



sala preta
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v15i2p72-92

Em Pauta

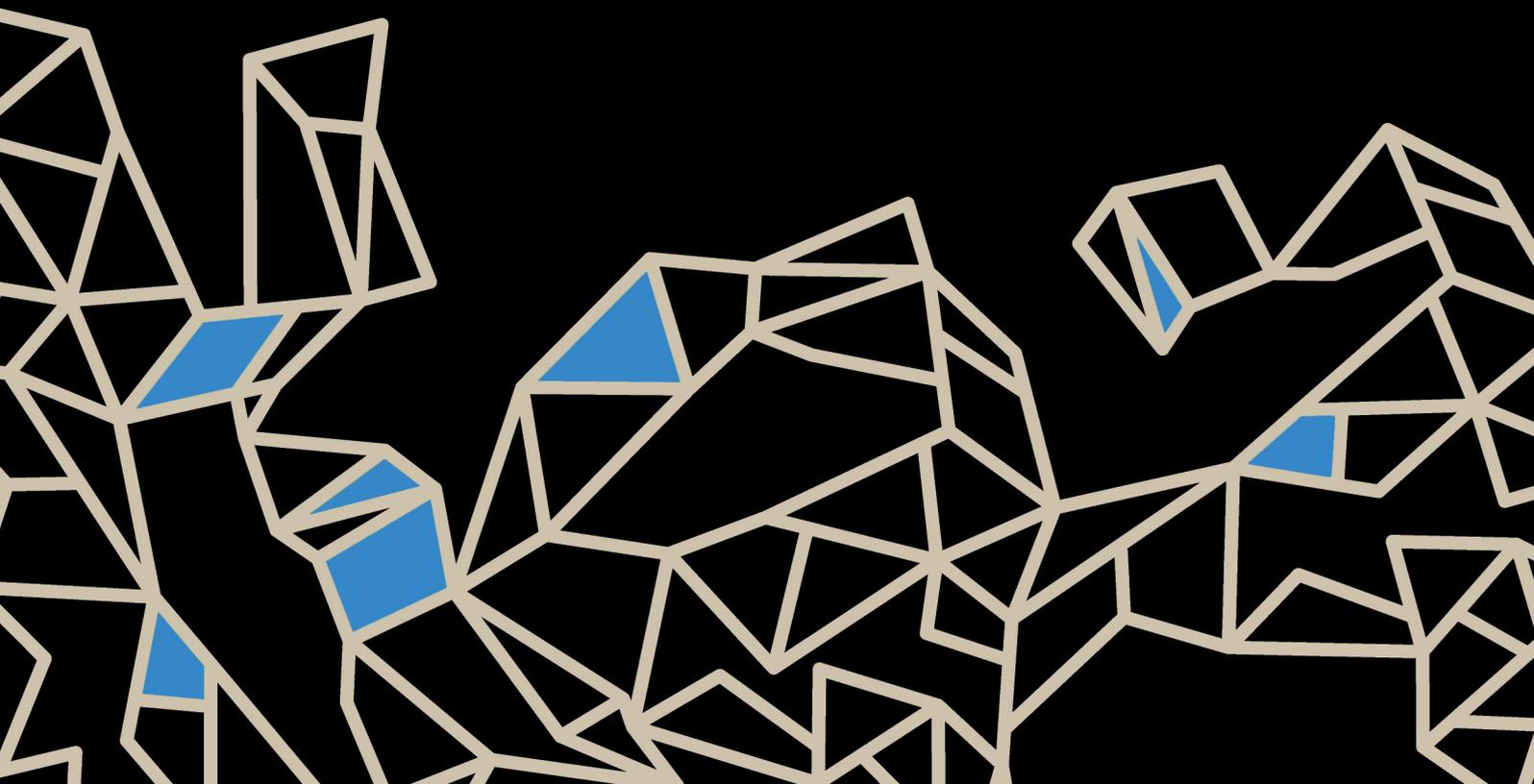
O desempenho da escuridão: análise do valor dramático do *black-out* em *Cercles/Fictions* de Joël Pommerat

*The performance of darkness: analysis on the drama
value of the black out in Joël Pommerat's Cercles/Fictions*

Maria Clara Ferrer

Maria Clara Ferrer

Doutora em estudos teatrais/artes cênicas pela
Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, onde
também leciona.



Resumo

O black-out tornou-se, ao longo da trajetória artística de Joël Pommerat, uma “figura de estilo” pela qual se pode reconhecer os espetáculos da Companhia Louis Brouillard. Este artigo questiona a importância dramaturgical desse procedimento dentro da escrita cênica do autor-encenador francês. Concentrando-se na análise de *Cercles/Fictions* (2010), criação que marca na obra do artista uma primeira ruptura com a frontalidade da caixa cênica, busca-se entender como a escuridão atua na composição e na percepção do espetáculo, adquirindo um valor performativo.

Palavras-chave: *Black-out*, Escuridão, Joël Pommerat, Eric Soyer, *Cercles/Fictions*.

Abstract

Black-out has become, throughout Joël Pommerat’s artistic path, a “figure of speech” that distinctive of the Louis Brouillard company’s performances. This article questions the dramaturgical importance of this process within the scene writing of this French author-director. Focusing on the analysis of *Cercles/Fictions* (2010), a play that has marked the artist’s work as a first rupture with the frontality of the stage house, this study aims at understanding how the darkness acts on the composition and on the perception of this play, gaining an actual performing nature.

Keywords: Black-out, Darkness, Joel Pommerat, Eric Soyer, *Cercles/Fictions*.

Louis Brouillard. Foi assim que o hoje reputado autor e encenador francês Joël Pommerat batizou sua companhia em 1990, quando iniciou seu projeto de trabalho e de vida ao se tornar, como ele mesmo se define, “escritor de espetáculos”. De sobrenome “Nevoeiro” (Brouillard), o “Luiz” (Louis) inventado por Pommerat não tem a luz soberana de um Rei Sol. A escolha do oxímoro já deixa pressentir o caráter penumbroso da linguagem cênica do artista e a função estruturante que a iluminação desempenhará em suas criações.

