



**PROCESSOS DRAMATÚRGICOS E CÊNICOS DA
INTERMEDIALIDADE**

**DRAMATURGIC AND STAGING PROCESSES OF
INTERMEDIALITY**

**PROCESOS DRAMATURGICOS Y ESCÉNICOS DE
INTERMEDIALIDAD**

Giovanna Sassi¹

Resumo

Hibridismo, justaposições polifonias, fricções, criações colaborativas, performatividade são alguns aspectos identificados nas artes cênicas contemporâneas. Todos esses aspectos reverberam nos processos de criação da cena e da dramaturgia, principalmente por meio da intermedialidade. Para analisar esse contexto, foram estudadas quatro peças à luz das teorias contemporâneas: *Hamlet e Poor Theatre* do The Wooster Group e *887 e Needles and Opium* da Cia Ex-Machina. Foram analisados materiais documentais acessados por disponibilização das companhias teatrais como seus livros de processos e gravações das peças teatrais. O artigo analisa os recursos e modos de expansão dessa teatralidade em que, pela intermedialidade, a cena envolve o espectador com uma sobrecarga sensorial.

Palavras-chave: Intermedialidade, encenação, dramaturgia, espectador.

Abstract

Hybridism, polyphonic juxtapositions, frictions, collaborative creations, performativity are some aspects that we identify in contemporary performing arts. All these aspects reverberate in the processes of creating the scenes and the dramaturgy, mainly through intermediality. To analyze this context, four plays were studied in the light of contemporary theories: Wooster Group's *Hamlet* and *Poor Theatre*, and Cia Ex-Machina's *887* and *Needles and Opium*. Documentary materials produced by the theater companies themselves such as their books of processes and recordings of theatrical plays were consulted. This paper analyzes the resources and ways of expansion of this theatricality in which, through intermediality, a scene involves the spectator with a sensory overload.

Keywords: Intermediality, staging, dramaturgy, spectator.

Resumen

¹ Graduada em Direção Teatral pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), bacharel em Design de produto pela PUC-Rio, atriz e diretora teatral.

Hibridismo, yuxtaposiciones polifónicas, fricción, creaciones colaborativas, performatividad son algunos aspectos identificados en las artes escénicas contemporáneas. Todos esos aspectos repercuten en los procesos de creación de la escena y la dramaturgia, principalmente a través de la intermediación. Para analizar ese contexto, se estudiaron cuatro obras a la luz de las teorías contemporáneas: *Hamlet and Poor Theatre* de The Wooster Group y 887 y *Needles and Opium* de Cia Ex-Machina. Se analizaron los materiales documentales disponibles de las compañías teatrales, como sus libros de procesos y grabaciones de obras teatrales. El artículo analiza los recursos y modos de expansión de esa teatralidad en la que, a través de la intermedialidad, la escena envuelve al espectador con una sobrecarga sensorial.

Palabras clave: Intermedialidad, puesta escena, dramaturgia, espectador.

Introdução

A cena contemporânea tem sido marcada por encenações e dramaturgias híbridas, polifônicas, expandidas, friccionais e de subjetividades multifacetadas, além de criações colaborativas e de caráter performativo. Silvia Fernandes destaca essas características em seu livro, *Teatralidades Contemporâneas*, ao exemplificar tendências:

Agora os diversos elementos utilizados no palco agiam de forma independente, como se o encenador renunciasse a organizar uma unidade de sentido, e transformasse o espetáculo em uma “polifonia significante”, aberta sobre o espectador. Como observa Bernard Dort a respeito desse teatro, a concepção que o norteia é oposta à visão unitária de um Wagner ou Gordon Craig, e pode ser qualificada de agonística. “Ela supõe uma luta pelo sentido, luta da qual o espectador é juiz”. (FERNANDES, 2010, p. 6) O caráter expandido da multiplicidade e a abertura sobre o espectador, o coloca em uma posição de evidência, participante e determinante no processo cênico e dramaturgico.

Complementarmente, Ana Carolina Monzon, em seu artigo “Dramaturgia em processo”, afirma que “uma característica forte da dramaturgia contemporânea é a busca por uma relação sensorial com o público, seja direta ou indiretamente”.

