



Entre Empatia e Dissecação: o cinema ao vivo de Katie Mitchell

Erica Magris

Université Paris 8 Vincennes Saint-Denis – Paris, França

RESUMO – Entre Empatia e Dissecação: o cinema ao vivo de Katie Mitchell – O artigo examina dois espetáculos da diretora britânica Katie Mitchell no teatro Schaubühne, de Berlim – *Fraulein Julie* (2010), em colaboração com o videoartista Leo Warner, e *Die Gelbe Tapete* (2013) – que, como um díptico, exploram a vida íntima de duas mulheres que sofrem por meio de um complexo dispositivo de cineteatro. A simultaneidade de dois planos de presença em cena, o do jogo e o da filmagem, bem como a ação cênica e cinematográfica, produz uma tensão permanente entre efeitos contraditórios – identificação/distanciamento, continuidade/descontinuidade, dispersão/concentração – tanto nos atores quanto nos espectadores, criando uma interface flexível que envolve o palco e a plateia, permitindo uma imersão teatral na subjetividade.

Palavras-chave: **Cineteatro. Distanciamento. Identificação. Níveis de Presença. Efeito de Subjetividade.**

ABSTRACT – Between Empathy and Dissection: the live cinema by Katie Mitchell – The paper studies two productions by British director Katie Mitchell at the Schaubühne in Berlin – *Fraulein Julie* (2010) with video artist Leo Warner, and *Die Gelbe Tapete* (2013) – which, as a diptych, explore the intimate life of two suffering women by using an elaborate cine-theatrical staging. By analysing the specific features of Mitchell's live cinema, we observe how the simultaneity of two different levels of presence on stage – the acting and the filming –, as well as of the theatrical action and of the movie, creates a continuous tension between contradictory effects – distancing/identification, continuity/discontinuity, concentration/fragmentation – both on the actors and on the audience. This phenomenon produces a flexible interface, which envelops the stage and the audience and allows a theatrical immersion in subjectivity.

Keywords: **Cine-Theatrical. Distancing. Identification. Levels of Presence. Subjectivity Effect.**

RÉSUMÉ – Entre Dissection et Empathie: le cinéma en direct de Katie Mitchell – L'article étudie deux spectacles réalisés par la metteuse en scène britannique Katie Mitchell à la Schaubühne de Berlin – *Fraulein Julie* (2010), en collaboration avec le vidéaste Leo Warner, et *Die Gelbe Tapete* (2013) – qui, comme dans un diptyque, explorent la vie intime de deux femmes souffrantes grâce à un dispositif ciné-théâtral complexe au fonctionnement spécifique. La simultanéité de deux régimes de présence sur scène, le jeu et le tournage, ainsi que de l'action scénique et du film, produit une tension permanente entre effets contradictoires – identification/distanciation, continuité/discontinuité, éclatement/concentration – tant sur les acteurs que sur les spectateurs, en créant une interface élastique qui enveloppe la scène et la salle et permet une immersion théâtrale dans la subjectivité.

Mots-clés: **Ciné-Théâtral. Distanciation. Identification. Régimes de Présence. Effet de Subjectivité.**

O uso de dispositivos de vídeo, filmados ao vivo em cena, é uma prática comum nas criações teatrais atuais. Entre as diferentes hibridações tecnológicas da cena, seus desdobramentos múltiplos e variados em relação aos suportes e à construção das imagens (monitores ou telas de projeção; câmeras fixas, na mão ou webcams; maior ou menor distância focal; manipulações cromáticas e temporais; utilização de *chroma-key*, apenas para citar algumas possibilidades) têm sido estudados desde os anos 1980¹. A simultaneidade entre a captação e a transmissão de imagens coloca em questão elementos fundamentais do teatro: ela complexifica sua textura espaço-temporal, multiplica os *níveis de presença* dos atores, ampliando assim as possibilidades de relações – perceptivas, proxêmicas e emocionais – entre palco e plateia, e abrindo territórios intermediais inesperados e fluidos, que criam uma *mise en abîme* dos processos de construção da ação cênica e de seu resultado em vídeo. *Intolleranza 1960*, de Josef Svoboda e Sarah Caldwell (1965), com suas imagens em circuito fechado, transmitidas por um projetor de tipo eidóforo, *La Camera astratta*, de Giorgio Barberio Corsetti e Studio Azzurro (1987), com a sua *dupla cena*, real e virtual, *The Merchant of Venice*, de Peter Sellars (1994), com seu sistema de monitores que associavam imagens do palco e imagens documentais, *Eraritjaritjaka*, de Heiner Goebbels (2006), com sua parede de projeção que separava fisicamente o ator e o público: estes são apenas alguns exemplos da longa lista de espetáculos que envolvem dispositivos de vídeo ao vivo que, há meio século, surpreendem e questionam profundamente a prática e a teoria do teatro, despertando às vezes a resistência do público, dos críticos e dos pesquisadores. Artistas como Guy Cassiers, Ivo Van Hove ou Wooster Group fizeram dos vídeos transmitidos ao vivo uma das marcas de seus trabalhos, embora não estejam sistematicamente presentes em suas obras; outros, como Robert Lepage, inserem as imagens em uma cena multimídia composta por diferentes tecnologias; outros ainda, como Thomas Ostermeier, preferem trabalhar com as imagens de maneira pontual, embora recorrente, de acordo com exigências dramáticas específicas.

No caso da diretora britânica Katie Mitchell, o vídeo é um elemento constitutivo de seus espetáculos há cerca de dez anos². Sua utilização começa, como veremos mais adiante, em um período de mudança de sua carreira artística, quando “[...] ela se sente frustrada

com os limites dos seus materiais e dos seus métodos de trabalho”³ (Rebellato, 2010, p. 335). Em consequência deste questionamento constante de suas ferramentas e de suas abordagens da encenação, K. Mitchell ocupa uma posição única, muito contestada no meio teatral britânico⁴, e seus espetáculos são frequentemente apresentados no exterior. Nascida nos anos 1960 e com um primeiro diploma em inglês pela Universidade de Oxford, rapidamente ela desenvolve laços com as instituições mais prestigiosas do país⁵. No entanto, desde o início de sua carreira – graças a uma bolsa de estudos que, durante as revoluções de 1989, permitiu que ela estudasse na Polônia, na Rússia, na Geórgia e na Lituânia⁶ – ela busca suas referências da tradição europeia de encenação de autor, da qual ela admira particularmente a precisão, a atenção aos comportamentos mais do que ao texto e a capacidade de criar metáforas visuais poderosas (Rebellato, 2010, p. 320). Em suas encenações de tragédias gregas, de clássicos modernos como Ibsen, Strindberg, Tchekchov, e de textos contemporâneos, como os de Martin Crimp, Mitchell faz uma análise aprofundada do contexto das obras e questiona os mínimos detalhes da situação dos personagens; assim, ela cria espetáculos centrados no jogo do ator e na organização espacial, espetáculos ao mesmo tempo extremamente realistas, incomuns e politicamente engajados.

