

Entre Dois, Cena e Imagem em Captação ao Vivo

Marta Isaacsson¹

Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS, Porto Alegre/RS, Brasil

E-mail: marta.isaacsson@ufrgs.br

Resumo

A reflexão tem por objeto as práticas teatrais, nas quais coabitam cena e imagens captadas ao vivo da ação cênica em desenvolvimento. Inicialmente, afirma-se o interesse da intermedialidade como conceito operatório da abordagem da cena tecnológica. O sentido adotado é apresentado, a partir do resgate de diferentes entendimentos atribuídos ao termo nas últimas décadas. Na sequência, o estudo enfrenta a questão da concorrência visual instaurada na situação intermedial entre cena e imagem de sua ação. Ele encontra nos conhecimentos da filosofia e da neurofisiologia sobre a visão e a atenção seletiva os fundamentos para a compreensão do papel das propriedades físicas e do potencial semântico dos estímulos na constituição de relevos de captura do interesse do espectador. Finalmente, a reflexão ressalta, como variante determinante da qualidade da intermedialidade, a natureza e a disposição do suporte de difusão da imagem no contexto da cena.

Palavras-chave

Intermedialidade. Teatro. Tecnologia. Imagem. Captação ao vivo.

Résumé

Cette réflexion porte sur les pratiques théâtrales dans lesquelles cohabitent scène et images captées en direct de l'action scénique en cours de développement. Elle affirme tout d'abord l'intérêt de l'intermedialité en tant que concept opératoire de l'approche de la scène technologique. Le sens adopté est présenté, à partir d'un rappel des différentes compréhensions attribuées à ce terme dans les dernières décennies. L'étude aborde ensuite la situation de compétition visuelle instaurée dans la situation intermediale entre la scène et l'image de l'action. Elle puise dans les connaissances de la philosophie et de la neurophysiologie, à propos de la vision et de l'attention sélective, les fondements pour soutenir le rôle des propriétés physiques et des aspects sémantiques des stimuli dans la constitution des reliefs, visant à capter l'attention du spectateur. Enfin, la réflexion met en évidence la nature et la disposition du support de diffusion d'image dans le contexte de la scène, comme variante déterminante de la qualité de l'intermedialité.

Mots-clés

Intermedialité. Théâtre. Technologie. Image. Captation en direct.

¹ Pesquisadora CNPq 1B. Apoio Capes, bolsa Estágio Sênior, 2017/18.

Em suas múltiplas formas expressivas, parte significativa das práticas artísticas contemporâneas encontram nos dispositivos tecnológicos novos instrumentos de criação, um movimento certamente impulsionado pelos extraordinários avanços ocorridos nos últimas décadas no domínio da engenharia digital. Mesmo despertando ainda olhares pouco simpáticos, o uso de dispositivos tecnológicos, com os mais diferentes objetivos cênicos, multiplica-se em espetáculos de teatro, dança e performance. No panorama da cena teatral, participam com destaque desse movimento artistas como Zé Celso, Christiane Jatahy, Enrique Dias, Guy Cassiers, Ivo Von Hove, Katie Mitchell, Frank Castorf, Cyril Teste, Simon McBurney, Jean François Peyret e tantos outros.

Embora a integração da tecnologia no contexto das artes cênicas não constitua fato novo em sua história, a produção atual desperta uma série de questões e, conseqüentemente, motiva o desenvolvimento de pesquisas dentro do campo de estudos que se convencionou denominar de arte e tecnologia. Partindo da análise de exemplos cênicos diversos ou de experiências artísticas próprias, pesquisadores destacam os aspectos estéticos impressos na cena pela presença da tecnologia e os novos modos de criação implementados por meio de sua intervenção. E mais, avançam conceitos que, até muito pouco tempo atrás, não faziam parte do universo teórico das artes da cena, tais como, cena multimídia, poéticas tecnológicas, cena intermedial, teatro virtual, teatro digital.

Em nossos estudos, a intermedialidade se impôs como conceito operatório fundamental da abordagem das poéticas tecnológicas no campo do teatro. Retornar à questão concei-

tual do termo, sobre a qual já tivemos ocasião de abordar (2012), parece importante, não só para contextualizar a perspectiva da reflexão que se fará, mas também para atualizar a discussão sobre um conceito atualmente em gestação, requisitado com sentidos diversos por variados domínios de estudo.

