

A Teatralidade das Marionetes na Cena de Robert Lepage¹

Aleksandar Sasha Dundjerovic

Drama School of Arts - Universidade de Manchester (Inglaterra)





Tradução de Marisa Napolini, Mestre em Teatro e professora do Departamento de Artes Cênicas no Centro de Artes da UDESC; Marcos Heise, jornalista, graduado em Comunicação Social; e Bruno Argolo Heise, Graduando em Ciências Econômicas da UFSC.

Página 157: *The Seven Streams of the River Ota* (1994) – Direção de Robert Lepage. Autoria da foto desconhecida e *The Far side of the Moon* (2001) – Direção de Robert Lepage. Foto: Sophie Grenier

Página 158: *Zulu Time* (1999) – Direção de Robert Lepage. Foto: Emmanuel Valette

Em um passado não muito distante, os bonecos eram vistos somente como parte do teatro infantil. No entanto, agora eles têm um papel importante no teatro contemporâneo, como parte de uma estimulante e inovadora linguagem cênica. Atores são treinados para usar bonecos e objetos e para entender os modos através dos quais bonecos e objetos animados ganham vida no palco. Na cena contemporânea, o teatro de bonecos tem valor cultural, significado visual e tem a função de contar histórias. Além de uma rica tradição enraizada na cultura popular (não apenas na cultura européia, mas também nas tradições asiáticas), este tipo de teatro também possui qualidades teatrais que permitem a comunicação com platéias contemporâneas, independentemente dos contextos culturais e lingüísticos. Como imagens visuais, através do movimento, da dança e da música, os bonecos podem transmitir a experiência do palco a platéias internacionais sem a necessidade de uma linguagem verbal específica como carro-chefe do processo de comunicação. Particularmente em processos criativos colaborativos, os bonecos são objetos usados como parte da encenação (escrevendo através de sua *performance*) e entram numa experiência nova/renovada pela sua interação com todos os outros elementos teatrais. Eles

¹ Este ensaio é baseado na pesquisa e no material originalmente publicados em Dundjerovic, Aleksandar. *The Theatricality of Robert Lepage* (Montreal: McGill-Queens' University Press).

podem se tornar aquilo que se deseja que sejam. A sua presença é tomada como o fundamento de uma matriz de novos significados. Este texto irá focar-se em Robert Lepage, autor teatral canadense, e em três de suas produções – *The Seven Streams of River Ota* [Os sete afluentes do Rio Ota], *The Far Side of The Moon* [A face oculta da lua] e *Zulu Time*² - que empregaram marionetes como recursos teatrais no processo criativo e como parte da linguagem cênica.

Lepage rejeitou o realismo de Stanislavsky e a interpretação baseada na verdade psicológica das personagens como condutora da história, favorecendo uma interpretação baseada na representação e na realidade simbólica. Ele prefere uma teatralidade que consiste em múltiplas referências visuais, sonoras, corporais/físicas, espaciais, de objetos, e as une em um teatro multimídia ao vivo. Para Andy Lavender, “Lepage é um pioneiro em *performances* com mídias mistas, especialmente envolvendo vídeo e projeções de *slides* em seus espetáculos”³. Na verdade, a teatralidade de Lepage se dá num espaço entre várias mídias, desde as tradicionais (fotografia, *slides* e bonecos) até as contemporâneas (vídeos digitais e robôs). Na teatralidade de Lepage, multimídia e novas tecnologias são mais um estímulo criativo, recursos para que os *performers*⁴ possam criar suas histórias. Nas suas produções, imagens visuais e sonoras gravadas permitem a intervenção de ação ao vivo de forma simbiótica, conectando o homem e a máquina. Isto poderia sugerir que Lepage está comprometido com uma teatralidade construída a partir de matrizes tecnológicas e visuais complexas. Isto não é verdade. Seria um erro pensar em Lepage unicamente como um mago tecnológico, cujo trabalho consiste em uma manipulação sensacionalista de novas tecnologias, utilizando equipamentos digitais caros que vão contra a presença do *performer* ao vivo.

² Em português, os títulos destes espetáculos foram traduzidos como para *Zulu Time*, não há referência em português, mas o título refere-se à hora de Greenwich, padrão de referência para o estabelecimento dos fusos horários em todo o planeta).

³ Lavender, *Hamlet in Pieces*, 6.