Fruto de uma perseverante pesquisa estética, o importante reconhecimento da Cia. Louis Brouillard confirma-se hoje pela variedade de produções



concretizadas nos últimos anos. Além das grandes e longas criações realizadas com seu núcleo habitual de atores, Pommerat diversificou sua obra criando espetáculos de diferentes formatos: óperas, peças curtas e adaptações de contos para o teatro também destinadas ao público infantil. Entretanto, a diversidade de suas produções em nada afetou a singularidade estética de seus espetáculos. Regidos por uma grande preocupação e uma rara exigência quanto à forma, as criações da companhia – assim como as de Robert Wilson, Claude Régy ou ainda Pina Bausch – trazem consigo uma espécie de “marca registrada”, isto é, uma assinatura estética cujo reconhecimento é indefectível.

A forte identidade da obra de Pommerat caracteriza-se por certo número de constantes de sua escrita cênica. Entre elas, a mais marcante, como já era de se prever dado o nome da companhia, é indiscutivelmente a presença da escuridão e a utilização sistemática do *black-out* entre as cenas de seus espetáculos, todos eles construídos de forma fragmentada. Como o ciclorama à variação cromática de Robert Wilson, a lentidão extrema dos movimentos nos espetáculos de Claude Régy, a escuridão é uma propriedade invariante – para utilizar aqui um termo matemático – do gesto criador de Pommerat. A repetição do procedimento não pode ser assimilada a uma incapacidade do “escritor de espetáculos” de renovar suas escolhas, pois deve-se considerar que toda trajetória artística de longo fôlego, como é o caso da sua, é constituída de constantes e variáveis, obsessões e rupturas. De fato, ao longo da última década, não faltaram viradas na obra desse autor e encenador francês. Ele variou formatos de espetáculo, dispositivos cenográficos, temáticas e tipos de narração. Manteve, porém, sua obsessão pela escuridão radicalizando conscientemente a repetição do *black-out* entre as sequências.

Supondo então que não se trata simplesmente de um vício formal do artista, cujas escolhas estéticas não demonstram nada de aleatório, cabe aqui questionar o valor dramático dessa “figura de estilo” da encenação que percorre a totalidade da obra de Pommerat. Em outros termos, há de se perguntar de que maneira a escuridão atua na composição e, conseqüentemente, na percepção de seus espetáculos.

Sem negar a utilidade técnica do *black-out*, permitindo as transformações da cena às escuras, pretende-se entender como o seu uso contribui com

a produção do sentido da obra. Para tanto, a análise se focalizará no espetáculo *Cercles/Fictions*, criado em 2010 no teatro Bouffes du Nord em Paris. A escolha é estratégica na medida em que se trata do primeiro espetáculo em que Pommerat utiliza um espaço cênico circular, rompendo com a frontalidade da caixa cênica, mas reafirmando e potencializando o mecanismo do *black-out* entre as cenas. A comparação de *Cercles/Fictions* com seus espetáculos precedentes permitirá evidenciar a função ao mesmo tempo estética e dramática da escuridão dentro da evolução da poética cênica do artista.

No princípio não era o verbo, era o espaço

Seria difícil adentrar a dramaturgia da luz na estética de Joël Pommerat sem antes apreender a especificidade do processo criativo que guia o trabalho do artista e, dentro deste, a importância da cenografia.

Desde que comecei a fazer espetáculos (no início nos anos 1990), eu me defini como “escritor de espetáculos;” e não como “escritor de textos”. Como escritor de espetáculos, sempre comecei por definir (e faço questão disso) pragmaticamente os grandes princípios da cenografia. (LONGCHAMP, 2011)

Primeiramente, aqui vale retomar o termo de “escritor de espetáculo”. Embora não se possa negar que Pommerat escreve peças de teatro – todas publicadas e muitas traduzidas em diversas línguas –, há de se lembrar quão forte é a ligação existente entre seu trabalho de escrita e de encenação. Na verdade, trata-se de um único gesto. O acúmulo das funções de escritor e encenador traduz-se, ao contrário da divisão tradicional em dois tempos sucessivos entre a escrita e a encenação, em um único movimento, que poderia ser chamado de “escrita cênica”. O texto nunca é a matriz dos processos de criação da Cia. Louis Brouillard. Partindo de uma temática e de um título, primeiro elemento que ele define ao iniciar um projeto, Pommerat desenvolve com os atores e colaboradores um minucioso trabalho de improvisação durante vários meses. Na maioria das vezes, não se trata de fazer que os atores inventem o texto improvisando falas. O que ele chama de “improvisação” são experimentações de relações espaço-temporais entre as presenças. Todos



os colaboradores artísticos participam dessa dramaturgia *in progress* que consiste em explorar diferentes possibilidades de inscrição dos corpos em um dado espaço. Relações de distância, de níveis, de linhas, assim como a duração dos movimentos são testadas pondo em jogo geometrias de corpos para cada cena. Sempre atento ao que poderia se chamar de “física” do palco, Pommerat interessa-se pela maneira como as presenças são percebidas, suas “doses” e densidades. Aos poucos as composições cênicas se definem, e o texto elaborado e alterado cotidianamente vai se infiltrando na escrita cênica. A palavra emerge da cena e mais especificamente de um dispositivo cênico já pensado e instalado desde o início dos ensaios. Isso exige uma estruturação prévia do espaço assim como de sua implementação luminosa. Ou seja, a cenografia aparece como uma condição *sine qua non* para que a dramaturgia possa se desenvolver, daí a importância da cúmplice relação que Pommerat desenvolveu com Eric Soyer, cenógrafo e iluminador da companhia.