Intermedialidade, questões conceituais

Falar de intermedialidade é falar de mídia, vocábulo muitas vezes visto sob suspeita no campo da arte, por designar comumente os meios de comunicação, jornal, rádio, televisão e internet. Na realidade, sob a tutela de um pensamento filosófico expressionista, a arte afirmou, durante muito tempo, sua distinção do campo da comunicação. E, indiscutivelmente, a arte não se confunde com transmissão de informações, com operação de codificação e decodificação. Entretanto, quando vamos ao encontro da etimologia do verbo comunicar, constatamos que comunicar é muito mais do que as competências tradicionalmente atribuídas à disciplina Comunicação. Os dicionários de etimologia registram que o vocábulo comunicar deriva do latim *communicare*, cujo significado é partilhar algo com alguém. “O sol comunica seu calor à terra”, exemplifica o dicionário Larrouse da língua francesa, ao definir o verbo *communiquer*. Ora, o sol não codifica nada a ser decodificado pela terra, ele simplesmente irradia, partilhando o elemento de sua própria substância, o calor indispensável à nossa existência. Assim como o sol, a obra de arte não promove uma partilha? Não comunica sua energia? Trazendo as palavras de Tolstói, a pesquisadora Cecília Salles nos ensina ser

antigo o entendimento da arte como ato de comunicação:

Para definir mais corretamente a arte, faz-se mister renunciar e nela reconhecer apenas uma forma de prazer e considerá-la antes como uma das condições essenciais da vida humana. Sob tal aspecto a arte se apresentará a nós, de imediato, como um meio de comunicação entre os homens. (SALLES, 1998, p. 42)

Comunicar significa partilhar, o que pressupõe “contato” entre duas entidades. A esse propósito, é impossível não recordar da importância do contato nos ensinamentos de Grotowski. Se a criação sensível do ator é, para ele, indissociável da organicidade da ação física, essa mesma organicidade só se instaura graças a uma impulsão nascida do contato com o mundo, mas também dirigida para ele. Ou seja, a impulsão reage ao mundo e se comunica com ele. Daí porque, no processo de composição de ações psicofísicas, o mestre polonês sinalizar a seus atores: “eu não percebo” ou “eu percebo”, quando as proposições físicas comunicavam o impulso, constituindo-se em signo. Dar-se a perceber constitui, então, condição fundamental do ato criador. Se Grotowski não empregava “eu compreendo” ou “não compreendo” (1971, p. 192) é porque, mais do que ideias, pensamentos, a arte comunica os astros do universo do sensível.

O artista é como o sol, comunica sua essência, partilha o sensível, modulando corpos, ondas sonoras, palavras, etc. Neste sentido, a mídia do termo intermedialidade refere-se, em nossa compreensão e estudos, às matérias pelas quais a partilha do sensível se concretiza. O teatro sempre empregou diferentes matérias para estabelecer contato. É porque, segundo entendimento de Kattenbelt (2006), o teatro

constitui um hipermeio. Embora o termo hipermeio remeta de imediato ao desenvolvimento das tecnologias digitais, em razão da origem do termo¹, o teatro sempre foi um hipermeio, independe da presença ou não de dispositivos tecnológicos sobre a cena. Os dispositivos, na realidade, só vieram tornar essa natureza mais complexa.

Introduzida na década de 1960, por Dick Higgins, a intermedialidade buscava originalmente dar conta das ações interdisciplinares do movimento artístico *Fluxus* que, contrário ao pensamento essencialista dos meios de cada arte, investia na mescla das artes. O termo vinha, então, contemplar a mistura de meios presentes em uma mesma obra.

Nos anos de 1980, Jurgen Ernst Müller atualiza o termo intermedialidade, motivado pela restrição imposta ao termo intertextualidade.

É evidente que há muitas relações entre intertextualidade e intermedialidade, mas após sua introdução, a primeira foi utilizada por vários pesquisadores - em princípio também por Kristeva - de uma maneira muito restritiva, para descrição dos processos de produção de sentidos puramente textuais. Desse fato, a noção de intermedialidade se tornou de certa forma necessária e complementar, considerando que ela tem por foco a função das interações mediáticas na produção de sentido. (MÜLLER, 2000, p.106)

No contexto dos estudos comparados, a intermedialidade passa então a referir os elos textuais de modelos não verbais, produzidos pela arte. Em seu ensaio *L'interartialité: pour une archéologie de l'intermedialité* (2007), Walter Moser ressalta a existência de dinâmicas intermediais no âmbito da arte já na Renascen-

¹ O termo foi cunhado por Ted Nelson, em 1960, no domínio da Informática para designar a reunião de vários meios em um ambiente computacional.