Este artigo estuda duas criações recentes nas quais Mitchell cria uma verdadeira forma híbrida e intermedial entre teatro, cinema e vídeo: *Fraulein Julie [Senhorita Júlia]* (2010) e *Die Gelbe Tapete* (2013), espetáculos produzidos pela Schaubühne, de Berlim, e apresentados em alemão pelos atores deste teatro. Trata-se aqui de uma primeira abordagem, que assume o ponto de vista do espectador assíduo, seduzido pela sua própria experiência dos espetáculos, experiência esta que, posteriormente, foi distanciada, aprofundada e completada graças aos documentos disponibilizados pelos arquivos da Schaubühne⁷ e encontrados na Internet⁸. Não se trata aqui de questionar o processo criativo – temos a intenção de fazê-lo no futuro – mas sim de questionar os espetáculos como obras, analisando seus modos de produzir significados e os efeitos que eles buscam em relação aos espectadores.

A Busca de uma Interface entre o Ator, o Personagem e o Espectador

Em seu livro *Director's Craft: A Handbook for the Theatre* (2009), uma espécie de manual para jovens diretores, Katie Mitchell expõe com clareza pedagógica e pragmatismo todas as etapas da direção: da primeira leitura da peça à preparação, das colaborações eficazes com o cenógrafo, o sonoplasta, o iluminador, o produtor, à direção dos atores durante os ensaios. Pode-se constatar, desse modo, que seus espetáculos nascem de uma análise detalhada dos textos, inspirada pelas pesquisas de Stanislavski e, mais concretamente, com base na análise ativa ensinada por Tatiana Olear, que foi atriz de Lev Dodin, e Elen Bowman, formada por Sam Kogan na *School of the Science of Acting*. A análise toma como ponto de partida alguns elementos espaciais e temporais explícitos e implícitos no texto, para, em seguida, concentrar-se nos personagens: seu passado, suas intenções, suas reações e as motivações imediatas e profundas para suas ações. Este processo destina-se a ajudar o ator em sua tarefa que, de acordo com Mitchell, é de “[...] entrar na pele de um personagem, e interpretar emoções, pensamentos e ações credíveis” (Mitchell, 2009, p. 5)⁹. Assim, a função do diretor é “fazer com que o ator entre na pele” (Mitchell, 2009, p. 5)¹⁰. Apesar de não ser especialmente original, essa imagem é reveladora dos núcleos conceituais e operacionais da poética de Mitchell: a relação entre interior e exterior, entre subjetividade e ambiente espaço-temporal, em busca de uma interface entre os dois, que permita ao espectador acreditar nas situações cênicas.

O equilíbrio entre os polos interior/exterior e os modos de criação dessa interface evolui durante a trajetória de Mitchell. Se, no início, ela é baseada em uma análise psicológica dos personagens, desenvolvendo bases concretas para os atores e tendo cuidado para evitar a interpretação excessivamente intelectual, mais tarde ela se aproxima das pesquisas realizadas por Stanislavski sobre as ações físicas nos anos 1930¹¹ e da teoria das emoções de William James (1884)¹², através do prisma dos avanços recentes das neurociências, especialmente dos estudos de António Damásio (Damásio, 1999), que confirmam a centralidade das reações físicas no surgimento da emoção. A partir então ela descobre que “[...] se, quando representamos emoções no palco, esquecemos as etapas físicas essenciais para a expressão de uma emoção, a emoção pode não ser compreensível

para o público. Eu entendi”, acrescenta ela, “[...] que os espectadores só podem compreender o que acontece *em* alguém através do que é visível *exteriormente*” (Mitchell, 2009, p. 232)¹³.

O uso do vídeo está relacionado à busca de uma interface entre o ator, o personagem e o espectador. Tal recurso foi empregado pela primeira vez na adaptação teatral de *The Waves* (2006), um romance experimental de Virginia Woolf, construído como um fluxo de consciência de seis personagens. Como transpor esse fluxo no palco? Como mergulhar o espectador nele de forma eficaz? “Nós percebemos rapidamente”, diz K. Mitchell,

[...] que a única maneira de fazer isso era ir quase dentro da cabeça de cada personagem. Foi neste momento que o vídeo entrou no processo porque ele permitia que nos aproximássemos do rosto de cada personagem, de forma que o público pudesse perceber a agitação de um pensamento em um olhar ou em um pequeno movimento de um dos duzentos músculos do rosto (Rebellato, 2014, p. 218)¹⁴.

A utilização de mídias em cena permite, como destaca Dan Rebellato, dilatar os limites da representação teatral e tentar mostrar a experiência subjetiva no palco, fazendo com que ela reverbere e seja sentida pelo público (Rebellato, 2010; 2014). A exploração da intimidade e da subjetividade está no centro dos dois espetáculos que vamos estudar, *Fraulein Julie* (2010) e *Die Gelbe Tapete*, que podem ser considerados como um díptico, apesar de apenas o primeiro ter sido cocriado com o videoartista Leo Warner. Tal fato se dá porque as épocas dos textos que inspiram esses espetáculos, bem como seus temas e seus dispositivos cênicos, são muito próximas e criam uma rede de ecos e referências.