Conforme Biggins, em seu livro *Immersive Theatre and Audience Experience: Space, Game and Story in the Work of Punchdrunk*, a experiência imersiva é primordialmente emocional e se trata do engajamento do espectador proporcionado por uma sobrecarga sensorial. Este não é um resultado binário de sentir/não sentir, mas um espectro definido paradoxalmente com a determinação de limites. Cria-se assim a ponte com o binômio ilusão/desilusão, necessário para o pacto teatral e a distância do espectador (PAVIS, 2017, p. 203). Para pensar a experiência imersiva e o processo de criação de sua dramaturgia e encenação destaca-se a necessidade do equilíbrio entre o processo criativo e a experiência.

Assim, obras teatrais que se utilizam de artifícios múltiplos para a sobrecarga sensorial expõem o espectador a uma nova experimentação. Segundo Gabriela Monteiro:

Interagir com possibilidades múltiplas que vão desde o uso de dispositivos audiovisuais, passando por suportes distintos ao contato sensorial com materiais e espaços não convencionais, leva o espectador a experimentar um tipo de recepção em que se vê convidado a transitar entre tempos e espaços variados. (MONTEIRO, 2016, p. 42)

A partir daí surgem questionamentos sobre as possíveis pontes entre a teoria contemporânea, as peças e seus efeitos sobre os espectadores. Desta maneira, a pesquisa aponta para a investigação dos processos de criação dramaturgicos e cênicos de obras que se utilizam desses novos dispositivos intermediais para um fenômeno teatral híbrido, fragmentado e expandido como forma de exaustão, ou sobrecarga, sensorial dos espectadores, estimulando seu engajamento.

Analisar o efeito da intermedialidade no espectador na cena contemporânea e suas novas relações é trazer a atenção ao espectador - peça essencial uma vez que a relação espectador-ator marca o fazer teatral. Esse artigo traz uma revisão bibliográfica sobre os efeitos da intermedialidade nessa nova relação que se constrói com tantos fragmentos a partir do diretor Robert Lepage e da companhia The Wooster Group. As peças como *Hamlet* (2012) e *Poor Theater* (2004) do grupo nova-iorquino e *887* e *Needles and Opium* diretor canadense são exemplos contemporâneos que se utilizam da intermedialidade e da multimídia foram disponibilizadas para serem assistidas para essa pesquisa. Destarte, questiona-se como a justaposição polifônica pode ser potencializadora da experiência desse espectador contemporâneo; como os processos de criação cênica e dramaturgica conversam com a intermedialidade; e como as fronteiras mais ambíguas entre as artes é capaz de engajar ainda mais o espectador.

Robert Lepage

Robert Lepage é ator e diretor da cidade de Quebec, assim como diretor artístico da cia Ex-Machina. Seu método de criação, segundo Albacan (ALBACAN, 2016. P.63), começou na sua formação com duas grandes influências. A primeira delas com Alain Knapp, diretor suíço que introduziu a ideia de “ator-criador” e de “imaginação poética”, incentivando um estudo intuitivo e menos racionalizado para aumentar as possibilidades criativas. O improviso nesses

casos era bastante estruturado e permitia a sua documentação no processo para seu uso enquanto dramaturgia. A década de 70 um momento de muitos assuntos políticos nos palcos e a dramaturgia era bastante intelectualizada. O uso da intuição, de imagens e de objetos no processo criativo trazia algo novo para aquele momento e contexto muito familiarizado com uma dramaturgia intelectual e acadêmica. Assim, definiu-se algumas características muito bem estruturadas do trabalho de Lepage: intuição, espontaneidade, imaginação e improviso.

Outra influência foi o método do Repère Cycles a partir do qual o diretor canadense criou uma nova metodologia. Em sua nova metodologia, o texto teatral se daria somente no fim da performance, após a apresentação. O processo de escrita começa na estreia do *work in progress*, ou seja, a primeira vez que a performance tem contato com o público. Distingue-se, nesse momento, a dramaturgia que se cria pelas estruturas criadas no ensaio, do texto cênico que se trata daquilo que foi apresentado ao público. Esse primeiro momento de apresentação aos espectadores é definitivo no trabalho de Robert Lepage e sua dramaturgia. Desse modo, quem define a performance é o espectador que também é empoderado no processo criativo pelos seus *feedbacks*.

