
terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

INTERMEDIALIDADE E TEATRALIDADE

Sonia Pascolati (UEL)
sopasco@hotmail.com

RESUMO: Pensar a intermedialidade no teatro evoca uma ponderação: como a presença de outras mídias no palco altera a configuração ou a manifestação da teatralidade? Para desenvolver essa reflexão, tomo algumas realizações cinematográficas e teatrais como desencadeadoras de hipóteses e premissas acerca da presença da intermedialidade nos palcos contemporâneos. O objetivo é refletir sobre como interagem os conceitos de intermedialidade e teatralidade, focando as relações entre teatro e cinema.

PALAVRAS-CHAVE: intermedialidade; teatralidades contemporâneas; teatro e cinema

INTRODUÇÃO

Como demonstram eventos e publicações científicas, reflexões em torno do conceito de intermedialidade, assim como procedimentos de construção artística envolvendo-a, têm merecido a atenção de muitos pesquisadores no mundo e no Brasil nas últimas décadas. Esse movimento acadêmico é reflexo da recorrência da intermedialidade como procedimento de criação artística do qual têm dado inúmeros exemplos a poesia digital, as artes visuais, o cinema e o teatro, dentre outros campos artísticos. Neste artigo, proponho uma reflexão acerca de em que medida o fato de a intermedialidade habitar os palcos contemporâneos afeta a manifestação da teatralidade.

A fim de pensar sobre o conceito de intermedialidade, foco as relações entre teatro e cinema tal como problematizadas nos filmes *Mon cas* (1986), do português Manoel de Oliveira – que utiliza três diferentes textos em sua composição: a peça *O meu Caso*, de José Régio; o texto *Pour finir encore et autres foirades*, de Samuel Beckett e um relato bíblico, *O Livro de Job* – e *Vous n’avez encore rien vu* (2012), de Alain Resnais, bricolagem de duas peças de Jean Anouilh, uma que serve como “mote”, *Cher Antoine ou l’Amour Raté* (1969), e outra que é integralmente representada durante a película, *Eurydice* (1941). Ambos os filmes têm como textos-fonte peças teatrais e

desenvolvem uma (meta)discussão sobre as fronteiras e possibilidades de contaminação entre as linguagens teatral e cinematográfica, constituindo o objeto de análise da primeira parte deste texto. Na segunda parte, debruço-me especificamente sobre o conceito de teatralidade, mas à luz das ideias anteriores sobre intermedialidade. Os objetos teatrais que provocam e conduzem o raciocínio são um espetáculo apresentado em Paris, em 2012 – *Hiver, mise en scène* de Émilie-Anna Maillet para a Compagnie Ex Voto à la Lune no teatro L'Étoile du Nord – e outro que compôs a programação do FILO 2013 – Festival Internacional de Londrina, Paraná: *Pendiente de Voto* (Em votação), espetáculo espanhol dirigido por Roger Bernart, com dramaturgia de Roberto Fratini.

Historicamente, o teatro tem conservado alguns de seus elementos fundamentais ao longo de suas constantes mutações; entretanto, “[...] a intermedialização pode alterar o trabalho do actor e a sua recepção, porque à co-presença física do actor e do espectador se acrescentam, via dispositivos de comunicação digital, percepções de presença a que o palco teatral não estava afeito, e que alteram a materialidade do que ele mostra e a maneira de o mostrar” (Mendes 2011: 31).

INTERMEDIALIDADE(S)

Apesar da atenção que a intermedialidade tem recebido nas últimas décadas, o procedimento não é novo no campo da criação artística. Se tomarmos, por exemplo, as origens do teatro ocidental (tragédia grega), temos de reconhecer que, para sua realização, concorriam diferentes mídias: palavra, música, dança. Também o teatro épico brechtiano previa a intervenção de canções e projeções como forma de interromper o fluxo da ação e recurso de distanciamento, isto é, estratégia para manter o espectador alerta para as questões políticas e estéticas expostas no palco. Portanto, pode-se afirmar que ser plurimidiático faz parte da natureza do teatro.