A Emergência da Mulher como Sujeito: fontes de inspiração e escolhas dramáticas

Os dois espetáculos se originam com base em textos do final do século XIX: *Senhorita Júlia*, a *tragédia naturalista* que August Strindberg escreve em 1888, e na qual ele mostra a queda de Júlia, sedutora e vítima do empregado Jean durante a noite de São João (Strindberg, 2006); *O Papel de parede amarelo*, um conto publicado pela escritora americana Charlotte Perkins Gilman em 1892, que descreve na forma de um diário a doença de Jane, vítima de uma profunda depressão após dar à luz (Perkins Gilman, 2007). O

núcleo dessas duas obras é o sujeito feminino com as contradições, as reivindicações e os limites que o caracterizam em uma época de transição, na qual a emancipação e a subjetivação da mulher começam a se afirmar, gerando uma crise nas crenças e convenções milenares sobre a sexualidade, a maternidade e as relações entre os gêneros. No entanto, a abordagem desse tema é radicalmente diferente, quase oposta, tanto no plano formal quanto no ideológico: de um lado, um texto dramático escrito por um homem com um olhar crítico, ou mesmo misógino, sobre o feminismo emergente; de outro lado, um texto narrativo em primeira pessoa escrito por uma mulher, baseado em uma experiência autobiográfica e tendo como objetivo a denúncia do abuso de uma medicina masculina e repressiva.

Katie Mitchell, uma diretora que poderíamos definir como feminista, cujo trabalho trata com frequência das mulheres e da condição feminina (Malague, 2013; Rebellato, 2014; Shevstsova, 2006), adota uma abordagem específica para cada um desses textos. Para *Fraulein Julie*, ela desloca a perspectiva da ação, tensionando assim a forma dramática e, como veremos adiante, amplificando algumas indicações de Strindberg sobre a representação naturalista: o centro do drama é deslocado da relação entre Julie e Jean para o personagem da cozinheira Christine, noiva oficiosa de Jean, mais velha que ele – ela tem 35 anos – e espectadora silenciosa da ação principal, e que Strindberg descreve como uma escrava submissa, devota e hipócrita, sem importância e, portanto, apenas esboçada (Strindberg, 2006, p. 17-18)¹⁵. Mitchell também acrescenta ao texto de Strindberg alguns fragmentos de poemas contemporâneos da escritora feminista Inger Christensen¹⁶, que são apresentados como pensamentos de Christine enquanto ela cozinha ou espera que Jean volte do baile. Não se trata apenas de mudar os centros de equilíbrio da peça e de reforçar a importância da cozinheira, mas de apresentar o drama através de seu olhar, de seu ponto de vista individual e subjetivo, imaginando, a partir de suas aparições pontuais no texto de Strindberg, seu passado, suas esperanças, seus medos, suas reações, como a diretora explica em uma entrevista durante o Festival de Avignon de 2011:

Normalmente, quando você monta uma peça, você tem uma relação muito objetiva, quase documental, com cada um dos personagens. Eu queria ver até onde era possível chegar na subjetividade. Então eu peguei o personagem menos importante e me perguntei o que poderia aconte-

cer nas cenas mais conhecidas da peça se eu as observasse através do seu olhar. O que isso traria de novo para a peça? Quais seriam os novos desafios da peça? Era a oportunidade de realizar uma experiência a partir de um único personagem (Perrier, 2011, p. 45).

No caso de *Die Gelbe Tapete*, trata-se de transformar o palco no espaço do drama interior e solitário de uma mulher beirando a insanidade e que, no texto de Perkins Gilman, revela seus pensamentos e seus sentimentos através da palavra. Essa interface verbal entre o personagem e o leitor, na obra original, deve se materializar no palco em uma dimensão espaço-temporal capaz de tornar verossímil e concreta a confissão íntima da protagonista. A atualização, a mudança dos nomes dos personagens e, sobretudo, a construção de um final diferente para a trama, são algumas das estratégias utilizadas por Mitchell para dar vida e aproximar do público de hoje a experiência contada pela autora.

Nos dois casos, colocando a subjetividade no centro da criação cênica, Mitchell encontra o desafio do *irrepresentável*: como mostrar em cena a vida interior de um personagem? Como mostrar o que ele vê e sente? Como coincidir o ponto de vista de um único personagem com o ponto de vista do espectador? O dispositivo vídeocinográfico, extremamente complexo desenvolvido nas duas peças, responde a esse desafio, criando uma forma cineteatral específica e original, não apenas em razão de seus componentes técnicos, com alguns princípios comuns a diversas criações contemporâneas, mas sobretudo pelas suas formas de funcionamento.

Um Dispositivo Cineteatral: descrição, princípios e funcionamento

Os espectadores de *Fraulein Julie* e de *Die Gelbe Tapete* se encontram frente a um espaço cênico organizado em compartimentos múltiplos onde várias molduras delimitam as superfícies e os volumes: espaços internos, portas e janelas, paredes que se deslocam podendo se transformar em uma verdadeira quarta parede, uma tela imensa no alto do palco. As caixas nas quais se encontram as peças da casa – a cozinha, um vestíbulo, um corredor e um quarto, em *Fraulein Julie*; dois quartos e dois banheiros, idênticos, separados por um piso e a escada que desce para o térreo, em *Die Gelbe Tapete* – são abertas ou semiabertas para a plateia, ou totalmente fechadas, de forma que

se tornam inacessíveis ao olhar dos espectadores. Elas são equipadas e mobiliadas nos mínimos detalhes, com móveis verdadeiros, materiais usados e equipamentos que funcionam – com água corrente na pia e na banheira. A pesquisa de autenticidade se encontra também na escolha dos acessórios, incluindo diversas matérias-primas – em *Fraulein Julie* um rim que ela prepara para Jean, flores naturais, fogo, por exemplo – e uma iluminação que, através das janelas, reproduz a luminosidade externa, delimitando a ação em um intervalo temporal natural.