ça, traçando relações entre Poesia e Pintura e entre Música e Literatura. Apesar do uso do prefixo “inter”, interartes, os processos examinados por Moser constituem muito mais operações de transmediação de convenções ou narrativas.

Pouco a pouco, a perspectiva de Müller cede lugar a uma visão mais ampla do sentido de intermedialidade. Éric Méchoulan, por exemplo, defende que a noção de intermedialidade ultrapassa o sentido operatório da intertextualidade, contemplando não só as referências textuais de um meio em outro, mas também as interações materiais instauradas entre os meios.

Ela [a intermedialidade] evidencia que uma obra não funciona somente de dívidas mais ou menos reconhecidas em relação a outras obras [intertextualidade], ou na mobilização de competências discursivas (necessariamente, usurpadas) [interdiscursividade], mas igualmente graças às instituições que permitem a eficácia delas e aos suportes materiais que determinam a realização. (MÉCHOULAN, 2003, p.10)

Em *International Encyclopedia of Communication*, Klaus Bruhn Jensen vai definir o verbete “intermedialidade”, destacando três sentidos distintos atribuídos ao termo:

Três concepções de intermedialidade podem ser identificadas em pesquisas de comunicação, derivadas de três noções de meio [mídia]. Primeiro, e mais concretamente, intermedialidade é a combinação e adaptação de diferentes veículos materiais de representação e reprodução, algumas vezes chamados de multimeios, como exemplificado por espetáculos de som e imagem ou pelo áudio e vídeo de canais de televisão. Segundo, o termo denota a comunicação através de várias modalidades sensoriais simultaneamente, por exemplo, música e imagens em movimento. Terceiro, a

intermedialidade concerne às inter-relações entre mídias como instituições na sociedade, tratado em termos tecnológicos e econômicos tais como convergência e conglomeração. (JENSEN, online.)

Por sua vez, C. Balme distingue também três empregos diferentes do termo intermedialidade, podendo esse, então, designar:

1. transposição de conteúdo diegético de um meio para outro;
2. forma particular de intertextualidade;
3. possibilidade de perceber as convenções estéticas e hábitos de ver e ouvir de um meio em outro meio (BALME, 2004, p. 7)

Dentro desse contexto marcado pela diversidade de acepções atribuídas ao termo, o sentido defendido por Silvestra Mariniello parece atender de forma mais eficaz às especificidades das artes da cena. Assim, afirma a pesquisadora:

Entende-se a intermedialidade como heterogeneidade; como conjunção de vários sistemas de comunicação e de representação; como reciclagem de uma prática mediática, o cinema, por exemplo, em outras práticas mediáticas, o desenho animado, a Ópera cômica, etc; como convergência de vários meios; como interação entre meios; como empréstimo; como interação de diferentes suportes; como integração de uma prática com outras; como adaptação; como assimilação progressiva de procedimentos variados; como fluxo de experiências sensoriais e estéticas... (MARINIELLO, 1999, *on-line*)

Segundo Mariniello, na impossibilidade talvez de encontrar uma definição do termo que contemple todo seu sentido, a intermedialidade pode ser compreendida por meio da experiência, na vivência diária de uma realidade mar-

cada pelo atravessamento e pela hibridação de meios diversos.

Nesse contexto de gestação do conceito em diferentes frentes, a intermedialidade opera em nossos estudos como conceito associado à interação, posta no “entre” de matérias expressivas (não de disciplinas) que compõem a cena: palavra e corpo, som e imagem... Concepção, portanto, distinta da abordagem interdisciplinar, onde a pesquisa reafirma a disciplina, ao traçar relações entre literatura e teatro, música e vídeo. A intermedialidade se difere da transmediação, referindo à interferência mútua entre matérias, no mesmo tempo e espaço, e não à transposição de convenções ou de narrativas de um meio para outro.

Constituída por meios diversos, as artes da cena têm a intermedialidade como fenômeno inerente a sua existência. É porque, no entendimento de Peter Boenisch (2003), o teatro possui uma “natureza intermedial”.

