

## Intermedialidade na cena contemporânea

Prof. Dra. Gabriela Lírio Gurgel Monteiro (UFRJ)

### **Resumo:**

A comunicação pretende investigar a multimidialidade em produções teatrais. O teatro contemporâneo faz uso de dispositivos audiovisuais na cena, ampliando as relações espaciais e temporais, criando dramaturgias nas quais o processo de recepção torna-se mais fragmentado e dinâmico. A multidimensionalidade proveniente de uma cena de interface surge como espécie de “realidade estratificada” (PLUTA, 2011, p. 136). Há um jogo que se instaura a partir de uma dupla proposição: a presença do ator e a presença da imagem. O espectador torna-se inter-ator: no processo de recepção, recria as imagens à medida que interage com elas. Imagem-dialógica, imagem-paisagem e imagem-referência são algumas das categorias que serão investigadas em dois espetáculos de diretores cariocas: “Otro”, de Enrique Diaz e “Justo uma imagem”, de Filipe Ribeiro.

**Palavras-chave:** multimidialidade, imagem, ator.

## 1 Introdução

A intermedialidade é um conceito, de certa forma recente, que configura um campo de pesquisa interdisciplinar. Adoto intermedialidade na concepção da pesquisadora canadense Isabella Pluta e de Patrice Pavis por considerar que o conceito dá conta de modo mais amplo da complexidade das relações entre teatro e tecnologia, constituindo um campo heterogêneo de análise no qual o ator é peça-chave, “testemunha ativa e participante direto do processo intermedial”, aquele que promove “o encontro entre a teatralidade e a intermediação”. Segundo Patrice Pavis, “formado com base no modelo de intertextualidade, o termo intermedialidade designa trocas entre os meios de comunicação, principalmente no que diz respeito a suas propriedades específicas e a seu impacto sobre a representação teatral”(PAVIS: 2010, p.212).

O termo intermedial tem suas origens nos anos 80, nas pesquisas dos alemães Jürgen E. Muller, Jens Schröter, Yvonne Spielmann, nos estudos dos pesquisadores canadenses do Centre de Recherche sur l’Intermedialité: André Gaudreault, Silvestra

Mariniello e demais pesquisadores; e da *Fédération Internationale de la Recherche Théâtrale*, na qual Pluta é associada. Há de se notar que a dificuldade de se conceituar espetáculos intermediais, pela pluralidade de dispositivos e suas inter-relações espaço-temporais, leva a uma complexificação de teorias a respeito. Pluta alerta para um fechamento dos estudos teatrais contemporâneos sobre o tema intermedialidade, citando o caso do estudioso Slawomir Swiontek que escreve uma obra em 2003, intitulada “Sobre as possibilidades de aplicação de alguns novos métodos de pesquisa na ciência do teatro (perspectiva e limitações)” inteiramente consagrada aos novos modos de cena contemporâneos, sem contudo citar experiências intermediais. O curioso é que Swiontek faz parte do grupo *Intermediality in Theatre and Performance* da Federação Internacional de Pesquisa Teatral (FIRT). O risco, com isso, é de que caíamos em uma espécie de fechamento dos estudos teatrais a este respeito devido ao hibridismo do campo e a dificuldade que se tem em criar um quadro conceitual que possa legitimar e aprofundar as análises de espetáculos intermediais. Não é possível investigar dispositivos e cena isoladamente, uma vez que a metodologia compreende a articulação entre ambos, e quando falo de metodologia refiro-me sobretudo ao trabalho prático, sobre o qual os estudos convergem. Nesse sentido, as artes plásticas e a performance, ao contrario do teatro, há algum tempo conseguiram dar conta de teorias, com inúmeros escritos sobre o tema.

## **2 Corpos na cena contemporânea**

Arte, ciência e tecnologia não deveriam mais ser dissociadas na crítica contemporânea, pelo menos não mais como campos autônomos. O hibridismo é condição de existência de saberes cujas fronteiras são sistematicamente ultrapassadas, intercambiadas, gerando uma profusão de co-relações e possibilidades, daí a dificuldade, quando falamos de dispositivos na cena contemporânea, de analisar seus usos através de uma “teoria da intermedialidade”.