No entanto, essas caixas naturalistas, que representam perfeitamente os espaços da ação teatral, se inserem em um outro espaço que transforma radicalmente sua condição: elas fazem parte de um verdadeiro set de filmagem no qual as imagens e sons são produzidos ao vivo e projetados na tela durante todo o espetáculo. Ao redor das peças da casa encontram-se cabines de dublagem, uma mesa para os efeitos sonoros, mesas e outros suportes para filmar sequências. Essas múltiplas áreas do palco não são isoladas pelas molduras, como poderia se imaginar, mas permitem uma circulação, sobretudo em *Fraulein Julie* e, em uma proporção menor, em *Die Gelbe Tapete*, onde os espaços são mais fechados e com tendência a representarem os lugares de diferentes figuras solitárias (a mesa dos efeitos sonoros se encontra atrás de um vidro e é utilizada por uma única sonoplasta, a protagonista nunca sai do quarto e o duplo do quarto é, durante a maior parte do espetáculo, o lugar da mulher presa no papel de parede, ou melhor, da atriz que filma as imagens dessa presença fantasmagórica que é projetada na peça ao lado, onde se encontra a protagonista). O dispositivo estruturado dessa forma cria uma tensão entre interior e exterior que contamina o conjunto dos elementos cênicos: a partir da dialética quadro/fora do quadro e cena/fora de cena se desdobram outros sistemas de oposição, entre os quais visível/invisível, audível/não audível. Além disso, as oposições alcançam o ator e sua relação com o personagem e seu jogo (no personagem/fora do personagem, no jogo/fora do jogo).

Níveis de Presença: atuação e filmagem

Várias pessoas atuam simultaneamente nas diferentes áreas do palco: os atores, em número reduzido – três em *Fraulein Julie* e quatro em *Die Gelbe Tapete* –, entre os quais Jule Böwe¹⁷ e Judith Engel¹⁸,

que interpretam as protagonistas Christine e Anna, os cinegrafistas, os assistentes, os figurantes, as sonoplastas e uma instrumentista em *Fraulein Julie* (ver o quadro das fichas técnicas). Mesmo que algumas dessas funções apresentem certa flexibilidade – os atores podem manipular a câmera em alguns momentos – elas pertencem a dois *níveis de presença* diferentes: o da atuação e o da filmagem, claramente distintos, mas nem por isso separados, como as caixas e o set de filmagem.

No que diz respeito à atuação, os atores interpretam seus personagens de uma forma que pode ser descrita como naturalista ou cinematográfica, baseada em grande parte na realização de atividades banais e quotidianas – comer, dormir – de maneira sóbria em relação aos gestos, intenções e emoções. De acordo com a linha escolhida pela diretora, o foco da atenção se encontra nas duas protagonistas, dando importância aos personagens secundários somente em relação a elas, como oponentes (Christoph e Tania para Anna, Julie para Christine), adjuvantes (a mulher no papel de parede para Anna) ou objetos de desejo (a mulher no papel de parede para Anna ou Jean para Christine). A paisagem relacional na qual eles atuam é valorizada por um desenho preciso da proxêmica do palco e pelo enquadramento das imagens projetadas. Seus comportamentos são filtrados pela experiência de Christine e Anna, através de seus olhares, de suas visões e, no caso de Anna, através de suas palavras, quando ela diz, por exemplo:

Eu observo Christoph quando ele pensa que eu não estou olhando. Ele entra no quarto, sempre com um pretexto estúpido. Eu o surpreendi olhando o papel de parede. E agora Tania. Eu pergunto a ela o que ela está tramando com o papel de parede. Ela fez uma cara, como se tivesse sido flagrada durante um roubo.

Christoph começa a me detestar. Roland diz que eles são nossos amigos mais antigos, e que eles sofrem me vendo assim. Ela tinha trazido um jogo. Ele chamou o médico, tenho certeza. Ele me acha idiota (Schaubühne, 2013).

Para os espectadores, essas figuras estão em uma penumbra, o que as torna enigmáticas ao mesmo tempo em que provoca dúvidas e questões.

A interpretação de Christine e Anna se encontra iluminada durante toda a duração dos espetáculos. As duas atrizes constroem

personagens extremamente detalhados e profundos, transformando cada gesto, cada olhar, mesmo aqueles aparentemente sem importância, no sintoma de um estado interior: as mãos, as mínimas expressões do rosto, os tremores dos músculos ao redor da boca e dos olhos, a posição e os movimentos das pálpebras, a direção dos olhares, ou ainda a postura do tronco e da cabeça se tornam manifestações exteriores de suas interioridades. Elas se expressam sem palavras, porém, mesmo que as atrizes de fato raramente falem, isso não significa, como veremos mais adiante, que os personagens não tenham texto. A presença silenciosa das atrizes lembra a *pantomima* – como define o autor – que Strindberg inclui após ter introduzido os três personagens. Ele escreve nas indicações:

Pantomima

Esta cena se interpretará como se a atriz estivesse realmente sozinha; se necessário, ela ficará de costas para o público; ela não olhará para a plateia e se movimentará sem pressa, e sem medo da impaciência dos espectadores.

KRISTIN, sozinha. Ao longe, ouvimos uma polca tocada em um violino.

Kristin acompanha a canção à meia voz; ela tira a mesa, lava a louça na pia, seca e guarda no armário.

Ela tira seu avental, pega um pequeno espelho na gaveta da mesa, o apoia contra o vaso de flores, acende uma vela, esquenta um grampo de cabelo e ondula uma mecha sobre a testa.

Ela vai até a porta e escuta. Ela volta até a mesa, percebe o lenço esquecido por senhorita Júlia, o pega e sente seu perfume. Perdida em suas divagações, ela desdobra o lenço, coloca-o sobre a mesa, o estica, dobra em quatro, etc. (Strindberg, 2006, p. 37-38).

Como Christine, na peça de Strindberg, as protagonistas dos espetáculos habitam as caixas cênicas, as utilizam, as modificam, contribuindo assim à construção de seus exteriores ficcionais: através de seus olhares, as paisagens do lado de fora das janelas e as outras peças das casas, invisíveis tanto em cena quanto nas telas, mas evocadas pelos sons extraquadro e fora de cena, ganham consistência perceptiva e imaginativa para o espectador. Em pouco tempo – os espetáculos duram apenas 75 minutos – as partituras de suas ações, que associam um ritmo lento e calmo com uma concentração e uma economia extraordinárias, conseguem produzir cenicamente situações psicológicas muito complexas: para Christine, sua submissão, sua

impotência, a dissimulação de seus ciúmes e da dor frente à traição de Jean e ao risco de ver seus projetos de vida desmoronando (através do gesto recorrente de colocar a mão sobre o ventre, a diretora sugere que ela esteja grávida de Jean), até sua determinação em continuar como se nada houvesse acontecido; para Anna, sua passagem gradual à psicose, seus esforços de dissimulação com seu marido, seus distúrbios paranoicos. Materializando esses seres em estado de sofrimento, presos em uma duplicidade imposta pela sociedade e pela família, as duas atrizes conseguem se transformar fisicamente apesar dos esforços de seus personagens para esconder seus estados.