Graças a novos recursos de imagem e de som, as poéticas tecnológicas constroem jogos perceptivos que complexificam a tradicional intermedialidade da cena teatral (e quando não complexificam, nos perguntamos para que servem!), abrindo caminho a novos lugares de construção de sentido. Constitui exemplo pujante de problematização da experiência sensorial o espetáculo *The Encounter* (2016)², criação do grupo inglês *Complicité*. Embora o espetáculo mereça de nossa parte uma reflexão aprofunda, a ser em breve realizada, cabe de passagem descrever a base do jogo intermedial criado. Enquanto o ator Simon McBurney narra seu encontro com a tribo Mayoruna, o espectador, usando fones de ouvidos, é

² Baseado no livro *Amazon Beaming* de Petru Popescu: relato do encontro do fotógrafo Loren McIntyre com a tribo Mayoruna (homens-felinos), realizado em 1969, na fronteira entre Brasil e Peru.

imerso no ambiente da história, graças a sons pré-gravados em sistema binaural, que remetem à floresta, objetos e sujeitos ausentes na cena. A intermedialidade, então, composta, torna complexa a experiência sensorial, pois aquilo que os olhos veem sobre o palco não corresponde àquilo que os ouvidos escutam.

————— Pensar a intermedialidade na cena tecnológica

Abordar a cena do ponto de vista da intermedialidade é sempre um desafio metodológico. Considerada como interação entre mídias em contexto de coabitação, a intermedialidade nos move para o exame dos efeitos intermediais, ou seja, para aquilo que decorre do contato dos meios. Mais uma vez, o pensamento de Marinello é esclarecedor: “A intermedialidade não é um meio e um outro, a diferença de resultados dos dois meios, mas o acontecimento desta diferença” (2003, p. 50). Entende-se, então, que modelos de análise de mídias, com vistas à uma abordagem comparativa dos meios, não constituam aqui instrumentos capazes de responder a todo esse processo de interação. O interesse não é comparar as mídias, mas reconhecer o modo como se afetam. Parece mais efetivo partir da experiência promovida pela própria cena e das questões que a situação intermedial específica suscita.

O campo de estudo cena e tecnologia constitui um grande guarda-chuva sob o qual se abrigam práticas artísticas com distintos diálogos tecnológicos, realizados no palco ou em ambientes virtuais, explorando variados dispositivos, pré-existentes ou construídos especialmente para a cena, que operam com múltiplas funções. Assim, faz-se sempre indispensável,

ao exercício da pesquisa, a caracterização do recorte da situação intermedial em análise.

Entre os múltiplos empregos da tecnologia na composição da cena teatral, o uso de imagens videográficas desponta certamente como modalidade de grande destaque. Esse mesmo uso, porém, é feito de múltiplas formas. Sem interesse de construir categorias, consideramos quatro aspectos como fundamentais na distinção do contexto cênico em estudo. Primeiro, modo de produção da imagem: pré-gravada ou ao vivo, realizada por técnicos ou pelos próprios atores; operação desvendada ao olhar do espectador ou não. Segundo, características da imagem: em movimento ou estática, aportando elemento distinto à cena ou a essa duplicando, recortando, ampliando. Terceiro, particular da situação da produção ao vivo, índice de visibilidade do objeto filmado à visão direta do espectador: total, parcial ou inexistente. Quarto, natureza do suporte empregado na difusão da imagem: dispositivos específicos, industrialmente produzidos (telas e monitores), elementos estruturais da caixa cênica (solo ou paredes, *Os Bandidos* de Zé Celso), bricolados (cortina de fios em *Ithaque* de C. Jatahy), simples (figurino em *Le Retour du Refoulé* de Nathalie Derôme), tecnicamente refinados (máscaras videográficas, em criações de Denis Marleau e Stephanie Jasmin) e até mesmo o próprio corpo dos atores, bailarinos e performers, como bem apresenta L. Fouquet, em seu artigo desta edição da *Revista Cena*.

Considerando esses quatro aspectos, a reflexão que avançamos a seguir se encontra suscitada por espetáculos teatrais, onde estão integradas à cena imagens videográficas da ação cênica, captadas ao vivo e difundidas em tela, ou elemento similar. Embora a cena teatral reúna, em sua composição, meios di-

versos, como afirmamos, adotaremos a cena como estímulo único na relação com a imagem, como primeiro movimento da abordagem intermedial.