O conceito de intermedialidade começa a ser utilizado como sinônimo de *mixed media* para designar objetos gráficos compostos com mais de um material, como tinta óleo e guache ou grafite e aquarela, por exemplo; todavia, o termo tal como utilizado atualmente recobre um procedimento mais complexo, remetendo diretamente à fusão entre mídias e não apenas à presença de várias mídias, identificáveis e separáveis, na composição de um único objeto de arte. O hidridismo é o *modus operandi* da criação de objetos intermediais.

Irina Rajewsky (2012: 58) dedica vários trabalhos ao estudo da intermedialidade e reúne diferentes possibilidades de práticas intermediárias em três grupos. O primeiro contempla objetos resultantes de “transposição midiática” como adaptações de textos literários ou HQs para o cinema. Um segundo grupo designa fenômenos como ópera, filmes e espetáculos teatrais que lançam mão de mais de uma mídia, configurando uma “combinação de mídias”. A presença de referências a uma mídia (pintura) na elaboração de um objeto em uma dada mídia (cinema) constitui o terceiro sentido possível do termo intermedialidade, esse designado pela expressão “referências in-

termidiáticas”. Concordando com Werner Wolf, a autora aponta a transposição midiática como recurso extracomposicional, qualitativamente menos interessante e provocativo do que os procedimentos de combinação e referência a outras mídias, classificados como intracomposicionais (Rajewsky 2012: 59). Os procedimentos intracomposicionais forçam as fronteiras entre as mídias, de modo a criar formas novas nas quais os limites entre uma mídia e outra se diluem; em nosso caso, técnicas específicas das linguagens cinematográficas e teatrais acabam por atuar no mesmo objeto artístico, como é o caso de uma cena do filme de Resnais em que o cenário remete diretamente a um despojado palco de teatro, mas um jogo de câmera projetada, por segundos, um novo cenário “realista”, numa transição de imagens possível apenas com o concurso de técnicas do cinema (passagem rápida de uma imagem a outra por meio de sobreposição momentânea). Em procedimentos intracomposicionais, uma mídia se apropria dos procedimentos de outra, numa integração em que estabelecer fronteiras é impossível – aliás, infrutífero – e cujo resultado é a imbricação de mídias diversas na formação de uma só (nova ou outra) mídia. O resultado, para a percepção do espectador, é a sensação de ver uma mídia atuar como se fosse uma outra, neste caso, o cinema atuar como teatro e vice-versa.

A intermedialidade interessa exatamente nesse espaço de fusão de mídias, interessa como modo de criação artística e não apenas como exercício de verificação de presença de uma mídia em outra (imagem ou movimento na poesia, palavra na arte visual) ou como processo de passagem de uma mídia para outra (da literatura para o cinema).

CINEMA + TEATRALIDADE = QUEBRA DO PARADIGMA REALISTA

A linguagem do cinema é, tradicionalmente, pautada pelo realismo, herdado da imagem fotográfica, mas intensificado pela capacidade de reprodução do movimento; logo, um filme opera num nível tal de ilusão que, diante da tela, o espectador estabelece uma relação direta entre os objetos que vê e aqueles que conhece de seu próprio mundo, possibilitando a potência máxima do efeito de real. Aliás, o cinema hollywoodiano de ação e ficção científica explora competentemente todos os recursos técnicos disponíveis, entre eles a tecnologia 3D, para trazer, o mais possível e quase literalmente, o espectador para dentro da tela – ou fazer com que a imagem “engula” o espectador. Como registra Jacques Aumont:

A impressão de realidade sentida pelo espectador quando da visão de um filme deve-se, em primeiro lugar, à *riqueza perceptiva* dos materiais fílmicos, da imagem e do som. No que se refere à imagem cinematográfica, essa “riqueza” deve-se ao mesmo tempo à grande definição da imagem fotográfica, que apresenta ao espectador efígies de objetos com um luxo de detalhes. (2007: 148)

Mas há filmes que recusam esse paradigma, há cineastas que propõem a quebra da hegemonia desse modelo e constroem objetos fílmicos que, contra qualquer expectativa, esforçam-se por revelar os mecanismos de construção em vez de escondê-los. É o que acontece com praticamente todo o cinema de Manoel de Oliveira, cuja “explícita opção pela teatralidade” (Mendes 2011: 8) configura o modo de ser do cinema por ele proposto. Tomo um de seus filmes, *Mon cas*, como exemplo de obra em que a teatralidade é pedra fundadora da linguagem cinematográfica.

