma decepção e uma vontade enorme de pular fora, de tensionar o plano da diretora e levar a cena para um lugar aparentemente não esperado pela “torre de controle”. Uma expectativa que já tinha na primeira participação como mero espectador e cuja não realização me causou uma decepção que agora é maior ainda perante a voz comandante; uma voz que não busca provocar em mim a necessidade de uma decisão. Maldigo a minha condição de espectador profissional, mas me conformo, e me pergunto: a decepção faz parte da estratégia perceptual que a instalação-performance quer provocar? Qual é o trajeto perceptual que ela quer propor? Que avaliação ou autopercepção esse trajeto procura suscitar? Um trajeto cujo momento documentário – com a presença forte de uma experiência empírica, em seu gesto crítico e denunciador – é paulatinamente substituído por outra situação em parte ficcional, em parte real: a realização de um vernissage, que inicialmente inclui a videoinstalação documentária, se estende a um espaço em frente a um balcão de bar onde o público pode servir-se com amendoins ou bebida. Esse vernissage vai aos poucos se destacando perante a instalação documentária (um efeito que é visualmente marcado pelas telas sobre as quais são projetados os documentários. Essas telas aos poucos começam a se mover). Sinto (e reflito quase imediatamente) que esse vernissage se estabelece como estímulo dominante perante a percepção, quando as telas se movem de tal maneira a fechar um telão em formato 16x4, e delimitando um novo espaço cênico onde o público vai vivenciar agora: a) o vernissage; b) pequenos filmes captados na situação anterior por uma câmera atrás do espelho do bar que apresentam os momentos que a diretora Christiane Jatahy dirige como “performances invisíveis”, enviando por fones de ouvido seus recados aos espectadores que se prontificaram a participar da “peça”; e c) projeções de imagens que remetem à morte, a decomposição natural, a um desfazer mais ou menos violento de um corpo vivo, ou seja, imagens cuja referência é um espaço temático-associativo e

não diretamente empírico. Essas imagens pré-captadas formam uma espécie de narrativa temática; um campo de forças que rodeia o espectador e os acontecimentos políticos da instalação, como se fosse um *memento mori* medieval ou uma evocação problematizante do fado humano de lidar com essa energia destrutiva. Entra uma música eletrônica e me pergunto se essa é a expressão de que a despolitização dos impulsos de caçar, de matar aqui se consome? Até que ponto o trabalho quer nos envolver? Ele quer envolver-nos para logo nos distanciar? Fico suspenso entre um tédio, uma vontade de entrar no ritmo da batida (sobretudo para livrar-me de meu tédio) e essa reflexão intelectual de que meu impulso privado espelha o impulso coletivo que temos perante um tipo de horror que (não só) essa sociedade brasileira produz e expõe. Um horror que a manipulação midiática nos apresenta como algo “inevitavelmente natural”. Todos nós estamos procurando uma festa para fugir do horror que avaliamos como inelutável. Sinto saudade do primeiro momento da videoinstalação. Ao menos, naquele momento, a tensão estava presente no trabalho. Agora, essa tensão fica tão subjacente que apenas minha reflexão consegue evocá-la. Presságio de uma crítica que não passa de narcisismo intelectual. A sociedade do espetáculo está montada agora... E eu? Reajo com o espetáculo da crítica autoconsciente, mas impotente? Ao mesmo tempo, acho adequado que eu seja quase completamente imerso nesse horror. Essa é nossa situação real. Olho para as telas que em sua junção formam o telão enorme e percebo a beleza das imagens – naturezas mortas, animais. Ao mesmo tempo, o crânio, o sangue, a pele, são próximos demais, detalhadas demais para sugerir uma contemplação. É o horror mais que a permanência e o vicejo do mundo material que se evoca. Nessa hegemonia da imagem manipulada e da realidade captada por aparelhos tecnológicos entra um corpo. Nu, feminino. *Lady Macbeth*? A atriz do bar! *Lady Macbeth* que saúda o rei. No telão, os espectadores filmados na execução de suas ações impulsionados pela torre de controle da direção. Denúncia de uma cumplicidade? Evidência de que o sistema cinematográfico é uma versão contemporânea do sistema *Macbeth*? Ou é ele que constitui uma versão da floresta que anda, projetada sobre as telas: “É Macbeth chegando! A cada dia ele

chega. A cada dia a escolha pode ser feita”, disse a atriz, citando as bruxas fictícias do texto. Logo vem um momento que intensifica a onipresença do sistema, mas também uma reflexão crítica: lemos e ouvimos trechos da peça *Macbeth*, de Shakespeare, e me parece que ouvimos uma síntese da estrutura temática da peça e da videoinstalação. Uma ficção que focaliza as intersecções entre macro e micropolítica. Posso decidir, de fato? Ou sempre somos uma parte do sistema *Macbeth* e só podemos decidir quem seguir nesse jogo de poderes? Somos impelidos a ofuscar para nós mesmos nossos sentimentos de solidariedade perante um ser humano qualquer, o menor entre nossos iguais? O que nos faz andar, formar uma floresta que anda?

