CENA CONTEMPORÂNEA E TECNOLOGIA

Rubens Velloso
Entrevista a Larissa Hobi[1]

Na entrevista a seguir, Rubens Velloso, diretor e um dos fundadores do Grupo de Arte Global Phila7, de São Paulo (SP), artista plural e multimidiático, trata do processo de criação do grupo, comentando alguns dos teóricos que fundamentam o seu trabalho. A partir de aspectos relacionados ao presencial, aborda a relação ator-espectador na cena contemporânea que se vale de novas mídias.

O Phila7 surgiu no início de 2005 com o objetivo de pesquisar novas linguagens e diferentes mídias, sendo formado por um núcleo de artistas de diferentes áreas: Marcos Azevedo, Mirella Brandi, Beto Matos e Marisa Riccitelli Sant´Ana, além do próprio Velloso. O grupo trabalha com a imagem e a tecnologia na busca de novos parâmetros para uma poética contemporânea, onde a relação entre o corpo presencial e a virtualidade é o tema central.

Com atuação nas mais diversas áreas, como cinema, música e artes plásticas, Velloso explorou diversas formas do teatro de vanguarda juntamente com o diretor Joe Chaikin, do grupo americano Open Theatre. Em seguida, trabalhou em pesquisas e montagens de textos clássicos para o Palace Theatre, de Nova York, sob a direção de David George. Em 2000, dirigiu a cantata cênica *Carmina Burana*, de Karl Orff, e *Il Guarani*, de Carlos Gomes, ambas no Theatro Municipal de São Paulo. Em abril de 2005, com o espetáculo *Galileu Galilei*, de Bertold Brecht, iniciou o Grupo de Arte Global Phila7, de São Paulo, um dos primeiros grupos teatrais brasileiros a atuar na interface entre cena e tecnologia. Em 2006, dirigiu o grupo no espetáculo *Play on Earth*, que se passava simultaneamentte em três países. A experiência deu-se em parceria com Julian Maynard-Smith (Inglaterra) e Jeffrey Tan (Cingapura). Dirigiu, ainda no Phila7: *A Verdade Relativa da Coisa em Si* (2006), *RODA* (2007) e *What's Wrong with the World?* (2008), também em parceria com Julian Maynard-Smith (Inglaterra). Seu mais recente espetáculo foi *WeTudo - DesEsperando Godot*, estreado em 2009, em São Paulo, e apresentado no Conexão XXI Festival Cênico, ocorrido em 2010, em João Pessoa (PB).

A entrevista foi realizada na sede do grupo, em São Paulo (SP), visando uma das pesquisas realizadas no grupo

1 Graduada em Educação Artística e integrante do Grupo de Pesquisa Teatro: Tradição e Contemporaneidade, da UFPB/CNPq.

do CNPq intitulado *Teatro: Tradição e Contemporaneidade* (linha Cena e Contágio), do Departamento de Artes Cênicas da UFPB.

Larissa Hobbi – *Gostaria que você falasse um pouco sobre o processo de criação do grupo.*

Rubens Velloso – Bom, primeiro deixa eu falar um pouco o por que do processo de criação. É o seguinte: dentro dessa área que a gente tá trabalhando teve um divisor de águas. Nós começamos com o primeiro espetáculo, que era *Galileu Galilei*. Vou falar em rápidas pinceladas. Ali, nós já compreendíamos, mas ainda não realizávamos a questão da imagem, da relação da imagem com a cena. Então, uma parte do que aconteceu em termos de imagem tinha uma relação com o distanciamento brechtiano, que a gente transferiu, digamos assim, para uma cinematografia com os atores ao vivo na coxia, que comentavam os personagens antes de entrar em cena. Uma outra parte dessas imagens era cenografia, ou seja, dialogavam e completavam a ambientação da cena. Uma terceira linha de utilização das imagens se constituía numa ampliação metafórica para a poética das situações específicas que explodiam no palco. Tinha objetivo de estabelecer uma linguagem paralela. Como exemplo, posso citar uma série de imagens da NASA (buracos negros, explosões de estrelas) que usamos para representar o universo em convulsão que intermediava o caos originado pela luneta de Galileu.