⁴ N. do T.: Optamos por manter como no original, *performer*, por entender que se trata de um tipo específico de ator/intérprete.

A teatralidade de Lepage funciona na associação entre imagens gravadas e ao vivo. Trata-se de uma comunicação entre atores e toda a tecnologia trazida ao espaço, onde, segundo Johannes Barringier, “percepções espaciais são feitas através do que é inserido fisicamente no espaço”⁵. A tecnologia também está, conforme observa Alison Oddey, contribuindo com o processo de criação coletiva e influenciando o desenvolvimento da performance em sua evolução⁶. Lepage gosta de se relacionar com tecnologia no mesmo nível que o faz com o texto escrito (quando há um), e a criatividade dos *performers*. Poderíamos considerar esta colagem de material “ao vivo” e gravado como tecno-cena⁷, ou uma tecnologia que está em simbiose com a ação do *performer* no espaço. Na verdade, a tecno-cena de Lepage é uma teatralidade híbrida que mescla atuação ao vivo com imagens cinemáticas, vídeo, projeções de *slides* e colaborações com tecnologias digitais e artistas de várias áreas.

Historicamente, a teatralidade de Lepage segue a tradição do “teatro total” de Adolphe Appia. Na virada do século 20, Appia elaborou a idéia de “teatro total” e, renunciando o teatro multidisciplinar, reivindicou que o teatro seria a única forma de arte que pode unir outras formas de arte: texto (música ou fala), cenário (escultura ou pintura) e teatro (arquitetura). De forma semelhante a Appia, a idéia de teatro total de Edward Gordon Craig se refere ao uso independente e igual de todos os elementos teatrais que têm de ser precisamente utilizados no palco. É necessária a existência de um artista “mestre” de fora da cena para editar estes elementos. Uma vez que o *performer* não pode ser separado das suas imperfeições pessoais, a precisão artística exigida por Craig só é possível se o “corpo” permanecer como um aspecto interno da atuação enquanto é controlado do exterior pelo diretor como

⁵ Barringier, *Theatre, Theory, Postmodernism*, 31.

⁶ Oddey, *Devising Theatre*.

⁷ N. do T.: O termo original *techno-en-scène* certamente é uma referência ao termo francês *mise-en-scène*, que pode significar encenação ou concepção da cena. Neste caso, pode-se pensar em uma concepção tecnológica, ou a tecnologia como base da criação cênica ou ainda “cena tecnológica”.

um mestre-bonequeiro de um “corpo técnico” dentro do processo como uma “super marionete”⁸. É o teatro do silêncio privilegiando o movimento, o gesto e a dança ao invés das palavras ou sons, sugerindo, no final do século 20, que o “dançarino/marionete” seria o novo *performer* do teatro do futuro, ao invés do ator. No século 20, artistas encontraram no teatro um local que serviu como plataforma para suas respostas aos acontecimentos do mundo, de onde podiam lançar seus manifestos. RoseLee Goldberg refere-se a esta colagem de artes unidas no teatro como *performance art*⁹. Ela tornou-se uma forma permissiva de expressão para histórias pessoais, idéias políticas e novos estilos artísticos que misturaram mídia e formas de expressão e desafiaram a abordagem purista tradicional do teatro.

A teatralidade de Lepage pode ser vista como uma ponte entre a *performance art* e o teatro tradicional. Uma *mise-en-scène* aberta e flexível tornou-se uma alternativa à *mise-en-scène* fixa e fechada, pois permitiu que diferentes pontos de vista e expressões artísticas achassem seu lugar na cena. O “Novo Teatro” ou o “Teatro Performativo” do início dos anos 80, de acordo com Goldberg, incluía todas as mídias; usando dança ou som para preencher uma idéia ou para referir-se a um filme no meio de um texto¹⁰. Ela define isso como “teatro-*performance*”¹¹ e a forma de criar como “*performance mise-en-scène*”. Rompendo as barreiras entre mídias gravadas e arte ao vivo e apropriando-se de filmes e artes tradicionais, abriram-se as possibilidades de criação de novos hibridismos. Uma vez que o teatro-*performance* poderia propiciar uma variedade de formas e estilos, comunicando-se através de diferentes mídias, ele estaria mais aberto e flexível para a expressão pessoal.

A teatralidade de Lepage consiste em formas híbridas feitas de novas mídias, artes interdisciplinares, múltiplas culturas e

⁸ No original, “Uber Marionette”.