Um trecho da fala final da hodierna Lady Macbeth vincula os seres humanos singulares, seus depoimentos, com a floresta que anda e vai derrubar *Macbeth*, o sistema *Macbeth*. “Por trás de cada arbusto, de cada galho, havia um homem que o segurava, e eram tantos que queriam mudar aquela história que uma floresta andou”. As telas aproximam-se, vemos a nós mesmos captados por uma perspectiva central lá no alto, até que as telas voltam para o lugar inicial, e a peça termina, para nos apresentar um recomeço idêntico. A ruptura é sonhada e evocada, não performada: o fim é o recomeço (JATAHY, 2017, p. 262) – de que? Da mesmice do jogo do poder? De nossa cumplicidade? Ou da trajetória cênica, na qual a videoinstalação documentária desdobra numa ficção do horror quase esmagadora, para evocar sempre de novo a necessidade de que a floresta ande!? Uma imagem, a do olho no olho, entre *Lady Macbeth* e nós, que nos interroga, interpela: “A cada dia ele chega. A cada dia a escolha pode ser feita” passa por minha cabeça.

Será que, perante essa necessidade, o jogo dos olhares e perspectivas filmadas, que nos torna consciente de nossa cumplicidade com o espetáculo do poder, nos faz imaginar um estado além do posto e de nossa imbricação, para tomar nossa decisão? Ou ele ganha sua potência estética apenas sobre o fundo de que já abrimos mão da decisão de cada dia, e procuramos outras lutas (puramente epistemológicas e compensatórias) para nos ocupar? Portanto, a que *práxis* leva esse gabinete de olhares espelhados? Será que surge nesse arranjo

dinâmico intermedial – que volta ao seu ponto inicial – a visão concreta de uma realidade que não cabe mais no espetáculo do poder sistêmico que é representado por *Macbeth*? O que nos faz andar: nosso interesse em experimentar e configurar nossa relação com as imagens e os outros espectadores, ou a mão invisível da direção? Ou nossa firme oposição a esse sistema de poder? Até que ponto a interdisciplinaridade midiática é usada para um fim emancipatório? Ou para um fim espetacular?

Quero discutir essas questões, não apenas em relação a essa (vídeo-) instalação-performance-representação cênica, mas no contexto da interdisciplinaridade midiática e da instalatividade como um traço intrínseco de uma prática cênica contemporânea, para depois voltar à instalação *A floresta que anda*.

Práticas cênicas atuais – interdisciplinaridade afirmativa ou crítica?

As práticas textocentristas do drama moderno ofuscaram durante muito tempo que o teatro é – e sempre foi – uma prática multidisciplinar que juntava o visual, o musical e auditivo, o corporal, e o textual; uma prática, na qual, nenhuma dessas linguagens pode reivindicar “naturalmente” o status de um supersigno central, no qual se concentra o sentido da apresentação cênica. Foram sobretudo impulsos da performance, da instalação e de uma dramaturgia não mimética, que fizeram com que “el teatro contemporáneo se resuelv[a] en la interdisciplinarietà de las artes” (BERLANTE, 2015, p. 1). Perante essa realidade, o ponto de uma possível ruptura com perspectivas afirmativas e conservadoras da lógica cultural vigente já não é mais entre uma prática cênica puramente teatral (baseado no texto e representacional) e outra híbrida (representacional-performativa ou expandida). Antes, a ruptura deve ser procurada no interior dessa hibridez, nas maneiras como as diferentes linguagens são postas em relação, justapostas, sobrepostas, harmonizadas, fundidas, colocadas em atrito ou em apoio mútuo.

A interdisciplinaridade cênica pode ser vista genericamente como uma prática que toma emprestada de outras artes (visuais, plásticas, mídias

eletrônicas, mas também radiopeças ou rock) princípios de concepção espetacular. O que se intenta produzir nessa junção de diferentes linguagens cênicas talvez seja uma intensificação da presença cênica ou uma diversidade cênica estonteante que apela aos gostos do público jovem, por meio da utilização das novas mídias. Entretanto, de um ponto de vista menos impressionado pelas capacidades de entretenimento, podemos entender que a interdisciplinaridade em cena é capaz de mostrar possibilidades de usar esse hibridismo, a diversidade interna de linguagens, para fins críticos e não tanto para fins afirmativos do mundo apresentado e/ou dos meios de sua apresentação. Talvez, ela ganhe sua relevância apenas quando consegue articular outra relação social entre os espectadores por meio da relação entre as linguagens artísticas. Não se trata de fundar uma percepção um tanto ingenuamente encantada com as artes da cena (e, por meio desse encantamento, reconciliada com o mundo em que vivemos), mas uma percepção que é estimulada a pensar criticamente os significados dessas relações, tanto no contexto da obra artística quanto no contexto da vida sociocultural externo à obra.