A noção de jogo está muito presente durante seu processo, seja pelo improviso e *devising theatre* (método que cria estruturas colaborativamente muitas vezes pelo improviso). Mesmo com o processo colaborativo e com sua atuação enquanto condutor e observador que contribui para as decisões coletivas, as performances costumam ser assinadas por Lepage e ele reconhecido como o diretor que juntos diferentes potencialidades em uma estrutura performativa coerente.

Ainda muito inspirado no Repère Cycles, Lepage dá destaque aos recursos como estímulos para a criação. Objetos iniciais são a base do trabalho e não um pensamento, discurso ou história a ser contada. Assim, o imaginário comum contemporâneo sobre a materialidade cria as poéticas, permitindo novas percepções e experiências cognitivas por meio da performance e da experimentação, inclusive pela intermedialidade.

Por meio desse uso particular de “Recursos”, uma conexão direta é estabelecida entre o processo criativo e a experiência do espectador. Além disso, a integração intermedial de outras mídias através da mídia estruturante do teatro, específico do trabalho de Lepage, envolve o uso das mídias como “Recurso” de acordo com as expectativas e o letramento

medial dos espectadores contemporâneos. (ALBACAN, 2016, p. 68, tradução nossa²)

Além disso, todos os profissionais que trabalharão na peça, sejam técnicos, designers, iluminadores, musicistas, dramaturgos ou quaisquer outros, participam o processo desde o primeiro dia e trazem suas proposições e investigações. Isso permite a criação de uma linguagem e uma forma performática mais coesa e configurada pelos mesmos fundamentos vindos dos recursos iniciais.

Filewod (2020) aponta as divisões do trabalho de Lepage a partir de 1995 conforme Reynold. O trabalho de Lepage começa com características estéticas muito relacionadas ao espaço, como: a *geo-poesia*, “a experiência incorporada do lugar, por onde as ideias surgem”; a atuação que mescla hiper-realismo, teatros de gesto e físico; assim como a narrativa concreta em que a história é contada por corpos no espaço cênico. Sua fase seguinte de 2000 a 2008 trabalha com ciclos que mesclam diferentes performances que são estudados simultaneamente no processo de criação e na sua concepção, além do uso de técnicas e termos bastante produtivos como *storyboard*, protótipos, construção e, inevitavelmente, os ensaios. Sua terceira etapa tem o foco em novos trabalhos que tem um grande apoio e aporte financeiro de 2008 a 2018 pelo reconhecimento internacional de seu trabalho.

É interessante notar que dois tópicos perpassam sua trajetória. O primeiro é o termo de Quebec: *patentage*. Sua descrição seria similar à gambiarra e é utilizado pelo diretor para criar o imaginário cênico e por sua essência já é caracterizado por hibridismo pela multiplicidade de significados que um objeto acessível ganha. O segundo tópico é a *interculturalidade*. Muitos espetáculos do Ex-machina tratam de culturas outras, o que já causou muitas controversas culturais e éticas. Esses são algumas formas de compreender seu trabalho, sendo sublinhado a possibilidade de identificar as características contemporâneas não só no ato cênico, mas no processo e na sua repercussão.

Seu uso de tecnologia que traz seu caráter intermedial e multimídia não é necessariamente o uso de tecnologias de ponta distantes do teatro. A tecnologia funciona como uma ferramenta efetiva para a configuração cênica e dramatúrgica.

² “Through this particular use of the “Resource” a direct connection is established between the creative process and the spectatorial experience. Furthermore, the intermedial integration of the other media within the framing medium of theatre, specific to Lepage’s approach, involves the use of media as “Resource” in the line with the horizon of expectations and medial literacy of the contemporary spectators.”

Pela integração intermedial de outras mídias no teatro, a nível formal ou diegético, os aspectos transformativos da mídia (e de suas respectivas tecnologias) são realçados e se tornam visíveis, tanto pelo processo criativo quanto pela representação. Como Monteverdi sugere, os espectadores que assistem à performance de Lepage veem a tecnologia “desmascarada”, com seu funcionamento visíveis (2003, 4) e isso adiciona os efeitos de empoderamento e estímulo cognitivo sobre os espectadores. (ALBACAN, 2016, p. 69, tradução nossa³).

O caráter “ao vivo” do teatro e o “mediado” das tecnologias tem uma relação simbiótica e não opostas em suas performances. Além disso, muitas de suas tecnologias são jogos de luz e sombra com projetores, nem sempre se tratam de complexas soluções. A sofisticação se apresenta na configuração intermedial de suas performances em relação a dramaturgia e encenação.