A unidade de interpretação, coerente e sólida, é confrontada pelo *regime da filmagem*: pelos operadores de câmera e os assistentes que se deslocam no espaço para filmar, e pelas interrupções impostas diretamente aos atores pelo dispositivo. A produção das imagens filmadas exige não apenas uma extrema precisão de movimentos e expressões faciais, mas ela requer também deslocamentos, mudanças e trocas que interrompem a atuação e mostram além dos personagens: o trabalho do ator e seu controle do corpo, do espaço e do tempo também se tornam visíveis como, por exemplo, quando, em *Die Gelbe Tapete*, a atriz troca de roupa em cena, entre duas sequências de filme, ou quando ela passa de um quarto ao outro, no final, e, em *Fraulein Julie*, quando ela sai das caixas cênicas e vai até o proscênio para filmar sequências do filme em função da edição do que está sendo projetado.

Ao revelar a fabricação da ação fílmica e conduzir o ator para fora de seu personagem, o regime da filmagem distancia a ação cênica do espectador, construindo uma espécie de quarta parede simbólica. Os atores atuam principalmente para a câmera, seus olhares chegam aos espectadores somente através da imagem projetada. A mediação da relação ator-espectador gera, também, tensões contraditórias que, mesmo distanciando o palco e a plateia, fazem com que o espectador entre no interior do personagem, que se encontra fragilizado e dissociado.

Ficha Técnica	
<p><i>Fraulein Julie</i> De August Strindberg</p> <p>Direção Katie Mitchell, Leo Warner Cenário e figurinos Alex Eales Criação de luz Philip Gladwell Criação de som Gareth Fry, Adrienne Quartly Música Paul Clark Dramaturgia Maja Zade</p> <p>Christine Jule Böwe Jean Tilman Strauß Julie Luise Wolfram Duplo de Christine Cathlen Gawlich Mãos de Christine Lisa Guth, Luise Wolfram</p> <p>Câmera Andreas Hartmann/Stefan Kessissoglou, Krzysztof Honowski Sons Maria Aschauer, Lisa Guth Outras imagens gravadas, sons e voz-over o grupo Violoncelo Chloe Miller</p>	<p><i>Die Gelbe Tapete</i> Baseado em Charlotte Perkins Gilmann</p> <p>Direção Katie Mitchell Cenário Giles Cadle Figurinos Helen Lovett Johnson Diretor de fotografia Grant Gee Vídeo Jonathon Lyle Música Paul Clark Criação de som Gareth Fry, Melanie Wilson Criação de luz Jack Knowles Ilustração sonora Ruth Sullivan Dramaturgia Maja Zade</p> <p>Anna Judith Engel Pensamentos de Anna Ursina Lardi Christoph, marido de Anna Tilman Strauß Tania, babá Iris Becher Mulher atrás do papel de parede Luise Wolfram</p> <p>Sonoplastia Cathlen Gawlich Câmeras Andreas Hartmann, Stefan Kessissoglou</p>

Penetrar o Interior do Personagem: os efeitos da subjetividade

O dispositivo cineteatral possibilita uma simultaneidade da vida interior dos personagens com as percepções dos espectadores. Principalmente em *Fraulein Julie*, mas também em *Die Gelbe Tapete*, esse efeito de subjetividade ocorre primeiramente através da visão e pelo desdobramento de diferentes combinações de planos subjetivos no filme. Quando Christine realiza suas tarefas domésticas – preparar a comida da cadela de Julie, ou o rim para Jean – a tela mostra os móveis, os objetos e suas mãos, vistos de cima, como se ela estivesse observando os próprios gestos. Além disso, a filmagem e a projeção da imagem refletida do rosto das protagonistas (quando elas se

olham em um espelho como se quisessem compreender quem são, ou quando suas imagens se refletem no vidro de uma janela) fazem com que o espectador se identifique com o sujeito em *close*, que é tanto observado quanto observador. A técnica do plano/contraplano – que mostra o personagem olhando e depois o objeto de seu olhar – também é utilizado quando, por exemplo, Christine espia a conversa entre Julie e Jean na cozinha através de uma porta entreaberta, ou quando Anna examina o papel de parede cujo desenho desperta suas inquietudes e seus distúrbios. A identificação do espectador com o personagem ocorre também em imagens que tecnicamente não são planos subjetivos, mas que mostram as protagonistas em sua intimidade, de perto, criando um efeito de proximidade tátil, através da amplificação dos sons que acompanham a imagem. Tal efeito é particularmente forte na sequência em que Anna rasga e arranca o papel de parede, com gestos obsessivos, nervosos, frenéticos, filmados de perto, dando ao espectador a impressão de sentir a consistência seca e empoeirada do papel.

As imagens permitem mostrar as visões internas dos personagens. Em *Fraulein Julie*, quando Christine adormece a tela se torna o espaço de seus sonhos, cujas aparições, formadas por reflexos e elementos naturais, são fabricadas diante do público, no palco pelos atores. Em *Die Gelbe Tapete*, a visão de Anna no papel de parede se materializa progressivamente no espaço cênico, primeiramente projetada nas paredes e, depois, em carne e osso diante de Anna. Na loucura, o imaginário se torna real, habita o real, e acaba por guiá-lo.

A distorção da relação de Anna com a realidade também se manifesta em planos subjetivos sonoros, que igualmente estão presentes em *Fraulein Julie* de forma mais pontual e objetiva. Fechada em seu quarto, Christine ouve vagamente as vozes de Jean e Julie, em outra peça. Os atores se encontram em duas salas de dublagem, situadas nos dois extremos da estrutura cenográfica, e a amplificação das vozes é determinada de acordo com a capacidade de escuta da protagonista: quando ela utiliza um copo no chão para escutar melhor, o volume aumenta e as palavras se tornam compreensíveis. No entanto, em *Die Gelbe Tapete*, a percepção auditiva do espectador é modificada constantemente: assim que Anna entra em cena, as vozes dos outros personagens são quase inaudíveis, ao passo que os sons são amplificados. Nesses momentos, a voz que domina, acompanhando

as perambulações e investigações de Anna em seu quarto, é a voz de seus pensamentos, sob a forma de um monólogo interior transmitido através de uma voz-off. Assim, o isolamento e a introversão de Anna se tornam perceptíveis e os espectadores, tanto quanto a protagonista, são tirados da realidade.