A que finalidades se prestam a interdisciplinaridade teatral? Como ela se articula em determinado espetáculo, e por que dessa maneira? Questões que me parecem até agora um tanto negligenciadas na literatura brasileira sobre um teatro em campo expandido; estudos que se apresentam não raramente como estudos estruturais sem um viés incisivo que busca analisar a função simbólica social de uma instalação teatral; seu impulso de intervir num contexto concreto que está manifesto em sua estrutura e não só em declarações de intenção dos criadores-artistas. Esclarecer tais questões me parece uma tarefa central, pois pode contribuir a uma abertura do horizonte de expectativas e de interpretações possíveis inscritas tanto na instalação teatral quanto na percepção dos espectadores.

Por que pensar o cálculo compositivo da cena *teatral* atual com o conceito de *instalação*?

Certamente não é suficiente afirmar, como o faz Daniela Berlante, que o ponto em comum entre práticas teatrais atuais e a instalação é a tendência de ambas escaparem de definições e buscarem uma fluidez conceitual. Mais interessante me parece o caminho de refletir sobre o tipo de teatralidade que está inscrita na instalação e como essa teatralidade expressa interesses especificamente contemporâneos.

Desde a crítica de Michael Fried à arte minimalista, a teatralidade é reconhecida como um elemento estrutural da obra artística, bem como um efeito específico de sua recepção. Fried percebe que a arte minimalista, por meio de características materiais de suas obras que impedem uma recepção instantânea, organiza uma recepção vagueante, tanto no tempo quanto no espaço, e, por causa desse jogo de olhares vagueantes, consegue inscrever nessa recepção um elemento autoconsciente. Nessa autoconsciência estabelece-se um efeito distanciador constante no interno do processo de observação, esvaziando um presente pleno e estável, pois se institui um presente que é percebido como fluxo constante. Fried chama essa estrutura e seu efeito de *teatro* e de *teatralidade*. Ela acusa os minimalistas de entregar o sentido da obra à percepção dos observadores, mas o que de fato me parece acontecer nessas obras e em sua teatralidade é a produção de uma consciência possivelmente crítica acerca das relações entre o olhar do espectador e o sentido que a obra adquire para ele. Em outras palavras, a teatralidade que Fried descobre como um fator constitutivo na arte minimalista é um recurso crítico. Essa força crítica pode impactar o espectador exatamente porque trabalha com uma imersão autoconsciente do espectador na força cênica dessa obra. Trata-se de uma teatralidade dialética, na qual a imersão do espectador produz um distanciamento dele de si, e onde esse distanciamento de si mesmo lhe revela até que ponto ele está já (antes de encontrar a obra) imerso nos efeitos que o próprio olhar, aproveitando a estrutura “teatral” da obra, supostamente produz sobre o espectador.

No caso de uma instalação potente, trata-se dessa teatralidade, que está atuando, como cálculo compositivo, no interior dela por meio do cálculo compositivo entre as diversas linguagens artísticas. Ela as organiza numa relação

que expressa essa dialética entre vivência empírica e produção semiótica de sentido e, portanto, trabalha para provocar esse efeito dialético na recepção do espectador.

Numa primeira tentativa de relacionar a prática de encenação com a prática de instalação, em 2010, afirmei que “a instalação visa, em primeira instância, colocar um ou vários objetos numa situação para evidenciar criticamente uma relação com seu contexto” (BAUMGARTEL, 2010, p. 2), sendo que esse contexto implica: a) numa tendência à meta-teatralidade no interior da proposta cênica, e b) numa tendência a problematizar o ato de olhar, ou melhor, de perceber, no sentido de fazer com que o espectador/participante se pergunte sobre as forças que atravessam seu modo e interesse de olhar para a situação artística. Disse que

[...] para esta problematização, os objetos, atividades e espaços aparecem como simultaneamente metafóricos e metonímicos, estéticos e pragmáticos, ficcionais e reais. [...] Podíamos dizer que com essa justaposição a instalação contemporânea problematiza as condições da sua enunciação em seu próprio enunciado. Em outras palavras, a instalação problematiza não só seu funcionamento interno, mas também o seu contexto, instigando os espectadores/participantes a tomar consciência dessas relações problemáticas para poder deixar seu lugar fixado e brincar com as possibilidades que a cesura semiótica oferece. (BAUMGARTEL, 2010, p. 2)

E concluí que

a instalação não propõe uma relação direta e autêntica entre espectador e espaço ou objeto, mas uma relação que aponta constantemente a seu caráter construído, mediado, ou como podemos dizer também, uma relação teatralizada. A instalação realiza uma teatralização de objetos para chegar a uma teatralização dos olhares. (BAUMGARTEL, 2010, p. 3)

Essa hipótese se baseava em parte nas investigações e reflexões de Achim Stricker (2007), e tentou enfatizar a dimensão crítica e autorreflexiva inscrita nessa teatralização da relação entre objetos no olhar dos espectadores. Stricker (2007, p. 45) aponta que a prática de “instalação significa construir uma rede

policêntrica entre objetos comunicantes, dentro de um contexto espacial cujo arranjo não é nem imutável nem arbitrário”. E também:

No espaço da instalação, no ‘contínuo do real’, convergem de modo metonímico sua funcionalidade cotidiana e a sua funcionalização pragmática enquanto espaço de exposições e ações: o espaço artístico e o espaço empírico são sobrepostos. [...] A arte da instalação se apoia em lugares achados, ela busca possibilidade de contextualização, de acoplamento e desdobramento dentro de estruturas dadas. Sua forma e seu significado são determinados em grande parte pelo espaço no qual se expõe os objetos, através do seu posicionamento específico e sua relação com o espaço. A instalação é uma arte relacional, interação, e não concentração em um objeto singular. Enquanto contextualização, ela inicia o diálogo entre espaço e coisas, busca propiciar novos olhares e pontos de vista. (STRICKER, 2007, p. 43-44)

Ou seja, Stricker entendia como finalidade principal da instalação uma investigação sobre como se pode imbricar o espectador na cena artística para ele perceber sua imbricação no mundo concreto (“do real”) das forças sociais (“a funcionalização pragmática”). A percepção dessa imbricação não é autoevidente. Antes, a consciência de ser sempre, desde já, um ser atravessado e formado por forças sociais e por expectativas normativas surge como resultado de um processo dinâmico de uma recepção autorreflexiva.

A respeito dessa dinamização da recepção, José da Costa, em seu livro *Teatro Contemporâneo no Brasil*, constata acerca das relações entre o texto – que ele nomeia “narrativo-performático” (2009, p. 28) por causa de suas qualidades rapsódicas e não dramáticas – e a cena contemporânea: 1. um impulso de espacializar a lógica temporal daquilo que era antigamente uma narrativa consistente, e 2. uma des-definição da fronteira entre o imaginário e o real, “negando-se a apresentar o espaço e o tempo segundo elos de conexão responsáveis pela unificação lógica das partes e pela sucessão cronológica estável dos segmentos temporais” (p. 31). Esse vetor produz não só uma teatralidade, na qual a “narrativa é cenicamente performatizada como agenciamento de um nomadismo permanente da significação” (p. 31), como também, coloca

em xeque noções caras como a de presença cênica. De fato, ao lado da significação estável, da referência unificadora de espaços e ordenadora de tempos, da concepção clássica de conhecimento fundada na dicotomia de sujeitos e objeto, acabam por ruir também os modos de compreensão da presença cênica associados às concepções substancialistas da corporeidade do ator e do teatro como acontecimento. (DA COSTA, 2009, p. 31-32)

Em outras palavras, não só o espaço cênico, mas também o corpo e a atuação do ator assumem características fragmentadas, dessacralizadas, ou seja, se assemelham à figura de uma alegoria, que pode ser lida tanto como teatralização das relações entre seus próprios elementos constituintes quanto uma teatralização do pensamento. O acontecimento dessa teatralidade – que convida o espectador a refletir sobre a obra não a partir de sua suposta estrutura fixada, mas da percepção de seu desdobramento temporal e espacial num presente em fluxo que subitamente congela no momento desse tomar conta do próprio olhar – substitui o acontecimento de uma presença enfática, na qual aqui e agora, num lance único, a obra revelaria seu sentido intrínseco. Sobre essa teatralidade cai também o impulso visionário de evocar um mundo outro que não cabe no mundo posto empiricamente (e esteticamente nas linguagens espetaculares representantes ou nos legados do teatro burguês).

Essa duplicidade semiótica e esse foco autorreflexivo no processo de semiotização e dessemiotização, que José da Costa aponta para a cena teatral contemporânea no Brasil e que Achim Stricker constata sob o termo de instalação para montagens de textos não dramáticos no contexto alemão, também atravessam as reflexões de Anne Ring Petersen acerca das maneiras intrínsecas com as quais a arte instalativa se oferece a uma recepção sensível e intelectual.

Petersen (2015) enfatiza que o conceito de teatralidade é adequado para refletir sobre diversos aspectos da instalação: a produção de espacialidade, a relação imersiva do espectador com a instalação, a tendência da instalação de incorporar diferentes linguagens artísticas, entre outros. Para ela, teatralidade, no contexto de uma arte instalativa,

inclui o uso de *técnicas cênicas* que organizam a recepção do espectador de uma maneira particularmente envolvente. Do mesmo modo, inclui um envolvimento físico do espectador como um espectador *performativo*. (...) Portanto, a teatralização não só contribui para criar um espaço ficcional onde coisas podem ser investidas de significados, como também para uma integração do espectador num sentido puramente corporal. A arte instalativa relativiza a separação entre obra e observador, símbolo e ação, e a torna permeável, como também o faz a arte da performance. (PETERSEN, 2015, p. 284)

Essa citação parece enfatizar o efeito imersivo da instalação sobre a relação entre espectador e obra, o que, de fato, aproximaria a recepção de uma instalação mais à recepção de um filme no cinema, do que à de uma peça num teatro abertamente artificializado, e pouco espaço haveria para uma percepção dialética do ato de observar. De fato, por causa de seu gesto retórico que, sobretudo, documenta, mas não critica diferentes vertentes da instalação, Petersen pouco problematiza essa visão em seu livro. Apesar de apontar a experiência da teatralidade como uma “experiência dialética” (p. 284), ela se abstém de fazer comentários críticos acerca de concepções não dialéticas da imersão instalativa.