Em 887, Lepage constrói um espetáculo baseado em “memória”. O recurso pode ser a própria memória ou o número de telefone da sua infância que dá início à peça, assim como o número do prédio em que morava, responsável pelo título 887. 887 começa com a tentativa do ator de decorar o poema de “Speak White” de Michèle Lalonde (recitado pela poeta na década de 70). O título do poema é um protesto à expressão pejorativa utilizada pelos canadenses falantes de inglês das classes mais altas para intimidar a classe trabalhadora falante de francês. Um estado de guerra foi instaurado no Canadá após uma sequência de bombas e sequestros nas décadas de 60 e 70. É nesse cenário e no prédio em que morava na sua infância, que Lepage – como si próprio em cena – cria seu “palácio de memória” - uma técnica mnemônica de memorização.

A memória é abordada pelas mais diversas frentes: memória do texto pelo ator, da infância, da história local, do celular, da família, da cidade, até a sua deterioração pela demência ou Alzheimer. Similar ao seu método da década de 70, no programa, Lepage descreve o como não se esperava chegar no caráter político da história de Quebec, mas que se tornou inevitável uma vez que é por meio da “pequena história” que se conhece a “grande História”.

Lepage explora a cena de maneira infantil, partindo de descrições pessoais e fragmentadas. Isso convida o espectador a explorar junto essa memória que é simultaneamente individual e coletiva, seja em forma de lembrança aos canadenses ou em forma de apresentação

³ “Through the intermedial integration of other media into the framing medium of theatre, at formal and diegetic levels, the transformative aspect of media (and their respective technologies) is enhanced and made visible, both throughout the creative process and in representation. As Monteverdi suggests, the spectators that attend a performance by Lepage see the technology “unmasked”, its functioning at sight (2003, 4), and this has an additional, empowering and cognitively stimulating effect upon the audience.”

aos que desconhecem a história de Quebec. Os artifícios da justaposição compreensiva e da fragmentação são justificados pela forma que funciona nossa mente ao rememorar. O ato de pensar não é linear. Há assim um conjunto infinito de interconexões feitas no processo de conceber o espetáculo, de assisti-lo, de lembrar o comum e de lembrar o íntimo. Tudo isso se dá sobreposto na apresentação a partir da “conexão direta [que] é estabelecida entre o processo criativo e a experiência do espectador” descrita por Albacan (2016, p.68, tradução nossa⁴). Igualmente, é identificado uma das concepções de experiência imersiva descrita por Biggins em que a “experiência imersiva pode certamente ser facilitada por uma atmosfera de ameaça, por delinear tensões de segredos e mistérios e a excitação ilícita de aparentemente estar quebrando uma regra”. O quebrar da regra é feito em 887 tanto pelo tema dramaturgicamente de acessar a memória quanto pela variação intermitente entre os campos de narração e uso tecnológico e analógico de soluções cênicas.

Dessa forma, percebe-se a intermedialidade de maneira tecnológica e analógica. Não é possível distinguir se isso foi uma escolha da direção ou uma limitação técnica e, verdadeiramente, não tem valor a origem disso uma vez que é formada a luta cênica entre os dois opostos como descrita por Pavis (2017). Isso é ainda mais aguçado por haver uma dificuldade de saber se o que está acontecendo é fruto da tecnologia ou de um contrarregra, por exemplo. Seu prédio antigo construído em escala apresenta uma junção de cenografia física, projeção e sombras. A estrutura gira em seu eixo e a cada face um novo artifício é utilizado. Câmeras em cena que projetam imagens ao vivo trazem perspectivas que o espectador sentado na plateia não assistiria. Todos esses artifícios trazem uma intimidade necessária para a curiosidade de quem assiste. O aspecto sensorial do público é desafiado nessa nova perspectiva que se apresenta.

