

João Carlos Machado (Chico Machado)*

Algumas Relações Entre

a arte concreta e o vídeo: o ato projetivo como
dispositivo semântico na cena

Some Relations Between

concrete art and video: the projective act as a
semantic device in the scene.

RESUMO

O texto trata de aspectos da cenografia e da presença do vídeo na encenação, buscando alguns parâmetros para propor a utilização significativa do ato projetivo na cena, e considerando conceitos ligados à arte e ao teatro concreto colocados por Hans-Thies Lehmann e por artistas das vanguardas históricas da primeira metade do século XX. Voltado para uma abordagem do pensamento do fazer artístico, a partir das experiências e pesquisas do autor, traz noções como a imaginação material, a partir de Gaston Bachelard, e de operatividade, conceito proposto pelo próprio autor, aproximando-as de colocações específicas do campo do vídeo levantadas por Phillipe Dubois e outros autores.

Palavras-chave: Vídeo, arte concreta, ato projetivo, operatividade.

ABSTRACT

The text deals with aspects of scenography and the presence of the video in the staging, searching for some parameters to propose the significant use of the projective act in the scene, and considering concepts related to art and concrete theater put by Hans-Thies Lehmann and artists of the historical vanguards of the first half of the 20th century. Aimed at an approach to the thought of artistic making, from the experiences and researches of the author, it brings notions such as the material imagination, from Gaston Bachelard, and from operability, a concept proposed by the author himself, bringing them closer to specific field settings of the video raised by Phillipe Dubois and other authors.

Key words: Video, concrete art, projective act, operativity.

Avisamos ao leitor que o texto que se segue é fruto de questões surgidas através das práticas artísticas e da pesquisa continuada do autor. Não se deve esperar, portanto, encontrar aqui um extenso mapeamento teórico ou histórico sobre o tema a ser bordado. Antes disso, apresentamos aqui pistas ou indícios que auxiliaram a encontrar soluções cênicas e conceituações que dizem respeito aos problemas suscitados por práxis exercidas ao longo de muitos anos. Neste sentido, trata-se de uma opção metodológica. Os referenciais artísticos e teóricos apresentados neste texto são aqueles que atravessaram a pesquisa ao longo do tempo e se tornaram importantes para as escolhas feitas no nosso trabalho prático artístico. A intenção não é realizar um levantamento amplo do vasto campo relativo às questões levantadas, mas de apresentar um raciocínio que acompanha uma prática.

Considerando não apenas a expressiva presença do vídeo em encenações contemporâneas, mas principalmente o fato que um efeito decorrente da presença deste recurso em cena se tornou fundamental para a nossa produção, trataremos da carga semântica do ato da projeção do vídeo como elemento da encenação. Pensar a própria presença do vídeo em cena como um fato operativo significativo, do ato projetivo como um elemento concreto presente nela.

Propondo-me a isto, organizei esta reflexão a partir do seguinte trajeto: compreender de forma específica o apotegma concreto nas artes e no teatro, envolvendo a encenação e a

cenografia, para então aproximar o axioma do entendimento do vídeo como fato concreto em cena. Chamo a atenção para o fato de que não está sendo considerada aqui a arte concreta como um estilo, nem como um conjunto de obras com similaridades e recorrências formais ou tampouco como um programa artístico fechado, mas como uma noção referente ao modo de pensar o fazer da arte e sua relação com os elementos inerentes a este fazer. Portanto, não se trata de uma abordagem estética do *concreto*, mas de uma abordagem poética de alguns dos seus aspectos, no sentido que Paul Valéry e posteriormente René Passeron (1997) conferiram a este campo de conhecimento relacionado à conduta criadora humana, ao pensamento instaurador das obras de arte.

Para que o leitor nos acompanhe, e evitar mal-entendidos, é fundamental definir o modo como entendemos os conceitos e termos colocados acima, anexando a eles outras ideias fundamentais.

O concreto e a arte concreta

Começamos então pela noção de concreto nas artes, e suas possíveis implicações nas artes cênicas. É possível considerar que o termo concreto surgiu nas cogitações e nos manifestos das vanguardas históricas.

Theo Van Doesburg e Wassily Kandinsky, na década de 1930, começam a utilizar o termo concreto para defender suas posições e trabalhos, refutando o termo *arte abstrata*, considerando que a arte

representativa (imitativa) seria sim abstrata, e que o que há de concreto em uma pintura são os elementos formais que a constituem. Esta abordagem, que inaugura o que podemos chamar de pensamento da linguagem visual, que serviria como base teórica das escolas de artes desde a Bauhaus, até nossos dias¹. Mas podemos identificar neles, um modo de pensar o fazer da arte ainda um tanto formal e idealizado, uma vez que não integram em sua noção de linguagem a concretude e a expressividade do material que é utilizado neste fazer. Conforme apontou Herschel B. Chipp (1999, p. 313), alguns partidários desses princípios acreditavam que era possível construir arte por meio do intelecto em um modelo idealista, evitando qualquer contaminação do mundo material e buscando leis universais para isto.

Entretanto, para a abordagem que proponho aqui, parece mais fundamental o modo como os construtivistas pensavam o uso dos materiais, como aparece no texto *Escultura: a talha e a construção no espaço* escrito por Naum Gabo em 1937. Primeiramente concordando com Kandinsky e Van Doesburg, na defesa das questões do construtivismo, contrapondo os críticos de orientação naturalista que os acusavam de ser abstratos, Gabo responde:

A palavra “abstrata” não tem sentido, porquanto uma forma materializada já é concreta, de modo que a acusação de abstração é mais uma crítica de toda a tendência de ideia construtivista na arte do que uma crítica apenas de escultura. [...] É tempo dos defensores da arte naturalista compreenderem que qualquer obra de arte, mesmo as que representam forma naturais, é em si

um ato de abstração, pois nenhuma forma natural ou acontecimento natural podem ser re-realizados. (GABO apud CHIPP, 1999, p. 339-340)