Como ela fundamenta, então, a teatralidade como uma “experiência dialética”, e por que uma instalação é destinada a produzir essa dialética? Qual é o gesto relacional propulsor que instaura essa dialética na materialidade da cena? Para responder essa pergunta, devemos focar em outro aspecto da teatralidade que Petersen evoca como a função de enquadrar a cena. Num paralelismo semelhante à divisão entre signos metafóricos e metonímicos, Petersen percebe que muitas instalações constituem um espaço que, por um lado, expõe objetos em sua cotidianidade familiar, e, por outro, organiza eles de uma maneira artificial a provocar no espectador a percepção de sua função significativa. Dessa maneira, há na prática da instalação um elemento construtivo intrínseco que corresponde ao elemento construtivo de um olhar teatralizante: dividir a realidade observada e estabelecer a partir dessa duplicação uma tensão tanto afetiva quanto semântica. Desse ponto de vista, a instalação ainda tenta produzir uma imersão do

espectador no espaço observado, mas simultaneamente busca distanciar ele taticamente desses objetos e da experiência de imersão.

Diferente das [...] tradicionais maneiras de encenar o ato de olhar, a instalação [...] funde os espaços do observador e do observado. [...] [P]or isso, abre novas possibilidades de interpretação dos temas da perspectiva e do enquadramento, como também permite ao artista de deslocar a temática e de enfatizar que o observador não pode evitar que seja entrelaçado naquilo que ela ou ele pode ver. [...] em nível da experiência, instalações contêm uma tensão entre familiaridade e alienação que corresponde com a tensão em nível expressiva entre efeitos do real e a artificialidade. [...] Há uma tensão que encoraja os espectadores a desenvolver uma consciência dupla, [...] e permitir que sejam absorvidos pela obra ao mesmo tempo que ainda se mantém fora dele [...]. (PETERSEN, 2015, p. 284-286)

Essa consciência dupla é dialética, diz Petersen, pois depende da coexistência de estímulos relativamente contraditórios, mas inseparáveis, não só em termos de conteúdo, mas sobretudo em termos de seu status cênico: como impulsos materiais sensoriais ou como impulsos semânticos intelectuais.

Uma vez que instalações [...] enfatizam os efeitos de presença da obra e a performatividade do olhar do observador, a experiência do observador frequentemente será dividida, ou melhor, uma experiência dialética [...] que encoraja o espectador a reconhecer que instalações incluem vários níveis de experiência que não significam a mesma coisa. No entanto, eles não podem ser separados porque só podem criar sentido quando se permite que trabalhem juntos. A experiência é dialética, porque o espectador precisa constantemente alternar entre ser intensamente absorvido corporal e sensorialmente num ambiente espacial e ser intelectualmente distanciado e excluído por causa dos diferentes enquadramentos e modos de desfamiliarizar que a instalação cria quando ela posiciona o espectador como observador de uma imagem especializada. (PETERSEN, 2015, p. 287)

O que me parece importante nas colocações de Petersen – e de fato sua posição me parece encontrar-se com a de Stricker e, em parte, apoiar a de Costa acerca da crise da ‘presença’ física no teatro contemporâneo – é a percepção da quase impossibilidade da instalação de criar uma homogeneização na

materialidade s gnica, seja como concretiza o do mundo empírico ou evoca o ilusionista de uma fic o. A instala o oscila entre as duas camadas e   incapaz de fundir as diversas linguagens das quais ela porventura lança mão num efeito  nico. Coloca o espectador para dentro do espaço instalativo, apenas para tornar ele autoconsciente de seu posicionamento dentro dele, e assim para distanciá-lo desse espaço. Neste sentido, ela   o oposto de uma obra de arte total de Richard Wagner, embora ambos usem para sua composi o o entrelaçamento de diferentes linguagens artísticas na cena. Onde Wagner quer produzir um efeito artístico homogeneizante e imersivo, o cáculo compositivo da instala o produz um efeito que dessacraliza as linguagens e as coloca em atrito. Procura criar uma imersão que problematiza o status de si mesma.

Se queremos falar em intermedialidade como característica contemporânea,   preciso destacar, portanto, que se trata de uma intermedialidade específica na instala o e práticas cênicas contemporâneas. Uma intermedialidade que   específica, não pela inser o atualizada de outras linguagens não presenciais, de novas m dias audiovisuais e eletrônicas, mas pela finalidade que se atribui   sua inclusão: interrogar tanto a rela o das linguagens (porque assim o espectador pode tornar-se consciente do caráter construído da obra) quanto os processos de percep o (ou recep o) dos espetáculos (porque assim o espectador pode tornar-se consciente do caráter construído de sua percep o/recep o). Estes são objetivos que pertencem   cena contemporânea mais que   cena moderna, pois podem revelar as forças sociais que atravessam a cena e o olhar observante, sem – entretanto – abrir necessariamente um horizonte de mudanças. Ou seja, a instala o possui como realidade intrínseca uma lógica conceitual heterog nea que o teatro possui como potência, pois   constituído por uma camada ficcional e outra real, representa o e performatividade, numa rela o inescapável, mas maleável. A prática cênica contemporânea e a instala o procuram explorar as capacidades heurísticas e críticas dessa combina o, no mínimo para tornar o espectador consciente de seu posicionamento dentro do/e perante o fen meno c nico, bem como dentro de/e perante o mundo empírico. Nessa rela o mutuamente investigativa, contraditórias em sua simultaneidade cênica, reside a

possibilidade de gerar perspectivas não só diversas, mas novas. Dessa diferença entre as duas surge a distinção entre uma instalação afirmativa e crítica. Perspectivas já acomodadas dentro do mundo posto, ou perspectivas novas que urgem a criação de outra relação social para que possam plenamente ser incorporadas na experiência artística e social dos espectadores.