O drama do olhar

A origem grega do vocábulo define “teatro” (*theatron*) como sendo o lugar de onde se vê. Embora essa definição se refira ao espaço do edifício teatral destinado aos espectadores e não ao acontecimento ali realizado, de alguma maneira, ela faz da visão, sentido primeiro da apreensão do espetáculo. Não se pode, porém, esquecer que nossos sentidos funcionam em rede, processo intersensorial que, segundo a neurofisiologia, explica a percepção do “membro fantasma” pelo indivíduo vítima de ablação de braço ou perna. Em colóquio realizado em homenagem ao centenário de nascimento de Merleau Ponty, o fisiologista francês Alain Berthoz enaltecia o pioneirismo do homenageado justamente por seu entendimento sobre o caráter multimodal dos sentidos, lembrando suas palavras a respeito da visão: “A visão é a apalpação pelo olhar” (BERTHOZ, 2010, p.11). Assim, a visão pode ser considerada somente como a porta de entrada de um processo sensorial mais complexo vivenciado pelo espectador.

Se o teatro é o lugar de onde se vê, a criação cênica constitui, naturalmente, uma provocação à visão do espectador. À importância da visão corresponde o desejo do artista de modular a atenção visual do espectador. Tal modulação seguiu regras distintas ao longo da história do teatro, em função de padrões estéticos, mas, também, em razão do conhecimento científico sobre a representação do espaço de cada época. Conhecidos manuais portando

ensinamentos de direção teatral, publicados em meados do século passado, comprovam o objetivo de intervir sobre a atenção visual do espectador, orientando-a para um “foco” preciso, único, por meio de um conjunto de procedimentos de organização do espaço e do tempo, capazes de direcionar ou atenuar a atenção do espectador sobre determinado elemento da cena. Procedimentos fundados em princípios da geometria projetiva e do movimento humano. Embora a organização do olhar do espectador apareça, mais frequentemente, como questão associada à prática do encenador, ensinamentos de atuação acham-se também marcados por esse propósito. Em *Manual Mínimo do Ator*, o grande Dario Fo, por exemplo, sugere ao ator imaginar a existência de uma filmadora na frente do espectador, cuja direção da objetiva o jogo cênico deve orientar (FO, 1999, p. 77).

A difusão de imagens videográficas da ação cênica em desenvolvimento constitui também fator de modulação do olhar do espectador. Mas não somente porque as imagens ampliam o número de estímulos visuais e sonoros ofertados à percepção do espectador. Até porque, a multiplicidade de focos visuais não é fato novo na história do teatro e aparece com bastante frequência na cena contemporânea e não exclusivo nas poéticas tecnológicas. A imagem videográfica da ação cênica em desenvolvimento constitui um estímulo visual muito potente, porque constitui um duplo diferente da própria cena. Ela não só transmuta a materialidade dos corpos presentes na cena, mas permite a esses corpos ganhar novas dimensões e se revelar em ângulos diversos, o que possibilita o reconhecimento, pelo público, de aspectos outros que aqueles que a visão direta pode apreender. O testemunho de Guy Cas-

siers enriquece essa ideia:

Para mim, o teatro começa quando há um ator sobre a cena, um espectador na sala e uma troca se estabelece entre eles. Mas somos limitados fisicamente, espacialmente. Ora, aumentando o ator, altera-se o tamanho do espaço. Fazendo um zoom sobre um detalhe do ator, sobre seus olhos, boca ou nariz, transforma-se também sua ‘fiscalidade’ e, então, penetra-se de maneira diferente no espírito da pessoa que se está vendo. Eu amo desenvolver essa dimensão do trabalho: quando o espaço começa a respirar. (CASSIERS, 2017, p. 53)

Indiscutivelmente, a situação da captação ao vivo da cena cria uma concorrência visual entre a presença física real dos corpos e a imagem difundida simultaneamente, suscitando muitas vezes a discussão sobre o maior ou menor poder de um meio em relação ao outro, em capturar a atenção do público. A questão a ser enfrentada não nos parece ser exatamente essa, pois não nos parece pertinente atribuir à cada meio uma potência original e invulnerável a modulações na coabitação com outra(s). E por essa razão, somos motivados a compreender as operações envolvidas no sentido da visão e, mais especificamente, nos processos de seleção da atenção visual.