A primeira imagem que ocupa a tela é a de uma câmera fixa de cinema posicionada entre poltronas de uma plateia de teatro, ocupada por pessoal técnico. Após se ouvir um comando do diretor – “Luz!” – o aparato técnico é posto em funcionamento e a câmera passa a registrar imagens de um palco de teatro. Este, por sua vez, é representado por uma cortina nos moldes dos grandes teatros, um painel central no qual se vêem as máscaras da tragédia e da comédia ladeadas por pesada cortina de veludo, ícone diretamente identificável à arte teatral. Mas, em vez do levantar da cortina, o que se vê é a presença de um técnico portando a também convencional claquete de cinema, demarcando o início da filmagem, anunciada como *première répétition*. Apenas após o comando de “Ação” do diretor é que o painel simulando a cortina se levanta e a representação – teatral – da peça *O meu caso*, de José Régio, tem início. Em menos de 3 minutos da película percebe-se que a proposta do filme é a tematização do imbricamento entre as linguagens do teatro e do cinema, afinal, os aparatos técnicos de cada mídia se entrecruzam na composição das imagens e construção da narrativa fílmica.

Assiste-se, na sequência, à encenação integral do texto de José Régio, contudo, ao contrário do que acontece na recepção teatral convencional, não há um ponto fixo a partir do qual o receptor capta o espetáculo; pelo contrário, o espectador é lembrado de que assiste a teatro, mas filtrado pela câmera cinematográfica, capaz de mover-se no espaço e capturar a encenação de diferentes ângulos, mesmo com predomínio da captação frontal da imagem. Todo o jogo é amplificado pelo próprio teor da peça de Régio, eminentemente metateatral. Isso implica recursos como ruptura da quarta parede, com a atriz principal, a personagem que invade o teatro para relatar seu caso ao público e mesmo o autor da comédia dirigindo-se diretamente à plateia – nesse caso, à câmera de cinema. A metalinguagem da peça do dramaturgo português, que envolve um exercício crítico acerca do próprio teatro e seu modo de fazer-se, alinha-se à metalinguagem de Oliveira, cuja provocação estética indaga como a linguagem do cinema se deixa contaminar e alterar pela linguagem do teatro, outra mídia, matriz de teatralidade.

A segunda *répétition* de *O meu caso* é captada com velocidade acelerada e em preto e branco, num voltar-se da linguagem cinematográfica sobre si mesma. Nada se ouve do discurso das personagens; em lugar disso, uma voz *in off* declama parte do texto *Pour finir encore et autres foirades*, de Samuel Beckett. Ainda uma terceira vez é apresentada a encenação da peça, agora com as falas ao contrário, impossibilitando qualquer compreensão do discurso das personagens. Como registra Silva (2012: 2), “Será, de fato, ao começar a última versão, que o espectador atinará com a proposi-

ção lúdica deste filme de Oliveira, que tem como finalidade última provocar um efeito anti-ilusionista e, em decorrência deste, a reflexão crítica do espectador”, recurso que se opõe diretamente “ao discurso ‘transparente’ do naturalismo hollywoodiano”.