Entre Eric e eu não existe uma relação clássica de diretor e cenógrafo. Não escrevo previamente o texto. Nunca pude dar a um cenógrafo um texto para ler e esperar que ele chegue com suas proposições. Acho que nem seria capaz de funcionar desse jeito. A cenografia, ou seja, o espaço no qual a ficção vai se desenvolver, pertence completamente ao campo da escrita. Não é algo anexo. O espaço da representação, no qual as figuras ou personagens vão evoluir ou viver, é a página branca do início do projeto. (LONGCHAMP, 2011)

A matriz cenográfica contém os princípios estruturantes do espaço, isto é, as dimensões da cena e da plateia (determinando inclusive o número de espectadores) e o tipo de relação (frontal, bifrontal etc.) entre elas. Sem se contentarem ou se acomodarem nas arquiteturas teatrais pré-estabelecidas, Pommerat e Soyer recriam um *theatron* dentro dos edifícios teatrais por onde passam, no sentido etimológico do termo, pois para cada espetáculo criam um “lugar de onde se vê”. De fato, trata-se de uma cenografia arquitetônica que prevê também uma instalação específica de refletores estruturando o espaço segundo um mapeamento de linhas, focos e planos das luzes. Uma vez essas condições reunidas, os ensaios podem começar.

Página preta, a cena como espaço mental

A configuração inicial do espaço torna-se, portanto, uma janela aberta para a imaginação do autor-encenador. Pode-se aqui arriscar uma analogia com a maneira como Alberti (1992), instaurando dentro da pintura uma visão arquitetônica, dizia projetar um quadro:

Primeiro traço a superfície a ser pintada, um quadrilátero do tamanho que desejo, feito de ângulos retos, e que para mim é uma janela aberta através da qual se possa olhar a história. A partir daí determino o tamanho que quero dar aos homens dentro de minha pintura. (p. 115)

Só que a janela de Pommerat “dá para dentro”, isto é, não é uma tentativa de representação de um mundo objetivizado como buscava fazer o pintor renascentista, mas se abre para um espaço mental que poderia ser assimilado ao *mindscape* do próprio autor: um poço sombrio do fundo do qual surgem as imagens cênicas. Sua página branca é preta, e como diria Bernard Dort (1988) a respeito desta recorrente imagem da criação: a página branca “é mais mental do que material” (p. 86).

Sendo assim, o objetivo inicial dos projetos cenográficos de Eric Soyer é criar um vazio, e o conceito de espaço vazio não se restringe a um espaço pouco ocupado, ou sem nada. Trata-se de um volume aberto, conforme descreve Pommerat em uma entrevista radiofônica concedida à jornalista Joëlle Gayot:

O modelo cenográfico operante baseia-se no princípio de apagamento, trazer o espaço para o “grau zero”. Varrendo todos os parasitas da cena, busca-se um modo de apagar a caixa teatral e recriar um espaço neutro [...] um espaço aberto, vazio, largo, configurado pela luz, prolongado pelo som e ocupado pela presença dos atores. (POMMERAT, 2013)

Ora, essa abertura espacial é promovida pela incidência que a luz tem na percepção deste volume, razão pela qual a iluminação nas criações da Cia. Louis Brouillard é completamente indissociável da cenografia. Desenvolve ainda o autor-encenador:



O fato de Eric desempenhar a dupla função de cenógrafo e iluminador é muito significativo, pois existe uma fusão total entre esses dois campos nos espetáculos da companhia. As cenografias de nossos espetáculos são espaços vazios, como conchas vazias; é a luz que cria ou, mais exatamente, que revela os espaços. (LONGCHAMP, 2011)

Com essa ideia, pode-se recorrer à pintura como fonte de infinitos exemplos da capacidade da iluminação em fechar ou abrir um espaço. A comparação de dois quadros com usos opostos da luz pode ser útil para entender como o excesso ou a ausência de luminosidade de um espaço afeta o comportamento ocular de seu espectador.

A atmosfera de *People in the Sun* (1960), de Edward Hopper, é claramente marcada pela presença esmagadora do sol: os sombreamentos são mínimos, e os contrastes luminosos são praticamente inexistentes. Tudo está tão exposto, que o olhar do espectador pouco vagueia pela imagem. Apesar de representar um espaço aberto, o quadro de Hopper não traz profundidade. A saturação luminosa achata a visão que se tem da cena, criando (propositalmente) uma estagnação do olhar. Ao mesmo tempo que a tela do pintor americano (re)trata a incapacidade de agir daquelas figuras arrebatadas pelo excesso de luz solar, ela espelha seu espectador, cujo olhar diante do quadro vai envidraçando, como o das figuras que ali vê.



Figura 1. Edward Hopper. *People in the Sun*, Smithsonian American Art Museum, 1960.

Já quando observa a sombria paisagem noturna de Caspar David Friedrich, o espectador sente a necessidade de adentrar a imagem. Em *Beira do mar à luz da lua* (1818), nota-se inversamente uma *mise en scène* da luz que aposta em uma visibilidade mínima e acaba sugerindo um espaço muito mais vasto e profundo do que no quadro precedente. Mostrando pouco ou quase nada, a pintura atíça a visão. Desbravando a massa de neblina, o olho movimentava-se incansavelmente diante da imagem buscando entender as formas que ali se escondem, mas como não as consegue enxergar com plenitude, só lhe resta imaginar o que o quadro sugere. A intensa penumbra expande a percepção do espaço porque ela exige que o espectador se projete através daquilo que não vê. A escuridão ativa a imaginação do olhar.



Figura 2. Caspar David Friedrich. *Beira do mar à luz da lua*, Museu do Louvre, 1818.

É nessa ótica da penumbra que Pommerat compõe seus espetáculos e incita, sem concessão, seu espectador a não se contentar com aquilo que vê. Sombreado as margens de cada imagem cênica, ele cria um extracampo (*hors-champ*), cuja forte presença gera a ambiguidade e o estranhamento tão característicos de sua obra.

