

**Teatro e Cinema: Intermidialidade,
Visualidade, Transposição e Adaptação**



A INTERMIDIALIDADE EM TEXTOS ESPETACULARES CONTEMPORÂNEOS¹

Marcos Antônio Alexandre
UFMG

RESUMO

Este texto analisa como os recursos da intermedialidade vêm sendo utilizados, na nossa contemporaneidade, em textos e propostas espetaculares latino-americanas.

PALAVRAS-CHAVE

Texto espetacular, intermedialidade cênica, encenações multimídias latino-americanas

Poesia, arquitetura, dança, música, escultura, pintura: são outras tantas atividades que sem dúvida, profunda e misteriosamente, comunicam ou comungam entre si. Mas também, quantas diferenças entre elas! Uma pretende falar à vista, outras ao ouvido. Uma erguem monumentos sólidos, pesados, estáveis, materiais e palpáveis; outras suscitam o fluir de uma substância menos que imaterial, notas ou inflexões da voz, atos, sentimentos, imagens mentais. Uma utilizam um pedaço de pedra ou de tela, definitivamente destinado a determinada obra; a outras, o corpo ou a voz humana emprestam-se por um momento, para em seguida liberar-se e dedicar-se à apresentação de uma obra distinta, e de outra, e de outras mais.

*Étienne Souriau*²

1. O PORQUÊ DE UMA LEITURA INTERMIDIÁTICA NO TEATRO

Resolvi dar início a este trabalho evocando as palavras de Étienne Souriau, pois considero que a partir delas é possível observar a relevância de se estudar as distintas formas de manifestações artísticas e seus pontos de confluência. Sabemos que o encontro e a relação da literatura com as outras artes tem sido um tema recorrente entre os estudos da teoria literária, principalmente através de análises voltadas para o âmbito do comparativismo. Para este texto, interessa-me analisar como as obras e propostas espetaculares, em nossa

¹ Uma primeira versão deste texto foi apresentada no IX Congresso da ABRALIC e publicado nos anais, 2005.

² A tradução desse texto e dos demais é de responsabilidade do autor.

contemporaneidade, se apresentam intermediáticas, pois recursos de várias mídias vêm sendo utilizados.

O uso explícito de outras linguagens no teatro tem sido uma estratégia recorrente para concretizar uma proposta espetacular. Sabemos que o texto dramático é apenas um dos elementos que compõem o texto espetacular,³ que engloba todo o processo de montagem: desde o texto até os trabalhos do ator e do diretor e as outras linguagens cênicas (ação, partituras físicas e vocais, adereços, cenário, figurino, luz, maquiagem, objetos, ritmo, sonoplastia, tempo, etc.). Portanto, pode-se observar que a arte teatral é uma arte multimidiática, que faz dialogar diversas linguagens e mídias num processo de montagem. Nesse sentido, torna-se evidente que a intermedialidade vai se fazer presente nos processos espetaculares.

Em princípio, poderíamos ficar tentados a afirmar que todas as peças teatrais – principalmente as propostas espetaculares, por trabalharem com linguagens diversificadas – poderiam ser lidas e vistas como propostas estéticas que utilizam os recursos da intermedialidade. Entretanto, Patrice Pavis nos alerta que “a intermedialidade é apenas um dos meios, o mais recentemente teorizado talvez, para anotar e analisar um espetáculo”.⁴ Esse autor emprega o conceito de intermedialidade, a partir das contribuições teóricas de Jurgen E. Müller, argumentando que

Calcado na expressão e metodologia da *intertextualidade*, a *intermedialidade* “não significa nem uma adição de diferentes conceitos de mídia nem a ação de colocar entre as mídias obras isoladas, mas uma integração dos conceitos estéticos das diferentes mídias em um novo contexto”.⁵ Entende-se “por intermedialidade, que há relações midiáticas variáveis entre as mídias e que sua função provém, entre outras coisas, da evolução histórica dessas relações” e pressupõe-se o “fato de que uma mídia guarda em si estruturas e possibilidades de uma ou várias outras mídias”.⁶

Do exposto, interessa-me a idéia de “integração dos conceitos estéticos das diferentes mídias em um novo contexto”, pois essa característica tem a ver com a concretização do texto dramático que vai dialogar com o momento e o lugar de enunciação de sua representação, como veremos no último exemplo deste artigo.

No teatro contemporâneo pode ser observado o uso explícito e enfático de várias mídias em diversas propostas cênicas, principalmente naqueles trabalhos em que o objetivo é exercitar um diálogo entre práticas performáticas diferentes: teatro de objetos, dança moderna, *body art*, instalações, práticas ritualísticas, performances urbanas.

³ Aqui, o texto dramático é visto como o texto escrito, a peça. Já o texto espetacular é compreendido a partir dos dizeres de Marco de Marinis (1997, p. 24) e em relação com a idéia de contexto espetacular: “O *contexto espetacular* está constituído pelas situações pragmáticas e comunicativas com as que têm a ver o texto espetacular em momentos distintos do processo teatral: portanto, refere-se em primeiro lugar, às circunstâncias de enunciação e de fruição do espetáculo, mas também a suas diversas etapas genéticas (o treinamento dos atores, a adaptação do texto escrito, os ensaios) e, finalmente, mas não em último lugar, as outras atividades teatrais que circundam o momento espetacular propriamente dito”.

⁴ PAVIS. *A análise dos espetáculos*, p. 46.