Por volta da metade do filme, entra em cena – no palco teatral – um contra-regra que monta um projetor no lado direito do palco e prepara uma tela de projeção. A *mise en abyme* permite a reprodução de imagens em movimento representando cenas de violência em contextos de guerra e execuções, assim como imagens de catástrofes ambientais e crianças famélicas e desnutridas, finalizando com a projeção da tela “Guernica” de Picasso – mais uma mídia... Enquanto isso, os atores prosseguem a encenação da peça num ritmo mais frenético e teatralizado do que na primeira representação. O contra-regra torna-se espectador da atuação teatral, para logo em seguida voltar-se para a tela e observar as imagens projetadas, juntamente com os atores de teatro que se tornam espectadores da tela de vídeo. Detalhe: o telão da projeção em vídeo está cuidadosamente instalado, ao fundo do palco, entre cortinas vermelhas... Mas para desfazer a sensação teatral e reinstaurar a percepção cinematográfica, a câmera de cinema aproxima o foco da tela de projeção em vídeo, numa quase coincidência entre o que mostra o vídeo e a câmera de cinema. “Quase” porque, a despeito de as telas ficarem com a mesma dimensão, a presença dos atores, de costas, diante da tela faz com que o teatro atravesse as duas outras mídias – vídeo e cinema. Do mesmo modo, após o final da projeção videográfica, os atores retomam como que instantaneamente a encenação, recolocando a mídia cênica no centro das atenções.

O questionamento sobre as fronteiras entre teatro e cinema, mas também sobre os possíveis modos de fusão entre essas mídias é a provocação de *Vous n’avez encore rien vu*, de Alain Resnais, filme cujo argumento é retirado da peça *Cher Antoine ou l’amour raté*, de Jean Anouilh: uma trupe de teatro é convidada a comparecer ao funeral de seu antigo dramaturgo e diretor, Antoine D’Antac, a fim de lhe prestar homenagem, mas também atender a seu último pedido, qual seja, avaliar um vídeo enviado por uma jovem companhia teatral, La Colombe, apresentando uma nova encenação da peça *Eurydice*, supostamente escrita por D’Antac, mas na verdade também de autoria de Anouilh. Ao chegar a casa, os atores (de teatro) são conduzidos a um grande salão equipado com vídeo e telão no qual assistirão ao registro em vídeo dos ensaios da companhia. Uma das imagens de divulgação do filme de Resnais é essa dos atores sentados em poltronas como espectadores de cinema. Ainda mais: há enquadramentos da câmera posicionada ao fundo do salão a fim de mostrar uma visão ampla dos espectadores de costas com a tela de vídeo em primeiro plano, ou seja, *mise en abyme*, cinema dentro do cinema. A construção do filme é um pleno encontro entre mídias: a literatura dramática de Anouilh apropriada/remediada pelo cinema de Resnais, processo para o qual concorrem a gravação em vídeo (dos ensaios de *Eurydice*) e a dupla encenação teatral de *Eurydice* pelos antigos atores da companhia de D’Antac.

Durante a película, o espectador do filme de Resnais assiste a três diferentes encenações de *Eurydice*: uma em vídeo, proposta pela jovem companhia; outras duas

por dois diferentes casais de Orfeu e Eurídice, um mais velho e outro de meia idade, ambos dirigidos, no passado, por D'Antac. E tudo isso, claro, na tela de cinema.

Dentre os melhores momentos de intermedialização estão cenas em que os atores de teatro/espectadores de vídeo passam a completar os diálogos mostrados na tela, como quem recorda algo distante no tempo – metalinguisticamente, um claro diálogo com a tradição literária e teatral de reescrituras de mitos – ou quando ambas as Eurídictes da plateia respondem, simultaneamente, a questões postas pela mãe da tela, ou quando a mãe-atriz-de-teatro participa do diálogo conduzido pela tela, mas olhando diretamente para as atrizes que representaram, no passado, e reatualizam no momento presente, as Eurídictes vividas.

O próximo passo provocativo do filme é quando os casais de Orfeu e Eurídice abandonam o papel de espectadores e passam a representar, entre as poltronas, cenas da peça de Anouilh. Quando isso acontece, os atores de teatro mantêm seu papel de espectadores da projeção em vídeo, ignorando a atuação dos demais. Há uma única cena em que os atores têm a fruição do vídeo interrompida pela encenação empolgada de um colega que interage com a tela, contra a expectativa geral. Trata-se da personagem Mathias, jovem ator apaixonado por Eurídice que acaba de ser abandonado por ela. Impulsivamente, ele participa do diálogo, levantando-se de sua poltrona, mas recompondo-se rapidamente quando os colegas se voltam para trás – ele está na última fila de poltronas da sala –, como que encabulado por sua espontaneidade.