Fizemos outros projetos assim. *Verdade Relativa da Coisa em Si* era uma reflexão sobre como o indivíduo se posiciona frente à mídia, quando ele se torna observado. Estas duas primeiras montagens nos traziam algumas reflexões que apontavam para a necessidade de um salto estético e conceitual, que pudesse dar conta dos novos paradigmas que se apresentavam naquele momento, mas fortemente por pura intuição. Aí apareceu um espetáculo que ninguém queria fazer no Brasil. Um diretor inglês de uma companhia chamada *Station House Opera* tava procurando um parceiro no Brasil e queria realizar um espetáculo *linkado* pela internet, que acontecia ao mesmo tempo em três lugares ao vivo – ele já tinha um parceiro em Cingapura. A idéia era construir um palco virtual através de telas, colocadas nos três lugares de encenação, por onde as narrativas se comunicavam. Era uma coisa bem complexa. Antes disso, ele tinha feito uma experiência tímida, toda ela realizada num mesmo prédio, conectando três salas. A partir disso, nós começamos a desenvolver uma dramaturgia – não tem dramaturgia para isto, tivemos que desenvolver, precisávamos de novos códigos. O processo se dava assim: cada grupo ensaiava isoladamente e, depois, fazíamos ensaios online todo dia por quatro horas, como se todos estivéssemos no mesmo lugar. Imagine a percepção disto – a presença corporal ou imagética começavam a ter o mesmo poder de representação, apareciam apenas com tensões diferentes – com os atores o tempo todo tendo que sentir-se presentes em igual potência,

tanto na cena como na imagem. Eles tinham que trabalhar e entender essa presença e isto foi uma luta, levou muito tempo para ser compreendido como poderia ser feito. Precisamos desenvolver códigos narrativos, imagéticos, cênicos e de atuação que dessem conta de estabelecer uma linguagem comum para as três companhias. E a coisa de certa forma funcionou. Com todas as dificuldades, tivemos belos momentos onde tudo ficava coerente e aparecia ali uma nova linguagem, não era mais simplesmente uma junção de linguagens. Esse espetáculo arremessou a gente pra um outro tipo de pensamento, dentro da questão das artes e da tecnologia, porque aí nós começamos a desenvolver um outro olhar pro mundo contemporâneo, olhar pra todas as gerações que se formam agora e perceber que elas se falam à distancia pela imagem, ou próximas num corpo a corpo, assistem coisas numa tela pequena, numa tela grande, numa tela menor, não importa mais... O fluxo de informação é monstruoso e a questão da presença, que é, digamos, o ente mais valioso que o teatro tem, que é realmente valioso, para estas novas gerações, a presença pela imagem é percebida como uma situação concreta, real. Para nós, era possível então a partir dessa visão ampliar os horizontes do teatro. Não quebrar a quarta parede, mas quebrar todas, apesar de estarmos dentro delas. Mas, pra isso, não adianta você só ter a percepção intelectual. Você começa a ter que viver essa contemporaneidade, estabelecer parâmetros éticos/estéticos, tudo isso de uma forma absolutamente nova e que nós, como artistas do Phila7, começamos exercer dentro de nós mesmos. Então, fizemos um grande mergulho, não só em experimentos estéticos mas, por exemplo, nos apropriando de quatro questões – tem muita coisa que a gente se apropria – mas tem quatro questões que são fundamentais, quatro pensadores que são fundamentais no trabalho do Phila7 hoje: Derrida, Foucault, Deleuze e Agamben[2]. No Agamben, em termos específicos, foi uma coisa muito boa todo o texto dele, mas teve uma coisa que a gente se apropriou e que é maravilhosa, que é a questão da profanação. O Agamben propõe que a tarefa das gerações de agora é profanar o improfanável, e não a revolução pelas armas ou nada. Mas, o que ele chama de profanar o improfanável? Na raiz do termo, em sua formação lá em Roma, no latim, profanação significa restituir aos homens o uso das coisas, dessacralizar. Então, nós começamos a operar num sentido de profanação que é o seguinte: pra nós, não interessa discutir a tecnologia, interessa nos apropriarmos dela e profanarmos o seu uso, provocarmos reflexão através dela. Como? Reflexão em cima dela. Ela é só suporte, atualmente, pra gente. Ah, a coisa flui pela cena, pelo blog, pela internet, pela imagem... Vamos lá! O teatro ainda tem uma força de embate muito forte, mas nós podemos quebrar todas essas barreiras e expandi-lo como um rizoma deleuziano. Não é mais