⁵ MÜLLER. *Intermedialität als Provokation der Medienwissenschaft*, p. 18-19.

⁶ MÜLLER. *Le labyrinthe médiatique du film*, p. 43. As citações de Müller em PAVIS. *A análise dos espetáculos*, p. 42-43.

2. QUATRO PROPOSTAS DE LEITURAS CÊNICAS INTERMIDIÁTICAS

Para este ensaio, deter-me-ei – ainda que de forma sucinta e buscando retratar a relação intermediática e as suas interfaces semânticas – na análise dos seguintes objetos semiológicos: a peça *Cinema Utoppia*, do dramaturgo e diretor chileno Ramón Griffero; o texto espetacular *Hecho en el Perú – vitrinas para un museo de la memoria*, do grupo de teatro peruano Yuyachkani; o espetáculo solo *A receita*, da Cia SeráQuê?; e o trabalho do GOM – Grupo Oficcina Multimédia.

2.1. CINEMA UTOPIA DE RAMÓN GRIFFERO

A obra dramática *Cinema Utoppia* foi escrita, dirigida e encenada por Ramón Griffero⁷ durante o período de ditadura no Chile. O uso de várias mídias aparece na concepção dramatúrgica de Griffero. O autor delimita já nas didascálias iniciais de sua obra que o texto relacionará duas épocas e dois contextos de enunciação distintos e, ao mesmo tempo, a linguagem teatral com a cinematográfica:

Na platéia: Santiago, fins dos anos 40. Na tela: um ambiente marginal, juvenil (Europa-Paris), de meados dos anos 1980.

Lugar da ação – Uma antiga sala de cinema, anos 30-40, a fábula se desenrola, tanto na platéia, quanto no interior da tela cinematográfica.

Atuação, música, tempos, plástica, luzes, “enquadramentos”: Devem se referir a uma estética cinematográfica.⁸

Cabe salientar que, para evidenciar a opção estética pelo uso da linguagem cinematográfica, o autor dá indicações de músicas que deverão ser trabalhadas cenicamente:

O lanterninha varre a sala com uma vassoura, canta e dança a música *Tea for Two...* / O lanterninha fica entre as poltronas, melancólico. Surge uma música de filme francês. / Música: Ouço uma Rapsódia de G. Fragos J. Baker. / Coreografia de *Dançando na chuva*. / Música de Gershwin, o lanterninha dança sacudindo as poltronas,⁹

ou seja, a música também se converte num recurso intermediático para criar os ambientes nostálgicos e/ou de fragmentação das personagens sugeridos pelo texto dramático.

Nessa obra podemos observar como a memória individual e coletiva do chileno é representada no texto. As personagens são seres fragmentados que encontram no cinema

⁷ Ramón Griffero, diretor e dramaturgo chileno reconhecido no cenário teatral latino-americano. Fundou, em 1988, o grupo Teatro de Fin de Siglo, onde continua criando. Atualmente é professor nos principais centros de ensino do Chile – Universidad Católica de Chile, Universidad Arcis, onde é diretor da Escola de Teatro desde 2001. Suas obras já foram traduzidas para o francês, português, italiano, inglês, alemão e árabe. *Cinema Utoppia* teve duas versões teatrais: a primeira em 1985 e a segunda em 2000.

⁸ GRIFFERO *apud* ALEXANDRE *et al.* *Antologia teatral da latinidade: César Brie, Juan Radrigán, Ramón Griffero e Michel Azama* (no prelo).

⁹ Todas as músicas utilizadas dizem respeito a ícones da sonografia. A música *Tea for Two*, a título de exemplo, foi utilizada no musical homônimo produzido, em 1950, pela Warner Brothers, estrelado por Doris Day e dirigido por David Butler.

a possibilidade de projetar suas formas de viver em outros espaços e nas vidas dos sujeitos (que, por sua vez, também são fragmentados) projetados na tela do filme. Nesse sentido, a sala do cinema representa o espaço onírico, aquele lugar onde os sonhos e as frustrações de cada personagem (anunciadas cronologicamente no final da década de 40) poderão ser minimizados ou aguçados a partir das personagens retratadas na tela (década de 80¹⁰). Uma das personagens que representa esse paradoxo é “O lanterninha” que, segundo a própria definição de Griffero, “[N]asceu na sala do cinema e nunca saiu dela, sua gestualidade é tirada dos filmes a que já assistiu, poderia ter 40 anos, mas é tímido como uma criança. Ele é a utopia.”¹¹ O leitor/espectador se vê diante de uma representação metateatral, já que as duas mídias – cinema e teatro – se conjugam em um só discurso.

De acordo com as palavras de Ramón Griffero, em obras como *Cinema Utopia*

[...] ainda que se retratasse a vivência subjugada por um regime monolítico, apontavam para um presente em que os sonhos da utopia tinham sido rompidos. As obras não podiam se erigir na defesa de um futuro sob tal ou qual regime. A expressão pós-moderna reconhece a identidade plural de nossa sociedade, nega-se a se apresentar como fração de um setor popular. [...] A atitude pós-moderna. Ou melhor, seu precedente como forma de ver. Permite um salto gigantesco na criação teatral que estava de mãos atadas com exíguos modelos de representação. Um salto nas temáticas, uma utilização das formas populares e comerciais, a desconstrução e recriação. Ao qualificar essa sensibilidade como parte de uma experiência autônoma, era porque se observava que prescindia de leis e gerava uma cobiçada autonomia a nossa expressão. Atores, cenógrafos, iluminadores e dramaturgos se liberam de esquemas reiterativos de uso dos códigos teatrais. Rebelar-se a uma unidimensionalidade dos signos e das ideologias, pode ser Arturo Prat com cintaligas escutando um rádio-teatro.¹²

Os dizeres do autor justificam o uso enfático da intermedialidade em sua obra dramática. Rebelar-se contra a dimensão única dos signos e das ideologias é, sem dúvida, uma forma de apreender a pluralidade semântica, ideológica e cultural do texto teatral e é dentro dessa característica que, o uso dos recursos intermediáticos pode ser re-interpretado, principalmente em relação ao texto de Griffero.