Mais além de trazer aqui a necessidade dos artistas modernos de defender a arte anti-naturalista e refutar a “infeliz palavra *abstrato*” através de seus escritos e manifestos, ressaltamos que Gabo e seus parceiros construtivistas trouxeram para a noção de concreto dois argumentos que consideramos fundamentais para o nosso raciocínio: Em primeiro lugar, o *aspecto processual*, a existência de uma forma de pensar e fazer arte (a escultura) de modo construtivo, que assume a concretude das formas (não imitativas) como critério para realizar o trabalho artístico. Em segundo, o *aspecto factual*, quando os materiais são significativos por eles mesmos, e que o modo de fazer de uma escultura deve partir do embate ou jogo com eles:

Na arte da escultura cada material tem suas propriedades estéticas próprias. As emoções despertadas pelos materiais decorrem de suas propriedades intrínsecas e são tão universais quanto quaisquer outras reações psicológicas determinadas pela natureza. Na escultura, como na técnica, todo material é bom, digno e útil, porque todo material tem seu valor estético próprio. Na escultura, como na técnica, o método de trabalhar é determinado pelo próprio material. (Idem, p. 335)

Do ponto de vista do aspecto processual, aproximamo-nos mais de Kandinskyⁱⁱ que buscou elaborar um tipo de teoria concernente ao pensamento compositivo plástico de um modo distinto. Além das considerações sobre o pensamento e o conjunto

de saberes relacionados ao pensamento composicional visual (donde adveio uma tradição do ensino da linguagem visual formal), o pintor russo propôs também um modo de pintar que ele chamava de improvisações: “Expressões inconscientes na sua grande parte, e geralmente de caráter súbito, de processos de caráter interno e, portanto, impressões de Natureza Interior.” (1987:123). Não se pode esquecer que Kandinsky partiu de concepções ligadas ao romantismo e ao simbolismo, nas quais a inspiração da arte na natureza e a sua motivação espiritualista exerciam ainda forte influência em sua época. Se por um lado a concepção de *composição* apresentada por Kandinsky propõe um modo de pensamento visual mais formal e idealizado, as suas improvisações estão mais próximas de um pensamento material mais concreto, onde as improvisações desenvolvem-se a partir dos acontecimentos pictóricos.

Naum Gabo, e posteriormente Pierre Schaeffer, associam o modo de fazer da arte concreta a um processo de trabalho ligado diretamente às experiências do artista com seus materiais de trabalho, de maneira não idealizada, e neste sentido oposto à proposição de Van Doesburg.

Aplicamos, como disse, o qualificativo abstrato à música habitual pelo fato de que ela é primeiramente concebida pelo pensamento, depois grafada teoricamente e, por fim, realizada em uma execução instrumental. Chamamos nossa música de “concreta” por ela ser constituída a partir de elementos preexistentes, tomados de empréstimo de qualquer material sonoro, seja ele ruído ou música habitual, depois composta experimentalmente por uma construção direta, chegando a realizar um propósito

composicional sem recurso, que se tornou impossível, a uma notação musical comum. (SCHAEFFER, 1950, p. 50)

Para a nossa argumentação, o que interessa neste pensamento de Schaeffer é a possibilidade de o processo criativo estar ligado diretamente ao manuseio dos materiais, técnicas e equipamentos que se utiliza, antes mesmo que se tenha uma ideia ou alguma formulação formal préviaⁱⁱⁱ.

Sobre este componente processual da noção de arte concreta, além da consideração de que os materiais empregados devem ser assumidos como tais, o procedimento criativo do artista que assume essa orientação deve partir do uso empírico e fático destes, da experiência direta que temos com eles e deles, e não de ideias pré-concebidas. Isto diz respeito à possibilidade de que o processo de criação se volte mais para o trajeto do que para o projeto. Ou que ao menos o projeto, entendido aqui como ideia inicial, desejo, sensação, conceda muito espaço para o que ocorre no trajeto do seu fazer.

A diferenciação feita por Gaston Bachelard entre *imaginação formal* e *imaginação material* segue igualmente no caminho dessas discussões, sendo a primeira extremamente idealizada e imaterial, enquanto que a segunda se aproxima do sentido de concreto que propomos aqui, vinculada ao embate da mão com a matéria, dos artistas que realizam obras antes pelo trajeto do que pelo projeto, seguindo “um esquema temporal” da sequência das ações sobre os materiais, impondo a eles um progresso, pois “a mão trabalhadora e imperiosa aprende a dinamogenia essencial do real, ao trabalhar uma

matéria que, ao mesmo tempo, resiste e cede como uma carne amante e rebelde” (1998, p.14). Posto que a realidade reside em maior parte na materialidade concreta das coisas.

Acreditamos ainda que o caráter anti-ilusionista e factual da arte concreta em geral traz em seu bojo a possibilidade de desvelar os mecanismos de elaboração dos discursos e a realidade física das obras, e que reside aí uma potência crítica de cunho político, uma vez que deste modo é oferecido ao público a possibilidade de perceber como o que é dito está sendo dito.

O concreto e o teatro

Se um espetáculo é coeso, ele deve admitir espontaneamente tudo que faz parte da sua realização.
Giani Ratto.

A epígrafe colocada acima é uma frase de Giani Ratto (1999, p. 46), um dos grandes artistas da cenografia no Brasil, escrita no seu *Antitratado de Cenografia*. Ele coloca a seguinte questão: se uma encenação necessita de aparatos, por que escondê-los, por que tratá-los como intrusos indesejáveis, por que ter vergonha deles?

Acreditamos que esta questão pode auxiliar para pensarmos a noção de *concreto* para o teatro e as artes cênicas, aproximando-a das considerações feitas por Hans-Thies Lehmann, em seu *Teatro Pós-Dramático*, quando ele lança o termo *teatro concreto* da seguinte maneira: “Trata-se aqui de expor o teatro por si mesmo, como uma

arte no espaço e no tempo, com corpos humanos e todos os recursos que ele inclui [...]” (2007, p. 160). Embora o autor traga os exemplos de Theo Van Doesburg e de Kandinsky, cuja postura idealizada apontamos acima, consideramos importante depositar a devida atenção à concretude dos elementos componentes da linguagem teatral.