“O mistério do círculo”

O caráter vazio e sombrio das matrizes cenográficas concebidas por Eric Soyer, graças às quais Joel Pommerat molda as dramaturgias de seus espetáculos, fez a caixa preta se tornar um espaço de referência para a Cia. Louis Brouillard. Como explica seu diretor, “esse modelo permite recriar, mesmo dentro de arquiteturas teatrais bem marcadas (como a Théâtre de la Main d’Or no começo, e o Théâtre Paris-Villette em seguida), espaços neutros no sentido de abertos, propícios à criação e imaginação, espaços vazios no sentido ‘brookiano’ do termo” (LONGCHAMP, 2011).

Todas as produções de Pommerat realizadas durante o período em que era artista associado do Théâtre Paris-Villette – *Au monde, D’une seule main, Les Marchands e Cet Enfant* – exploraram o modelo frontal da caixa cênica criando espaços domésticos, mas que davam ao espectador, graças à sábia utilização da penumbra, uma grande sensação de amplitude e de perdição. Evitando a iluminação frontal e privilegiando o uso das luzes laterais, contras e a pino, Soyer desenhou para cada um desses espetáculos interiores sombrios pontualmente penetrados por corredores e brechas de luz. A penumbra dava destaque à profundidade do palco e distanciava visivelmente o primeiro plano da plateia. Embora aparentes, as paredes mais beiravam a escuridão do que enquadravam o espaço de jogo. Escurecendo os limites materiais do palco (sua boca de cena e seus três lados), a maneira como Pommerat e Soyer trabalhavam a caixa preta fazia mais jus à câmera escura do que à moldura retangular da caixa cênica italiana.

Quando já se começava a identificar a frontalidade da caixa preta a uma constante da estética de Pommerat, ocorreu uma ruptura. Convidado por Peter Brook para ser artista associado do Bouffes du Nord, Pommerat, deixando-se levar pelo formato arquitetônico arredondado desse teatro, cria em 2010 *Cercles/Fictions*. Pela primeira vez, abandona a ótica frontal e opta, cedendo à provocação do diretor inglês, por um dispositivo circular, como vem explicar na nota de intenção do espetáculo:

Nos meus espetáculos precedentes, só havia considerado a relação com o público frontalmente, o que impõe sempre um único e mesmo ponto de vista: centenas de espectadores, mas um único olhar.

Com isso, pude trabalhar com a grande precisão do detalhe, mas também com as noções de ambiguidade e de abertura [...] No trabalho do Peter Brook, a multiplicidade dos olhares é essencial. A sala do Bouffes Du Nord é o lugar ideal para esse tipo de concepção. Ele me falou muito dessa ideia que tinha, e eu resisti durante muito tempo ao seu convite, não conseguindo me desfazer da minha visão das coisas.

Foi então que Eric Soyer, cenógrafo da companhia, trouxe a imagem de um círculo completo. Nós imaginamos fechar o círculo da sala do Bouffes Du Nord para criar uma roda de espectadores e com isso uma abertura completa dos pontos de vista dos olhares. Me dei conta que esse tipo de relação com o público me inspirava bastante. Essa evolução da minha posição foi bastante liberadora. (POMMERAT, 2010b)

A passagem do cubo à esfera requer que Pommerat e Soyer repensem e redefinam a arquitetura da representação, já que o dispositivo circular traz consigo certas limitações e desafios em relação à cena frontal.

Sair da caixa cênica significa primeiramente que a cena e a plateia dividem o mesmo volume espacial, um passa a ser o prolongamento do outro. Em um dispositivo circular onde o palco é limitado pela presença do público em volta, isso faz as paredes sumirem, o espaço cênico ser reduzido e a dimensão da profundidade – característica do dispositivo frontal – deixar de existir. Para Pommerat, a configuração circular cria uma relação inédita de proximidade e intimidade com o público. Durante uma entrevista concedida ao grupo de pesquisa *Poétique du drame moderne et contemporain*, ele relata sua apreensão no início dos ensaios de *Cercles/Fictions* relativa à falta de profundidade e ao pequeno espaço do círculo, dizendo que até então todas as suas composições cênicas tinham sido influenciadas pelo “que ocorre extracampo, pelo que está a distância, longínquo”¹. Não sabia no início do projeto como seria possível criar uma linha de fuga dentro dos limites do espaço redondo.

Além disso, o modelo circular, com seus múltiplos pontos de vista da cena, destitui a geometria de ocupação do espaço frontal definida e delimitada pelas oposições: boca e fundo de cena, direita e esquerda. Isso afeta diretamente a lógica do desenho de luz do espetáculo, pois não se pode

1 Anotação feita durante o encontro com Pommerat que ocorreu no dia 19 de outubro de 2013 na Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3. Esta entrevista será em breve publicada na revista *Registres*.



falar de luzes frontais, contras e laterais. Essa mudança de ótica faz Soyer radicalizar a concepção da luz em *Cercles/Fictions*, trabalhando quase exclusivamente com luzes a pino. Assumindo uma iluminação plenamente vertical, o engenhoso iluminador cria um urdimento em forma de “bolo de noiva” de cabeça para baixo. Circulares e concêntricas, as varas formam um enorme lustre de vários andares. Dentro dessa estrutura inteiramente coberta escondem-se inúmeros refletores que vão iluminar o palco em círculos de múltiplos diâmetros. O maior deles ilumina a circunferência cênica por inteiro, e o menor é capaz de isolar um único corpo ou objeto no espaço. A arquitetura luminosa criada por Soyer produz um desenho cênico de grande precisão e exige máxima exatidão dos posicionamentos dos atores dentro da área de jogo.

Fato é que, ao contrário do que se esperava, a composição cênica de *Cercles/Fictions* produz um surpreendente efeito de profundidade. É o que Pommerat chama de “mistério do círculo”, sua linha de fuga vem de cima, trata-se de uma profundidade vertical. Mesmo sabendo que os corpos estão fisicamente perto, a apenas dois ou três metros do público, o espectador tem a impressão de que aquilo que vê está distante.