⁹ Goldberg, *Performance Art*.

¹⁰ Goldberg, *Performance Art*.

¹¹ Trata-se de um jogo de palavras com o termo “*performance art*”, gerando “*performance-theatre*”.

tecnologias inseridas no espaço físico de um teatro. É importante salientar que sua *mise-en-scène* permanece sobretudo como um evento multimídia ao vivo, que acontece em um momento no tempo, é espontâneo, funcionando como um local de encontro entre diferentes artes e platéias. Ele reflete a cultura visual pós-moderna de forma a, como Nicholas Mirzoeff explica, unificar disciplinas visuais (filmes, pinturas, vídeos pop, internet e publicidade) em uma cultura visual¹². No entanto, ele une a cultura visual contemporânea a formas tradicionais do teatro asiático como o *Nô* e o *Kabuki*, freqüentemente com citações diretas, como a inserção na cena do teatro de bonecos japonês *Bunraku* e do teatro de bonecos de sombra javanês. Seu teatro intercultural é criado como um meio de comunicar histórias que não dependam de linguagem verbal e que podem conectar-se com platéias de diferentes culturas. Como imagens visuais-cinemáticas, os bonecos incorporam significados que transcendem as restrições da linguagem verbal. Para se conectar com o mundo além da francófona Québec, Lepage teve de substituir a linguagem verbal por uma nova linguagem teatral que tivesse a capacidade de realizar uma comunicação não-verbal e transcultural.

O uso teatral dos bonecos, seja como objetos tradicionais (*The Seven Streams of the River Ota*) ou modernos (*The Far Side of the Moon*) ou ainda como máquinas eletrônicas (*Zulu Time*), faz parte da forma como a história é contada, pois eles fazem parte desta nova linguagem teatral. Como uma imagem cinemática, os bonecos têm a função de ser reconhecidos transculturalmente. Na *performance* multimídia de Lepage, os bonecos como objetos entram num processo de hibridização cultural. Em outras palavras, eles não são mantidos em seu contexto autêntico (como qualquer outra arte em intercâmbio intercultural), mas dentro de um novo jogo de significados definidos pela narrativa da cena.

A descrição de Lepage de um concerto de rock no domingo à tarde num parque em Tóquio demonstra a sua apropriação pessoal da hibridização cultural e das superimposições de culturas.

¹² Mirzoeff, *An Introduction*.

*The Seven
Streams of
the River
Ota*



Você vê Elvises, Marilyn Monroes, Led Zeppelins, etc. Mas eles filtram a música de maneira muito diferente da nossa. Nossos imitadores de Elvis fazem tudo que eles podem para reproduzir o Rei, mas eles o fazem pior do que o Rei fez. Então reproduzem Elvis com um estilo japonês, dando-lhe um caráter especificamente japonês. (...) Eles não imitam o Ocidente. Parecem transcendê-lo. Estes jogos de superimposição criam um tipo de estilo “pizza” de trabalhar. Eles não têm nenhum problema em representar o papel de um samurai com uma música de Brahms nem em misturar técnicas muito díspares no mesmo espetáculo.¹³

“A cena intercultural de Lepage não é decorativa nem primordialmente estética em sua função, o que foi a maior crítica ao seu “jogo” com outras culturas, mas é uma maneira de se comunicar com as platéias internacionais. A livre interpretação de Lepage e o “empréstimo” de outros recursos culturais se apropriam de qualquer conteúdo emotivo ou material que pode se tornar o recurso inicial para um espetáculo. Lepage não se dedica a explorar a *performance* como uma peça de antropologia teatral. Qualquer conteúdo cultural e tradição artística pode tornar-se recurso e material para a criação. Em *The Dragons’ Trilogy* [A trilogia do dragão], atores ocidentais interpretam abertamente personagens orientais e em *The Seven Streams of the River Ota* o tradicional teatro de bonecos japonês *Bunraku* e o *Nô* são citados diretamente na *performance* épica.

¹³ Charest, *Connecting Flights*, 45.