Segundo Diana Domingues “nos últimos quarenta anos, uma série de manifestações artísticas, sobretudo realizadas em ambientes de pesquisa, nasce do entrecruzamento das humanidades com a tecnociência” (DOMINGUES, 2009, pp.25-

26). Desse cruzamento, surgem os primeiros estudos sobre o pós-humanismo, relacionados ao mito cyborg e ao interesse por repensar o corpo na nova dinâmica de redes e circuitos integrados de informação. Lucia Santaella, desde 1998, investiga a mutação dos corpos a partir da simbiose com as próteses tecnológicas; próteses nem sempre visíveis, cada vez mais internalizadas e indissociadas do corpo biológico. Em “O corpo biocibernético revisitado”(2004) opta por utilizar o adjetivo biocibernético por acreditar que expõe a “hibridização do biológico e do cibernético de maneira mais explícita”(SANTAELLA, 2009, p.106) e menos estereotipada; usualmente associamos o termo ciborgue aos filmes de ficção científica. As fronteiras entre o cibernético e o orgânico, o maquínico e o cibernético, segundo a autora, se misturam de modo inextricável.

Repensar o lugar do corpo na cena contemporânea exige que discutamos as mudanças estruturais e representacionais ligadas ao uso de novas tecnologias. O corpo pós-humano contaminado pelo devir-tecnológico, transpassado pela crise da história que não é mais apreendida de modo linear, é um corpo-imagem transfigurado que descobre sua potência na inter-relação com o mundo. Santaella aponta que “... se continuarmos a alimentar a separação entre corpo e mente, entre mente e cérebro, se continuarmos a alimentar a dissociação entre esses últimos e as tecnologias, o inconsciente destes entre si, as reflexões sobre o pós-humanismo só poderão ficar atravancadas em estreitos pontos de vista parciais”(SANTAELLA, 2009, p.113).

As artes do séc. XXI criam um novo imaginário do corpo, um corpo híbrido pautado por mudanças cognitivas – ligadas à memória, à percepção, ao raciocínio - como decorrência do “ciberativismo” (DOMINGUES, 2007). Os artistas, sujeitos conectados em redes de informação, redimensionam o espaço-tempo, no qual estão inseridos no cotidiano, ao manipular, através de usos de tecnologias distintas, o sentido da presença; sendo capazes de criar o que Domingues nomeia como “existência cíbrida (ciber + híbrido)”(DOMINGUES, 2009, p.27). Tal existência é fruto da junção do virtual tecnológico ao espaço físico, modificando a percepção desse espaço, decorrente da fusão entre arte e ciência, o que gera interfaces colaborativas e partilhadas, em uma “...caracterização tecnocientífica da cultura em patamares do pós-humano”. (Id., Ibid, p.28).

Couchot em “Automatização de técnicas figurativas: rumo à imagem autônoma” discorre sobre o processo de criação de imagens não mais físico mais virtual. Segundo ele, as imagens digitais são interativas, estabelecem, portanto, outras formas de diálogo entre os criadores e os espectadores, o que leva a uma hibridização entre sujeito, objeto e imagem em um processo de subjetividade constituída por redes (ZELINSKI); uma subjetividade fractal (LÉVY).

Na cena teatral, assistimos a um crescente uso de novas tecnologias que redimensionam a relação entre espectador, ator e dispositivos. O sentido da presença se modifica: mudanças no modo do ator representar (sua interação com a imagem) e a percepção das categorias de espaço-tempo (o espaço perde seu estatuto tridimensional e se virtualiza) compõem escrituras cênicas híbridas e dialógicas.

### **3 O corpo é um outro: duas análises de espetáculos**

Em “Otro”, de Enrique Diaz e Cristina Moura, atores discutem a alteridade e sua relação com o corpo a partir do uso de elementos autobiográficos. O corpo é tradutor de imagens, sensações, afetos. Corpo-fluxo que, na articulação com imagens-documentais e imagens-paisagens, se metamorfoseia na busca por outros lugares, outros registros, outras possibilidades. “O eu é um outro” (RIMBAUD, 2008, p.109); o outro aqui é um ponto naufrago no espaço da encenação, um ponto que nunca se encontra no lugar que deveria estar.

O espaço cênico apresenta um grande telão ao fundo, ele é amplo, não tem coxia, um chão de ladrilhos azuis demarca o espaço central que se encontra com o telão ao fundo. Nas laterais, pisos de ladrilhos preto e branco, cadeiras e mesas acabam de compor o espaço que se assemelha ao espaço de um bar.