A propósito da experiência visual, já metade do século XX, o filósofo americano Fred Dretske referia a existência de dois tipos de visão: uma simples, relacionada ao momento da apreensão do estímulo visual e destituída de elaboração conceitual (não epistemológica) e uma outra, associada à consciência visual (epistemológica). O entendimento de Dretske ganhou reforço pelo avanço da neurofisiologia, cujas pesquisas demonstraram ser a visão o resultado do tratamento simultâneo do estímulo pelos sistemas visual-motor e percepti-

vo, em uma operação de estreita colaboração entre os dois. Aliando filosofia e neurologia, os pesquisadores Pierre Jacob et Marc Jeannerod somam novo elemento à perspectiva do duplo movimento da experiência visual, defendendo que o estímulo visual suscita uma análise pragmática (construção de representações motoras), assim como uma análise semântica (elaboração de representações perceptivas) (1999).

É na reflexão de W. James que a atenção seletiva recebe uma de suas primeiras definições:

a atenção é a tomada de posse pela mente, sob uma forma clara e vívida, de um objeto ou de uma sequência de pensamentos entre vários que parecem possíveis. (...) Ela implica a inibição de alguns objetos para tratar mais eficazmente outros. (JAMES, 1890, p. 404-405)

O direcionamento do olhar para um estímulo sensorial externo, denominado de “taxia” pelos etologistas, constitui uma reação ordinária em seres vivos muito simples, explicável pela importância do controle dos fatores externos à sobrevivência da espécie. Mesmo absorvido na leitura de um livro, a luminosidade do raio no céu, ao incidir na sala, motiva o deslocamento do olhar do sujeito para a janela. Experiências laboratoriais destacam, como fatores exógenos importantes da captação do olhar, elementos transformadores do quadro visual bastante conhecidos do teatro na definição do “foco cênico”, tais como movimentos bruscos, aparições e desaparecimentos, efeitos de luz.

Os avanços da neurofisiologia permitiram compreender que a atenção seletiva resulta de fatores exógenos, presentes na cena visual, a qual o sujeito está exposto, mas também de fatores endógenos. Assim como o relevo físico

de determinado elemento dentro do campo de visão (fator exógeno), também os desejos, impulsos emergentes da memória e da imaginação (fatores endógenos) interferem na seleção e na manutenção da atenção visual. Esse fato torna o controle absoluto da percepção do espectador pelo criador um desejo utópico.

É preciso, todavia, considerar que todo estímulo visual reúne propriedades físicas e uma virtualidade semiótica, uma potência de tratamento em representações semânticas, o que permite a dupla operação da visão acima mencionada. E mais, os fatores endógenos, motivadores da seleção da atenção, encontram-se continuamente afetados pelos elementos exógenos, pois toda construção de sentido motivada por um determinado estímulo externo provoca desdobramentos na intenção do sujeito. A seleção da atenção decorre, então, de uma operação de retroalimentação entre os mundos internos e externo.

No desenvolvimento de seus estudos a propósito da percepção, o fisiologista francês Alain Berthoz traçou uma distinção interessante entre a visão e o olhar. Defensor do caráter ativo da percepção, Berthoz lembra o conceito cunhado por Hurssel de “mirada intencional” para afirmar:

O olhar não é a visão.(...) O olhar é captura do mundo e do outro, ele é antecipação, construção de um mundo pelo sujeito em função de suas experiências passadas, de seus objetivos futuros, de seus desejos e de seus medos, de suas crenças e das regras sociais que o guiam. (BERTHOZ, online, p. 453).

O olhar aparece assim como ato perceptivo, experiência indissociável da construção de representações subjetivas. Ora, a cena teatral constitui um dispositivo artificial (especialmen-

te concebido) de estímulos visuais ao qual o espectador, tradicionalmente ciente de tal fato (salvo em modelo de *teatro invisível*), decide se expor. Em tal contexto, a experiência visual se faz naturalmente motivada, primeiro, pelo desejo de percepção. Considerando a definição de Berthoz, ela se afirma como “olhar”, mas evidentemente, esse olhar ganha qualificações distintas segundo cada sujeito.