Se for descoberta a possibilidade de que o teatro seja “simplesmente” a elaboração concreta do espaço, tempo, corporeidade, cor, som e movimento, serão retomadas possibilidades que forma antecipadas na poesia concreta, mas também já no âmbito do texto para o teatro, por autores da Escola de Viena como [Konrad] Bayer, [Gerhard] Rühme [Hans Carl] Artmann.” (Idem, p. 161)

Do ponto de vista da encenação, Ratto e Lehmann parecem concordar com parte da abordagem do *teatro épico* de Bertold Brecht. no que se refere à cenografia e à iluminação. Embora a noção de épico em Brecht esteja mais associada à dramaturgia, buscando o significado substantivo do termo, como aponta Anatol Rosenfeld, com o intuito de quebrar a ilusão e causar o efeito de estranhamento para provocar o senso crítico da plateia, o dramaturgo alemão buscou correspondências a este efeito também na performance do ator em cena e nos demais elementos de encenação. Anna Mantovani aponta que, no que se refere a estes elementos, o dramaturgo e encenador alemão adotava a seguinte postura:

Opondo-se a qualquer efeito ilusionístico, sugestivo, alegórico, Brecht tira do palco tudo o que possa esconder o que ele faz ali é teatro: o público tem que ver os refletores, as gambiarras, como acontecem os efeitos,

para que eles não sejam entendidos como mágicas, mas como trabalhos feitos por homens" (1989, p. 67)

Associo também a eles o grande cenógrafo tcheco Joseph Svoboda, o qual considerava que para se executar uma montagem e uma cenografia criativa é preciso ter em mente um "palco vazio", pois o espaço do palco existe em si mesmo, antes e além da peça. Svoboda afirma que o proscênio tem um chão, um portal (arco do proscênio) e um teto, e que estes são os únicos elementos reais, e que na compreensão destas três realidades reside o segredo do espaço dramático e de produção. Ele trabalha a cenografia também como algo concreto, material, levando em conta o próprio edifício teatral, com suas particularidades materiais e físicas, partindo sempre destes elementos e cultivando o que ele chama de *espaço no espaço* (1993, p. 18).

Estes são apenas alguns dos teóricos e artistas das artes cênicas que proclamam e praticam a utilização assumida dos aspectos materiais e factuais da encenação, os quais desejamos aproximar da noção de *concreto*. Quanto ao modo processual de trabalhar sem partir de uma ideia acabada ou texto prévio, mas de proceder pela experimentação dos materiais cênicos antes mesmo da existência de um texto dramático final, parece-me que o que se costuma nomear de *dramaturgia do ator* aproxima-se muito desta postura que aqui chamamos de *concreta*, pois o processo de criação de seus atores envolve a ideia de trabalhar sobre si mesmo, praticar

treinamento constante, gerar partituras corporais e vocais, materiais pré-expressivos, para constituir a cena e a dramaturgia a partir disso.

Outro argumento que se aproxima da noção de concreto no que tange ao trabalho dos atores pode ser encontrado nas concepções da Erwin Piscator, cuja concretude do trabalho do ator lançava-se para fora do palco, em direção à plateia e ao evento cênico. Conforme apontado por Judith Malina, “no teatro épico de Piscator e Brecht, a relação fictícia entre os personagens, que os atores interpretam, é menos real que a relação que há, de fato, entre os atores e os espectadores” (2017, p. 18). Ainda segundo a criadora do *Living Theatre*, juntamente com seu companheiro Julian Beck, para Piscator “o ator não pode mais fingir ser outra pessoa: sua presença é não-ficcional porque ele se coloca à luz da realidade. Atuar, agora, não pode mais ser fingir” (idem, p. 231). Malina estudou e trabalhou com Piscator, e a concepção concreta e politizada do “real” apontada por ele influenciou o teatro de experiência e de encontro realizado pelo grupo de Malina.

Vídeo concreto?

Antes de tratar diretamente da presença da projeção de imagens em movimento em cena, arriscamos aqui uma concepção concreta para o vídeo para, a partir disso, pensá-lo como elemento semântico na encenação.

Esta empreitada é complexa, pois a própria definição do que seja o vídeo é algo difícil de se realizar. Este problema é levantado em diversos aspectos por Phillippe Dubois:

O vídeo, esta “antiga última tecnologia”, que parece menos um meio em si do que um intermediário, ou mesmo um intermédio, tanto em um plano histórico e econômico (o vídeo surgiu entre o cinema, que o precedeu, e a imagem infográfica, que logo o superou e alijou, como se ele nunca tivesse passado de um parêntese frágil, transitório e marginal entre dois universos de imagens fortes e decididos) quanto em um plano técnico (o vídeo pertence à imagem eletrônica, embora a sua seja ainda analógica) ou estético (ele se movimenta entre a ficção e o real, entre o filme e a televisão, entre a arte e a comunicação etc.) (2004, p. 69)

Esta utilização variada do vídeo, em diversos campos de trabalho e de conhecimento e a sua transitoriedade técnica explicariam a própria fragilidade do termo. Dubois lembra que, falamos “câmera de vídeo”, “vídeo cassete”, “tela de vídeo”, “vídeo game”, “videoclipe”, “videoinstalação”, etc, mas que

[...] o termo “vídeo” não funciona nunca como o “fixo”, a raiz, mas sempre como um periférico, uma especificação, uma variante, uma das várias formas possíveis de uma entidade que vem de outro lugar e não lhe pertence. (Idem, p. 71)

Ele pergunta se sabemos exatamente do que estamos falando se quando falamos em vídeo, se de uma técnica ou de uma linguagem, de um meio de comunicação ou de uma arte assim por diante. Como se pode verificar nas colocações de Dubois, em função

dos avanços tecnológicos ao longo do tempo, a materialidade do vídeo é de difícil apreensão.

Para auxiliar na nossa argumentação, tomamos a liberdade de incluir o filme película na discussão, mesmo cientes de que tal decisão torna este problema mais complexo ainda. O filme não é vídeo, mas para compreendermos alguns aspectos que influem no modo como pensamos e reconhecemos o vídeo hoje julgamos necessário voltar aos tempos da película, pois devemos considerar que a presença do “vídeo” em cena, do ato projetivo em si, da projeção luminosa de imagens em movimento, remonta aos tempos do filme e desde lá existem questões significativas para pensarmos a projeção em cena, como veremos mais adiante.