A apropriação de outras culturas como objeto – e desta forma, o uso de bonecos como objetos teatrais - constitui o “texto” de um espetáculo, no qual o espetáculo é “escrito” através do processo de constantes transformações do espaço e da ação. Estas transformações freqüentemente são implementadas através dos meios técnicos mais simplistas, mas com resultados estéticos surpreendentes. Da mesma forma, um processo criativo coletivo exige que o ator se transforme em dramaturgo, que se torne tanto sujeito quanto objeto de sua atuação. Portanto, não é surpreendente que na maioria das suas produções Lepage seja visto como um autor total que trabalha com *performers* como “Super Marionetes”. Uma vez que o desenvolvimento do espaço teatral é um processo contínuo, móvel e mutável, a cenografia se desenvolve organicamente a partir do jogo com objetos teatrais. Desta forma, os bonecos não são apenas objetos, mas elementos cenográficos que definem o espaço. A reação dos críticos de todo o mundo focalizou na simplicidade e na teatralidade imaginativa, no conteúdo emotivo que foi transmitido apesar das barreiras lingüísticas através da interação dos atores com os objetos teatrais. Lepage utiliza história, tradições, culturas, linguagens e emoções individuais como objetos teatrais na composição de sua cena, usando-os como recursos a partir dos quais ele incorpora partituras na encenação.

Marie Brassard aponta para o “alter-ego” de Lepage nos espetáculos, que é usado como um como um personagem tipo para investigar as novas circunstâncias e descobrir o material desconhecido que existe dentro da matéria.

Queríamos improvisar algo que poderia acontecer na China e tínhamos um personagem cujo nome era Pierre La Montagne, um artista jovem que é um personagem recorrente nas peças. De certa maneira ele é um alter-ego de Robert, ou um alter-ego de um artista, representativo de nós mesmos nos espetáculos.¹⁴

¹⁴ Brassard, depoimento pessoal.

O “holograma” de *The Seven Streams of the River Ota* foi escrito numa folha de papel com recursos que indicavam vários pontos de partida para a criação. No desenho original, havia sete caixas e, na parte interna delas, estava escrito o nome de um país: China, República Tcheca, Alemanha, Japão, Suécia, Estados Unidos e Canadá. Durante os três anos de apresentação de *The Seven Streams of the River Ota*, estas idéias iniciais vieram à tona de uma maneira ou de outra. Na verdade, a maioria das idéias iniciais materializou-se na versão final da peça. Cada recurso corresponde a uma idéia ou a uma combinação de idéias nas sete caixas.

Cada uma das caixas iniciais está presente em diferentes fragmentos do espetáculo final, incorporando de uma maneira ou de outra todas as idéias relacionadas a elas. Por exemplo, as



palavras “pólvora” e “caixas do mágico” foram escritas ao lado da caixa contendo China. Na sexta parte, Jana Capek narra a lenda chinesa da invenção da pólvora. Ao mesmo tempo, a história é representada “atrás das telas por bonecos de tamanho quase humano¹⁵ manipulados por atores usando roupas pretas e capuz”¹⁶. Durante

The Seven Streams of the River Ota (1994) - Direção de Robert Lepage - Autoria da foto desconhecida

¹⁵ A expressão original *three-quarter life-size puppet* faz menção ao tamanho do boneco em relação ao ser humano - significa que o boneco tem três quartos do tamanho de um ser humano.

¹⁶ *The Seven Streams*, programa do espetáculo.

esta seção, o teatro de bonecos *Bunraku* foi usado para narrar a lenda da pólvora.

A caixa do mágico associada com a primeira caixa de Lepage reaparecia conectada com Teresinstadt, um campo de concentração nazista para artistas. A idéia de pessoas desaparecendo na caixa do mágico foi usada como a solução central na quarta parte, Espelhos, onde a pequena Jana usou a caixa do mágico para escapar de Teresinstadt. A segunda caixa, República Tcheca, teve dois nomes escritos ao lado dela: Karl Capek e Ian Letzel. O nome de Jana Capek foi criado a partir desses dois nomes. Ian Letzel era o arquiteto tcheco cujo edifício foi o único que sobreviveu à explosão da bomba atômica. Hoje este edifício é conhecido como a cúpula da bomba-A e é conservado como museu em Hiroshima. Karl Capek era um dramaturgo tcheco cujo irmão, pianista, foi enviado a Teresinstadt. A idéia de ter um sobrevivente do Holocausto foi desenvolvida mais tarde pela pesquisa do ator/autor sobre Teresinstadt. O conceito foi concebido coletivamente e depois foi apresentado do ponto de vista de uma criança. Tudo acontecia na memória/sonho de Jana. Essa recordação foi inspirada na visita de Ada a Jana em Hiroshima. Ada é a filha de Sarah, a mulher que cuidou de Jana em Teresinstadt e depois cometeu suicídio.