2.2. YUYACHKANI: *HECHO EN EL PERÚ – VITRINAS PARA UN MUSEO DE LA MEMORIA*

Provenientes de Yego, o grupo Yuyachkani – palavra que, em quéchuá, significa as expressões “eu estou pensando”, “eu estou lembrando”, “eu sou o pensamento” – foi fundado em 1971 por Miguel Rubio, seu diretor. Atualmente, é composto pelos atores Teresa Ralli, Rebeca Ralli, Ana Correa, Débora Correa, Augusto Casafranca, Julian Vargas e Amiel Cayo (alguns integram o grupo desde sua fundação). O grupo sempre se

¹⁰ Há aqui um anacronismo, utilizado como uma proposta estética que visa a possibilitar uma reflexão por parte do leitor/espectador. Os sujeitos retratados por Griffero são contextualizados na década de 40, mas trazem consigo a fragmentação e as utopias (ou falta de utopias) características típicas do sujeito moderno/pós-moderno contemporâneo ao momento de escrita do autor – a década de oitenta, período em que o Chile ainda se encontrava sob o regime político de opressão do General Augusto Pinochet.

¹¹ GRIFFERO *apud* ALEXANDRE et al. *Antologia teatral da latimidade: César Brie, Juan Radrigán, Ramón Griffero e Michel Azama* (no prelo).

¹² <http://www.griffero.cl/ensayo.htm>.

viu comprometido com os questionamentos sociais. Seus integrantes pesquisaram e se especializaram em distintas tradições artísticas e práticas ritualísticas que fazem parte do imaginário coletivo da cultura peruana: danças, jogos ritualísticos, trabalhos com máscara. Desde sua primeira peça, o Yuyachkani trabalha com distintas linguagens nas suas montagens, resgatando sempre os conflitos sociais, a cultura do povo andino e a memória social e corporal do peruano. O grupo também encena performances de rua em todo o território peruano. Denominados *pasacalles* (pelas ruas), esses trabalhos performáticos resgatam a memória e a cultura tradicional peruana – cortejos musicados com atores-performers em pernas-de-pau e figuras usando máscaras desfilam pelas ruas, convidando os espectadores a fazer parte da festa-ritual. Dentre as propostas cênicas do grupo, destacam-se os trabalhos *Yuyachkani en concierto* (1992), *Hasta cuándo corazón* (1994), *Serenata* (1995), e outras montagens tais quais:

- *Puño de Cobre* (1971), peça “encenada para mineradores durante uma greve particularmente violenta. Os atores, vestidos de jeans e camisetas, representavam uma variedade de papéis e personagens”;¹³
- *Los músicos ambulantes* (1983), criação coletiva baseada em *Los saltimbanquis*, de Luis Enríquez e Sergio Bardotti, e em “Os músicos de Bremen”, dos irmãos Grimm;
- *Qhapaq Ñan o el Gran camino*, espetáculo definido pelo grupo como multidisciplinar e que foi inspirado no Qhapaq Ñan, o grande caminho inca, rota do antigo Peru que unia diferentes cidades ao longo da Cordilheira dos Andes, atravessando todo o território peruano;¹⁴
- *Contrael viento* (1989), “no auge do mais recente conflito civil do Peru, reconta o testemunho de uma indígena sobrevivente ao massacre de Soccus, em Ayacucho”;¹⁵
- *Adiós Ayacucho* (1990) “leva ainda mais longe a questão do testemunho: a vítima da tortura e do ‘desaparecimento’ é forçada a agir como testemunha solitária de sua própria vitimação.”¹⁶

Hecho en el Perú – vitrinas para un museo de la memoria é o trabalho com o qual o grupo Yuyachkani comemorou o seu trigésimo aniversário em 2001 e ao qual tive a oportunidade de assistir, em 2002, como parte da programação do “III Encontro do Instituto Hemisférico e Política das Américas: Globalização, Migração e Espaço Público” (organizado pela NYU). Esse trabalho já nasceu com uma proposta que pode ser considerada intermediária, pois o grupo acatou uma sugestão de utilizar, na sua concepção espetacular, duas formas

¹³ TAYLOR. Encenando a memória social: Yuyachkani, p. 30. Segundo Diana Taylor, “após a performance, um minerador comentou: ‘Companheiros, esta é uma boa peça. Pena que vocês se esqueceram dos nossos costumes.’ ‘Muito depois’, continua Rubio, ‘entendemos o que os mineiros queriam dizer. Nós tínhamos nos esquecido do público ao qual nos dirigíamos. Nós não estávamos considerando suas tradições artísticas. Mas não apenas isto, nós não as conhecíamos!’”