Optamos também por falar do uso do vídeo dentro do campo das artes, e acrescentar aqui o conceito de *operatividade* que estamos desenvolvendo em nossas pesquisas, e que pensamos ser útil para tratar de algumas questões referentes ao que pode ser o concreto no vídeo. Afinal, este é um texto decorrente da investigação de uma pesquisa em arte, e não de uma pesquisa teórica ou histórica, e apresentaremos exemplos da utilização do vídeo realizados durante a nossa pesquisa, onde a *operatividade* tornou-se um ponto essencial. A *operatividade* apresenta-se quando o processo de criação se dá a partir de operações do fazer material e prático e dos equipamentos e recursos técnicos utilizados que se tornam parte essencial do sentido que o trabalho artístico tem para quem o elabora, quando o modo como algo é feito é tão ou mais importante

do que aquilo que é feito ou do efeito que uma obra pode causar causa em outros. Privilegiando a imaginação material, a *operatividade* associa o aspecto processual do trabalho criativo e a produção de sentido através do aspecto factual dos materiais.

Através de uma abordagem operativa é possível apontar artistas e obras cuja riqueza semântica do trabalho está em grande parte depositada no modo como eles agem sobre os meios técnicos e materiais que utilizam. Assim, temos Norman McLaren, que realizava boa parte de seus filmes de animação desenhando diretamente sobre a película 35mm, chegando também a gerar o som desenhando manualmente banda óptica sonora. A sua abordagem operativa foi um dos fatores que o levou a realizar tantos e variados trabalhos e técnicas, norteando e interferindo de modo muito positivo na sua produção.

De modo igualmente operativo, Nam June Paik explorava a fisicalidade do vídeo analógico eletrônico, seja interferindo com um campo magnético de um grande ímã sobre o tubo catódico da televisão, seja utilizando componentes eletrônicos que interferiam no sinal de vídeo. Woody e Steina Wasulka, similarmente, manipulavam eletronicamente a fita magnética, alterando o som e a imagem a uma só vez. Suas criações artísticas partiam de lógicas e procedimentos operativos, e seus efeitos e formalizações finais eram decorrentes destas operações.

O trabalho destes artistas, seus processos de criação, estão ligados a uma especificidade dos meios que utilizam, de certo modo

contradizendo a falta de especificidade técnica do vídeo apontada acima por Dubois (principalmente no caso de Paik e dos Wasulka, que utilizavam o vídeo analógico eletrônico). Quanto ao vídeo digital, temos cada vez mais artistas que agem sobre o vídeo através da manipulação da informação digital e de comandos, algoritmos e outras formas de criar e interferir na imagem de síntese em movimento.

Por outro lado, mesmo o vídeo digital inclui diversos aspectos e questões que já se apresentavam no filme e no vídeo, principalmente os princípios de edição e de montagem da imagem em movimento e do som. Por isso mesmo, entendido como linguagem audiovisual, uma pureza deste meio de difícil delimitação. Se formos considerar o vídeo digital como herdeiro do vídeo analógico, pela continuidade dos procedimentos apontados acima, vale mencionar novamente Phillipe Dubois que aponta diversas diferenças entre a montagem no cinema e no vídeo, sendo que neste último os procedimentos de sobreposição, incrustação, mixagem, sobreimpressão parecem prevalecer. É neste ponto também que a especificidade técnica distingue a película do vídeo eletrônico e do vídeo digital. Montar uma película é um procedimento que envolve recortar e colar fisicamente o filme, enquanto que a montagem do vídeo ocorre através de aparelhos eletrônicos, enquanto que o vídeo digital é editado por comandos e instruções algorítmicas. As diferenças estilísticas apontadas por Dubois são decorrentes em

grande parte destas técnicas diversas, de seus distintos princípios operativos.

Juntamente com Dubois, Christine Mello, em seu livro *Extremidades do vídeo*, desconsidera a hipótese de que o vídeo tenha uma linguagem ou uma materialidade própria, seja pela presença destes conceitos comuns a todas estas mídias, seja pela possibilidade da transmissão ao vivo (desde o vídeo eletrônico), seja pelos diversos suportes de produção e de exibição que cada vez mais se tornam disponíveis.

Trata-se mais de conhecer o vídeo interligado a variadas manifestações, ou o vídeo nas extremidades.

[...]

Extremidades do vídeo é uma crítica do estado da arte do vídeo sob o ponto de vista da cultura digital. Aborda os deslocamentos, as infiltrações e os desvios proporcionados pelo vídeo no trânsito e questionamentos do espaço-midiático.

[...]

A visão das extremidades implica analisar menos as especificidades do vídeo como linguagem e mais os modos como a estética contemporânea dele se apropria. (2008, p. 25)

A autora aborda a presença do vídeo a partir da sua mistura e hibridização com outros meios, enfoque que se torna pertinente na nossa investigação, visto que buscamos tratar do vídeo como um dos componentes presentes da encenação, e não em seu “estado puro”, se é que existe tal coisa. Mas não deixa de ser importante ressaltar que buscamos, por assim dizer, tratar da utilização do vídeo pelo ponto de vista da poética, e não da estética^{iv}. Entendemos que existe um conjunto de questões e um modo de pensar próprio do artista

criador que traz suas diferenças em relação a abordagem geralmente apresentada pelos críticos e teóricos, levantando questionamentos diferentes, sem esquecer que tais pontos de vista não são excludentes, e sim complementares.

O problema do vídeo como um evento presencial, que procura tornar o ato projetivo significante em cena, é uma questão que surgiu pela trajetória da nossa pesquisa artística e pelas suas necessidades próprias, que serão levantadas um pouco mais adiante neste texto.

Mas antes, voltemos a Dubois para tomar emprestado dele duas concepções que consideramos importantes para nossa investigação: o vídeo como imagem e o vídeo como dispositivo.