As palavras “Áustria” e “Teresinstadt” foram escritas ao lado da terceira caixa, chamada de “Alemanha”. A idéia de Teresinstadt incorpora a sobrevivência ao Holocausto e a caixa do mágico, que parece estar ligada às duas caixas anteriores. Ao lado da quarta caixa constava “1945”, o ano da bomba-A; e “miniaturas”, referentes à figura de boneco dada a Luke O’Connor por Nozomi. O boneco está relacionado com o quimono de casamento de Nozomi, que delineia a ação do início ao fim do espetáculo. A quinta caixa, Suécia, tornou-se a parte três, “Um casamento”, localizada em Amsterdam na apresentação final. Ao lado dela, as palavras “*O Sétimo Selo* de Bergman” e “platéia” foram escritas. Ambas indicam o lado apresentado da terceira parte, o suicídio assistido da vítima de AIDS, Jeffrey¹⁷. A intimidade desta

¹⁷ Referência ao filme “*O Sétimo Selo*”, de Ingmar Bergman, em relação ao ser humano.

seção, na qual a platéia testemunha a morte de Jeffrey, é importante para as indicações iniciais escritas ao lado da caixa. Na sexta caixa, EUA, está escrito “Projeto Manhattan”. Esta caixa tornou-se a segunda parte, Dois Jeffreys, localizada em Nova Iorque e tenta captar o espírito dos anos sessenta e setenta. O uso do espaço sugere uma perda de privacidade onde tudo é comprimido em uma vida pressionada pelas adversidades econômicas e existenciais.

A última caixa, Canadá, recebeu a inscrição “foto da aura”. Isso diz respeito à aura de cada pessoa e dava a idéia de se poder ver do exterior o que se passa dentro de uma pessoa. A idéia de uma cabine fotográfica foi usada em toda a quinta parte, Palavras, para salientar a diferença entre o que se passa dentro de uma pessoa e o que é permitido que o mundo de fora veja. A partir destas caixas e das idéias que lhes davam sustentação surgiu uma série de recursos materiais e abstratos. Eles ganharam corpo através de objetos físicos, que se tornaram a essência das improvisações. Ter os *performers* brincando com idéias é como um processo digestivo no qual as idéias são acolhidas e transformadas através do jogo com objetos (e marionetes são usadas como objetos) em partituras – cenas.

A *performance-solo* é outra forma de expressão na qual Lepage usa marionetes. Em *Needles and Opium [Agulhas e ópio]* (1991) e *Elsinore* (1995), Lepage representa um homem/máquina, como um ator vivo conectado a uma máquina no palco que é capaz de produzir várias transformações e imagens para narrar a história. No entanto, foi em sua *performance-solo* mais reconhecida, *The Far Side of the Moon* (vencedora de numerosos prêmios incluindo o prêmio Evening Standard de melhor espetáculo em Londres em 2001), que Lepage usou bonecos como objetos no processo da narrativa. Neste espetáculo, Lepage atua simultaneamente do lado de fora como bonequeiro (manipulando a tecnologia) e do lado de dentro como um boneco. A narrativa nas *performances-solo* de Lepage é muito subjetiva; ele escreve o texto usando o palco para se relacionar com seus momentos pessoais de dor e tristeza. *Needles and Opium [Agulhas e ópio]* veio depois de um sério rompimento

com um amor de muitos anos. *Elsinore* surgiu depois da morte de seu pai e uniu seu próprio sentimento de culpa e o ressentimento com a família (ligado também a *Hamlet*, de Shakespeare). E o ponto de partida para *The Far Side of the Moon* (2000) foi a morte de sua mãe. Estes recursos pessoais, juntamente com o mito da viagem do homem à Lua e a obsessão da humanidade pela morte, a solidão e a auto-reflexão narcisista, geraram os recursos iniciais para o processo criativo.