Nossa experiência de assistir *A floresta que anda* nos mostrou também que, perante a urgência de questões políticas, sua necessidade de não só transformar, mas de superar o *status quo* colocado, o jogo com paradoxos epistemológicos e instabilidades perceptuais pode ser expressão de uma impotência prática inscrita na obra. Inclusive um atrofiamento da capacidade imaginativa em favor de um hipercrecimento de interesses formais de atualizar a linguagem teatral. Mas, a quem serve a atualização do dispositivo cênico por meio da incorporação de linguagens novas, se essa incorporação não corresponde à criação de uma visão artística de um mundo que não cabe mais no mundo atual?

Vamos, portanto, voltar a essa “performance-instalação” para discutir o cálculo compositivo que organizou sua concepção e apresentação. Esse cálculo é interessante, pois pretende confrontar uma temática política (“mostrar as vidas de pessoas que foram atravessadas pelas ações violentadas do poder estatal”) com um percurso estético misto: documentários em vídeo, vídeos não documentais, cenas teatrais gravadas durante a apresentação e projetadas num momento posterior à gravação, cenas gravadas e projetadas ao vivo, situações cênicas que oscilam entre ficção e realidade empírica; e situações reais que claramente pertencem ao momento artístico empírico de assistir a performance ou de perambular pela instalação.

Como esse cálculo compositivo “entre teatro, performance e videoinstalação” (JATAHY, 2017, p. 7) faz oscilar a percepção do espectador? Em que direção e com que finalidade? Onde encontra-se (se há) o efeito dialético dessa experiência? Enfim, qual é a eficácia política – não em termos de causar manifestações de revolta, mas em termos de tornar impossível o *status quo* político junto com a arte que o apoia (e mesmo que essa arte o apoie só por não permitir uma imaginação que faria os limites do *status quo* ruir)?

Uma floresta que se olha ou uma floresta que anda?

No livro sobre *A floresta que anda*, editado pela diretora Jatahy, encontramos uma reflexão acerca do jogo de perspectivas que desvaloriza a conclamação das massas para derrubar o poder, o sistema *Macbeth*, e aposta no efeito estético de uma autorreflexão interminável como validação artística da obra. Diz o pesquisador francês Christophe Triau:

Revela-se então um jogo de espelhos virtualmente infinito. Nas telas, podemos ver a nós mesmos; podemos nos ver vendo; nos vemos sendo vistos (já que fomos filmados); nos vemos sendo vistos vendo. No público, nos vemos sendo vistos vendo sendo vistos vendo; e assim por diante. [...] Através da desestabilização constante da posição do espectador, sua condição e as implicações que ela acarreta são questionadas. A investigação sobre a relação [...] que aquele que olha pode construir com aquilo que é dito e apresentado é sentido de forma concreta e íntima, não por meio de uma simples exposição de violência do sistema político-econômico no qual estamos e da afirmação da metáfora da 'floresta que anda' como uma salvação. (in JATAHY, 2017, p. 270)

Entretanto, o que Triau aparentemente não quer levar em consideração (e talvez a própria instalação tenha sua parcela de responsabilidade nisso, uma vez que, ela associa as telas, primeiro, a um imaginário que representa o sistema *Macbeth* e, no final, aos arbustos que se aproximam enquanto floresta que anda, ou seja, a um imaginário e uma vontade de revolta) é o fato de que a instalação problematiza esse jogo de espelhos ao confrontá-lo com a persistência de um real empírico: no início, com os vídeo-documentos, e, no final da peça, com uma fala da atriz Julia, que sai do personagem de *Lady Macbeth* e fala, como pessoa biográfica, sobre as ações violentas de certos Estados: Congo, Brasil, Estado Islâmico, Síria, e sobre a exploração econômica da população por políticos corruptos. Como análise das causas políticas e econômicas dessas catástrofes humanas, o depoimento certamente expõe os limites de uma consciência que sente uma revolta moral perante o sistema de poder posto, mas que não possui a

capacidade de nomear sua derruba, nem dar nome aos interesses em jogo. Apenas chega a uma indignação impotente: “Aqui, agora, nesse momento, também nós estamos diante do horror dos tempos sombrios em que vivemos. Dá vontade de sair, não é? Eu pelo menos tenho essa vontade. Se a gente pudesse sair disso, se a gente pudesse mudar..., mas como a gente faz para mudar? [...] Hoje, aqui, nos voltando para o texto do Shakespeare, na profecia das bruxas, elas dizem que somente quando o bosque andasse, [...] Macbeth iria perder o poder” (JATAHY, 2017, p. 261).