O que eu me digo um pouco hoje em dia é que para pensarmos o vídeo, talvez devamos parar de vê-lo como uma imagem e de remetê-lo à classe das (outras) imagens. Talvez não devamos vê-lo, mas concebê-lo, recebê-lo ou percebê-lo. Ou seja, considerá-lo como um pensamento, um modo de pensar. Um estado, não um objeto. O vídeo como um estado da imagem, como forma que pensa (e que pensa não tanto o mundo quanto as imagens do mundo e os dispositivos que as acompanham). (2004, p. 100)

O autor menciona uma “famosa” oposição ou divisão de tarefas que estrutura historicamente e teoricamente o campo do vídeo:

[...] a oposição entre, de um lado, a imagem (e o domínio da “obras de uma única banda”, como se diz, aquelas que precisam apenas de um monitor ou uma tela - segundo se crê) e, de outro, o dispositivo (o domínio das “instalações”, destas cenografias em geral cheias de telas,

um tanto vastas e complexas, que implicam o espectador em múltiplas relações – físicas, perceptivas, ativas, etc. – com configurações de espaço e de tempo que valem e significam tanto ou mais por elas mesmas do que pelas imagens que nelas aparecem). (Idem)

E conclui:

Eu diria que para “pensar o vídeo” (como estado e não como objeto), convém não somente pensar junto a imagem e o dispositivo como também, e mais precisamente, pensar a imagem como dispositivo e o dispositivo como imagem. (Ibidem, p. 100-101)

A ideia de vídeo como um dispositivo significante em si, mas sem desconsiderar a imagem que carrega, é muito rica e adequada para pensar a carga semântica do ato projetivo em cena. Diríamos que, finalmente retomando a noção de concreto, ao assumir a presença dos equipamentos que rodam e projetam o vídeo, não como “mágica”, mas como fato cênico, podemos trazer uma potência semântica muito considerável para as artes da cena. Assim, a factualidade do ato projetivo se apresenta quando a imagem projetada se conecta de tal forma com a circunstância projetiva, que se tornam semanticamente inseparáveis, quando ocorre uma total inter-relação entre dispositivo e imagem.

O ato projetivo e o dispositivo em cena

Voltemos a Piscator. Se não quisermos afirmar que este encenador foi um precursor do uso da projeção em cena, certamente

podemos considerar que ele foi um dos artistas que investigaram de modo mais continuado e sistemático esta prática durante a primeira metade do século XX até a década de sessenta.

Em suas produções para o Volksbühne, Piscator experimentou formas técnicas e cinemáticas e novos usos de telões e projetores, às vezes misturando ou entrecortando atores ao vivo e suas imagens sobre a tela, às vezes apresentando duas ou três cenas simultaneamente, mas sempre retrabalhando cada peça para enfatizar seu sentido moral ou político. (MALINA, 2017, p. 23)

Parece-nos que, no que diz respeito aos recursos projetivos, na sua busca de expor o seu contexto político e moral para trazer consciência crítica ao público, o pensamento concreto (no sentido de realismo) em Piscator está mais relacionado ao conteúdo imagético do filme do que ao ato projetivo em si. De acordo com Malina, na montagem de *A investigação*, de Peter Weiss, realizada em 1963, Piscator utilizou “enormes telas sobre as quais era projetado o rosto televisionado de cada acusado” (Idem, p. 246), permitindo ao público participar da investigação presente no texto de Weiss.

Em seu texto de 1920, *Teatro proletário: seus princípios fundamentais e suas tarefas*, republicado em tradução por Roger Howard (1972), ele declarou:

Para mim, as inovações tecnológicas nunca foram um fim em si mesmas. Qualquer meio que eu tenha usado ou esteja agora me preparando para usar foi concebido para elevar os eventos no palco a um plano histórico, e não somente para ampliar o conjunto da maquinaria teatral. (PISCATOR apud MALINA, 2017, p. 267)

A escolha do formato de Teatro de Revista, e a abordagem documental de seus espetáculos, visando a consciência política e crítica da plateia estava muito acima da sua consideração operativa e da projeção como um dispositivo auto anunciado em seus espetáculos. Mas do ponto de vista da projeção como um evento factual, é bastante conhecida a associação de Piscator com Walter Gropius, e suas experiências de projeção para criar um espaço cênico imersivo, onde as projeções em pontos múltiplos do espaço envolviam a plateia em um ambiente que se estendia além do palco.

Se entendemos que a utilização de projeções pelo espaço arquitetônico do teatro já indica uma compreensão do vídeo como um dispositivo, existem casos em que interdependência da projeção com os demais elementos cênicos são ainda mais intrincadas, quando a projeção interage não somente com um espaço específico que lhe atribui novos sentidos, mas também quando ele interage com a ação dos performers em cena. Particularmente, minha ^v primeira experiência contundente de presenciar um uso significativo do ato projetivo de imagens em cena deu-se em 1998, quando assisti o espetáculo *Needles and opium*, de Robert Lepage, no Festival Porto Alegre em Cena desse ano. Em pelo menos dois momentos deste trabalho de Lepage, (Figuras 1 e 2) a projeção é complementada pela ação e pela figura do performer presente em cena. Em um deles, a imagem de uma pessoa mergulhando em uma piscina, ao emergir parcialmente é complementada na parte posterior do corpo do ator.



Figura 1: Esquema da relação entre performer e vídeo projeção no espetáculo *Needles and Opium* de Robert Lepage. Ilustração de Chico Machado.

Em outro momento do espetáculo, a ação ao vivo do ator interage com a imagem projetada de uma seringa que injeta um líquido coincidindo com o braço do ator, simulando uma injeção:



Figura 2: Esquema da relação entre performer e vídeo projeção no espetáculo *Needles and Opium* de Robert Lepage. Ilustração de Chico Machado.

Em ambos os casos, o sentido emerge da junção da imagem projetada com a ação do performer, sendo que nem um nem outro trariam este sentido isoladamente.