A narrativa fragmentária anuncia vozes dissonantes, “eus” à procura de uma nova subjetividade; frágeis, descortinam seus des-afetos, idiossincracias, faltas, inapetências, desejos, angústias, olhares diante de um mundo igualmente fragmentado, representado por palavras-imagens e por imagens que levam a mais palavras. Ambas se misturam, se heterogenizam, perpetuando-se no espaço ambíguo, múltiplo; algumas vezes, parece ser a sala de ensaio, a sala de casa, a sala da casa do

amigo, e assim por diante. O espaço da cena torna-se cotidianamente conhecido, facilmente identificável, sim o outro é um eu. Nessa relação especular, a tela e a cena, como um amálgama, unem-se criando um terceiro espaço polimórfico, transparente, espaço de percepção do espectador, multissensorial, em que nos vemos divididos, estilhaçados, fragmentados no desejo de articulação de narrativas, as nossas e as dos atores; no desejo de articulação das imagens projetadas com os corpos que dançam, se expandem, vibram, ficam nus, se cobrem, se lançam no espaço, se aproximam e se afastam. O recurso do audiovisual é amplificador: amplia o sentido da percepção do espectador.

Na cena da barca, Daniela se apresenta (mostrar), ela diz: “eu vou dizer que meu nome é Daniela, que eu moro em Niterói, em Icaraí, na Rua Mém de Sá, que eu estudo Sociologia na UFF, que eu namoro o Felipe que está super apaixonado por mim, eu não sei se estou apaixonada por ele, isso eu não vou dizer. Eu estou em Niterói”. Vemos na tela, o cais das barcas Rio-Niterói, um trecho da baía de Guanabara com alguns barcos pequenos, barcos de pesca. Imagens-paisagem. Daniela tem um encontro marcado com Felipe lá. Sabemos disso porque Felipe está em cena, ao lado de Daniela e de outro ator que diz que ele e Felipe escreveram juntos um cartaz onde se lê: “Preciso atravessar a baía de Guanabara vendado para fazer uma surpresa para mulher que amo. Alguém pode me acompanhar?”. O outro ator é responsável por filmar a experiência, ele tem apenas doze minutos de fita. Eles mostram o cartaz para platéia e um jogo se instaura. Compreendemos que as imagens a que assistimos foram gravadas em outro tempo, questionamos a veracidade delas e o sentido de mostrá-las. Toda imagem é uma ficção. O que interessa no jogo é o que as imagens não revelam. Felipe entra na barca vendado e é ajudado por uma passageira, Vânia. A imagem não tem som, sabemos disso porque Felipe nos diz, ele é o narrador, junto com os outros dois atores, da cena. Uma cena composta por imagens pré-gravadas mas que ganha sentido na junção entre palavras e imagens. Através de uma narrativa descritiva, de imagens-paisagens e imagens-documentais cria-se um registro sensorial, poético. O corpo não existe na imagem, nem tampouco na cena. O encontro entre Daniela e Felipe também inexistente porque ela resolve ir embora. Na fratura da ausência, no hiato de uma procura que não se concretiza, a cena termina; não vimos o rosto de Vânia, mas o imaginamos (a vemos de costas) porque sabemos

de sua solidariedade, do desejo de ajudar Felipe, de suas mãos delicadas e firmes; não vimos tampouco o encontro entre Felipe e Daniela, mas percebemos a falta diante do fracasso da espera. Náufragos continuamos tal qual os atores-personagens: eles também náufragos de si mesmos.

Em outra cena, Enrique Diaz senta-se em uma cadeira de frente para uma pequena mesa e um laptop, iluminado apenas pelo pequeno foco de luz de um abajour. Aqui, a leitura interessa. Interessa também termos o foco nas imagens na tela. As imagens não são em movimento, são fotos. O movimento acontece na montagem das palavras que Diaz lê. Um texto que escreveu sobre um dia comum na sua vida, descreve tudo o que fez, descreve trajetos. Da saída de casa, o encontro com o porteiro Cícero, que é o porteiro e o santo padroeiro; com a gata Nina, deitada na portaria, que é a gata e a personagem de “A gaivota”. Diaz descreve a sensação de que “nunca está onde deveria”, já deveria estar a meia hora no DETRAN para renovar sua carteira de motorista. O táxi, o ensaio, a visita à médica; vemos imagens documentais: o porteiro Cícero; Nina, a gata; o taxista Everaldo; Silvana, a atendente do DETRAN que não queria ser filmada; Wenden, o menino de rua que pede dinheiro em frente ao Bob’s do Largo do Machado.