¹⁴ Essa celebração festiva e ritualística integra diferentes disciplinas cênicas, meios audiovisuais, danças tradicionais, composições musicais e imagens da diversidade cultural peruana dando conta de um país que foi construído integrando a diversidade de seu povo, como metáfora deste caminho inca. http://www.fil.com.mx/prog05/fichas/fic_yuya_qha.htm (no original, em espanhol – tradução minha)

¹⁵ TAYLOR. Encenando a memória social: Yuyachkani, p. 14.

¹⁶ TAYLOR. Encenando a memória social: Yuyachkani, p. 35.

artísticas: a instalação plástica e a ação dramática. O texto espetacular é construído para ser apresentado/performatizado em um galpão do centro da cidade de Lima, um espaço urbano com todas as conotações e implicações que essa escolha estética traz para a discussão: um espaço de certa forma marginal (pois não se encontra no ponto que poderia ser considerado como o “mais turístico” de Lima), um espaço de passagem, de trânsito intenso, de transeuntes que circulam todo o tempo como em qualquer grande centro urbano, onde as pessoas disputam o asfalto com os carros, para fugir da movimentação, e o passeio com os vendedores ambulantes, pedintes e quiosques. Um alto-falante (como aqueles utilizados por lojas que vendem roupas, discos, *souvenirs*, etc.) de onde se propaga, a todo instante, a voz de um locutor que anuncia: “*No pierdan, Hecho en el Perú – vitrinas para un museo de la memoria del grupo de teatro Yuyachkani*”.



MADRE PATRIA – Rebeca Ralli (Foto: Pepe Bárcenas)

O galpão se transforma em uma grande galeria, um grande museu em que as obras de arte em exposição são os atores-performers que exibem sua arte. O espectador se vê forçado a circular em um espaço compartilhado, sai de sua posição cômoda e tradicional de uma sala de espetáculo e tem que optar o tempo todo para onde vai direcionar seu olhar, uma vez que são colocadas à sua frente seis vitrines (quadros, galerias, telas, jaulas, vídeos), nas quais os atores, cada um no seu espaço correspondente, concomitantemente, performatizam:

Esse território para olhar e ser olhado, para o descobrimento e a indagação, é o de uma sala que convoca, à sua maneira lúdica e reflexiva, as duas acepções da palavra “galeria”: o recinto destinado à exibição da arte e também o lugar perpassado por passagens no qual há, um ao lado do outro, postos onde se oferecem mercadorias. Caminhar por uma mostra, andar por um mercado: em ambos os casos, nós seguimos um itinerário a que ninguém de antemão nos prende; parando ou nos apressando de acordo com o arbítrio do nosso próprio interesse ou desejo. O que conecta as vitrines nas quais os atores e atrizes ilustram visões e cenas do peruano contemporâneo não é a fita de um roteiro, mas sim o traço das pisadas e as pausas de cada visitante: há, em todo momento, seis presenças simultâneas nos flancos. Como na realidade, sempre algo acontece fora do campo de nossa visão.¹⁷

¹⁷ http://www.geocities.com/vitrinasmemoria_yuyachkani/Intro.html.

A idéia de espetáculo que é, ao mesmo tempo, /galeria, prisão, cela, grade, quadro, foto, tela, vídeo/ é a tônica dessa proposta espetacular em que a intermedialidade é uma opção estética do grupo para trabalhar os temas que lhe são peculiares: as questões da memória – corporal, social, política –, do ritual, da religião, da figura feminina:

Em seis vitrines (ou cenários), seis presenças compostas de idéias, atos e perfis que, em sua heterogeneidade, não negam uma matriz comum (ou seja, uma mesma marca de fábrica). A visita passa pelo temor e a esperança que a fé – religiosa ou mágica – alberga, pela revelação das maquinações ocultas do terror do estado, pelos vários rostos da mulher popular, pelas encarnações do Eterno Feminino no Peru, pelo êxodo daqueles que chegaram à conclusão de que seu país lhes parece inabitável e pelo álbum do indígena imaginário que a dominação colonial e sua herdeira, a república, compilou.¹⁸

As vitrines se transformam em espelho de um presente, de um passado e de um futuro questionador em que o espectador peruano se vê diante de vários elementos que fazem parte de seu contexto de enunciação, podendo, assim, exercitar a sua reflexão crítica, ainda que seja pelo ato de entrar na galeria e sair logo depois rindo, xingando ou de ficar diante de uma vitrine por uma hora, sem poder sair do lugar, como se houvesse uma força que o impedisse de deixar aquele lugar-rizoma ou, ainda, circular por cada vitrine querendo apreender todas as sensações que lhe são transmitidas. Aqui, confesso que foi essa a situação em que me encontrei, enquanto espectador que busca assumir a postura crítica daquele leitor/espectador que procura sempre o exercício de uma leitura transversal¹⁹ da obra teatral, proposta por Richard Demarcy em “Leitura Transversal”, como se essa apreensão fosse possível em se tratando de uma estética visualmente fragmentada – fragmentação essa que não deixa de ser apenas estética, pois, como Diana Taylor, acredito que, “como o nome Yuyachkani [e, eu acrescento às suas palavras, o grupo] sugere, atentar-se para a interconexão entre sujeitos pensantes e sujeitos pensados pode nos permitir uma compreensão mais ampla do trauma histórico, da memória comunitária e da subjetividade coletiva.”²⁰

2.3. CIA SERÁQUÊ? – A RECEITA

A Cia SeráQuê?²¹ foi fundada em 1993 a partir do encontro de artistas de diferentes vertentes, com interesse na pesquisa sobre a diversidade da cultura popular brasileira. O grupo passou a desenvolver espetáculos inspirados em diferentes linguagens, como a dança, a música, o teatro e a poesia. Sob a direção artística do bailarino e coreógrafo

¹⁸ http://www.geocities.com/vitrinasmemoria_yuyachkani/Intro.html.