Mas o melhor momento ainda é a cena em que as fronteiras entre plateia e tela são completamente abolidas, promovendo a fusão entre o universo teatral e o vídeográfico. Orfeu e Eurídice, ao se conhecerem, querem viver seu amor puro longe de qualquer presença ou lembrança da vida experimentada até ali. Para isso, procuram impedir a conversa banal e teatral de um casal no bar da estação, ninguém menos do que a própria mãe de Eurídice e o ator principal da companhia mambembe de que ambas fazem parte. A encenação do casal é exagerada, composta por excertos de diálogos piegas vividos em cena pela dupla de atores, logo, absolutamente teatral no sentido de simulação e artificialidade que o termo recobre. Eurídice pede a Orfeu que os faça calar. Na tela, o casal de atores olha para fora, pois ambos os Orfeus pedem que saiam de cena. Nesse momento, a câmera cinematográfica está ao fundo do salão, com plano aberto, mostrando a plateia assentada, os dois Orfeus de costas, voltados para a tela, numa interação entre espaços teatral e cinematográfico. As personagens da tela estão surpresas pela audácia de Orfeu, não pelo fato de dialogarem com alguém que está em outro espaço-tempo que não o da representação vivida por eles. Esse desconforto é reservado ao espectador do filme de Resnais.

TEATRO + MÍDIAS = INTENSIFICAÇÃO DA TEATRALIDADE

Em texto no qual procura explicitar a genealogia do termo intermedialidade e apontar suas diferentes acepções, Mendes (2011: 8, grifo meu) aponta as relações entre teatro e cinema como fértil terreno para compreensão de como se dá a fusão entre mídias, destacando a teatralidade em obras de cineastas portugueses, dentre os quais Manoel de Oliveira, mas também:

[...] o surgimento, na cena teatral, de **cenografias virtuais, projecções vídeo em tempo real ou pré-filmadas, imagens de computador**, mesas de mistura onde se produzem bandas sonoras durante o espetáculo, são indicadores de intermedialidade, histórica e contemporânea, entre as artes da cena e do ecrã, como a encenação de motivos fotográficos exprimiu e exprime a intermedialidade entre as artes da cena e imagem fixa, ou entre pintura e fotografia.

Essas hibridizações marcam os espetáculos aqui tomados como exemplos de como outras mídias, ao habitarem o palco, implicam novas possibilidades de manifestação concreta da teatralidade.

O espetáculo *Hiver*, realização cênica de Émilie-Anna Maillet a partir do texto homônimo de Jon Fosse, ao lançar mão do uso de imagens holográficas, amplia o universo textual, composto apenas por duas personagens: um Homem e uma Mulher que se encontram casualmente num banco de jardim público e decidem, após um segundo encontro num quarto de hotel, abandonar tudo para viverem juntos. Sobre o homem, sabemos que é casado, tem filhos e um emprego; sobre a mulher, nada se sabe. O diálogo entre eles é elíptico, entrecortado, sendo mais sugestivo do que motor da ação dramática; ou melhor, são monólogos, já que a interação entre eles parece impossível, ou ao menos muito difícil. Há dois espaços: um público (praça) e outro privado (quarto de hotel), mas mesmo quando as personagens estão no quarto, espaço fechado, íntimo, são projetadas sobre elas imagens tridimensionais representando o mundo exterior. E isso só é possível pela intervenção de outra mídia, a projeção holográfica.

Durante o espetáculo, as imagens holográficas co-habitam o espaço cênico com os atores que representam Homem e Mulher; a imagem holográfica substitui a presença física de atores e coloca em cena personagens representantes das multidões que nos cercam diariamente, mas nada nos dizem, não nos tocam, nem as vemos, talvez. O efeito da holografia é a multiplicação de perspectivas, pois ela cria a impressão de profundidade, diferentemente do cenário físico, que ocupa apenas o primeiro plano e centro da cena. Essas outras “personagens” ou figuras são apenas projecções. Projecções do mundo exterior no refúgio das personagens, mas por que não projeção de espectadores virtualmente lançados no palco, participando da cena, observando o casal?