Ver a imagem narrada não se reduz a uma reiteração do já visto. O texto é poético porque acompanha o trajeto, o fluxo, o caminho percorrido pelo corpo, pelos corpos; que só poderiam mesmo ser fotogramas. O espectador é convidado, deste modo, a ser mais uma vez o outro do percurso, juntando o que vê, o que ouve com o que percebe. A percepção é um estado de coisas. A percepção não está na visibilidade da matéria, mas nas suas sinapses, nos entrecruzamentos, naquilo que a palavra não consegue representar, não consegue dizer, mas que o espectador, testemunha da narrativa, percebe, imagina, cria. A rede se multiplica. Na tela, imagens se desdobram em inúmeros quadrados como tecidos de uma célula cancerígena, multiplicam-se com rapidez, uma imagem leva a outra, a outra e juntas compõe imagens irreconhecíveis, poéticas, dialógicas, imagens de animais, imagem-molécula. Diaz finaliza:

... as coisas vibravam, muitos pontinhos luminosos vibrando, fluxo de pontinhos dando forma aquela matéria. Parecia um filme de ficção científica, é muito bonito, matéria se reorganizava, um estado de coisa, estado de mesa, de cadeira, um estado de lava, que tinha uma potência tão grande, uma espécie de gozo calmo,

desapegado total, e eu não ouvia o que ela falava, mas eu sabia que eu tava entendendo tudo, eu sabia que eu não tava no que eu via, o que eu via tava fora de mim, mas que eu tava profundamente no que eu via, impregnando as coisas que estavam ali e sendo afetados por elas, eu sabia que aquilo era na direção de um pertencimento maior, que a pele das coisas não servia para separar mas para juntar, se você for caminhando pela pele das coisas, você vai se ver numa hora pelo lado de dentro da pele sem rasgar nenhum tecido, você vai estar dentro e vai estar fora e vai estar dentro de novo, você vai ver que não tem dentro, não tem fora (...) eu não me alcançava mais, o que eu via não precisava mais de mim, o que eu via estava cheio de mim, eu era de graça, eu era de pura graça, eu era sim.

Em “Justo uma imagem”, Felipe Ribeiro dirige a bailarina e atriz Denise Stutz em um monólogo sobre a relação entre a dança contemporânea e o cinema, sobre a arte de Jorge Sélaron, escultor chileno que faleceu recentemente na escadaria que esculpiu ao longo de vinte anos, no bairro da Lapa, no Rio de Janeiro. Na estréia, assisti ao espetáculo ao lado de Sélaron, muito comovido pelo que considerava ser também uma homenagem. Segundo Stutz e Ribeiro, “é uma obra-ensaio que acontece entre a casualidade pop da Lapa e sua apropriação cênica minimal. É também uma história de amor”<sup>1</sup>.

O espaço é vazio de objetos, não há cenário, apenas um banco de madeira e um grande telão ao fundo, onde imagens são projetadas ao vivo por Ribeiro, que utiliza um software de exibição chamado Modul8 VJ(Modulate)<sup>2</sup>. O programa permite, de modo rápido e seguro, a escolha ao vivo das imagens que se deseja projetar: utilizando diferentes canais, as imagens podem ser projetadas e moduladas em formatos e tamanhos distintos na cena; é a ideia da projeção em tempo real. Essa tecnologia é cada vez mais utilizada por vjs, na arte contemporânea, em instalações interativas, na liveart, no teatro e em produções audiovisuais.

No início de “Justo uma imagem,” assistimos a um corpo que dança, a mão direita da bailarina busca uma forma no espaço, parece esculpir, escrever no espaço. Ao fundo, no telão, uma imagem que lembra ondas provenientes de um aparelho de

---

<sup>1</sup> Site de Felipe Ribeiro e Denise Stutz onde se pode assistir o espetáculo na íntegra: [http://www.denisefelipe.com.br/doxa/Justo\\_uma\\_Imagem.html](http://www.denisefelipe.com.br/doxa/Justo_uma_Imagem.html)

<sup>2</sup> <http://www.modul8.ch/>

TV. A sombra do corpo projetada na tela gera a percepção de três dimensões: o corpo, a sombra, a projeção. A escadaria de Sélaron passa, Stutz é um corpo que sobe, se mistura aos mosaicos da escadaria. Corpo-Imagem. Em seguida, Sélaron fala de seu trabalho, ele está na escadaria, fala da importância do “rojo”, do vermelho, em sua obra e em sua vida. No modo como enxerga as coisas. Imagens do Rio de Janeiro aparecem, Stutz ganha uma estranheza nos gestos, um corpo nada cotidiano, plástico, hierático, corpo-objeto, corpo-totem que se confunde com a paisagem urbana da cidade.