2 Jacques Derrida (1930-2004), pensador e escritor francês, de origem argelina; Michel Foucault (1926-1984) e Gilles Deleuze, (1925-1995), filósofos franceses; Giorgio Agamben (1942-), filósofo italiano.

uma cultura arbórea, mas rizomática, onde as coisas vão fluindo de um lado pro outro sem predominância. E aí nós começamos a abandonar os termos blocados: teatro, cinema, internet e começamos a trabalhar com uma idéia de teatralidades imagéticas e espaços conectados. Não somos mais uma companhia de teatro, nem de cinema, nem disso ou daquilo, mas um coletivo que se apropria e trabalha em todas essas dimensões.

A partir disso, nós fomos fazer o segundo espetáculo conectado e, nesse segundo espetáculo, foi Londres e Rio de Janeiro – o primeiro havia sido em São Paulo, New Castle, na Inglaterra, e Cingapura. O segundo era pra ser Brasil, Índia e Austrália, mas o diretor da Austrália e o diretor da Índia ficaram com medo de encarar o projeto. E qual é esse medo? Eles são grupos famosos, e processos com esse – ainda no seu início – pressupõe riscos artísticos enormes, porque não adianta só você entender intelectualmente. Você tem que vivenciar essa questão, ou seja, tem que mudar a sua cabeça da forma de pensar linear e estruturá-la dentro dessa cultura do rizoma, dessa cultura outra que é a cultura contemporânea. Então, eles desistiram. Aí, como a gente já tinha o patrocínio, já tinha tudo, eu liguei pro Julian, que é o diretor do *Station House Opera*, da Inglaterra, e ele topou fazer.

De cara, pensamos numa mudança estrutural, obviamente para correr mais riscos. No primeiro projeto, nós tínhamos colocado as telas na parte alta do palco, o que provocava uma circularidade palco-imagem-palco, acontecendo coisas em cena que se resolviam lá, no palco virtual, e voltavam para a cena; nos três lugares – Brasil, Inglaterra e Cingapura – era a mesma coisa. Já em *What´s Wrong with the World?*, que é o segundo espetáculo, construímos telas cênicas na altura do palco onde presença imagética e presença física se confundiam. A presença do ator daqui com a imagem do ator de lá – e vice-versa – começaram a trafegar numa posição de igualdade, e isto já era um pulo para forçar esse entendimento. Aí, a gente começou a brincar, porque tudo isso muda a posição do ator. Por exemplo, não trabalhávamos mais com o ator atuando ou representando, mas com estados: o ator está naquele lugar, naquela forma e com aquela percepção de corpo e de sentidos, que podem se alterar o tempo todo. Então, é preciso construir novas terminologias pra o que acontece, porque quando um ator vai fazer esse tráfego – e ele está fazendo isso o tempo todo, pois está atuando aqui, ao vivo, mas está atuando também na Inglaterra, com o ator de lá, através da imagem, e é uma presença concreta, pois ele está lá –, então, você não pode nem usar de uma teatralidade excessiva e nem de uma postura de cinematografia excessiva, porque, ou você abandona a teatralidade ou você dá um "over acting". Então, caminhar nesse percurso significa flutuar entre estados; e a gente brinca, eu falo pros atores que é assim: na verdade, vamos considerar essa questão como um problema químico. O ator, ele é um continuum entre carbono e silício, então o personagem às vezes é carbono – porque