Claramente, o jogo de espelhos, de perspectivas e olhares, que Triau tanto elogia, é apenas uma parte do dispositivo. A outra é, sim, o material que remete à existência de uma vida empírica que tensiona esse jogo; que sobrevive esse jogo e que conclama a uma solução, a uma superação que não pode nascer do jogo de perspectivas metateatrais; que precisa ser capaz de juntar os “espelhos” (filmagens e telas, armadilhas metateatrais e metacinematográficas) como se pudessem funcionar enquanto arbustos e organizar essas perspectivas num direcionamento único: atacar o rei, o sistema *Macbeth*, o sistema capitalista posto.

O fato, que as últimas palavras faladas ao vivo são essas linhas das bruxas sobre o ataque humano-florestal, enfatiza a importância desse confronto como central à obra. Relativiza a centralidade do jogo epistemológico levantado por Triau.

Em termos de estratégias de recepção, há uma linha que vai de um certo distanciamento (vídeos-documentários) para uma crescente imersão (o vernissage que nos distancia do espaço real para estabelecer um espaço ficcional e personagens ficcionais; a performance com projeção de imagens gravadas ao vivo e pré-gravadas que mistura ficção artística e realidade ficcionalizada e na qual entramos como participantes da festa e figurantes do espaço performativo), para no final voltar a um momento de distanciamento, por meio do relato da atriz dos acontecimentos históricos reais e sua citação do trecho final de *Macbeth* (ao invés de personificar a figura, ela vai ler *Macbeth* e outro espectador vai ler o mensageiro).

Na minha interpretação, o foco conceitual da instalação-performance de trabalhar com a intermedialidade reside nessa relação dramatúrgica. Uma dramaturgia possível apenas pela opção por uma intermedialidade que conjuga a tensão entre o real (cênico e empírico) e o ficcional. É ela que dá sentido ao uso das mídias de captação de imagens, por não só permitir, mas até certo ponto provocar uma recepção da instalação-performance como experiência dialética – na qual se constrói primeiro uma imersão cativante na ficção, em seu poder encantador e perturbador de criar uma presença cênica tecnológica, para logo problematizar esse encanto como uma floresta imobilizada: as projeções sobre o telão enorme que desembocam numa festa com *house music*. O telão anda apenas depois de a atriz evocar os horrores presentes na vida empírica. Apenas lançar olhares ou perceber olhares não faz o telão se diferenciar, multiplicar suas singularidades, e caminhar contra o poder simbólico estabelecido.

Mas, não é por isso que a instalação se apresenta como uma solução artística não problemática, mesmo que os vídeos-documentários formem um ponto de partida potente para uma experiência instalativa. O que resta como problema desafiador, a meu ver, é a necessidade de usar essa dimensão real dupla (empírica e cênica) para construir outra experiência de estar junto. Usar essa oposição dialeticamente para que se crie artisticamente a experiência da “floresta que anda” como antecipação de uma experiência social concreta; experiência que antecipa na percepção dos espectadores a superação do *status quo*. Isso colocaria questões do tipo: como usar o aparelho técnico, por parte do conjunto de espectadores, para ocupar a torre de controle? Como relacionar-se, ao mesmo tempo artística e socialmente, sem a guiada da direção? Como tornar a arte finalmente supérflua? Como usar o espetáculo para entregar ao público uma aprendizagem que lhe dá vontade de experimentar por conta própria o entrelaçamento das dimensões metafóricas e metonímicas do próprio corpo? Como projetar-se para um outro mundo, ao trazer o mundo real para o espaço cênico?

A floresta que anda usa essas características para construir um engodo, pensado certamente como crítica. Cria-se um sintoma que revela a astúcia e os

limites de uma determinada consciência artística. É, portanto, um gesto realista que faz a montagem no fim do espetáculo voltar para o recomeço na videoinstalação. Um realismo defensivo e pequeno demais talvez, porque leva o relato real e as imagens dos refugiados perigosamente perto de uma indignação sentimental barata. Nada mudou de fato ao assistir ou participar da videoinstalação. Não há escape? Amanhã, há novamente o momento da decisão? Fará diferença? Não sabemos. Como diz a didascália anterior a essa volta: “Uma câmera no alto das telas mostra o público. No fundo, a *house mix* está acesa, todos somos vistos. [...] O volume da música aumenta, a câmera sobe para os olhos dela. Apenas os olhos e nós” (JATAHY, 2017, p. 262).