A história de *The Far Side of the Moon* é sobre dois irmãos cujas vidas são muito diferentes (semelhante ao filme *Le Confessionnal*) que são unidos após a morte de sua mãe. O protagonista, como em *Vinci*, chamado Philippe, é o alter-ego de Lepage, nascido (como Lepage) em 1957 quando os soviéticos começaram a explorar o espaço com os satélites *Sputnik*. Philippe, um sonhador oprimido com uma ‘*grande idéia*’, é obcecado em buscar uma maneira de comunicar-se com extraterrestres e gravar para eles a vida na terra. Ele se contrapõe ao irmão abastado e gay, André, o homem do tempo de uma estação local de TV. Enquanto Philippe é introvertido, André é extrovertido. Este enquadramento social é, usando termo de Erving Goffman, uma “frente” que aponta para o desempenho individual que funciona dentro de um padrão fixo e geral para aqueles que o observam¹⁸.

Assim, o enquadramento dos dois irmãos no modelo social do consumismo e do materialismo ocidentais implica que tudo que é “visível” é importante para André, como um homem bem-sucedido (com um trabalho e uma carreira) e tudo que é “invisível” é importante para Philippe, como um homem mal-sucedido (intelectual e acadêmico sem carreira). Este relacionamento entre irmãos tem analogia na Lua, que é um símbolo deste relacionamento, tendo duas faces, uma próxima - visível a nós - e outra distante – oculta para nós e cicatrizada por cometas. Através de vídeo, bonecos, projeções de filmes, música e objetos físicos, os personagens tentam dar

¹⁸ Goffman, *The presentation of self*, 32-33.



The Far side of the Moon (2001)
 - Direção de Robert Lepage -
 Foto de Sophie Grenier

sentido ao universo e ao seu lugar dentro dele. Eles precisam de mais alguém para testemunhar sua existência.

A primeira fase de ensaios começou no inverno de 1999, em La Caserne, espaço multidisciplinar de Lepage na cidade de Quebec. Lepage tem colaborado com um grande número de artistas independentes que trabalham com bonecos, imagens visuais, edição de som. Laurie Anderson contribuiu com uma partitura original. Pierre Robitaille e Sylvie Courbron criaram os bonecos e toda a comunicação visual, além de terem treinado Lepage a lidar com um as-

tronauta de 50 cm, no estilo de um boneco *Bunraku*, e utilizá-lo de diversas formas no decorrer da produção. O boneco foi transformado, como qualquer outro objeto teatral, de forma a tornar-se um astronauta, um bebê em um carrinho de bebê e Philippe em um garoto na lavanderia. O espaço de ensaio se parecia mais com um laboratório de pesquisa do que com um palco. Em um lado havia uma área de cena com telas multiuso e um espelho transparente. No outro lado, havia uma mesa enorme com vários materiais de pesquisa e equipamento técnico: equipamento de vídeo e de áudio, projetores e computadores. Ao redor desse espaço havia várias referências a viagens à Lua: fitas de vídeo, o filme *Apollo 13*, livros, revistas daquele período, bonecos do estilo *Bunraku* em roupas realistas de astronautas da NASA. *The Far Side of the Moon* utilizou muitos artifícios teatrais típicos de Lepage: projeções de filmes, espelhos, bonecos, *slides*, painéis deslizantes e a



*The Far side of the Moon (2001) - Direção de Robert Lepage -
Foto de Sophie Grenier*

transformação de múltiplos personagens.