É neste lugar de desejo de perceber do espectador que o contexto cena e imagem está posto. Para olhar é preciso ter a visão do objeto. Quando a cena oferta o mesmo objeto em duas perspectivas similares (portanto, não idênticas), o drama do olhar se constitui. O espectador se encontra no entre. Precisa gerenciar seu desejo de perceber. Ele se encontra no entre: presenciar em grande plano o jogo arriscado de Jeanne Balibar contracenando com um animal, uma porca, sobre o palco, ou reconhecer os detalhes da tensão da situação impressos nos olhos da atriz que só a imagem projetada pode revelar³. O desejo está posto no entre: seguir o percurso das atrizes que, caídas no chão do palco inundado de água, são arrastadas pelos pés por seus parceiros (jogo físico violento que afirma o real do acontecimento teatral), ou se deixar absorver pela imagem, onde os rostos molhados dessas mesmas atrizes aparecem em detalhe, remetendo a lugares e tempos distintos do palco, aqueles dos trágicos naufrágios de imigrantes ocorridos no passado e no presente⁴.

O entre pode, porém, adquirir características diversas, gerar tensões distintas, exigindo do olhar desde a partilha frenética entre os estímulos até a inibição de um estímulo em favor

de outro. Tensões concebidas e articuladas artisticamente e concretizadas no limite das interferências da subjetividade do espectador. Os conhecimentos filosóficos e neurofisiológicos sobre a seleção da atenção visual contribuem a pensar esse processo como composição de relevos, modulação de contrastes entre as propriedades físicas dos estímulos e de suas potências semânticas. E aqui, as distintas materialidades reunidas na composição da cena precisam ser examinadas.

Há, porém, outro fator a ser considerado, na situação aqui em exame. A dependência ontológica da imagem de um suporte de difusão torna a natureza e o tamanho desse elemento e, principalmente, sua localização dentro do espaço cênico aspectos determinantes da qualidade da intermedialidade instaurada entre cena e imagem. A disposição do suporte interfere, notadamente, na operação motora do sistema ocular e, conseqüentemente, no processo de reconhecimento dos dois estímulos visuais, afetando a apropriação semântica das informações.

G. Cassiers, por exemplo, justifica sua preferência pelo uso da tela ao fundo:

...eu privilegio sempre a posição da tela no fundo do palco e os atores, frequentemente, diante da imagem. Isso permite mostrar, antes do efeito de câmera sobre o ator, o modo pelo qual a ilusão está sendo construída. Porque o que importa, quando utilizo o vídeo, é desvendar essa ilusão, apresentar o resultado mas também sua construção (CASSIERS, 2017, p.56).

Em *Júlia* (2011), C. Jatahy integra também a tela ao espaço cênico que passa a acolher duas camadas referenciais distintas, uma relacionada ao drama dos personagens e outra à produção das imagens, construindo ambi-

³ *Tournant autour de Galilée*, encenação de Jean-François Peyret, 2008.

⁴ *Ithaque*, encenação de Christiane Jatahy, 2018.

guidades dramáticas, que se tornam marca das criações da diretora.

Na produção atual internacional, a cena trufada de telas, que motivou Béatrice Picon-Vallin a realizar um dos primeiros estudos sobre o tema da tecnologia na cena (1998), vem, frequentemente, sendo substituída pelo uso da tela em espaço bem distinto daquele onde se desenrola a ação cênica. Em criações recentes, como *Festen* (2017) de C. Teste, *1993* de J. Gosselin (2016), *Schatten* (2017) e *La Maladie de la Mort* (2018) de K. Mitchell, a tela, em grande tamanho, acha-se disposta acima da boca de cena, em lugar tradicionalmente consagrado à projeção das legendas de tradução de espetáculos estrangeiros. Protegida da iluminação da cena, as imagens ali difundidas carregam um impacto cinematográfico imenso. Enquanto a tela integrada na zona de atuação permite ao olhar perceber realidades atravessadas, cênica e virtual, a colocação do suporte no alto da boca de cena obriga o espectador à realização constante do movimento ocular de sacada. Salvo se algum dos estímulos for inibido, o drama do olhar torna-se, então, mais complexo. Evidentemente, a natureza de cada movimento perceptivo, de “cruzamento” ou “isolamento” dos meios, encaminha a lugares de significação específico.