¹⁹ Aqui faço uso dos conceitos de leitura horizontal e transversal, propostos por Richard Demarcy no livro *Semiologia do Teatro*, organizado por J. Guinsburg *et al.* (1988). A leitura transversal é aquela em que o espectador não penetra essencialmente na fábula. Ainda que a acompanhe, ela não é seu único objeto de interesse. O que a difere da leitura horizontal consiste na vontade de distinguir as diversas unidades significativas contidas no espetáculo.

²⁰ TAYLOR. Encenando a memória social: Yuyachkani, p. 42.

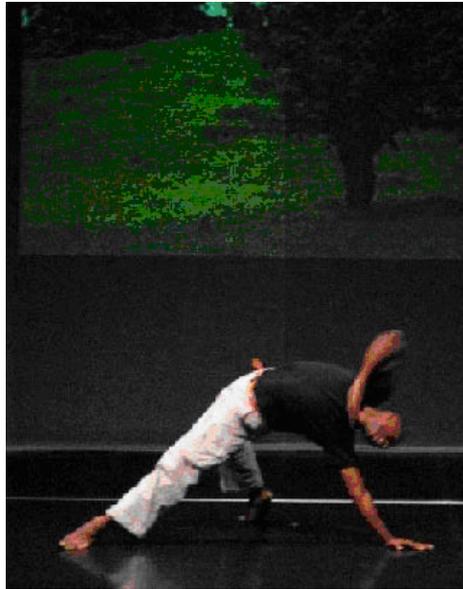
²¹ Além da Cia. SeráQuê?, foi fundada também a SeraQuê? Cultural, uma associação de fins não-lucrativos, que realiza trabalhos sociais na área de cultura na cidade de Belo Horizonte. Além do projeto A Fábrica, que foi contemplado como um Ponto de Cultura pelo Ministério da Cultura, desenvolve também o projeto Reeditores de Arte e Cultura, que tem o intuito de formar jovens agentes multiplicadores de cultura e dotar esses indivíduos de uma perspectiva econômica através da formação profissional.

Rui Moreira, a Cia SeráQuê? produziu os espetáculos: *Quilombos urbanos*; *De patangome na cidade*; *Urucubaca na roda do mundo*; *Duas linhas paralelas e uma na diagonal*; *Insólito*; *Receita*; *Cora*; *Homens*; *Coralinda*; e *Não digas nada*.

Receita é o solo criado pelo coreógrafo Henrique Rodovalho, especialmente para Rui Moreira. Numa leitura simplista, eu poderia dizer que o espetáculo propõe ao público a percepção de uma leitura possível para a subjetividade do movimento que se concretiza através de uma seqüência coreográfica, na descrição oferecida por um bailarino-performer de uma receita de uma guloseima, um bolo xadrez:

Pré-aqueça o fogo em temperatura média.
Unte o fundo e os lados de 3 formas de 20 cm de diâmetro.
Forre o fundo de cada forma com papel manteiga e risque um círculo de 7 cm de diâmetro no centro.
Depois, faça outro círculo de 11,5 cm de diâmetro, Unte o papel e polvilhe com farinha.
Preparando a massa:
Em uma tigela, misture a farinha, o fermento e o sal.
Reserve.
Na Batedeira, bata a manteiga em velocidade média.
Junte aos poucos, sem parar de bater, 1 e $\frac{3}{4}$ de xícara, mais 2 colheres de sopa de açúcar.
Adiciona a baunilha, aumente a velocidade e bata por mais 2 minutos, até ficar uma mistura granulada.
Diminua a velocidade e junte a mistura de farinha, alternando com o leite.
Em outra tigela, bata as claras até espumar.
Junte as duas colheres-sopa do açúcar restante, aumente a velocidade e bata até formar picos firmes.
Misture $\frac{1}{3}$ das claras batidas na massa, acrescente a clara restante e mexa devagar.
Divida a massa em duas partes e, a uma delas, misture o chocolate em pó.
Coloque um pouco da massa clara no saco de confeitar com bico liso grande.
Encha outro saco do mesmo bico com a massa de chocolate.
Cubra o círculo maior de uma das assadeiras com a massa clara.
Depois, faça outro círculo com a massa escura e, por último, no centro, faça o círculo com a massa clara.
Na segunda assadeira, inverta a operação, começando pela massa escura.
Repita a operação na última assadeira.
Leve para assar por 30 minutos ou, até que, enfiaando um palito, ele saia limpo.
Deixe esfriar e desinforme os bolos.
Coloque um encima do outro, alternando as cores dos círculos.
Preparando a cobertura:
Em uma panela, leve ao forno o açúcar e a água até ferver e formar uma calda em ponto de bala dura.
Enquanto isso, bata as gemas até ficarem esbranquiçadas e dobrarem de volume.
Acrescente a calda quente, caindo em fio e, continue batendo, até esfriar.
Junte o chocolate e bata até misturar.
Leve para gelar.
Decore o bolo com o bico de pitanga.
Sirva gelado.
Se quiser riscar o bolo,
prepare outra receita de cobertura e distribua sobre cada camada antes de montá-lo.²²

²² Texto extraído a partir de uma gravação do espetáculo *A Receita*. A idéia, o texto e a música são de Rui Moreira e a coreografia de Henrique Rodovalho.