está na presença física – então, de repente, ele é uma imagem, virou computador, virou silício. Mas ele é o mesmo, ele continua lá. Este *continuum*, essas formas de presença, começam a ser entendidos como resultado de uma contemporaneidade que precisa ser apreendida cenicamente, imageticamente, através de uma nova estética/ética. E qual é essa ética possível, que não corresponde mais às relações lineares que a gente tinha no passado de percepção do mundo? (porque hoje ela é fragmentada, é caótica, e eu tenho vários "eus" funcionando por aí). Qual é a ética pra isso? Então, chegamos no outro espetáculo: *WeTudo – DesEsperando Godot*, onde a gente se apropria de um texto do Beckett (*Esperando Godot*), que eu amo de paixão. Só que a gente pega o *WeTudo* e faz assim: o Vladimir e o Estragon resolveram deixar a árvore, eles encheram o saco de esperar Godot – tudo isso é um pensamento fundamentado na questão da profanação. Godot é o elemento paralisante, é a norma que segura, então eles saem. Só que, quando eles saem, saem pro mundo contemporâneo. Então, eles abandonam a árvore, que é a cultura arbórea e entram na cultura rizomática; saem dali para descobrirem identidades novas e entram por todos os sistemas que podem entrar, com a presença pela internet, por mensagens que vem e vão. O público, no *WeTudo – DesEsperando Godot*, pode trazer laptop, pode trazer celular... Se tiver uma rede *wifi*, a gente projeta o que o público propõe e interfere nas personagens. A peça é assistida pela internet num plano sequência, com uma linguagem própria, não um simples documento da cena – e o público que assiste em casa também pode interferir no espetáculo. Então, aí, a gente começou a criar o rizoma no teatro.

Alice através do espelho, nossa próxima montagem, é um complemento do *WeTudo DesEsperando Godot.* O que nos interessa em Carroll é sua "lógica fantástica", o "nonsense", a capacidade que o autor tem de imprimir ao texto o processo de pensar por imagens. O tema de entrar através do Espelho em um mundo imaginário, tornou-se freqüente na atualidade, principalmente nas novas mídias: vídeo-clips, filmes de ficção, universos virtuais da web, etc. Tais mídias são mais que espelho e ferramentas do utilizador – são interfaces que permitem a passagem para existências virtuais (como o outro lado do espelho de Alice). Esse ponto de passagem é o que nos interessa, num contexto onde o limiar entre o "real" e "virtual", animado e inanimado, o "eu" unitário e o "eu" múltiplo são difíceis de definir. Assim como Alice atravessou o espelho, vivemos numa cultura em que a metalinguagem vai se tornando um aprendizado, onde somos "imagem entre imagens" em construção. Experimentamos o mundo de muitos lugares, somos interfaces, mediadores. Jogos de palavras, rompimento do senso comum, desestruturação das normas... procurar no mundo o que não é apenas reflexo, exploração dos sentidos para além do quarto que nos encerra. O mago Carroll, com suas Alices, nos projetou para um mundo – onde nossa sensibilidade não está ainda aparelhada para

embrulhá-lo num presente sem novidades – domado por aquilo que nós já sabemos o que é. A velocidade da informação, as redes sociais, a física relativística, o ciber-espaço, entre outras tantas das operações que provocaram novas leituras para a condição humana, fizeram surgir, num estado de mutação, uma nova Wonderland para os paradoxos apontados nos livros do autor.

L. H. – *O foco central de investigação do grupo se estabelece a partir da relação entre o corpo presencial e a virtualidade. Que tipo de reação provoca uma proposta como essa?*

R. V. – O divisor de águas dentro dessa leitura toda foi o *Play on Earth*, porque o que acontecia com ele nos obrigou a entender a questão da imagem e da cena presencial de uma outra forma, pois era feito ao vivo nos três lugares, linkados através de planos sequência. A câmera era coreografada e, a cada segundo, o cameraman tinha um ponto em que deveria estar. No segundo, *Waht´s Wrong with the World?*, já experimentamos um outro formato: várias câmeras foram utilizadas, com corte ao vivo para a transmissão da imagem. Com essas outras formas de presenças, o ator podia estar simultaneamente aqui e em outra parte do mundo. Poeticamente, nós construímos um palco no mundo – hoje é possível fazer um palco no mundo. E, então, essa relação nos fez começar a pensar numa reestruturação de como encarar essas novas, digamos, realidades. Porque a gente não trabalha mais só na realidade de senso comum, essa em que vivemos em tempo linear, que nos dá um chão – na verdade, uma ilusão de chão –, mas para nós, durante o processo, essa ilusão começou a ser alterada. Um exemplo: como ensaiávamos quatro horas por dia online, o nosso tempo de diferença para Cingapura era de onze horas e para Londres de quatro horas. Para que os tempos se encaixassem, nós no Brasil começávamos a ensaiar as 7h00 da manhã, o que em Londres significava 11h00 da manhã e em Cingapura 18h00. Quando foi chegando perto da estreia do espetáculo, nós começamos a dividir os horários bons e ruins, porque o compromisso assumido era fazermos no mínimo quatro apresentações em horário nobre para cada companhia. Isso pra gente, por exemplo, poderia significar espetáculos às cinco horas da manhã! Foi feito, então, o que a gente fez: continuamos vivendo em São Paulo, mas com o fuso horário de Cingapura. A gente dormia quando eles iam dormir, comia quando eles iam comer. Então, o tempo do senso comum e da montagem eram tempos diferentes, nós estávamos ensaiando uns com os outros num tempo físico e imagético real, mas em tempos da realidade do senso comum diferentes, o relógio biológico diferente, tudo diferente. Então, tudo isso foi mostrando pra gente que... Opa! Estamos em uma outra esfera.