Em meu próprio trabalho, a questão de buscar as qualidades presenciais do vídeo como um evento presencial surgiu em torno de 2010, quando desejei trazer para a minha produção em vídeo as qualidades hápticas que eram oferecidas ao público em meus objetos sonoros e interativos. Jacinto Lageira distingue as qualidades hápticas das ópticas ao sobre obras de arte (nas artes visuais) que oferecem tais possibilidades:

Percebida por seus criadores ou por seus intérpretes, desde suas origens a obra de arte é o produto do toque, do tátil, do contato e da manipulação; percebida por seus receptores, ela é o resultado da óptica, da visualidade, do distanciamento, do intocável. Que se trate das artes da performance ou das artes ditas, precisamente, "visuais", uma clara separação é assim estabelecida, e permanece dominante, entre o háptico e o óptico, entre o que é da ordem de uma relação carnal e o que pertence ao domínio do mental, cuja pura visão é considerada ao mesmo tempo o canal de transmissão privilegiada e a garantia de uma conceitualidade livre de liames corporais. (2011, p. 10)

Explorar as qualidades hápticas e presenciais do vídeo, de modo que este se tornasse estruturalmente entrelaçado com o espaço onde é projetado e com as ações do performer se tornaram um dos focos da minha pesquisa. Desenvolvi então uma técnica na qual a luz e a sombra (áreas pretas) provocadas pela projeção do vídeo disparassem objetos cinéticos e sonoros através da mediação

de sensores fotoelétricos que são sensibilizados por ela, fazendo com que as imagens projetadas pudessem “tocar” o som da composição performática. As peças que desenvolvi através desta técnica eram apresentadas tanto em um modo expositivo interativo como em performances que venho executando desde 2015^{vi} (Figura 3 e Figura 4).





Figuras 3 e 4: Chico Machado. Videoinstalação interativa e vídeo performance presentes na exposição e na série performática *Os Teóricos Artrópodes*, apresentadas na Galeria Ecarta em Porto Alegre, 2015. À esquerda vemos o modo interativo disponibilizado ao público, e à direita vemos a instalação sendo utilizada em situação de performance. O trabalho em questão é do autor, e a exposição foi elaborada em coautoria com Leo Felipe e Luciano Zanatta. Fotografias de Igor Sperotto.

As videoinstalações, cada vez mais presentes nas mostras de artes visuais, pela sua natureza híbrida, construídas em conjunto com o espaço expositivo e misturadas com os objetos “reais”, trazem em seu bojo a factualidade do evento presencial. Segundo Cristhine Mello,

A videoinstalação compreende um momento da arte de expansão do plano da imagem par ao plano do ambiente e da suspensão do olho como único canal de apreensão sensória para a imagem em movimento. Neste contexto, inscreve-se de modo radical a ideia do corpo em diálogo com a obra, a ideia da obra de arte como processo e do ato artístico como abandono do objeto. (2008, p. 169)

No é demais observar que, diferentemente do que acontece nas artes cênicas, nas artes visuais a performance constitui um abandono do objeto perene, estatuto tradicional da obra de arte dentro deste campo. Conforme menciona Mello:

A videoinstalação integra a busca da arte de reorganização do espaço sensorio. Uma dessas manifestações, a arte ambiental, tão bem conceituada por Hélio Oiticica nos anos 1960, diz respeito à saída do plano material para o plano vivencial, do plano pictural e escultórico para o plano da ação artística. (Idem)

O problema que se apresentou no meu trabalho está muito relacionado a esta colocação da autora, fazer com que o vídeo saísse de sua condição bidimensional e “neutra” em relação à sua exibição no espaço^{vii} para atribuir-lhe qualidades presenciais.

Retornando à noção de concreto do vídeo nas artes da cena, estas qualidades hápticas e factuais que se fazem presentes de modo crescente nas artes visuais se manifestam nas artes da cena em exemplos como os que citamos acima. Resta ainda aqui exemplificar como o aspecto processual do *concreto* pode passar a existir no teatro e na performance. Mas os registros e depoimentos de artistas sobre seus processos de instauração de seu trabalho são bem mais escassos do que as abordagens teóricas que analisam os efeitos e consequências da utilização concreta do vídeo em cena. Também por esse motivo, apresento aqui mais dois exemplos que me são próximos.

Considerado por muitos como o “pai da videoarte”, Nam June Paik é um artista que se utilizava do vídeo em performances (Figura 5), com uma abordagem que considero como construtiva e operativa, tanto do ponto de vista processual como factual:

Em composições normais, temos primeiro uma visão do trabalho como um todo, (o ideal pré-imagem, ou ‘IDÉIA’ em seu sentido platônico). Depois, o processo de trabalho significa o esforço tortuoso de se tentar chegar a essa ‘IDÉIA’ ideal. Mas na televisão experimental o processo todo é revisado. Normalmente eu não tenho **ou não posso** ter qualquer VISÃO de pré-imagem antes de começar a trabalhar. Primeiro eu busco o ‘CAMINHO’ e não posso vislumbrar para onde ele me leva. O ‘CAMINHO’..... Isto significa: estudar o circuito, tentar vários ‘FEEDBACKS’, cortar alguns trechos e alimentar as diversas ondas, mudar as fases das ondas, etc.... (PAIK, 2002, p. 98, grifo do autor).

Paik, que possuía conhecimento prático e teórico na área da eletrônica, era extremamente motivado pela investigação de técnicas que subvertiam as funções e os funcionamentos tradicionais do vídeo, sendo que seu processo de criação partia diretamente destas buscas e motivações.

Como exemplo final, trago aqui as experimentações com vídeo que culminaram na montagem do meu espetáculo Manifestos da Nau em Oito Cartas^{viii}, que estreou em 2017. O conteúdo dramático final desta montagem envolveu a discussão sobre a imagem e a auto imagem do Brasil pós-golpe de 2016, realizando uma jornada de (re)descobrimto da identidade e da visão que eu tinha sobre o país.

Seguindo procedimentos e investigações das possibilidades presenciais do vídeo, conforme mencionado acima, desenvolvi uma série de ações e operações que serviram de base para a criação do espetáculo. Em diversos momentos lancei mão da utilização de câmera ao vivo, filmando ações realizadas em real time que eram projetadas sobre as telas do “cenário”. Nestas experiências misturei a projeção de imagens com a minha própria figura em cena, criando híbridos de imagem projetada com o corpo presente, livremente inspirado nas *videocriaturas* de Otavio Donacci, embora com outras técnicas (Figura 5). Além disso, tirei partido do ato projetivo utilizando espelhos colocados em frente ao cone de luz gerado pelo projetor, provocando o deslocamento da projeção em diversos pontos do espaço (Figura 6).