Ao mesmo tempo em que a voz-off possibilita um contato direto com as evoluções internas do personagem, ela também multiplica suas fontes de expressão ao introduzir um corte entre o corpo do ator e a verbalização dos sentimentos do personagem, cabendo ao espectador a sua recomposição. Assim, o efeito de penetrar no personagem gera a dissociação do sujeito – e de seu intérprete – com o qual o espectador havia se identificado.

Dissociar a Identidade e o Sujeito: os duplos sonoros e visuais

A voz dos pensamentos que acompanham as ações de Anna durante o espetáculo é da atriz Ursina Lardi¹⁹. Ela se parece muito com Judith Engel e, durante a peça, fica visível em uma cabine de dublagem iluminada, localizada no centro do dispositivo cenográfico. Ela acompanha a ação do filme em uma tela de controle e lê seu texto com entonações contidas, às vezes quase frias, sem fazer nenhum gesto, expressando assim, de um lado, a lucidez da loucura e, de outro, a distância entre intérprete e personagem. Desse modo, o personagem é composto por uma entidade dupla e a atriz que o interpreta em cena tem um duplo através dessa presença fora de cena que se encontra, como sugere sua posição no espaço cênico, em um espaço intermediário entre os níveis da atuação e da filmagem. Ela é uma espécie de diretora, tanto da atuação da atriz quanto das ações do personagem, tornando a fragmentação de sua personalidade palpável, ativa e incorporada.

Contrariamente, em *Fraulein Julie*, os duplos de Christine são presenças mudas e discretas, localizadas no intermediário entre a filmagem e a atuação: trata-se de uma figurante, vestida e penteada como a protagonista, além da atriz que interpreta Julie e de uma das duas sonoplastas, que tem apenas as mãos filmadas. A figurante atua ao mesmo tempo em que Jule Böwe, quando é necessário para a edição do filme, para conseguir os efeitos de subjetividade citados anteriormente através de uma combinação de planos em close e planos gerais filmados na zona da mesa de filmagem e na cozinha. Nesses

momentos, vemos Christine no proscênio e seu duplo na cozinha, ou então Christine na cozinha e a figurante, ou as *dublês de mãos*, no proscênio. Através da edição feita ao vivo de acordo com uma partitura extremamente precisa, o filme constrói uma ilusão de continuidade, cujos artifícios são mostrados em cena. No entanto, a fluidez dos deslocamentos, que ocorrem de maneira silenciosa e harmoniosa como uma espécie de coreografia, faz com que esses artifícios sejam quase imperceptíveis para o público, que tem sua atenção dividida entre a tela e a multiplicidade de espaços e ações no palco. Eles são percebidos pelos espectadores de forma intermitente, criando uma perturbação, uma breve interrogação sobre a identidade das pessoas em cena e no filme. Essa fragilização da identidade do sujeito é temporária, pois a aparição recorrente do rosto de Jule Böwe ajuda a definir a identidade do personagem. No entanto, essa fragilidade se instala na percepção do espectador como uma dúvida que fica no ar.

Entre Identificação e Distanciamento: uma experiência maleável do espectador

O dispositivo cineteatral não se limita a criar uma coexistência de tensões opostas em relação ao espaço, ao ator e ao personagem, ele também envolve o espectador nesse processo. Se ele aceita a desorientação provocada pelo dispositivo, o espectador encontra um equilíbrio instável e variável entre identificação e distanciamento, em um ajuste constante da sua posição em relação ao espetáculo; o público é constantemente mantido dentro e fora de sua função de espectador, pois continuamente ele é levado a pensar na sua atividade, a fazer escolhas e, assim, a se observar enquanto assiste ao espetáculo²⁰. É possível notar esse tipo de tensão em diversas criações que utilizam dispositivos de vídeo ao vivo, pois a tecnologia permite uma aproximação entre ator, personagem e espectador, ao mesmo tempo em que reforça o caráter processual do espetáculo, revelando sua fabricação. Poderíamos evocar mesmo um movimento do teatro contemporâneo no qual a tecnologia é utilizada para atingir a introspecção do sujeito e a exploração das relações intersubjetivas como, por exemplo, no trabalho de Ivo Van Hove e de Guy Cassiers²¹, especialmente em espetáculos como *Le Projet Antonioni*, de Van Hove, inspirado na *trilogia da incomunicabilidade* de Michelangelo Antonioni, composta dos filmes *L'Avventura*, *La Notte* e *L'Eclisse*,

ou como *Rouge décanté*, dirigido por Cassiers a partir do romance autobiográfico epônimo de Jeroen Brouwers (2004)²². A especificidade dos espetáculos de Katie Mitchell abordados aqui é o caráter do sujeito explorado – um sujeito feminino que tem dificuldade para se afirmar como tal, prisioneiro de convenções sociais e do conformismo – e a coerência entre o funcionamento do dispositivo cênico e as relações de poder entre os gêneros que ele consegue mostrar a partir do próprio interior das vítimas. Mitchell consegue mostrar o íntimo feminino e suas contradições de uma forma ao mesmo tempo analítica e sintética, exibindo as sutilezas dos estados internos e fazendo sentir a solidão e a fragilidade não apenas dos personagens, mas também dos atores e até dos espectadores. Retomando a imagem inicial da pele, poderíamos dizer que o espetáculo, em seu conjunto, é uma membrana sutil, maleável e permeável que envolve atores e espectadores, possibilitando que eles transitem constantemente do interior ao exterior dos personagens e deles mesmos, em uma troca concentrada de emoções, de dúvidas, de considerações: o palco, ou melhor, a sala inteira se torna o lugar de uma dissecação do humano e de um mergulho empático na experiência subjetiva.

Notas

¹ Há muitas referências no plano internacional. Este texto se limita àquelas que nos parecem mais pertinentes e, no final do artigo, encontram-se outras referências: Ouakine; Pavlovic (1987); Valentini (1987); Picon-Vallin (1998); Chapple e Kattenbelt (2006); Dixon (2007), especialmente o capítulo 6; Giesekam (2007); Salter (2010), especialmente o capítulo 4; Hamon-Siréjols (2011).