Com *What´s Wrong* já foi diferente. Baixamos o que era, antes, palco e tela por cima e que criava uma circularidade entre a presença física e a presença imagética, e fizemos as duas estarem no mesmo plano, isto é, um pulo gigantesco. Nós dominávamos as questões técnicas, de roteiro e de elaboração apreendidos na construção do *Play on Earth*; porém, lá, a

dramaturgia era construída para o palco e para a imagem, uma complementando a outra. Em *What´s Wrong*, você não podia ler assim: ah, isso acontece no palco e isso acontece na imagem, juntando os dois dá... Não! Todos os acontecimentos se relacionavam. Houve uma evolução das questões ali colocadas, pois elas se construíam nessas duas realidades que, para nós, eram concretas. Este "para nós" é que é o problema, porque estes conceitos foram desenvolvidos durante muitos anos de trabalho e, quando eles nascem para o outro, não necessariamente este olhar está lá. Você tem que encarar isso como parte do processo, os riscos de não entendimento, as reações contrárias, a falta de patrocínio... porque não conseguem nos colocar em nenhum formato tradicional. Durante um tempo, você fica num limbo. Isto, pra nós e para outros artistas, já começou a se alterar. Aos poucos, mas já começou. Já podemos trabalhar com um pouco mais de espaço nesta escuridão à procura de uma luz, nem que seja de vela. Vou te dar um exemplo de muitos anos atrás, quando eu resolvi realizar algumas dessas experiências na ópera, que é, no mundo das artes, acredito eu, o mais tradicional e conservador. As reações contrárias eram sempre muito fortes, até mesmo dos cantores. É claro que o teatro é mais aberto a essas tentativas, mas existe nele também este olhar tradicional e conservador, o que é bastante compreensível – porém, com certeza, mutável. No outro dia, me perguntaram: você acha que o palco italiano vai morrer? E a resposta que eu dei foi: "O palco italiano, enquanto alguém pensar nele e montar algum espetáculo ali, existirá com todo vigor que ele tem". Porém, penso eu, que com todas essas gerações formadas num outro sistema de entendimento de espaço, o que pode acontecer é que ninguém mais pense neste modelo (palco italiano – platéia). Não sei se isso vai acontecer, mas é uma possibilidade e é assim que ele se transformará. Eu não sou partidário de que o que é novo precisa destruir o velho. É bobagem. Isso é só para marcar presença, sabe?

L. H. – *Rubens, quais os teóricos usados pelo Phila7 para fundamentar as questões propostas nas encenações do grupo?*

R. V. – Depois desse *turning point*, que foi o *Play on Earth*, começamos a nos apropriar da fala de alguns pensadores contemporâneos porque identificávamos, no discurso deles, questões que se apresentavam para nós, artisticamente. O Bauman[3], o Deleuze, o Foucault, Derrida e Giorgio Agamben, entre outros. No *WeTudo*, por exemplo, o conceito de profanações, que é desenvolvido por Agamben, está no centro da construção da dramaturgia. Godot é uma norma, uma norma que determina a postura de Vladimir e Estragon. A genialidade do Beckett e a resposta que ele deu pra isso é que Godot pode ser qualquer coisa. Enquanto as pessoas ficavam lá: "Não, é Deus, ou é isso ou aquilo", o Beckett respondeu o seguinte: "Se eu soubesse quem era, eu teria dito". Porque a idéia é exatamente esta: esse paralisador que estabelece uma circularidade asfixiante para uma vida sem sentido. Então,