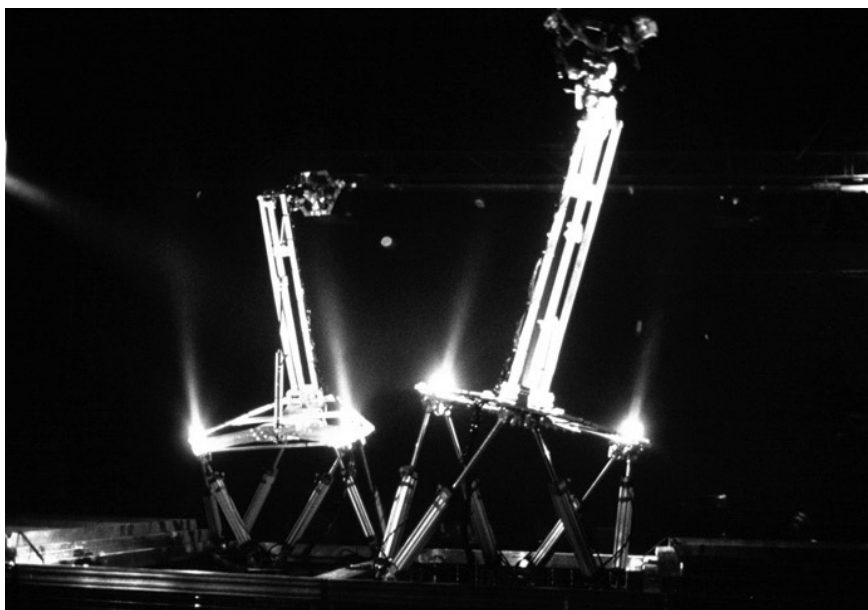
A cena de Lepage freqüentemente é emoldurada por um proscênio ou uma tela de projeção na qual a apresentação ao vivo e o espetáculo visual acontecem um ao lado do outro. Estas limitações visuais ou enquadramento do espaço e da ação ao vivo dão à cena uma qualidade cinematográfica. Steve Dixon observa que o teatro multimídia ao vivo enquadra um outro espaço ao incluir telas de projeção, monitores e imagens geradas por computador¹⁹. Esta delimitação de um outro espaço é uma forma de estender o espaço físico através do uso de mídias e tecnologias que fazem parte do processo criativo desde o início. O uso de multimídia por Lepage nesta tecno-cena diz respeito à integração e hibridização das formas e das mídias, mais do que à tentativa de fazer uma forma de arte independente. Com a digitalização, as tecnologias tornam-se mais compatíveis, apesar das diferenças que cada mídia tem. Como Lepage observa:

Atualmente, as pessoas que trabalham na mesa de luz no teatro e na mesa de edição em um filme usam as

¹⁹ Dixon, *Digital Performance*.

mesmas ferramentas. Os rapazes do som usam as mesmas ferramentas que os que criam imagens, mas estes rapazes ainda têm um certo conflito, porque eles não falam a mesma língua e todo esse tipo de coisa... mas penso que estamos nos movendo lentamente em direção a algum tipo de integração e unidade.²⁰

A idéia de criar o tecno-cabaré surgiu de *Elsinore*, espetáculo de Lepage. Em *Elsinore*, ele tentou explorar o uso de tecnologias diferentes transformando-se em um boneco mutável ligado ao palco, como uma máquina humana, de forma a contar uma história representando todos os principais personagens de *Hamlet*. Através de sua tecno-cena, Lepage editou *performance* ao vivo e tecnologia interativa em vídeo com projeções de filmes e um cenário-máquina. Ele conseguiu explorar as possibilidades tecnológicas, mas falhou na tentativa de tornar a cena interessante para o público. Ele retomou



*Zulu Time (1999) - Direção de Robert Lepage -
Foto de Sophie Grenier*

²⁰ Lepage, entrevista feita pelo autor, 2002.

esta idéia para fazer o espetáculo através de uma colagem de mídias que misturasse arte e tecnologia no tecno-teatro *Zulu Time*.

Lepage inicialmente convidou Peter Gabriel, com quem tem trabalhado em colaboração nos últimos 12 anos, como artista convidado com seu espetáculo musical *Ab Ovo*. Mais tarde, Gabriel tornou-se co-produtor. Kurt Hentschläger e Ulf Langheinrich, da Áustria, e a sua companhia Granular Synthesis, apresentaram o projeto *Sound Machines*, que manipulava fragmentos de tempo – segundos em imagens visuais e sonoras. Em *Le Procès* (uma adaptação de *O Processo*, de Kafka), Louis-Philippe Demers e Bill Vorn usaram grandes e pequenos robôs que interagem com a platéia, voavam sobre ela e tinham sua própria coreografia para música tecno. Esses robôs são marionetes e fazem parte da cena. Eles são bonecos modernos programados e manipulados pelos artistas como objetos animados. Lydie Jean-Dit-Pannel, da França, participou com uma projeção de vídeo em três telas de *I am the Sheriff*, um projeto multimídia e de vídeoarte descrito por críticos como “kitsch”, “super-naif” e arte eletrônica maximalista. Gordan Monahan, de Ontário, ofereceu *Sound Machines*, uma *performance* sonora controlada por computador, incorporando centenas de instrumentos



*Zulu Time (1999) - Direção de Robert Lepage -
Foto de Reggie Tucker*

acústicos que incluíam caixas e tambores de máquinas de lavar.