Figura 5: Chico Machado. *Manifestos da nau em oito cartas*. 2017. Mistura de imagem projetada com a sombra do performer.
Fotografia de Rogerio Franck da Silveira.

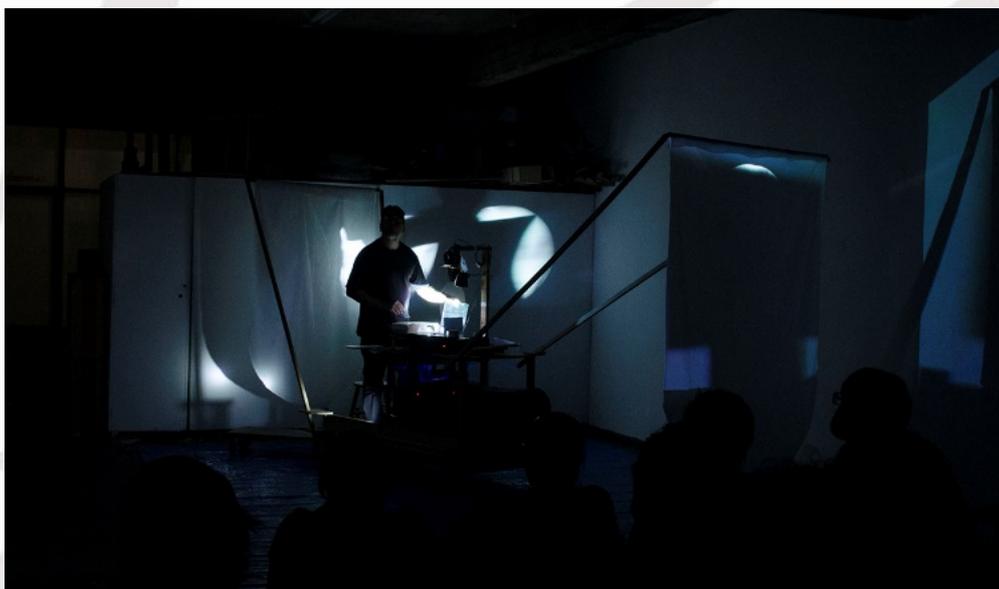


Figura 4: Chico Machado. *Manifestos da nau em oito cartas*. 2017. Expansão e deslocamento da projeção pelo espaço. Fotografia de Rogerio Franck da Silveira.

A presença notória dos equipamentos dentro da cena e as operações realizadas aos olhos do público são elementos factuais concretos dessa montagem cênica. O vídeo aqui é utilizado como um dispositivo com uma carga de sentido tão importante como as imagens projetadas nele. O processo criativo se iniciou com essa investigação factual, realizada ao longo de meia década. Uma vez experimentados e selecionados uma série de recursos e soluções operacionais é que, posteriormente, criei o texto “dramatúrgico” verbal do trabalho, que tomou por base algumas metáforas suscitadas pelas operações. Assim, por exemplo, a transformação da figura do meu corpo misturado à imagem projetada propiciava a discussão sobre a minha autoimagem, parte do assunto do espetáculo, e o deslocamento da projeção para além dos limites do

cone de projeção e dos anteparos que a recebiam, sugeria um transbordamento do ser físico para o espaço circundante e para além do limite físico do mundo, fazendo alusão ao momento de transcendência e epifania vivenciado pela figura do navegador da nau.

Em ambos os casos, e na maioria das cenas do espetáculo, as operações e investigações com os materiais e equipamentos serviram de base para a construção e estruturação do espetáculo, e lhes foram anteriores. É possível dizer, portanto, que a sua criação ocorreu de modo processualmente concreto e operativo, considerando os materiais, equipamentos e técnicas como significantes em si, privilegiando sempre a imaginação material e criando o trabalho a partir das operações realizadas com eles.

Finalizando

Propomos então que o vídeo em cena possa ser considerado concreto quando tanto seus aspectos materiais factuais como a sua participação no processo criativo incidem significativamente sobre o trabalho realizado por um artista. Pensando desta forma, extrapolamos a noção de concreto para além dos estilos e manifestações artísticas historicamente localizadas que utilizam ou que foram associados a esta nomenclatura.

Mas como proceder assim com os demais elementos da cena? Na minha experiência como artista, seja nas artes plásticas, nas artes

sonoras, na performance e na construção de objetos, a criação se dá preferencialmente pelo trajeto, pelo embate criativo direto com os materiais, pelo jogo e pelo procedimento de tentativa e erro. No meu caso, trata-se de uma escolha e de uma convicção pessoal.

Como professor e pesquisador, entretanto, percebo a necessidade de conceituar e oferecer outras possibilidades aos artistas estudantes, pois o ensino e a prática dos aspectos relacionados aos elementos visuais da cena no nosso país são majoritariamente vinculados aos procedimentos e técnicas pertinentes à elaboração de projetos idealizados, onde a imaginação formal costuma prevalecer. E eles devem conhecer e experimentar várias abordagens para fazer suas próprias escolhas. Ademais, é constatável, no que diz respeito à prática da cenografia, da indumentária cênica e da iluminação, que a processualidade costuma ser sobrepujada pela execução eficiente de um projeto, em função dos sistemas de produção que predominam nestas áreas. Os recursos técnicos e materiais tendem a ser usados de modo objetivo ou extremamente pragmáticos, buscando uma “eficiência” e uma adequabilidade ao texto dramático e à concepção do diretor e, é claro, ao orçamento proposto no projeto. A imaginação material fica, neste sentido, geralmente subjugada à imaginação formal, e raramente se tem a oportunidade de elaborar estes materiais cênicos de modo processual e empírico.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria.** São Paulo: Martins Fontes, 1997.

CHIPP, Herschel Browning. **Teorias da arte moderna.** São Paulo: Martins Fontes, 1999.