Não cabe aqui louvar o mistério da criação teatral, mas entender como esse “mistério do círculo” se torna possível. Para isso, é preciso compreender como a transformação cenográfica engajada em *Cercles/Fictions* provoca por sua vez uma mutação dramatúrgica, a qual potencializa o valor do *black-out* dentro da composição cênica da obra e sugere a imensidão do círculo.

A nebulosa dramaturgia de *Cercles/Fictions*

Em *Cercles/Fictions*, a organicidade entre dramaturgia e cenografia manifesta-se em como o dispositivo circular e o mapeamento luminoso planejado por Soyer interferem no imaginário dramatúrgico de Pommerat. Para clarificar essa demonstração, é preciso antes de tudo considerar a ligação, desde suas primeiras criações, entre o uso sistemático do *black-out* e o caráter fragmentário e elíptico das formas narrativas exploradas pelo dramaturgo. De fato, o fragmento é a pedra de toque da poética do espaço mental que o “escritor de espetáculos” busca desenvolver, pois o fragmento nunca diz tudo, mas o essencial para que o espectador projete sua imaginação sobre aquilo

que ouve e vê. Tal como a escuridão, a fragmentação da história é um vetor de persistência do trabalho de Pommerat, e não é difícil entender o pacto existente entre essas duas constantes. Basta pensar que uma peça construída em fragmentos, no caso de uma criação em dois tempos (onde a encenação sucede à escrita do texto), sempre levanta para o encenador a questão da transição: como traduzir cenicamente uma passagem ou um pulo no tempo, ou a mudança de lugar de uma cena para outra? A transição por *black-out* aparece como um recurso possível, como um código da representação capaz de sugerir a elipse narrativa. Ainda que o procedimento possa parecer um pouco trivial, não se pode negar sua eficácia.

Sistematizando o uso do *black-out* e explorando diferentes durações e nuances de escuridão, Pommerat e Soyer radicalizam esse recurso que perde seu aspecto simplesmente funcional e assume papel estruturante dentro da escrita cênica. A grande importância que o autor-encenador atribui ao trabalho de transição – os atores costumam contar que podem passar dias de ensaio treinando as trocas de cena – é determinante para a construção rítmica do espetáculo. Como na edição de um filme, cada transição é cronometrada, pois tanto a duração quanto o tipo de *black-out* (corte seco, *fade in* etc.) contribuem com a produção de sentido. Por exemplo, as transições mais demoradas podem traduzir um longo passar do tempo ou o aparecimento de um lugar mais longínquo; já os cortes abruptos podem sugerir apenas uma rápida mudança de ponto de vista sobre a ação. Nesse sentido, pode-se dizer que a forte impressão cinematográfica deixada pelos espetáculos da Cia. Louis Brouillard está (em partes) relacionada com esse cuidado no sequenciar da trama.

Embora fragmentadas, as histórias inventadas por Pommerat dentro da caixa preta mantinham uma unidade, ou seja, havia sempre um fio condutor que guiava a narração e permitia ao espectador seguir uma intriga ou uma variação de histórias em torno de uma temática ou de um contexto bem explícito. Por exemplo, em *Les Marchands*, a narradora relata de modo linear a história de sua melhor amiga desempregada e fala do seu medo de ser mandada embora da fábrica na qual trabalha. Em *Au Monde*, tudo gira em torno das ambíguas relações entre os membros de uma rica e poderosa família. Já em *Cet Enfant*, as cenas curtas estão ligadas pela mesma temática, as relações



entre pais e filhos. Em *Je tremble 1 e 2*, a unidade narrativa é dada por um apresentador de um estranho cabaré que intervém entre os diferentes números trazendo sempre um relato sobre sua própria vida. Ou seja, em todos os casos, o esqueleto da construção narrativa fica sempre legível e visível para o espectador.

No entanto, em *Cercles/Fictions* existe uma radicalização do fragmento, a qual já podia ser pressentida em *Je tremble 1 e 2* (primeiros espetáculos de Pommerat criados no Bouffes Du Nord), como explica Pommerat (2009):

Eu queria realizar um espetáculo que saísse dos moldes da forma narrativa magistral, que abandonasse as grandes histórias, porque dentro deste sistema chega sempre o momento em que se deve ligar o ponto A ao ponto B. Os dois pontos são interessantes, mas a passagem de um ao outro não tem nada de essencial. O que apaixona no fato de trabalhar com o fragmento independente é que você se libera desta obrigação. Você só conserva o que parece ser indispensável. (p. 54-55)

A multiplicidade dos pontos de vista do dispositivo circular faz o dramaturgo abandonar o ponto de vista onisciente da ficção e se liberar das amarras narrativas entre as cenas. Para esta peça, Pommerat imagina oito histórias distintas, cada qual envolvendo uma temporalidade específica: “1369/70”, “1900”, “1914”, “2002”, “2005”, “2007”, “2009” e “Hoje” (POMMERAT, 2010, p. 5-6). Os lugares também são múltiplos: floresta, campo de batalha, interior de uma casa aristocrática, sala de uma senhora humilde, boate, garagem, ruas etc. A peça propõe um vai e vem entre espaços fechados e abertos. Pommerat rompe com os espaços exclusivamente domésticos dando maior importância às cenas de exterior, sugerindo vastas dimensões. Pode-se supor, portanto, que a ausência de paredes e a pequena área do palco acabaram incitando o dramaturgo a optar pela autonomia dos fragmentos e pela descontinuidade espaço-temporal da ficção.

Fugindo a qualquer tipo de prescrição aristotélica, a peça não apresenta nenhuma relação causal, cronológica ou linear entre as cenas. Passa-se dos conflitos vividos por uma família aristocrática às vésperas da Primeira Guerra Mundial à busca espiritual de um cavaleiro medieval, à ascensão profissional de um ávido empresário, ao encontro entre uma mulher depressiva e um vendedor a domicílio da “Bíblia universal do sucesso”, ao episódio de quatro

jovens drogados perdidos durante a noite numa floresta, a um jogo em que o apresentador promete revelar aos espectadores o sentido da vida, ao drama de um pai milionário que busca a qualquer preço um doador de órgão para seu filho. As ficções intercalam-se, vão e voltam à medida que os círculos acendem-se e apagam-se.