Destacam-se alguns momentos de intermediação tecnológica que realçam a relação de fato, memória e performance. A primeira delas é das lembranças de Natal. Todas as lembranças familiares dessa festividade estão em cerca de cinco caixas de papelão que são comparadas à memória do celular tão maior que isso. Por meio de uma câmera na mão de Lepage, o público é levado a ver dentro das caixas, em que se encontra os cômodos de uma casa que frequentou na infância. Em cena são vistas as caixas, o corpo do ator olhando dentro delas e o telão com a imagem do que há dentro dessas caixas: os cômodos, os bonecos e o rosto de ator que ganha uma

⁴ “(...) direct connection is established between the creative process and the spectatorial experience.”

dimensão onipresente de quem assiste tudo pela memória e as reconta. É no caráter performativo e friccional que se sobrecarrega o espectador nesse caso. O hibridismo performativo daquilo que é auto ficcional em cena e o atrito causado pela possibilidade quase cubista de se assistir à diferentes planos simultaneamente ocupa completamente a atenção do público.

Outro momento similar é do encontro do Robert Lepage quando jovem com um policial. Na cena, ele está distribuindo jornais e na história contada também. Há uma projeção ao vivo de uma câmera que está no chão e captura os pés do ator. Linearmente a câmera se afasta de Lepage que está largando os jornais no chão. Em cena, é visto o ator com os jornais e seus pés em grande escala na projeção. Quando na história aparece o policial, a câmera está atrás de um par de coturnos. A escala dos coturnos se torna muito maior que dos pés do ator a distância. Uma tensão é criada por aquele que conta a lembrança do corpo policial que não está presente física, mas virtualmente. Mais uma vez o mistério é levantado pela desconstrução do processo de representação da encenação pós-dramática descrita por Marvin Carlson (2015).

Há mais uma luta em cena: a estrutura intermedial está exposta ao mesmo tempo que é indecifrável no conjunto multifacetado. Essa característica é ainda mais clara no espetáculo *Needles and Opium*.

Nessa peça da companhia Ex-Machina, a cenografia é o suporte para a intermedialidade. Quatro faces formam um cubo suspenso que é visto por dentro. Esse é o espaço da encenação. Há o uso de projeção mapeada para a transformação desse ambiente em quarto de hotel, consultório, ruas, becos, telhados de prédios, viagens psicodélicas, entre outros. Essa estrutura tem entradas e saídas que servem como portas e janelas, assim como gira em seu eixo horizontal ao chão e de topo para a plateia. A projeção mapeada permite que a noção de profundidade seja alterada. Além da projeção moderna, há o uso de um mecanismo similar ao de um retroprojetor.

A história conta sobre a solidão e os tormentos de três homens: Jean Cocteau, Miles Davis e um canadense, Robert. Em 1949, Cocteau descobre Nova York e Miles Davis visita pela primeira vez Paris. Quarenta anos depois, um canadense em Paris tenta esquecer seu amor. Esse sentimento dolorido de amor se equipara na história à dependência de Cocteau por ópio e de Davis por heroína. Há um caráter pessoal de Lepage nessa separação amorosa e em suas palavras: “Needles and Opium foi uma reflexão sobre os impulsos e as, às vezes, dolorosas situações que incentivam certos artistas a criar, desenhando paralelos entre o vício por amor e a dependência por opiáceos”, e sobre o número de atores, adiciona “Você poderia dizer que são

muitas pessoas para uma apresentação solo, mas eu descobri no passar dos anos que às vezes é necessários uma multidão para melhor expressar a solidão” (LEPAGE, 2013, p.4, tradução nossa⁵). O uso dos “Recursos” como base criativa, dos métodos de exploração, erro e acerto, das imagens e das diferentes percepções imaginativas e poéticas criam um solo fértil para performances ainda mais profundas. A experimentação cíclica da obra enquanto *work in progress*, com o uso de feedback de espectadores como novos “Recursos” em momentos cruciais do processo criativo favorecem à complexidade do processo e à criação de novas soluções intermediais baseadas na percepção do público. Assim, a intermedialidade engendrada ao próprio teatro é trazida à tona aos espectadores. Isso realça o hibridismo e as justaposições que estimulam as percepções de quem assiste, por meio de uma nova experiência perceptiva, cognitiva e sensorial “ao vivo”.

The Wooster Group

The Wooster Group começou seu trabalho como parte do *The Performance Group* de Nova Iorque criado por Richard Schechner em 1967. Elizabeth LeCompte, diretora do The Wooster Group, era assistente de Schechner, mas propunha novas metodologias inspiradas no mesmo. Seu trabalho era mais direcionado às técnicas de improviso e diferentes abordagens ao texto. A partir daí já se observa similaridades com o processo de Lepage. Conforme Andrew Quick no livro *The Wooster Group Work Book*, diferentemente de Schechner, LeCompte explora o posicionamento do artista através de autobiografias, textos documentais, ficcionais, improvisados e reconstruídos nas ações. A diretora explora esses diferentes pontos de vista de um trabalho ou ideia por meio dos mecanismos de performance e de tecnologias como som e vídeo, assim como formas de expressão pictóricas, cinemáticas e coreográficas. (Quick, 2007).