Considerações finais

Já é um fato bem estabelecido de que, no contexto das instalações, produção e recepção do trabalho artístico são vistos, em primeiro lugar, como configuração de relações concretas entre artista, espectador e espaço, e só secundariamente como uma relação mental entre espectador e espaço ficcional. Diz Anne Ring Petersen

Um aspecto característico e importante da forma instalativa de expressão reside exatamente nessa cooperação entre o plano ficcional semântico e o plano físico. [...] Portanto, a arte da instalação junta, por meio de meios estéticos, o somático e o discursivo, como acontece em nossa experiência espacial num nível fundamentalmente fenomenológico. (2015, p. 175-176)

Entretanto, a dramaturgia d’*A floresta que anda* nos sugere que seja melhor colocar o foco na interrogação mútua desses planos para criar uma experiência artística contemporânea potente. Dizer que a estética possui a função de fundar a recepção somática e discursiva não faz jus ao reconhecimento da

própria Anne Ring Petersen de que a teatralidade da instalação está atuando de tal maneira sobre esses dois planos ao expor sua relação dialética na percepção da realidade tanto do espetáculo artístico quanto do espetáculo social. O trabalho de Jatahy, inclusive, nos mostra de que a simples interrogação dessa relação no plano artístico pode oferecer uma experiência desnaturalizante e crítica das estratégias de instalação, de performance, de captação de imagens e de atuação. Mas, esse gesto crítico fica tolido se a instalação cênica não usa essa relação (da ordem do simbólico) para criar uma experiência que transforme concretamente a relação social dos espectadores para um ponto em que essa não cabe mais no sistema que a instalação critica como ficção e discurso. O estar junto como espectadores deve tensionar a maneira de estar junto das linguagens cênicas, a sua intermedialidade. Aqui, há um gesto não só autocrítico, mas autodestrutivo, do plano estético dessa performance.

Entretanto, será que o jogo intermediático realmente deve reduzir a revolta humana a um impulso formal de jogo incessantemente (auto-)desestabilizador, como elogia Triau? Não acredito que a citação de um mundo empírico nos pode deixar contente com esse jogo. Pois para ser crítico e transformador, ele deve ser capaz de ampliar sua dinâmica formal em direção a uma necessária destruição de nosso prazer com a sala de espelhos, de nossa passividade voyeurista que sempre acerta o alvo em sua indignação moralista perante uma realidade que pertence a um outro fixado (ou a um eu igualmente engessado).

Essa mobilização transformadora, tanto da cena quanto do espectador, está inscrita como projeto no reconhecimento do potencial intrínseco da instalação de ser não só um fazer artístico entre imagem e palco, mas um signo-evento dialético. Este é, a meu ver, o valor e a função de sua intermedialidade.

Recebido em 09/10/2019

Aceito em 01/12/2019

Referências

BAUMGARTEL, Stephan. “Encenação enquanto Instalação. Reflexões sobre a estrutura tectônica do arranjo espetacular pós-dramático”. In: **Anais do I Colóquio Internacional Arquitetura, Teatro e Cultura** – UNIRIO: Rio de Janeiro, 2010.

BAY-CHENG, Sarah; KATTENBEL, Chiel; LAVENDER, Andy; NELSON, Robin. **Mapping Intermediality in Performance**. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2010.

COSTA, José da. **Teatro Contemporâneo no Brasil**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

BERLANTE, Daniela. La instalación teatral como agente de reconfiguración del hecho escénico. **Território Teatral**, vol. 12, nº 01. 2015. Acesso em 08 de julho de 2016.

DENAILLES, Corinne. **Une proposition artistique radicale**. In: <https://webtheatre.fr/A-floresta-que-anda-de-Christiane>. Acesso em 16 de março de 2019.

DORT, Bernard. A representação emancipada. **Sala Preta**, São Paulo: PPGAC/ECA. vol. 13, nº 1, 2013, p. 47-55. Acesso em 30 de novembro de 2017.

FINGER, Anke K. **Das Gesamtkunstwerk der Moderne**. Göttingen: Vandenhoeck&Ruprecht, 2006.

FRIED, Michael. Arte e Objetividade. **Arte & Ensaios** Nº 9, PPGAV/EBA-UFRJ. 2002. Disponível em <https://pt.scribd.com/doc/53555988/FRIED-Michael-Arte-e-Objetividade>. Acesso em 14 de outubro de 2017.

JATAHY, Christiane. Entrevista à equipe dramaturgica do Théâtre Odeon Paris. Disponível em <https://www.theatre-odeon.eu/fr/2016-2017/spectacles/a-floresta-que-anda>. Acesso em 16 de março de 2019.

JATAHY, Christiane et al. **Diálogos para a Criação de A Floresta que Anda**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.

LIMON, Jerzy; ZUKOWSKA, Agnieszka. **Theatrical Blends**. Art in the Theatre/Theatre in the Arts. Slowo/obraz terytoria: Gdansk, 2010.

LÍRIO, Gabriela. Intermedialidade na cena contemporânea. O uso de dispositivos audiovisuais em ‘Justo uma imagem’ e ‘Outro’. **Urdimento**, Florianópolis. PPGT, v. 1, nº 22, p. 145-156, julho 2014.

PETERSEN, Anne Ring. **Installation Art. Between Image and Stage.** Copenhagen: Museum Tusulanum Press, 2015.

REBENTISCH, Juliane. **Ästhetik der Installation.** Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2003.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral, 1880-1980.** Trad. Yan Michalski. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982.

STRICKER, Achim. **Text-Raum.** Strategien nicht-dramatischer Theaterexte. Heidelberg: Winter, 2007.