É importante observar que o roteiro da luz de *Cercles/Fictions* contém longos *fade in* e *fade out*. Esse tratamento específico das transições, lembrando também que a luz vem sempre de cima, faz as cenas aparecerem e desaparecerem. Ou seja, as cenas não são percebidas pelo espectador como se tivessem um começo e um fim, mas como se pudessem ser vistas apenas por um tempo limitado, como reminiscências que surgem e escapam ao pensamento, reflexos da memória. A cada vez que um círculo de luz atravessa a escuridão, o espectador descobre a cena como se esta já estivesse acontecendo antes que seu olhar chegasse ali. Cada nova ficção se revela ao espectador como um “instante do mundo”² (MERLEAU-PONTY, 1985) ao mesmo tempo próximo e distante, nebulosas bolhas de pensamento sem contornos materiais flutuando em meio ao seu campo visual.

Nota-se uma correspondência clara entre o título do espetáculo e seu desenho de luz. Há de fato uma contaminação imediata entre a iluminação e a dramaturgia da obra, pois, assim como os círculos de luz imaginados por Soyer, as histórias também são concêntricas, ou seja, não se tocam nem se cruzam. Existem, entretanto, ligações invisíveis entre elas, ou, melhor, ligações por reverberação, mais subterrâneas do que explícitas, mais filosóficas e metafísicas do que narrativas e temáticas.

A multiplicidade e a equidade dos pontos de vista específicas ao dispositivo circular parecem ter inspirado no autor um modelo narrativo no qual as ficções, tendo cada uma total autonomia, não obedecem a nenhuma relação de hierarquia ou de predominância entre elas. *Cercles/Fictions* cria uma constelação de histórias, na qual gravitam átomos narrativos.

Nesse sentido, vale ressaltar que a ausência de unidade narrativa e temática não compromete, de modo algum, a unidade especular de *Cercles/Fictions*. É como se a cenografia circular e a iluminação vertical, proporcio-

² Refere-se à conhecida frase de Cézanne “Je cherche à peindre un instant du monde”, comentada por Merleau-Ponty (1985).



nando uma experiência imersiva ao público, encarregassem-se da unidade das cenas entre elas. A unidade provém da presença dos espectadores em torno do palco, cada qual com seu ponto de vista único sobre a cena, mas vivendo e descobrindo juntos, durante um longo folhear de épocas, a experiência de um piscar do mundo.

Nesse jogo de apagar e acender, cada *black-out* traz consigo uma surpresa. Uma vez que o espectador identifica a falta de unidade tanto narrativa quanto temática entre as cenas, sua expectativa é alterada. Isso, por sua vez, transforma a presença da escuridão e o valor dramatúrgico do *black-out*. Se nos espetáculos que precedem *Cercles/Fictions* a escuridão intervém entre as cenas como um corte visual garantindo o sequenciar temático ou narrativo da história, nessa peça a escuridão não é o que separa, mas o que dá a liga. As trevas não estão entre as cenas, elas envolvem as cenas. Em um dispositivo sem paredes dentro do qual plateia e cena dividem o mesmo volume, o espectador não se encontra somente diante do palco escuro, mas imerso na escuridão do espetáculo. Não é mais o *black-out* que interrompe a luz, mas a luz que ilumina o escuro, criando, segundo as diferentes maneiras como incide no breu, manchas na escuridão, nuances de preto.

Assim se dá a transformação da escuridão em *Cercles/Fictions*, pois esta passa a ser não só o que impede a visão, mas também aquilo que se vê tão plenamente. Desvinculando-se da função narrativa, as trevas ganham autonomia cênica e se tornam uma textura do olhar. Soyer se revela um escultor da escuridão. Assim como o pintor Pierre Soulages que fez da obsessão pelo preto uma “marca registrada” de sua obra, Pommerat e Soyer transformam a conhecida ferramenta teatral do *black-out* em um percepto, no sentido deleuziano do termo, ou seja, “um conjunto de sensações e de percepções que sobrevivem aos que as sentem”³, o que fica de uma obra, ao mesmo tempo sua pegada e seu “élan”. É uma escuridão, para “além do escuro”, como o “além do preto” do pintor francês, também chamado pelo artista de “preto-luz”.

3 Primeira definição que Gilles Deleuze propõe de percepto. Surge durante as entrevistas com Claire Parnet de *L'Abécédaire*, quando o filósofo reflete sobre “l como ideia”. Deleuze e Guattari retomam de maneira aprofundada este conceito em *Qu'est-ce que la Philosophie?*.

capaz, através de sua textura e de sua densidade, de tornar visível todos os reflexos da luz.

Em outros termos, o que ocorre em *Cercles/Fictions*, espetáculo que marca uma virada na obra da Cia. Louis Brouillard, é que a escuridão passa a ter ou a afirmar seu valor performativo. Não é só um utensílio técnico da obra, mas ela atua, age sobre o espectador produzindo sensações e percepções que ficarão profundamente marcadas na memória do público.

Performatividade da escuridão

Uma vez que percebe que as cenas se justapõem sem nenhuma relação causal, mesmo que elíptica, entre elas, o espectador de *Cercles/Fictions* deixa de viver o *black-out* como uma transição narrativa e se deixa levar pelo jogo de aparições e desaparecimentos proposto pela dramaturgia da luz do espetáculo. A produção de sentido passa, portanto, por outros caminhos que não os da compreensão linear da intriga vinculada às trajetórias individuais dos personagens. A ausência de continuidade narrativa e temática entre as sequências de *Cercles/Fictions* faz o *black-out* assumir dentro da estética de Pommerat um valor performativo. Privilegiando longos *fade in* e *fade out* e prolongando os tempos de breu, Pommerat e Soyer produzem um corpo a corpo mais intenso entre a luz e o olho do espectador. Ou seja, a produção de sentido da obra se vincula mais diretamente à experiência ocular que ela proporciona.