Finalmente, é preciso considerar que a arte constrói contrastes. Não veríamos jamais David se saliências e ranhuras não fossem talhadas por Michelangelo no mármore. A vibração de Réquiem não chegaria a nossos ouvidos se Mozart não tivesse articulado intensidades sonoras distintas. Se cada fonte de estímulo possui propriedades físicas e potência semântica, é no contágio com outro(s) estímulos que os relevos e reenâncias da cena se constituem, fazendo convites diversos ao olhar do espectador.

Referências

BALME Christopher. *Intermediality: Rethinking the Relationship between Theatre and Media*. 2004, s/d, p. 1-18. Disponível em: http://epub.uni-muenchen.de/13098/1/Balme_13098.pdf. Último acesso: 30/05/2014

BERTHOZ Alain. *La Conscience du Corps* (conferência de abertura). In: Colóquio *Le Corps en Acte*, homenagem ao centenário de nascimento de Merleau Ponty, pp. 9-22. Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 2010.

BERTHOZ Alain. *Physiologie de la Perception et de l'Action*. Paris, Collège de France, s/d. Disponível em: https://www.college-de-france.fr/media/alain-berthoz/UPL2101285399948174996_AN_94_berthoz.pdf. Último acesso: 22/03/2018

BOENISCH Peter. *Performing Intermediality in Contemporary Theatre*. *Theatre Research International*, Cambridge, vol. 1, march, 2003, p. 34-45.

CASSIERS Guy. Entrevistas realizadas por Perrot Edwige. *Collection Metteurs en scène*. Paris: Actes Sud, 2017.

Dictionnaire Larousse de français online. <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais>.

FO Dario. *Manual Mínimo do Ator*. São Paulo: Sesc SP, 1999.

GROTOWSKI, Le discours de Skara (1966), pp. 183-198. *Vers un théâtre pauvre*. Lausanne: La Cité-L'Age d'Homme, 1971.

ISAACSSON Marta. *Cena Multimídia, poéticas tecnológicas e efeitos intermediais* In: PEREIRA Antônia. ISAACSSON Marta; TORRES NETO Walter Lima. *Cena, Corpo e Dramaturgia*. Rio de Janeiro: Editora Pão e Rosas, 2012. p 85-99.

JAMES William. *The Principles of Psychology*. New York: Henry Holt and Company, 1890. Disponível em: <https://archive.org/details/theprinciplesofp01jameuoft>. Último acesso: 14/04/18.

JACOB Pierre, JEANNEROD Marc. Quand voir, c'est faire. *Revue Internationale de Philosophie: Neurosciences*. vol. 53, n°. 209, p. 293-319.

JENSEN Klaus Bruhn. Intermediality. *International Encyclopedia of Communication On-line*. Disponível em: <http://www.communicationencyclopedia.com/public/>

KATTENBELT Chiel. Theatre As The Ert Of The Performer And The Stage Of Intermediality. In: CHAPPLE Freda, KATTENBELT Chiel (Org). *Intermediality in Theatre and Performance*. Amsterdam : Ed. Rodopi, p. 29.-39, 2006.

MARINIELLO Silvestra. *Médiation et Intermédialité*. Montréal, 02/03/1999. Disponível em: <http://cri.histart.umontreal.ca/cri/sphere1/definitions.htm>. Último acesso: 30/05/2014.

_____. *Commencements. Revue Intermédialités*, n° 1, Montréal, 2003, p. 47-62.

MÉCHOULAN Éric. Intermédialités : le temps des illusions perdues. *Revue Intermédialités*, n°. 1, Montréal, 2003, p. 9-19.

MOSER Walter. L'interartialité. Pour une archéologie de l'intermedialité. In: FROGER Mario; MÜLLER Jürgen (Org). *Intermedialité et socialite. Histoire et géographie d'un concept*. Münster: Nodus Publikationen, 2007, p. 69-92.

MÜLLER Jurgen Ernst. L'intermedialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision. *Cinemas : revue d'études cinématographiques / Cinemas: Journal of Film Studies*, vol. 10, n° 2-3, Montréal, 2000, p. 105-134.

PICON-VALLIN, Béatrice (org). *Les écrans sur la scène*. Lausanne : L'Âge d'Homme, 1998.

SALLES Cecília Almeida. *Gesto Inacabado. Processo de Criação Artística*. São Paulo: FAPESP, 1998.

Recebido: 29/04/2018

Aprovado: 07/05/2018