Com precisão milimétrica, as imagens holográficas ocupam uma das camas instaladas no palco, mas também podem atravessá-las, como faz um homem que lê o jornal, ao fundo da cena. Algo no estatuto da ilusão dramática se altera quando os atores não são uma presença física como o teatro tem requisitado desde os idos de Aristóteles. Os limites entre fantasia e realidade, percepção e ilusão de ótica ficam nublados quando corpos se sobrepõem uns aos outros ou quando um mesmo corpo, em movimento real em cena é multiplicado em vários, causando a impressão de indecisão ou imprevisibilidade nos movimentos.

A *mise en scène* de Maillet “*imagine un croisement subtil des langages: les mots et la magie nouvelle confondent peu à peu le réel et l’illusion dans une insolite danse se jouant de nos perceptions et de notre imaginaire*”, como afirma um dos comentários de divulgação do espetáculo (La Ferme 2012). A forma escolhida pela encenadora maximiza o insólito de um encontro casual no qual as personagens dizem tudo pela metade, comunicando-se mais pelos sentidos do que pela palavra. Assim também é a apreensão do espetáculo: os sentidos estão alertas, mas apesar de todo e qualquer esforço, o espectador se vê mergulhado em algo que não encontra paralelos nos modos de apreensão cotidianos da realidade. Ainda bem. Pois é teatro, é o reino da teatralidade.

Pendiente de voto participa do grupo de “experimentações cênicas que trazem para a cena dispositivos tecnológicos como o vídeo, a fotografia, o cinema, a televisão, a edição e a mistura de sons, mas também a pintura e a escultura, a instalação” e, portanto, “são entendíveis como práticas artísticas intermediais” (Mendes 2011: 8). O que distingue esse espetáculo, antes de tudo, é a ausência de atores. O espetáculo possui um roteiro de questões, fio condutor da ação, controlado por computador. O andamento da apresentação transcorre conforme as respostas da plateia, portanto, varia a cada apresentação. As perguntas, inclusive, sofrem alterações dependendo do país ou localidade em que o espetáculo é apresentado. Antes do início da votação, são escolhidos membros da plateia para compor uma mesa diretora, com um presidente, um artista, um policial, dentre outras funções. O clima inicial é absolutamente lúdico, incluindo um momento em que se pergunta se o público quer ver nevar no palco, pedido atendido com flocos de isopor caindo sobre a parte central da área de representação. Todos os efeitos são orquestrados a fim de que o espectador alimente a ilusão de controle, de poder de decisão, mas, com o desenrolar da apresentação, percebe-se claramente o sentido da frase que figura no catálogo do FILO 2013: “Uma versão verdadeira do falso debate político”.

Muitos dos elementos comuns a um espetáculo teatral são reconfigurados, a começar pela espacialidade, bastante ampliada, pois o espaço a que chamaríamos de palco perde sua centralidade à medida que as cadeiras da plateia fazem parte do espaço de *mise en scène*. Também a noção de ator tem de ser revista, pois não há ninguém desempenhando essa função; ou melhor, a categoria ator é substituída pela categoria “atuador”, função desempenhada pelo próprio público que, ao chegar ao teatro, recebe um controle remoto por meio do qual deverá responder a questões projetadas numa tela ao fundo do espaço cênico. A ação dramática não equivale mais

a uma narrativa que caminha para um desfecho, embora não se possa negar – aliás, o efeito final do espetáculo é exatamente esse: somos controlados o tempo todo, mas alimentamos a ilusão de controle em regimes democráticos – que ela se constrói pela combinação entre roteiro e improviso. Nas últimas questões, a sensação da plateia é de que não importa o que seja respondido, tudo já está previamente decidido.