Outras características importantes de LeCompte, apresentados no livro, envolvem o grande valor em metodologias de criação performática coletiva, muito viável pela possibilidade de ter uma sede. Com o acesso constante a um espaço para a criação performática, o The Wooster Group trabalha se baseando em solucionar problemas, criar rearranjos dos materiais e tomando o tempo necessário para sua construção. Similar ao trabalho de Lepage, há a

⁵ “Needles and Opium was a reflection on the impulses and sometimes painful situations that drive certain artists to create, drawing parallels between an addiction to love and a dependency on opiates.” “You might say that’s a lot of people for a solo show, but I’ve discovered over the years that sometimes it takes a crowd to best express solitude”

apresentação de trabalhos inacabados, *work in progress*. Essa se torna mais uma forma de ter ainda mais repertório a ser justaposto. No contexto geral da encenação contemporânea, (FERNANDES, 2010, p. 6) é frequente o conceito de *work in progress* e reconhecida sua eficácia ao tentar representar os encadeamentos mentais contemporâneos. Não há um produto final, mas um processo hipertextual e isso é observado de maneira mais clara nas obras do grupo.

Um recurso muito usado pelo The Wooster Group é a sobreposição de vídeos e som. Esse mecanismo se dá tanto em cena visível para o público quanto nos processos de ensaio. Em espetáculos como *Poor Theater*, os atores assistiam a gravações na coxia e ouviam sons em aparelhos individuais que os espectadores não tinham acesso. Isso alimentava a ação dos atores ao vivo. Observa-se três distintas formas de se utilizar de uma mesma mídia no teatro que tem efeitos completamente distintos nos atores, nos espectadores e no processo cênico-dramatúrgico.

Pavis (2013) descreve o como as mídias do teatro pós-dramático não retiraram o humano do centro, mas criaram a relação entre sujeito programado e programante que avalia os signos e as fragmentações, tornando-se um novo encenador. No *Poor Theater* isso se destaca quando o ator em cena copia ao vivo – e em todos os espetáculos – atores poloneses de *Akropolis* no trabalho de Grotowski. O ator é instigado pelo que Ericin (2019) chama de “memória implícita” ou “ as manifestações da memória que ocorrem na ausência de intenção para lembrar”. Não é apenas *deep mimesis* (ou mimesis profunda) de Schechner (2002) sobre o ato do performer se utilizar de outro humano como - e no lugar do – texto, mas em uma presença dupla de performer e performado. Assim, há uma terceira instância que é a reprodução, a materialidade e a bidimensionalidade do próprio vídeo. O valor do vazio tecnológico virtual do vídeo é o meio de inovação cênica.

Nesse caso, o teatro, como a arte da presença e com a intermediação de mídias da memória, é capaz de fazer o ator, a tecnologia e o ator performado de *Akropolis* simultaneamente presentes. Adiciona-se ao fato de que a única saída disso tudo é o ator em cena, uma vez que o espectador não tem acesso direto ao vídeo e ao áudio dos poloneses. Assim, a ação de performar a mídia torna a tecnologia efêmera - o que é o oposto do que mídias como vídeo se propõem a ser. É no limbo da efemeridade teatral que o espectador se conecta. É com a teatralidade intermedial sobrecarregando as camadas entre cena, dramaturgia e espectador que o público transita entre tempos e espaços, se engaja e conseqüentemente tem sua experiência imersiva como descrito por Gabriela Monteiro (2016).

Um outro aspecto do trabalho de direção de LeCompte segundo Quick (2007) é a contrução de uma relação entre os trabalhos anteriormente produzidos. Em *Hamlet*, do The Wooster Group, mecanismos similares ao do *Poor Theater* são observados. A peça foi desenvolvida pelo reconfigurar de antigas montagens. Em 1964, a peça *Hamlet*, dirigida por John Gielgud e protagonizada por Richard Burton na Broadway, foi transformada em filme, sendo chamada de “Theatrofilm” e transmitida em um evento especial por dois dias em diversos cinemas dos Estado Unidos. Na montagem do *The Wooster Group*, esse processo foi revertido, “reconstruindo uma peça teatral hipotética a partir de evidencias fragmentadas do filme editado” – como diz no programa da peça.