DUBOIS, Phillipe. **Cinema, Vídeo, Goddard.** São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

HOWARD, Roger (org.). **Culture and Agitation.** Londres: Action Books, 1972.

KANDINSKY, Wassily. **Do espiritual na arte.** Lisboa: Publicações Dom quixote, 1987.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático.** São Paulo, Cosac&Naify, 2007.

MALINA, Judith. **Notas sobre Piscator.** São Paulo: Edições SESC, 2017.

MANTOVANI, Anna. **Cenografia.** São Paulo: Ática, 1989.

MELLO, Christine. **Extremidades do vídeo.** São Paulo: SENAC, 2008.

RATTO, Gianni. **Antitratado de Cenografia.** São Paulo: Editora SENAC, 1999.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico.** São Paulo: Perspectiva, 1985.

SCHAEFFER, Pierre **Introduction à la musique concrète. Polyphonie 6: La musique mécanisée.** Paris: Richard-Masse, 1950.

SVOBODA, Josef. **The Secret of Theatrical Space.** Applause: New York. 1993.

Capítulos de Livro:

GABO, Naum. **Escultura: a talha e a construção no espaço.** In CHIPP, H. B. **Teorias da arte moderna.** São Paulo: Martins Fontes, 1999.

Periódicos:

LAGEIRA, Jacinto. **Uma experiência pelicular.** In Revista-Valise, Porto Alegre, v. 1, n. 1, ano 1, julho de 2011.

PASSERON, René. **Da estética à poiética.** In Revista Porto Arte, Porto Alegre, vol. 8, nº 15, p. 103-116, nov. 1997.

PIGNATARI, Décio et alii. **Plano-Piloto para Poesia Concreta.** Revista Noigrandes, vol. 4, São Paulo: 1958.

Catálogos:

PAIK, Nam June. **Poslúdio para a Exposição de Televisão Experimental, março de 1963 na Galeria Parnass.** In O QUE É Fluxus? O que não é! O porquê. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002.

Vídeos:

BBC 2's new six-part series Changing Stages, presented by Sir Richard Eyre. 2000.

Documento eletrônico:

Enciclopédia Itaú cultural. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3777/arte-concreta>

PALOMBINI, Carlos. Pierre Schaeffer, 1953: por uma música experimental. Revista Eletrônica de Musicologia, vol. 3/Outubro de 1998. Departamento de Artes da UFPr. Disponível em: http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMr3.1/vol3/Schaeffer.html

NOTAS

ⁱ Lembra-do que a noção de especificidade da linguagem pictórica que consideramos ainda hoje foi fortemente influenciada pela noção de modernismo lançada posteriormente pelo crítico norte-americano Clement Greenberg na década de 50, que propôs a inclusão dos materiais e procedimentos do ato de pintar como parte inerente da linguagem pictórica. Tal proposição influenciou muitos artistas a buscar nas operações e técnicas do fazer pictórico parte importante da sua razão de ser e de trabalhar.

ⁱⁱ Do ponto de vista do aspecto processual, a noção de *concreto* que procuramos aqui é diferente daquela colocada por Van Doesburg em seu *Manifesto da Arte Concreta*, publicado na primeira e única edição da revista *Art Concret* em 1930, onde ele declara que “a obra de arte deve ser inteiramente concebida e formada pelo espírito antes de sua execução”. (Citação retirada do site da Enciclopédia Itaú Cultural disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3777/arte-concreta>)

ⁱⁱⁱ Não desconsideramos aqui as críticas lançadas sobre a diferença entre o discurso e as práticas de Schaeffer apontadas, por exemplo, por Carlos Palombini (1998) no sentido de que os procedimentos deste compositor e teórico francês são demasiadamente ligadas ao serialismo e à conceitos formais que antecedem e apoiam o processo de composição, herdados da tradição da música erudita ocidental. Segundo Palombini, “Em 'Lettre à Albert Richard', datada de 18 de maio de 1957 e publicada como introdução à *Vers une musique expérimentale*, Schaeffer renunciou ao ideal de sincretizar técnicas e propôs o que chamou de 'método de pesquisa em música concreta'. No ano seguinte ele revogou o termo 'música concreta' a fim de se distanciar de suas conotações estéticas.” (PALOMBINI, 1998)

^{iv} Paul Valéry propôs uma noção de *poética* distinta daquela encontrada em Aristóteles, partindo do radical grego *poiein*, buscando uma ciência do *fazer* da obra de arte, associada à presença de normas ou regras do fazer artístico. Autores como René Passeron e Jean Lancri caracterizam a poética como o território da criação e da instauração que se dá no decorrer do fazer da obra, estabelecendo uma diferença com a estética, tida como o território da fruição, da análise e da crítica ao trabalho feito

^v A partir daqui, será utilizada a primeira pessoa no texto, pois indo do geral para o particular, cada vez mais as experiências pessoais do artista-pesquisador entrarão na discussão que propomos.

^{vi} Maiores informações e exemplificações sobre estes trabalhos e sobre este procedimento podem ser encontrados em minha tese de doutorado junto ao PPGAV/UFRGS disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/70263> e no artigo publicado nos anais da ABRACE em 2016, disponíveis em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/1812/1931>.

^{vii}O que ocorre quando o conteúdo do vídeo não é dependente do modo como é exibido, embora possamos considerar que esta seja uma situação hipotética, uma vez que as qualidades audiovisuais do vídeo são sempre dependentes dos aparelhos que lhes fazem surgir para nós, seja em um monitor ou em uma projeção ou dos alto-falantes que são utilizados.

^{viii}Um detalhamento do processo de criação e construção deste espetáculo pode ser encontrado no artigo denominado *Nau em processo*, publicado nos anais da IX Reunião Científica da ABRACE em 2017, disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/1035/1233>

*** João Carlos Machado (Chico Machado)** é artista plástico, pesquisador e professor Adjunto do Departamento de Arte Dramática da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Com doutorado em Poéticas Visuais pelo PPGAV/UFRGS é atuante nos campos das artes visuais, da arte sonora, da performance, do teatro e da música.

Artigo submetido em: 27/08/2018

Aprovado em: 31/12/2018