Isso pode ser evidenciado pelos seguintes fatores. O primeiro se deve a um fato puramente fisiológico. Os insistentes e longos períodos de breu acabam provocando a dilatação das pupilas do espectador. Como quando uma luz é acesa depois de um tempo passado no escuro, o olhar perde passageiramente sua capacidade de se focalizar sobre um corpo ou um objeto; pouco nítidas, as imagens cênicas surgem como se estivessem ligeiramente borradas. Essa provisória miopia do espectador faz os corpos presentes no palco ganharem um aspecto de vulto e serem percebidos como aparições. De fato, Pommerat não busca representar personagens, mas criar impressões de personagens, como as imagens que são projetadas em nossas mentes quando lemos um romance. Como apostam Marion Boudier (atual dramaturgista da Cia. Louis Brouillard) e Guillermo Pisani, é como se o artista, profun-



damente marcado pela experiência literária do romance, tentasse recriar no teatro “a relação que se desenvolve com os personagens durante a leitura de um livro, e, para que os personagens tornem-se reais na imaginação do espectador, é preciso que eles tenham no palco uma parte de invisibilidade, algo indeterminado, como os heróis de um romance que representamos mentalmente por sobreposições de imagens literárias, fantasiadas ou pessoais” (BOUDIER; PISANI, 2008, p. 153).

Além disso, o minimalismo dos movimentos e a quase imobilidade dos atores aumentam a capacidade de radiação luminosa dos corpos. A escolha do figurino de *Cercles/Fictions*, limitando-se a variações cromáticas de branco, preto e cinza, também colabora para a impregnação da luz sobre os atores. Olhando para seus corpos não se sabe se eles devoram ou são devorados pela luz que os rodeia. Tornam-se corpos “fotofágicos”, carnes espectrais com contornos borrados, corpos “aureolados de preto” (DIDI-HUBERMANN, 1998, p. 58), dando ao espectador uma sensação de imaterialidade. A imagem corporal atinge, portanto, a “super presença” dos seres em plena aparição ou prestes a desaparecer. Mais do que representações de identidades individualizadas, os personagens são percebidos como rastros/traços vivos da existência humana.

Ademais, a dificuldade de focalização do olhar do espectador gera uma maneira específica de enxergar o espaço cênico. O olhar sem foco é também mais poroso, pois deseja ver mais do que aquilo que pode ver – ele quer ver por todos os lados. Foge, portanto, da construção ótica do tipo centro/periferia e adota uma atitude que pode ser caracterizada como constelar ou rizomática. Desejando ver aquilo que está “entre”, o olho, ao invés de centralizar sua atenção na individualidade das coisas, percorre os intervalos, linhas de tensão que os corpos formam entre eles. O olhar vaga entre as presenças, busca enxergar a teia invisível que se tece entre elas. Sem dúvida consciente desse fenômeno óptico e reforçando-o, Pommerat cria para as cenas de *Cercles/Fictions* geometrias “acentradas”, ou seja, os atores ocupam a área do palco sem (quase) nunca se posicionarem no centro geométrico do círculo. Isso favorece a tendência do espectador a estar atento à relação entre as coisas e não às coisas em si. A cognição global do espetáculo dá-se pela repetição desse “exercício” ocular específico, o olho entende aquilo que a razão não sabe/

pode enxergar: “a visão é pensamento, e o olho pensa” (DELEUZE; GUATTARI, 2005, p. 184). A maneira como uma obra põe o olho em movimento; isso é claro na pintura, já é vetor de ideias e de sentido. Esse tipo de atividade cognitiva através da qual a peça implica seu espectador traduz o princípio que rege a dramaturgia dela. A maneira como o olho do espectador lida com a imagem cênica é a mesma como seu entendimento lida com a narração. Do mesmo modo que o espectador não fixa sua atenção em uma individualidade, ele também não se concentrará em uma única história. O exercício consiste em criar associações, imaginar ligações entre o que se pode ver, já que o texto não aponta os elos entre as histórias. Nesse sentido, vale mencionar que muitos espectadores manifestaram certo incômodo em relação à peça, considerando sua construção muito “abstrata” ou “ainda incompleta”, já que não se podia compreender de maneira racional e lógica a relação entre as oito histórias. De fato, existe uma fragilidade na construção de *Cercles/Fictions*, o que não quer dizer que a obra seja mal acabada; pelo contrário, seus laços são invisíveis porque são profundos, subterrâneos e inefáveis. A fragilidade acaba por se revelar como a essência da poética do espetáculo.

Outro efeito desconcertante que comprova a performatividade da escuridão em *Cercles/Fictions* e com o qual o espectador tem de lidar é o que se pode chamar de “proximidade longínqua”, ou seja, a impressão ótica de que aquilo que se vê de perto parece estar muito longe, como é o caso da última cena do espetáculo. Depois de um longo período mergulhado no breu, o espectador descobre ao ritmo de um lento *fade in*, trazendo uma luz muito branda, a imagem em meio à neblina de um cavaleiro de armadura de tipo medieval montado em um cavalo. O animal de mentira relincha, empina-se e dá pequenos coices. Sabe-se que a carcaça de madeira e metal está ali a poucos metros, mas a impressão é de que a imagem espectral surge em meio a uma vasta e distante floresta sombria. Como citado anteriormente, Pommerat, referindo-se a essa peça, fala de um “mistério do círculo”. Cabe aqui retomar esse termo com o intuito de entender oticamente como nasce a enigmática profundidade do palco redondo.

O que cria uma sensação de imensidão na iluminação concebida por Soyer é o que se pode chamar de “efeito de horizonte”. O urdimento em forma de bolo de noiva criado por ele permite grande exatidão do desenho luminoso.