Rui Moreira – A receita

Enquanto proposta espetacular, esse trabalho solo de Rui Moreira assume a intermedialidade como fio condutor da performance do bailarino. A música, a dança, o texto verbal e as artes plásticas (através do quadro-foto, paisagem realista projetada nos fundos do palco) são linguagens trazidas à cena na construção espetacular. Em princípio, o espectador se vê diante de um bailarino que, sob o som de uma música incidental e repetitiva, performatiza com seu corpo gestos e movimentos coreografados que, para um leitor ingênuo, podem ser vistos como aleatórios. Ao fim da primeira seqüência de movimentos, o bailarino-performer questiona o público, perguntando-lhe: “Deu?” (para entender). Diante de uma pergunta inesperada e de uma (esperada) não-resposta por parte do espectador, ele se justifica: “Tem muita gente que pensa que é abstrato demais. Mas, se vocês seguirem as instruções, vão ver que não é tão complicado assim. Quer ver, vamos comigo.” Neste momento, com a sua voz gravada em *off* escuta-se, de forma bem didática, a receita do bolo, que é passada como se fizesse parte de um programa de culinária com uma linguagem que nos remete à poesia. O bailarino-performer vai ilustrando com o seu corpo os mesmos gestos e movimentos coreográficos apresentados na primeira seqüência. Entretanto, os gestos agora podem ser lidos como uma poesia do corpo – poema-objeto-gestual, ou seja, o corpo do artista é, ao mesmo tempo, objeto representado e de representação – ele é a massa, a batedeira, os ingredientes do bolo e as formas, sem deixar de transmitir a leveza dos passos e formas da coreografia. Posteriormente, os movimentos serão repetidos mais uma vez para fixar a receita, a música, a coreografia, a memória corporal e para buscar o diálogo com a memória sensorial do espectador. E no final o bailarino-performer explica que seu solo retrata o fazer de um bolo xadrez a partir de uma receita e que a música – que ele diz não saber se lhe agrada pessoalmente – está ali porque o seu vizinho o faz escutá-la o tempo todo e que a paisagem que os espectadores vêem é a que ele vê – ou que gostaria de ver – a partir de sua janela.

Com essa proposta cênica, Rui Moreira não só trabalha com as possibilidades de execução de uma proposta intermediática, como também coloca em questionamento sua própria arte. Em minha opinião, há um forte apelo crítico que visa fazer com que o

espectador se veja obrigado a ver a dança contemporânea com outros olhos. De forma alguma, não se trata de mais uma leitura abstrata proposta por um bailarino-performer, mas sim uma reflexão a partir de sua própria arte, que pode (por que não?) lidar com tarefas (funções, linguagens) em princípio simples como o ato de fazer um bolo. Rui Moreira, assim, brinca com sua dança (bolo xadrez), com sua receita-poesia, com seu quadro-paisagem, fazendo com que o espectador possa repensar os sentidos e as abstrações de sua proposta espetacular. Quando o espectador consegue se desvencilhar da idéia de que a dança nem sempre tem que ser harmoniosa, clássica, ele se permite estabelecer conexões e fazer parte do diálogo corporal, sensorial e intermidial proposto pelo artista.

2.4. AS MONTAGENS INTERMIDIÁTICAS DO GOM – GRUPO OFICCINA MULTIMÉDIA

O GOM – Grupo Oficcina Multimédia²³ – pertence à Fundação de Educação Artística desde 1977, quando foi criado pelo compositor argentino Rufo Herrera, no Curso de Arte Integrada do IX Festival de Inverno da UFMG. Até 1981, manteve-se sob a direção de Rufo Herrera, apresentando vários espetáculos. Enquanto grupo, busca, desde então, o desenvolvimento das diversas técnicas necessárias à montagem de um espetáculo multimídias. A partir de 1983, sob a direção de Ione de Medeiros, o Grupo mantém um permanente trabalho de corpo, voz, rítmica corporal e pesquisa de material cênico, no processo de elaboração de suas propostas espetaculares.

Ao tomar o trabalho do Grupo Oficcina Multimédia como foco de análise, fica evidente o fato de que o emprego de várias mídias sempre foi um dos recursos utilizados nas suas encenações desde a sua fundação. Em suas montagens, sempre houve a integração de formas de expressão artísticas distintas, sendo criadas propostas espetaculares que buscam mesclar o cênico, o sonoro e o visual, ou seja, mídias distintas. Segundo Roberson de Sousa Nunes,

O GOM, buscando extrapolar linguagens especificamente sonoras, estendeu seu trabalho aos gestos, ao deslocamento, à ação, ao desenvolvimento de uma idéia, de uma concepção musical mais abrangente, em que som, forma, movimento e material cênico se justapõem, se alternam, se inter-relacionam, num contínuo contraponto. Essa soma de linguagens “brinca” com os elementos, propondo ao espectador uma nova estética, uma percepção mais sensível, que vai além da transmissão de mensagens, soluções pragmáticas ou de uma compreensão lógica e racional da arte.²⁴

O trabalho do GOM sempre teve um caráter intertextual e intermidial, guiado pela direção de Ione de Medeiros, que prima, enquanto encenadora, pela busca constante do emprego de novas linguagens cênicas.