² Lembramos aqui os espetáculos *The Waves*, baseado em Virginia Woolf (2006), *Attempts on her life*, de Martin Crimp, ... *Some trace of her*, baseado em Dostoïevski (2009), *Dido and Aenas*, de Hery Purcell (2009), *Fraulein Julie*, de August Strindberg (2010), *Die Ringe des Saturn*, baseado em W. G. Sebald (2012), *Die Reise Durch Die Nacht*, de Friederike Mayröcker (2012), *Die Gelbe Tapete*, baseado em Charlotte Perkins Gilman (2013), *Wunschloses Unglück*, de Peter Handke (2014), *The Forbidden Zone*, de Duncan Macmillan (2014), *Reisende auf einem Beind*, de Herta Müller (2015).

³ Rebellato identifica três fases na trajetória de Mitchell: “[...] antropológica, que é centrada no ator, nos limites dos textos e envolvendo tecnologias digitais” (Rebellato, 2010, p. 322). Nota do tradutor: as citações deste artigo foram livremente traduzidas a partir das versões francesas apresentadas pela autora.

⁴ Como descreve Rebellato, ela foi frequentemente o alvo de polêmicas por Michael Billington, o influente crítico do jornal *The Guardian* (Billington, 2006; 2009).

⁵ Ela começa sua carreira como assistente de direção na Royal Shakespeare Company durante dois anos e, a partir dos anos 1990, seus espetáculos são produzidos por esta companhia e pelo National Theatre.

⁶ Seu trabalho é influenciado particularmente por Lev Dodin e Anatoli Vassiliev.

⁷ Os espetáculos gravados, as traduções dos textos em francês, para as legendas, e os planos de edição.

⁸ Por exemplo, no que diz respeito às apresentações dos espetáculos na França e as reações da imprensa.

⁹ No original em inglês: “[...] to slip inside the skin of a character and enact credible emotions, thoughts and actions”; sem outra indicação, as citações em inglês foram traduzidas em francês pela autora.

¹⁰ No original em inglês: “to get them inside the skin”.

¹¹ Como explica Stéphane Poliakov, nesta época Stanislavski experimenta um “[...] método de ensaios [...] onde cada fragmento é construído a partir dos impulsos físicos do ator. Seu envolvimento é direto, sem que o texto esteja decorado e sem um trabalho de mesa prévio: é uma *análise pela ação*” (Poliakov, 2015, p. 81). Conforme, no mesmo volume, o texto de Stanislavski intitulado “Un sténogramme de répétitions. Actions physiques et sensation de soi” (Poliakov, 2015, p. 41-45) e o livro dirigido por Marie-Christine Autant-Mathieu, *La Ligne des actions physiques. Répétitions et exercices de Stanislavski* (2008).

¹² James observa que, em situações extremas de perigo, a primeira reação é física e a sensação emocional se manifesta mais tarde (James, 2006).

¹³ No original em inglês: “If, when representing emotions on stage, we were to miss out vital physical steps in the expression on the emotion, then the emotion might not be legible”.

to the audience. I realized that they can only read what is happening inside someone by what they see on the inside”.

¹⁴ No original em inglês: “We soon realized that the only way to do this was to get close inside each character’s head. This is where the video came in as it allowed us to get very close to each character’s face, so close that the audience could see a thought flicker behind an eye or a tiny movement of one of the 200 muscles on the face”.

¹⁵ Mitchell conta que esta escolha radical resultou do pedido da Schaubühne de uma encenação de *Senhorita Júlia* envolvendo um dispositivo de vídeo ao vivo: mesmo que ela tivesse gostado de dirigir a peça de Strindberg de forma tradicional, o pedido do teatro se transformou em um desafio. Conforme Rebellato (2014, p. 223).

¹⁶ Entre os quais, *Alphabet* (Christensen, 2013).

¹⁷ Depois de uma formação em ergoterapia, Jule Böwe começa sua carreira de atriz nos anos 1990 e integra a trupe da Schaubühne de Berlim em 1999. Ela participou de produções cinematográficas e da gravação de audiolivros.

¹⁸ Nascida de uma família de atores, formada na Hochschule für Schauspielkunst Ernst Busch, em Berlim, Judith Engel fez parte das trupes das Schauspielhaus de Frankfurt e de Zurich, e, entre 2004 e 2014, da Schaubühne de Berlim. Ela também trabalhou para o cinema e para a televisão.

¹⁹ Ursina Lardi é uma atriz suíça, formada na Hochschule für Schauspielkunst Ernst Busch, em Berlim. Ela é conhecida internacionalmente por seu trabalho no cinema. Ela faz parte da trupe da Schaubühne de Berlim desde a temporada 2012/2013.

²⁰ Estas afirmações são feitas a partir da análise do dispositivo, de nossa própria experiência, e da discussão com diversos estudantes da Graduação em *Arts du spectacle* e do Mestrado em *Arts de la scène* da Universidade Paris 8 que assistiram conosco o espetáculo e que participaram de nossos cursos. Gostaríamos de agradecer a estes alunos.

²¹ Estes dois diretores de Flandres, um, diretor do Toneelgroep Amsterdam na Holanda, outro, do Toneelhuis na Antuérpia, na Bélgica, compartilham com Katie Mitchell o gosto por adaptações teatrais de obras não teatrais, e um trabalho preciso de direção de atores. No entanto, como explica Edwige Perrot, “Ivo van Hove parece ser influenciado pelo cinema ou, ao menos, pelo gesto cinematográfico, Cassiers, ao contrário, está inserido mais em uma linhagem de artistas plásticos e de videoartistas” (Perrot, 2013). Entre seus espetáculos mais marcantes, lembramos aqui de Ivo Van Hove: *Les Tragédies romaines*, de William Shakespeare (2007); *Scene de la vie conjugale* (2004), *Cris et chuchotements* (2009), *Après la répétition - Persona* (2012), baseados nos roteiros de Ingmar Bergman; *Le Projet Antonioni* (2009), a partir dos filmes *L’Avventura*, *La Notte* e *L’Eclisse* de Michelangelo Antonioni, *Husbands*, baseado no roteiro de John Cassavetes (2012), *Antigone*, de Sófocles; de Guy Cassiers: *Proust integrale*, baseado em *La Recherche du temps perdu*, de Marcel Proust, *Rouge décanté*, baseado no romance de Jeroen Brouwers (2004), *Cœur ténébreux*, adaptação do conto *Au cœur des ténèbres* de Joseph Conrad (2011), o *Projet Musil*, um tríptico adaptado do romance *L’Homme sans qualités*, de Robert Musil (2011-2012).