Dessa maneira, em *Hamlet*, a cenografia é exposta e relembra a tecnologia “desmascarada” de Albean. A cena tem um telão atrás com o vídeo da peça de 1964, um monitor à frente que transmite um close ao vivo do que é representado pelos atores, assim como outros dois verticais nas laterais. Os atores utilizam pontos eletrônicos para coordenar o som e o visual com a filmagem antiga. A própria filmagem também foi editada para caber na peça a nas ações dos atores, consequentemente na encenação. Observa-se como a tecnologia mais uma vez configura a cena e a dramaturgia.

A edição do vídeo e o seu uso como referência da movimentação cênica cria hiatos representados na mídia e na performance. Como exemplo, quando o Burton de 1964 trava por causa de um corte no vídeo, o ator da atualidade responde a isso. O elenco também fica disposto de maneira simétrica ao do vídeo e sua movimentação era rápida para acompanhar cortes cinematográficos de câmeras de diferentes ângulos. Isso demarca ainda mais os aspectos contemporâneos de fricção destacados por Fernandes (2010), em que a cena é construída na literalidade, no confronto material. O teatro contemporâneo tenciona as formas tradicionais de teatralidade dessa forma.

A presença teatral fragmentada e híbrida constrói essa teatralidade contemporânea e o evento cênico enquanto fenômeno ganha importância quando o espectador é também construtor de sentido. Ele ganha esse espaço exatamente nos confrontos entre possibilidades reais e corporais dos atores frente aos virtuais. Isso gera inclusive um valor satírico nessa relação. São o mostrar e a interrogação de sentido que criam essa teatralidade.

Na crítica de Ben Brantley para o *The New York Times*, e de acordo com o próprio programa da peça, outra camada sobre o uso do vídeo de 1964 com os performers é apresentada.

Brantley descreve como “a tentativa de dar carne a fantasmas que desaparecem atrás deles” ou até mesmo “animando espíritos daquela performance de tanto tempo atrás”. *Hamlet*, em consonância com o próprio texto da peça, cria pontes entre as performances de diferentes tempos exatamente pelo uso excessivo – e necessário - de artifícios. Esses não são somente os vídeos, mas também o som. Há momentos da peça com grandes repetições e reverberações de sons e falas que se mesclam com a capacidade vocal e de projeção dos atores. São camadas fisicamente distintas que na percepção do espectador se mesclam e expandem simultaneamente.

Jouve (2017) descreve o como o efeito de “corpo duplo” criado nas performances de LeCompte são capazes de distorcer o próprio corpo que está em cena, tornando ainda menos visível as suas fronteiras entre o familiar e o não-familiar. Essa é mais uma maneira de criar fragmentações, agora perceptivas. Até mesmo a separação mais clara de palco e plateia promovida pela diretora cria a posição de *voyeur* de quem vê. É esse tipo de relação que novas experiências teatrais buscam no espectador contemporâneo, uma vez que este é desafiado pelo não-familiar de um corpo presente referente a outro virtual.

Conclusão

Com a análise dos espetáculos e da bibliografia foi possível apontar em exemplos tangíveis as teorias sobre características do teatro contemporâneo e suas relações com os espectadores. O uso da intermedialidade marca as produções tanto de Robert Lepage quanto do The Wooster Group, grandes referências contemporâneas. Contudo, é no debruçar do valor cênico e dramaturgic desses artifícios que se compreende marcos contemporâneos que vão além da intermedialidade.

É a maneira de se aplicar a intermedialidade que sofisticada as tecnologias, hoje, bastante cotidianas. Monitores, câmeras e celulares têm simples mecanismos que nas soluções cênicas ganham uma proporção perceptiva maior a quem assiste. Em ambos os grupos foi interessante notar a relação com memória e passado como formas de realçar ações presentes. Seria a proximidade de uma lógica mental hipertextual que permite a sobrecarga do espectador. É no encontrar do lado pessoal de quem vê com a exposição teatral que são descobertas as fricções do familiar e não-familiar. Essa dicotomia é o que cria o mistério necessário na encenação.