Nas suas duas últimas montagens, *A Casa de Bernarda Alba* (2001) e *A Acusação* (2005), a intermidialidade foi utilizada com o estabelecimento de um diálogo entre o

²³ Sobre o trabalho do grupo, cf. <http://www.oficcinamultimedia.com.br/historico.htm>.

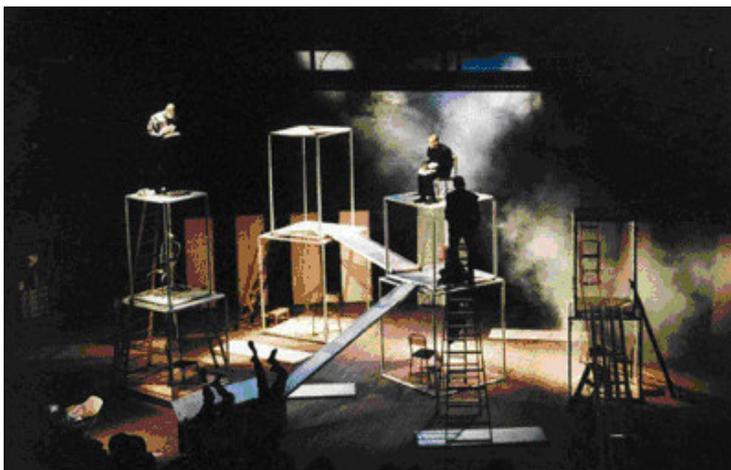
²⁴ NUNES. *Do texto literário ao texto espetacular pós-moderno nas linguagens cênicas do grupo Oficcina Multimédia*, p. 21. A partir da análise das montagens realizadas pelo GOM, Roberson de Sousa Nunes realiza um relevante trabalho de análise semiótica, com base nas contribuições metodológicas dos Estudos Literários.

texto literário (a peça de Federico García Lorca e a obra de Franz Kafka, respectivamente) e as outras linguagens teatrais. Em *A Casa de Bernarda Alba*, a obra dramática de Lorca é contextualizada à realidade mineira, onde o cenário, a música, a movimentação e as ações performáticas dos atores dão um caráter pós-moderno à proposta espetacular. Segundo o grupo,

Dando continuidade à proposta multimeios que caracteriza o Grupo Oficina Multimídia, incorporamos o vídeo no espetáculo, trazendo para a cena imagens de Ouro Preto, numa alusão à nossa tradição mineira em seu caráter ao mesmo tempo sombrio e magnífico. [...] A movimentação cênica dos atores é resultante de uma operação construtivista que se manifesta também na elaboração do cenário. A estrutura espacial definida pelo jogo de volumes, pelas múltiplas ordenações simultâneas e consecutivas reordenações de planos, define uma visão cubista fiel à própria linguagem de Lorca em seus poemas.²⁵

Em *A Acusação*, o grupo se inspira no texto *O processo* de Franz Kafka e, assim, a obra kafkiana também passa a ser revestida pela linguagem do Multimídia, através de microfonia, ruídos e coreografias que nos remetem à estética da dança contemporânea:

O cenário reflete a arquitetura de uma paisagem urbana, com suas linhas verticais, horizontais e longas diagonais, vias de acesso aos “boxes” contemporâneos. Estes complexos de formas, que se entrecruzam em diferentes combinações, são constituídos por estruturas metálicas superpostas em forma de cubos, e se organizam em múltiplos planos. Nesse espaço transitam o acusado e os demais personagens como reproduções em série. Manipulados, como marionetes, deslizam para cima, para baixo, de um lado para o outro, com seus duplos de atores ou de bonecos/personagens.²⁶



A Acusação - foto Joana D'arc

Nessa proposta, o GOM ainda inova ao colocar bonecos que são manipulados pelos atores/performers, representando duplos de algumas personagens. Merece ser destacado o enfoque cenotécnico utilizado nos dois espetáculos aqui retratados. Há um minucioso trabalho arquitetônico e o uso e (re)emprego de objetos cênicos que assumem funções semióticas duplas. Por exemplo, escadas assumem as funções de caixão, mesa, passagens de um plano

²⁵ Programa do Espetáculo *A Casa de Bernarda Alba*, 2001.

²⁶ Programa do Espetáculo *A Acusação*, 2005.

para o outro; janelas e portas se deslocam no cenário, representando ambientes distintos, uma bicicleta se transforma em roca. No programa dos dois espetáculos, o espectador encontra desenhos com os objetos que aparecem nas cenas. Pode-se observar que alguns objetos cênicos utilizados em *A casa Bernarda Alba* são recuperados, reutilizados, recontextualizados e re-significados em *A Acusação*. Com vistas a corroborar minha leitura das montagens do Multimédia, eu me aproprio dos dizeres de Roberson de Sousa Nunes que, defendendo o teatro performático utilizado pelo grupo, reconhece que

As linguagens do GOM sobrepõem informações, multiplicam o uso de meios técnicos, somam experiências de montagens anteriores, incluindo novas tecnologias, operando e transformando recursos materiais e humanos, para novas concretizações espetaculares. Registramos, no teatro do GOM, uma pesquisa do canônico nos contos de fadas, na obra de Lorca, nas obras de Joyce, nas pinturas de Da Vinci, ou na música de Bach, aliado ao modo mineiro de viver, à cultura urbana contemporânea, às tendências de um teatro performático identificado aqui e em outras partes do mundo.²⁷

3. À GUIA DE CONCLUSÃO

A partir dos textos espetaculares e das montagens de textos teatrais aqui discutidos, quis evidenciar que o conceito de intermedialidade é uma ferramenta útil para a realização de uma leitura semiótica desses textos e, principalmente, para a análise da composição e tessitura do texto espetacular. Acredito também ter defendido a idéia de que toda obra teatral se define por sua dimensão intertextual.