A programação digital, a projeção em tela, enfim, a mediação tecnológica em lugar da presença física do ator e do aqui e agora do espetáculo possibilitam e provocam o redimensionamento dos elementos de teatralidade. O espectador, por um lado, não tem uma relação direta com o espetáculo, pois ela se dá pela mediação tecnológica; por outra perspectiva, ao contrário, ele imerge no espetáculo na medida em que tem a sensação de que o conduz, ou ao menos se percebe como elemento fundamental para seu desenrolar.

Na tela, perguntas sucedem umas às outras, a princípio, apenas para definir a composição da plateia: sexo, idade, escolarização. Em seguida, questões mais polêmicas e políticas passam a ser projetadas. A cada resposta, os resultados são apresentados em forma de gráfico, o que vai, gradativamente, definindo um perfil dos votantes. Após o primeiro grupo de perguntas e respostas, a plateia é realocada nas cadeiras a partir de seus posicionamentos anteriores. Duplas de votantes são formadas por afinidades de voto e recebem apenas um controle, a fim de forçar a combinação de votos, a negociação de pontos de vista. Nesse segundo momento, é dado à plateia o direito de debater a questão antes do voto. No terceiro bloco do espetáculo, a plateia toda é realocada espacialmente a fim de que sejam formados grupos por afinidade de posicionamentos. Na sessão de que participei, formaram-se quatro grupos: um representando os interesses da maioria, outro da minoria, e dois cujos posicionamentos ficavam no meio termo. Sobretudo questões sobre socialização de bens privados, destinação de recursos naturais e gestão de bens públicos contribuíram para a definição dos grupos.

Agora o debate deveria expressar a opinião da coletividade por meio de um porta-voz. O jogo se torna uma simulação do exercício da democracia, isto é, a subordinação da opinião individual ao interesse de uma maioria. Em termos teatrais: tanto quanto um espetáculo teatral, artificioso, a democracia é um jogo marcado por teatralidade, pela representação de papéis, simulações, uso de máscaras, como por exemplo, a do “politicamente correto”.

DISCUSSÕES

A estética realista do fim do século XIX reforçou o paradigma, equivocado, de que o teatro é simulacro do real, portanto, estabelece-se entre os termos uma relação de contiguidade, correspondência direta, subordinação de um, o teatro, ao outro, o real. Sarrazac destaca, como virtude do teatro moderno, sua capacidade de compreender o teatro de uma perspectiva que anula essa expectativa de correspondência direta entre os elementos:

Puramente funcional, a cortina de ferro interpõe-se hoje, no início da representação, entre o público e os artistas, simplesmente para melhor sublinhar a abertura, o vazio da cena moderna. Por detrás das cortinas de veludo, os nossos antecessores podiam adivinhar a abundância e a plenitude de um teatro alicerçado na ilusão [...]. O palco, mesmo (e sobretudo) o mais preenchido, continua vazio; e é justamente esse vazio – o *vazio de toda e qualquer representação* – que ele parece estar destinado a exhibir perante os espectadores. (2009: 15)

Um teatro não mimético. Essa a proposta do teatro moderno que perdura por todo o século XX: por trás das cortinas, não há o mundo tal como o conhecemos fora das paredes do edifício teatral; há, sim, um mundo, um mundo teatral, teatralizado. O teatro contemporâneo reforça a concepção de teatralidade como disjunção entre a cena e o real e caminha numa direção acentuadamente crítica, herdeiro que é das contribuições de Bertolt Brecht, Luigi Pirandello, Jean Genet, Samuel Beckett e Meyerhold. O abandono da “ideia de contiguidade e comunicabilidade com o real” (Sarrazac 2009: 23) não apenas liberta o teatro do paradigma mimético, mas o autoriza a lembrar insistentemente ao espectador a teatralidade como princípio constitutivo da cena.