Ribeiro lê um texto que escreveu sobre uma imagem que fez quando procurava o mar no alto da escadaria da Lapa. Um texto sobre o modo de olhar as coisas, sobre a “formação do olhar” “acostumado com a centralidade, com os pontos de fuga, com a perspectiva”. O corpo de Stutz, ao lado direito do quadro, compõe a paisagem. Ao lado do poste, vibra em ondas como o mar, reagindo ao texto de Ribeiro, como se materializasse no corpo a dúvida, o questionamento sobre o modo de olhar; um olhar viciado na incapacidade de estranhamento do real. Aos poucos, o corpo dança uma espécie de desejo de liberdade, o desejo de ruptura com a perspectiva.

Imagens documentais do RJ à noite, na Lapa, Stutz é alguém que vê; que está dentro da imagem e fora dela, seu corpo é atravessado pelas imagens das pessoas que passam, da multidão de pedestres, um corpo que reage à vida. Corpo-sensação que é parte da paisagem urbana, mas é também aquele que não pertence, é sobre-posição, está em trânsito livre, é o fora da imagem.

A reflexão sobre a relação do corpo no espaço cênico povoado de imagens projetadas nos leva a analisar a criação de um espaço-tempo intermediário, uma espécie de entre-lugar : entre o espaço-tempo da cena e o espaço-tempo da projeção existe um terceiro, fruto de ambos, um ponto-síntese proveniente das reconfigurações intermediárias e dos deslocamentos provocados pela interface do ator com a imagem.

La re-configuration intermédiaire de la scène provoque alors un regroupement des composants de spectacle qui sont déplacées, en premier lieu, puis modifiées, reconfigurées et même transfigurées d'une manière intermédiaire (...) nous comprenons toutes sortes d'influences de la logique numérique ainsi que des hybridations des



médias de nature différente sur l'univers du spectacle<sup>3</sup>.(PLUTA, 2011, p.88)

Ao final de “Justo uma imagem”, Stutz dança ao som do funk “Roçando em mim” explodindo o sentido do corpo e da palavra. “Roçando em mim” se transforma em “o santo em mim” em uma clara referencia à cultura afro-brasileira e seus rituais religiosos. O corpo de Stutz, “corpo-santo” se liberta do aprisionamento das linhas duras, da influência renascentista do modo de olhar, a que se referiu Ribeiro, se liberta da perspectiva. Aqui, também, o corpo é um outro e, no encontro com a imagem, se expande, se desloca, se metamorfoseia.

## **Referências Bibliográficas**

COUCHOT, Edmond. Automatização de técnicas figurativas: rumo à imagem autônoma”. In: **Arte, ciência e tecnologia. Passado, presente e desafios**. São Paulo: UNESP, 2009, pp. 397-406.

DOMINGUES, Diana. Redefinindo fronteiras da arte contemporânea: passado, presente e desafios da arte, ciência e tecnologia na história da arte. In: **Arte, ciência e tecnologia. Passado, presente e desafios**. São Paulo: UNESP, 2009, pp. 25-68.

DOMINGUES, Diana. (Org). **Arte e vida no século XXI. Tecnologia, ciência e criatividade**. São Paulo: UNESP, 2003.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

PLUTA, Izabella. **L’acteur et l’intermédialité. Les nouveaux enjeux pour l’interprète et la scène à l’ère technologique**. Lausanne: L’Age d’Homme, 2011.

RIMBAUD, Arthur. “Carta dita do vidente”. In: **Rimbaud por ele mesmo**. São Paulo: Martin Claret, 2008.

---

<sup>3</sup> A re-configuração intermedial da cena provoca um reagrupamento de componentes do espetáculo que são, em primeiro lugar, deslocados, depois modificados, reconfigurados e mesmo transfigurados de uma maneira intermedial (...) compreendemos toda sorte de influências da lógica digital, assim como as hibridações das mídias da natureza diferente no universo do espetáculo.

SANTAELLA, Lucia. Pós-humano um conceito polissêmico. In: **Flagelos e horizontes do mundo em rede. Política, estética e pensamento à sombra do pós-humano**. São Paulo: Paullus, 2009.

\_\_\_\_\_. A semiose da arte das mídias, ciência e tecnologia. **Arte, ciência e tecnologia. Passado, presente e desafios**. São Paulo: UNESP, 2009, pp. 499-512.