Marco de Marinis evidencia que, para o estudo do texto teatral, deve-se levar em consideração não só o contexto cultural, mas também o “espetacular ou imediato”: aquele que “está constituído por situações pragmáticas e comunicativas que têm a ver com o texto espetacular em momentos distintos do processo teatral”,²⁸ ou seja, tudo que se refere às circunstâncias de enunciação e de fruição do espetáculo, como também suas diversas etapas – treinamento dos atores, adaptação do texto escrito, ensaios, todos os elementos que compõem as atividades teatrais, entre os quais podemos incorporar o uso enfático da intermedialidade.

Acredito que o referente do discurso teatral é o contexto social e cultural no qual cada texto é produzido. Considero ainda que, quando somos capazes de, a partir de nosso momento enunciativo, nos inserirmos no universo dramático proposto pelos autores e nos espaços espetaculares e, por sua vez, oníricos propostos por diretores e encenadores, contextualizando-o, somos também capazes de estabelecer um diálogo com a escrita dos dramaturgos, projetando nela, e através dela, diferentes possibilidades de leituras que possam dialogar com as linguagens cênicas que fazem parte da estética teatral, como nos propõe Pavis, isto é, como uma das possíveis formas de ler e conceber o objeto artístico. No teatro contemporâneo, esta estética inclui mídias tradicionalmente extra-cênicas, enfatizadas neste ensaio.



²⁷ NUNES. *Do texto literário ao texto espetacular pós-moderno nas linguagens cênicas do grupo Oficina Multimédia*, p. 124.

²⁸ DE MARINIS. *Comprender el teatro – Lineamientos de una nueva teatrología*, p. 24.

RESUMEN

Este texto tiene como objetivo analizar como los recursos de la intermedialidad han sido utilizados, en nuestra contemporaneidad, en textos dramáticos y en propuestas espectaculares.

PALABRAS-CLAVE

Texto espectacular, intermedialidad escénica, escenificaciones multimedia latinoamericanas

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALEXANDRE, Marcos A.; BARROS, Maria Lucia Jacob Dias de; ROJO, Sara (Org.). *Antologia teatral da latinidade: César Brie, Juan Radrigán, Ramón Grifféro e Michel Azama* (no prelo).
- DEMARCY, Richard A. A leitura transversal. In: GUINSBURG, J.; TEIXEIRA COELHO NETO, J.; CHAVES CARDOSO, Reni (Org.). *Semiologia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1988. p. 23-38.
- DE MARINIS, Marcos. *Comprender el teatro – Lineamientos de una nueva teatrología*. Buenos Aires: Editorial Calerna, 1997.
- GRIFFERO, Ramón. *Cinema Utopia*. 1985. In: ALEXANDRE, Marco A.; BARROS, Maria Lúcia Jacob Dias de; ROJO, Sara (Org.). *Antologia teatral da latinidade: César Brie, Juan Radrigán, Ramón Grifféro e Michel Azama* (no prelo).
- GUINSBURG, J.; TEIXEIRA COELHO NETO, J.; CHAVES CARDOSO, Reni (Org.). *Semiologia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- MOREIRA, Rui. A receita. Direção de Henrique Rodovalho.
- MÜLLER, Jürgen E. Intermedialität als Provokation der Medienwissenschaft, *Eikon*, n. 4, 1992.
- MÜLLER, Jürgen E. Le labyrinthe médiatique du film. *Mots/Images/Sons*. Colloque International de Rouen, 1990.
- NUNES, Roberson de Sousa. *Do texto literário ao texto espetacular pós-moderno nas linguagens cênicas do grupo Oficina Multimédia 2005*. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Letras/UFMG, Belo Horizonte, 2005.
- PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*. (1996). Trad. Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- PAVIS, Patrice. *El teatro y su recepción: Semiología, cruce de culturas y postmodernismo*. Selección e trad. Desiderio Navarro. La Habana: UNEAC, Casa de las Américas, Embajada de Francia en Cuba, 1994.
- SOURIAU, Étienne. *La correspondencia de las artes: elementos de estética comparada* (1947.) Trad. Margarita Nelken. México: Fondo de Cultura Económica, 1965.
- TAYLOR, Diana. Encenando a memória social: Yuyachkani. In: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia (Org.). *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras/UFMG, 2002. p. 13-45.

PROGRAMAS DE ESPETÁCULOS

A Acusação. GOM - Grupo Oficcina Multimédia. Belo Horizonte, 2005.

A Casa de Bernarda Alba. GOM - Grupo Oficcina Multimédia. Belo Horizonte, 2001.

SITES CONSULTADOS

GRIFERO, Ramón. <http://www.griffero.cl/ensayo.htm> (site oficial).

GOM. <http://www.oficcinamultimedia.com.br/historico.htm> (site oficial).

Hecho en el Perú. http://www.geocities.com/vitrinasmemoria_yuyachkani/Intro.html.

Qhapaq Ñan o el Gran camino. http://www.fil.com.mx/prog05/fichas/fic_yuya_qha.htm