3 Zygmunt Bauman (1925-), sociólogo polonês.

quando Wladimir e Estragon resolvem deixar de esperar Godot, eles desativam a norma sacralizada e iniciam, na sua caminhada, o que Agamben propõe como a tarefa política da geração que vem: "profanar o improfanável". Inclusive, um dos próximos trabalhos da companhia tem exatamente este nome: Profanações. É um mergulho nesta idéia muito mais incisivo e radical do que foi *WeTudo* e será um trabalho colaborativo entre o Phila7 e outros coletivos, artistas e instituições.

L. H. – *Como o grupo vê o presencial no teatro contemporâneo?*

R. V. – Eu sei que quando você pergunta sobre o presencial se refere às várias formas de presença com as quais nós trabalhamos. Como eu acho que já respondi a esta questão em outra parte da entrevista, vou aproveitar a pergunta para te falar do problema que é, para os entendimentos novos, usar terminologias que foram durante centenas de anos se desenvolvendo para podermos nos comunicar quando falamos nos formatos já estabelecidos. Venho, há algum tempo, desenvolvendo outras designações que, para mim, explicam melhor o que está acontecendo. Te dou três exemplos:

Superfície de eventos: plano das idéias formado por diferentes fluxos conceituais e artísticos (a palavra, o corpo, a imagem, as redes, as artes digitais, artes computacionais, etc...etc...etc...) que vão constituindo, de forma rizomática, esta superfície estética/ética/reflexiva. Substitui a palavra espetáculo, montagem e etc...

MC de fluxos da superfície: receptor/interprete/antecipador/emissor dos fluxos que emergem na superfície de eventos. Estão sempre transmutando de estado e se apropriando de todas as formas corporais, mentais de que possam se utilizar para o enredamento do plano da idéias. Substitui a palavra ator.

Tramaturgia: o código desenvolvido, que é específico, para cada trabalho para que os MCs possam enredar reflexivamente nos eventos da superfície. A tramaturgia não é só constituída pela palavra.

E por aí vai. Obviamente, não tenho certeza se essa terminologia vai ficar. A única certeza que eu tenho é que ela é necessária.

L. H. – *E a interação do público com o espetáculo, com a superfície de evento, tendo a mídia que se interpõe?*

R. V. – Esta relação ainda vai demorar um pouco para ficar mais forte, pois o que queremos não é só que o público emita uma opinião sobre o que está vendo, tanto ao vivo como pela internet, mas sim que ele seja parte constituinte da construção do espetáculo. Ele resiste no começo e pensa: é, vou virar mico de palco, de platéia... Mas, normal! É isso que eu falo. Isso demanda tempo, você tem que ir fazendo e enfrentar, entende? Enfrentar isso é o que eu falo da obra pronta. Quando eu falo da obra pronta você já tá... ela pode ser boa, pode ser ruim, mas você já está com o domínio do processo e entrega pro outro. Aqui, o que você chega é com uma ideia e com uma reflexão, ou seja, um processo de sentidos, de suportes, de possibilidades. E reúne isso pra gerar alguma energia sensorial/intelectual de troca, que dali vai emanando pra outra coisa

e outra. Isso é o que a gente quer. Chegar lá é o que a gente quer, mas tem um tempo, né? A gente tá metendo o pé na porta.

L. H. – *Para encerrar, gostaria que você comparasse o trabalho do* Teatro Para Alguém (TPA) *com o do Phila7.*

R. V. – O que acontece é o seguinte: o TPA e a gente estamos procurando a mesma coisa. A gente está trabalhando num mesmo sentido, só que o trabalho deles vai por um caminho de entendimento, de percepção, e o nosso vai por outro. Não há nem um juízo de valor nisto. A única coisa que percebo é que nós caminhamos por ideias e trabalhos diferentes, mas estamos, com certeza, sintonizados na percepção do que está acontecendo, isso eu não tenho dúvida nenhuma. Ou seja, somos parceiros de viagem. Por enquanto, são jeitos diferentes, formas diferentes de abordagem, mas a viagem que se pretende é a mesma, é isso que eu acho.