²² Para uma análise destes espetáculos, ver a tese de Edwige Perrot (Perrot, 2013) e um artigo de Erica Magris (Magris, 2014).

Referências

- AUTANT-MATHIEU, Marie-Christine (Dir.). **La Ligne des Actions Physiques**. Répétitions et exercices de Stanislavski. Montpellier: L'Entretemps, 2008.
- BILLINGTON, Michal. The Seagull. **The Guardian**, London, 28 juin 2006.
- BILLINGTON, Michal. Don't Let Auteurs Take Over in Theatre. **The Guardian**, London, 14 avril 2009. Disponible sur: <<http://www.theguardian.com/stage/theatreblog/2009/apr/14/auteur-theatre>>. Consulté le: 28 sept. 2015.
- CHAPPLE, Freda; KATTENBLET, Chiel (Dir.). **Intermediality in Theatre and Performance**. Amsterdam; New York: Rodopi, 2006.
- CHRISTENSEN, Inger. **Alphabeth**. Paris: Ypsilon, 2013.
- DAMASIO, Antonio. **Le Sentiment même de Soi: corps, émotions, conscience**. Paris: O. Jacob, 1999.
- DIXON, Steve. **Digital Performance**. A History of New Media in Theatre, Dance, Performance Art, and Installation. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2007.
- GIESEKAM, Greg. **Staging the Screen**. The use of film and video in theatre. New York: Palgrave MacMillan, 2007.
- HAMON-SIREJOLS, Christine. Vidéo et nouvelles modalités de réception du spectacle théâtral. In: NAUGRETTE, Catherine (Dir.). **Le Contemporain en Scène**. V. II. Paris: L'Harmattan, 2011. P. 135-142.
- JAMES, Williams. **Les Émotions (1884-1895)**. Paris: L'Harmattan, 2006.
- MAGRIS, Erica. La Projection en Temps Réel au Théâtre: corps, visages et voix entre jeu et perception. In: CAMPAN Véronique (Dir.). **La Projection**. Rennes: PUR, 2014. P. 191-206.
- MALAGUE, Rosemary. Theatrical Realism as Feminist Intervention: Katie Mitchell's 2011 Staging of *A Woman Killed with Kindness*. **Shakespeare Bulletin**, Baltimore, v. 31, n. 4, p. 623-645, Winter 2013.
- MITCHELL, Katie. **Director's Craft: A Handbook for the Theatre**. London: Routledge, 2009.
- OUAKINE, Serge; PAVLOVIC, Diane (Dir.). Théâtre et Technologies: la scène peuplée d'écrans. **Jeu-Cahiers de Théâtre**, Montréal, n. 44, p. 91-174, 1987.
- PERKINS GILMAN, Charlotte. **Le Papier Peint Jaune**. Trad. Collectif "Des Femmes". Paris: Des Femmes-A. Fouque, 2007 (The Yellow Wallpaper. The New England Magazine, 1892).
- PERRIER, Jean-Louis. Entretien avec Katie Mitchell. **Dossier de presse du Festival d'Avignon**, p. 45-46, 2011. Disponible sur: <<http://www.festival-avignon.com/fr/archives-2011>>. Consulté le: 28 sept. 2015.
- PERROT, Edwige. **Les Usages de la Vidéo en Direct au Théâtre chez Ivo Van Hove et chez Guy Cassiers**. Thèse (Doctorat en Études Théâtrales) – Université Paris 3/Université de Montréal, 2013.

- PICON-VALLIN, Béatrice (Dir.). **Les Écrans sur la Scène**. Paris: L'Âge d'Homme, 1998.
- POLIAKOV, Stéphane. **Constantin Stanislavski**. Arles: Actes Sud-Papiers, 2015.
- REBELLATO, Dan. Doing the Impossible: Katie Mitchell in Conversation with Dan Rebellato. In: LAERA, Margherita (Dir.). **Theatre and Adaptation: Return, Rewrite, Repeat**. London: Bloomsbury, 2014. P. 213-226.
- REBELLATO, Dan. Katie Mitchell: Learning from Europe. In: DELGADO, Maria M.; REBELLATO, Dan (Dir.). **Contemporary European Theatre Directors**. Abingdon: Routledge, 2010. P. 317-338.
- SALTER, Chris. **Entangled Technology and the Transformation of Performance**. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2010.
- SCHAUBÜHNE. Die Gelbe Tapete. Surtitrage en français, document inédit, 2013.
- SHEVSTSOVA, Maria. On Directing: A Conversation with Katie Mitchell. **New Theatre Quarterly**, Cambridge, v. 22, n. 1, p. 3-18, 2006.
- STRINDBERG, August. **Mademoiselle Julie: une tragédie naturaliste**. Trad. Terje Sinding. Paris: Circé, 2006 [Fröken Julie: Ett naturalistiskt sorgespel. Stockholm: Joseph Seligmann, 1888].
- VALENTINI, Valentina. **Teatro in Immagine**. Volume primo: eventi performativi e nuovi media. Roma: Bulzoni, 1987.

Erica Magris é professora no Departamento de Teatro da Universidade Paris 8, na qual ela integra o núcleo de História, além de ser pesquisadora associada ao THALIM-ARIAS, CNRS. Autora de uma tese em cotutela (Université Paris 3 - Scuola Normale Superiore de Pise) sobre a utilização de tecnologias audiovisuais no teatro italiano dos anos 1960 até o início do século XXI. Atualmente, ela dirige o projeto trienal *La scène augmentée* (2015-2017), financiado pelo Labex Arts-H2H. Ela pesquisa a criação teatral contemporânea e suas múltiplas relações com a mediação tecnológica e com os contextos sociopolíticos.

E-mail: erica.magris@univ.paris8.fr

Este texto inédito, traduzido por André Mubarack, também se encontra publicado em francês neste número do periódico.

Recebido em 16 de outubro de 2015

Aceito em 01 de fevereiro de 2016