Simultaneamente, os processos criativos têm direto impacto nesse resultado intermedial. O corpo específico do ator que performa é material em todos os casos dos espetáculos

analisados. O uso de materiais físicos como impactantes e até determinantes também são de grande valor aos processos. E mais uma vez, o próprio processo é híbrido, fragmentado e sobreposto como o teatro. O valor está enquanto se faz e não no que foi feito. O *work in progress* retroalimenta a encenação e inclui, em ambos os casos, a percepção do público.

Isso retoma novamente o atrito de presença e virtualidade. O teatro como arte da presença é balanceado por tecnologias extremamente aptas ao armazenamento e reprodução. Ainda assim, por meio do processo, da encenação e da dramaturgia teatral, sua efemeridade vem à tona como mais uma das não-familiaridades tão caras à contemporaneidade e inevitavelmente, seus espectadores. É nas fronteiras pouco delimitadas – ou inclusive na sua falta – que o espectador se depara com a definidora característica teatral da efemeridade.

Referências

ALBACAN, Aristita I. **Intermediality and Spectatorship in the Theatre Work of Robert Lepage: *The Solo Shows***. Cambridge Scholars Publishing, 2016.

BERSELLI, Marcia. Desafios da diferença: possibilidades de uma cena inclusiva a partir das relações estabelecidas entre os colaboradores no processo de criação—uma análise da estratégia de criação Cycles Repère. **Anais ABRACE**, v. 19, n. 1, 2018.

BRANTLEY, Ben. **Looks It Not Like the King? Well, More Like Burton**. [S. l.], 1 nov. 2007. Disponível em: <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/learning/students/pop/20071102snapfriday.html>. Acesso em: 12 maio 2021.

CANADIAN STAGE. **887 - Program (2019)**. [S. l.], 25 abr. 2019. Disponível em: <https://issuu.com/canadianstage/docs/887-program>. Acesso em: 20 abr. 2021.

CARLSON, Marvin. Teatro Pós-dramático e Performance Pós-dramática **Rev. Bras. Estud. Presença**, Porto Alegre, v. 5, n. 3, p. 577-595, set./dez. 2015. Disponível em : < <http://www.seer.ufrgs.br/presenca> >. Acesso em: 04 de janeiro de 2021.

ERINCIN, Serap. The Force that Sustains: Theatricality and intermediality in the work of The Wooster Group. **Performance Research**, v. 24, n. 4, p. 44-52, 2019.

FERNANDES, Sílvia. **Teatralidades contemporâneas**. Perspectiva, 2010.

FILEWOD, A. Robert Lepage / Ex Machina: Revolutions in Theatrical Space by James Reynolds (review). **Theatre Journal**, [s. l.], v. 72, n. 3, p. 396–398, 2020. Disponível em: <<http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=edspmu&AN=edspmu.S1086332X20300324&lang=pt-br&site=eds-live&scope=site>>. Acesso em: 9 abril. 2021.

JOUVE, Emeline. Doubleness on the New York Contemporary Experimental Stage. **Bodies and Technology**, [s. l.], 1 jan. 2017.

LEPAGE, Robert. **Needles and Opium**. Ex Machina: Quebec, 2013. (Programa do espetáculo). Disponível em <<http://www.epidemic.net/en/art/lepage/proj/A&O-en.pdf>>. Acesso em: 10 abril 2021.

MONTEIRO, Gabriela Lírio Gurgel. **A cena expandida**: alguns pressupostos para o teatro do século XXI. *Art research journal*, Rio de Janeiro, V. 3, n. 1, p. 37-49, jun. 2016.

QUICK, Andrew. **The Wooster Group Work Book**. Nova Iorque: Routledge, 2007.

RICKARD, Hazel. **Robert Lepage's 887: Or, How Does Memory Work?**. [S. l.], 29 mar. 2018. Disponível em:< <https://walkerart.org/magazine/robert-lepages-887-or-how-does-memory-work> >. Acesso em: 24 maio 2021.

PAVIS, Patrice. **A encenação contemporânea: origens, tendências, perspectivas**. Perspectiva, 2010.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. 3ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 2017.

SCHECHNER, Richard. **Acting as incorporation**. *In*: ZARRILLI, Phillip. Acting (Re)Considered: A theoretical and practical guide. Londres: Routledge. 2002.