Assim, quando a luz vertical incide no breu, em que todos estão imersos, cria-se um limiar muito nítido entre o visível e o invisível. Na maioria das cenas de *Cercles/Fictions* (Figura 3) não se vê o público em volta, daí a impressão de que o espaço visto se abre em direção ao infinito. Muitas vezes tem-se a impressão, como se pode perceber na figura a seguir, que os corpos em cena se erguem à beira de um buraco negro, como se atrás deles houvesse um abismo, como se atrás deles a Terra fizesse a curva.



Figura 3. *Cercles/Fictions*, Bouffes Du Nord, 2010. (Foto de Elizabeth Carecchio)

Por isso, o conceito de horizonte, ou melhor, de “efeito de horizonte”, parece necessário para nomear essa linha luminosa rente ao chão que acaba por estruturar a percepção visual do espectador como se ele estivesse diante de uma paisagem, pois o que a define é a presença do horizonte. Como nota o ensaísta Michel Collot (2011): “Não há paisagem, sem horizonte” (p. 93). A escuridão permite que Pommerat crie dentro do espaço fechado e limitado da cena redonda um desfile de paisagens, não porque representa ali sítios naturais, mas porque sugere espaços ao mesmo tempo íntimos e infinitos.

Pode-se então falar de um verdadeiro desempenho da escuridão, já que sua presença age sobre diferentes parâmetros da visão do espectador (nitidez, focalização, distância etc.). Entretanto, é importante realçar que essa performatividade da escuridão não se resume à produção de uma série de

efeitos óticos, mas que as impressões visuais que ela proporciona ao longo da peça acabam criando uma poética da aparição-desaparição, cuja dramaticidade é incontestável.

O que chama particularmente a atenção em *Cercles/Fictions* é que a sua dramaticidade, ou seja, sua capacidade de criar uma tensão, de surpreender e de pasmar o espectador, não está vinculada ao desenrolar de uma história. A emoção não é a consequência da compreensão que se tem da intriga. Emancipado do “dever” de seguir uma história, o espectador não se emociona porque um personagem morreu, ou porque outro recebeu uma boa notícia, ou porque outro ainda deve partir para a guerra. Emociona-se pelo puro e singelo prazer do aparecimento. A tensão dramática nasce não da expectativa do que vai acontecer, mas do que surge. O apagar e o acender são vividos não como transições, mas como momentos em si, como ações dentro da escrita cênica, necessárias para que haja impregnação e decantação de cada sequência no corpo do espectador. São esses instantes, de natureza fenomenal, que formam a musculatura dramática do espetáculo, baseada no simples ato de se tornar presente.

Em várias de suas entrevistas, Pommerat retoma a ideia de quão importante para o seu trabalho é a noção de presença:

O ponto de partida da minha escrita é a presença; não é a palavra que vai sair da boca do ator, mas é o impacto da presença de uma silhueta ou de um corpo antes mesmo que a primeira palavra seja pronunciada. É isso que me toca, e que faz que em seguida eu me interesse ou não pelo que será dito. E essa presença no palco, ela só existe graças à luz. Claro que é o ator que a cria, mas é a luz que esculpe a presença, que a revela. A luz tem uma função de revelação. (POMMERAT, 2012)

Ora, essa estética da revelação almejada por Pommerat culmina em *Cercles/Fictions*. Os longos *fade in* e *fade out* que marcam o início e o fim de cada cena extinguem as entradas e saídas dos personagens. Os corpos são simplesmente desvendados pela luz, revelados ao mundo.

A performatividade da escuridão nessa peça toca na essência da dramaticidade, despertando uma emoção de natureza ótica, emoção primária e até infantil, de sentir o temor e o prazer de estar no escuro à espera que algo apareça.



Referências bibliográficas

- ALBERTI, L. B. **De la peinture, livre 1**. Trad. Jean Louis Schefer. Paris: Macula, 1992.
- BOUDIER, M.; GUILLERMO P. Joël Pommerat, une démarche qui fait œuvre. **Revue de théâtre**, v. 127, n. 2, 2008.
- COLLOT, M. **La Pensée-Paysage**. Arles: Actes Sud, 2011.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Qu'est-ce que la philosophie?** Paris: Minuit, 2005.
- DELEUZE, G. **L'Abécédaire de Gilles Deleuze**. Telefilme dirigido por Pierre-André Boutang em 1988. Paris: Montaparnasse, 2004. DVD.
- DIDI-HUBERMAN, G. **Phasmes, essais sur l'apparition**. Paris: Minuit, 1998.
- DORT, B. **Représentation émancipée**. Paris: Actes Sud, 1988.
- LONGCHAMP, C. Entretien avec Joël Pommerat. **Theatre-Contemporain.net**, 2011. Disponível em: <<http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Cendrillon/ensavoirplus/idcontent/24079>>. Acesso em: 1º ago. 2015.
- MERLEAU-PONTY, M. **L'Oeil et l'esprit**. Paris: Gallimard, 1985.
- POMMERAT, J. **Théâtre en presence**. Arles: Actes Sud, 2007.
- _____. **Troubles, Joëlle Gayot/ Joël Pommerat**. Arles: Actes Sud, 2009.
- _____. **Cercles/Fictions**. Arles: Actes Sud, 2010a.
- _____. **Cercles/Fictions: la pièce – le projet**. 2010b. Disponível em: <<http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Cercles-Fictions/ensavoirplus/>>. Acesso em: 10 jul. 2013.
- _____. Entretien avec Christophe Triau. **Bibliothèque Publique d'Information du Centre Georges Pompidou**, 2012. Disponível em: <http://www.dailymotion.com/video/xw8nu0_joel-pommerat-entretien-avec-christophe-triau_creation>. Acesso em: 5 ago. 2015.
- _____. Joël Pommerat (1/5). **Radio France Culture**, 9 set. 2013. Disponível em: <<http://www.franceculture.fr/emission-a-voix-nue-joel-pommerat-15-2013-09-09>>. Acesso em: 2 ago. 2015.

Recebido em 13/09/2015
Aprovado em 07/10/2015
Publicado em 21/12/2015