Esse teatro fundado na e pela teatralidade não pode se contentar com um espectador predisposto ao mergulho na ilusão dramática; a “aposta estética desloca-se: já não se trata de encenar o real mas sim de colocar frente a frente, de confrontar os elementos autônomos – ou signos, ou hieróglifos – que constituem a realidade específica do teatro” (Sarrazac 2009: 23). Substituir a presença física do ator, colocando em seu lugar uma imagem é um modo de sublinhar a teatralidade da cena. Ou simplesmente substituir o ator por programação digital. Ambas as opções teatrais redundam em nova relação entre palco e público.

Afastada de um sentido global, a cena se abre potencialmente para a presença de teatralidades as mais diversas, ou seja, aos mais diferentes modos de o teatro fazer-se e mostrar-se teatral. A incorporação cada vez mais frequente de projeções nas cenas contemporâneas acentua o caráter de simulação do jogo teatral e funciona como fator de distanciamento entre cena e espectador. Esse o aspecto fundamental da relação entre intermedialidade e teatralidade. As tantas mídias que passam a habitar o palco transformam a relação entre cena e plateia, ou seja, uma nova mediação se instaura entre o teatro e seu público. Projeções em vídeo, hologramas ou programação digital acentuam o caráter artificial da cena, aumentam a distância entre os signos teatrais e os referentes do mundo concreto a que eles possam remeter. Dito de outro modo, a intermedialidade reforça a teatralidade. Se a intermedialidade não chega a fundar novas teatralidades, certamente revigora a artificialidade do fenômeno teatral, portanto, acentua a teatralidade, fundamento do teatro.

OBRAS CITADAS

AUMONT, Jacques. *A Estética do Filme*. Campinas, SP: Papyrus, 2007.

LA FERME du Buisson. “Scène Nationale de Marne-la-Vallée. Hiver, par Émilie-Anna Maillot”. 2012. Disponível em <<http://www.lafermedubuisson.com/HIVER.html>>. Acesso em 10 ago. 2013.

MENDES, João Maria. *Introdução às Intermedialidades*. Faro, Portugal: Escola Superior de Teatro e Cinema, 2011. Disponível em <<http://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/731/1/intermedialidades.pdf>>. Acesso em 31 out. 2013.

OLIVEIRA, Manoel de. *Mon Cas*. Produção de Paulo Branco. Direção de Manoel de Oliveira. Portugal, França, Filmargem; Les Films du Passage, S.E.T.E (França), 1986. 1 DVD 35 mm c/pb 2530 mt 92 mn, 87min. color. son.

RAJEWSKY, Irina O. “A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade”. Tradução Isabella Santos Mundim. Thais Flores Nogueira Diniz & André Soares Vieira, orgs. *Intermedialidade e Estudos Interartes: Desafios da Arte Contemporânea* (volume 2). Belo Horizonte/ MG: Rona Editora; FALE/UFMG, 2012. 51-73.

RESNAIS, Alain. *Vous n’avez encore rien vu*. Produção de Jean-Louis Livi. Direção de Alain Resnais. França, F comme Film, 2012. 1 DVD, 112min. color. son.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *A Invenção da Teatralidade*. Seguido de *Brecht em processo e O jogo dos possíveis*. Apresentação e tradução Alexandra Moreira da Silva. Porto: Deriva, 2009.

SILVA, Eduardo Neves da. “Cinema e provocação: um estudo do filme *O meu caso*, de Manoel de Oliveira”. *Vocabulo – Revista de Letras e Linguagens Midiáticas IV* (2012). Disponível em <<http://www.baraodemaui.br/comunicacao/publicacoes/vocabulo/pdf/eduardo.pdf>>. Acesso em 25 out. 2013.

INTERMEDIALITY AND THEATRICALITY

ABSTRACT: Thinking intermediality in theater evokes some reflection: does the presence of other media onstage alter the configuration or the manifestation of theatricality? In order to evolve this discussion, I use some cinematic and theatrical achievements as triggering hypotheses and assumptions concerning the presence of intermediality in contemporary stage. The aim of this paper is to reflect on how they interact with the concepts of intermediality and theatricality, focusing on the relationship between theater and cinema.

KEYWORDS: intermediality; contemporary theatricality; theater and cinema

Recebido em 1 de novembro de 2013; aprovado em 30 de novembro de 2013.