Zulu Time foi montado em um aeroporto. O ambiente de um aeroporto fornecia um lar ideal para a tecno-cena, no qual partituras com *performance* ao vivo, acrobacias e atos circenses são integrados com várias mídias e novas tecnologias. Os recursos físicos eram baseados no tipo de equipamento que pode ser encontrado em um aeroporto. As características principais do espaço teatral eram duas torres, como plataformas de lançamento de foguete, ligadas por uma pequena ponte composta de duas partes que podiam ser elevadas ao longo das torres. Esses elementos tornaram-se um conceito espacial que foi reformulado e tornou-se um andaime com passarelas que se movem horizontal e verticalmente. Os atores pareciam marionetes, não só por causa da passarela que emoldurava sua existência física, mas também porque ficavam suspensos no ar e ligados à armação principal por barbantes que permitiam que se movessem pelo ar e fossem suspensos de cabeça para baixo. A platéia foi colocada em ambos os lados da maquinaria do palco. A *performance* mesclava atuação ao vivo, projeções de vídeo, dança acrobática, música tecno e robôs.

Zulu Time foi feito em não-locações: espaços comuns em viagens aéreas, como cabine de avião, passarelas intermináveis de aeroportos, escadarias, bares anônimos, lojas de aeroporto, praças de alimentação e quartos idênticos de hotel. As 26 cenas (de A a Z, seguindo a ordem alfabética) são fragmentos de narrativas, retratos do atual estado da raça humana acontecendo em diferentes partes do mundo. Inicialmente, a narrativa do espetáculo segue um dia na vida de uma tripulação de avião, presenciando tanto acontecimentos reais quanto fantasiados: solidão em quartos de hotel, uma mulher bêbada abusada sexualmente por um homem imaginário suspenso em arreios, fantasia de dançarinos de tango pendurados de cabeça para baixo, estupro e finalmente um ataque terrorista num avião e morte. As cenas das imagens “principais” na “história” do aeroporto eram cheias de atos sado-masoquistas, voyeurismo, fetichismo, drogas, solidão, sonhos e fantasias. Apesar

de os acontecimentos que eles experienciam serem feitos contra eles mesmos, são as perturbações e ameaças, que Slavoj Žižek chama *ficção simbólica*, que os fazem recorrer a representar atos de violência reais²². Depois de assistir *Zulu Time* em Paris, em 1999, Patrice Pavis declarou que o corpo vivo e a presença humana foram destruídos pelo corpo estranho da tecnologia²³. Lepage, ao contrário, reafirma sua posição de que o uso de objetos animados e a tecnologia trouxeram uma diferença ao *performer* vivo, acentuando a presença viva dos *performers*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BIRRINGER, Johannes. *Theatre, Theory, Postmodernism*. Bloomington: Indiana University Press, 1993.
- BRASSARD, Marie. Interview by author. London, 2 October 1996.
- CHAREST, Remy. *Connecting Flight*. Trans. Wanda Romer Taylor. London: Methuen, 1998.
- DIXON, Steve. *Digital Performance: A History of New Media in Theatre, Dance, Performance Art and Installation*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2006.
- DUNDJEROVIC, Aleksandar *The Theatricality of Robert Lepage*. Montreal: McGill-Queens' University Press, 2007.
- GOFFMAN, Erving. *The presentation of self in everyday life*. Penguin Books, 1959.
- GOLDBERG, RoseLee. *Performance Art*. London: Thames and Hudson, 1999.
- LAVENDER, Andy. *Hamlet in Pieces: Shakespeare Reworked: Peter Brook, Robert Lepage, Robert Wilson*. Nick Hern Books, 2001.
- LEPAGE, Robert. Interview by author. Tape recording. Quebec City, January 2002.
- MIRZOEFF, Nicholas. *An Introduction to Visual Culture*. London: Routledge, 1999.
- ODDEY, Allison. *Devising Theatre: A Practical and Theoretical Handbook*.

²¹ Žižek, *The Sublime Object of Ideology*.

²² Pavis, "Afterword:", 187-202.

London: Routledge, 1994.

PAVIS, Patrice. Afterword to "Contemporary Dramatic Writing and the New Technologies." In *Trans-global Readings: Crossing Theatrical Boundaries*. Ed. Caridad Svich (Manchester: Manchester University Press, 2003). 187-202.

THE SEVEN Streams of the River Ota. Theatre programme. Royal