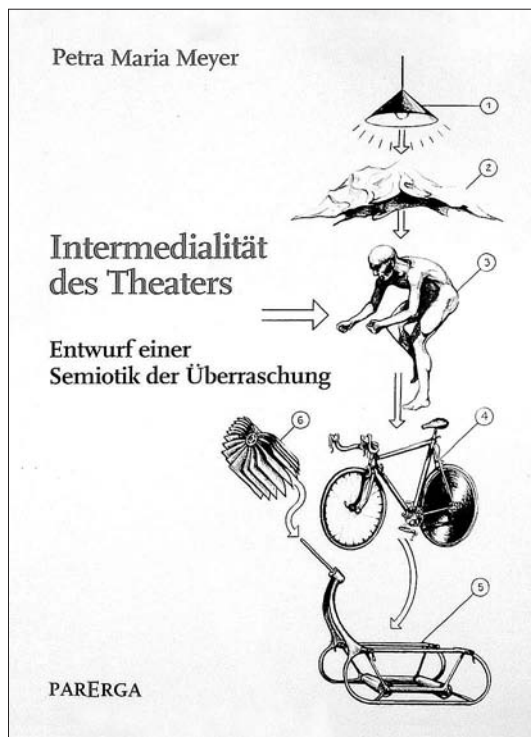


# Teatro e intermedialidade

Fernando Matos Oliveira



Passada a voragem semiológica dos anos setenta e oitenta, devidamente amplificada pelo trajecto emancipatório da própria encenação teatral, o estudo sistemático dos fenómenos de significação em contexto artístico tem passado por um período algo intermitente. A publicação de livros como o de Petra Maria Meyer, intitulado *A intermedialidade do teatro. Para uma semiótica da surpresa, (Intermedialität des Theaters. Entwurf einer Semiotik der Überraschung, Düsseldorf, Parerga Verlag, 2001)*, recorda-nos a sintonia crítica que desde cedo se verificou entre o teatro e os procedimentos analíticos desta tradição teórica. Um dos contributos mais enfáticos do livro de Petra Meyer consiste precisamente no modo como confronta a resistência da teatralidade contemporânea ao programa de leitura tradicionalmente proposto pela semiótica, especialmente no que diz respeito à necessidade prévia de conceptualizar unidades signíficas ou segmentos cénicos, devidamente identificados e estabilizados. Neste sentido, o volume prossegue pelos seus próprios meios a análise do espectáculo contemporâneo que a crítica teatral germânica vem desenvolvendo na última década, período que teve no ensaio de Hans-Thies Lehmann intitulado *Teatro pós-dramático (Postdramatisches Theater, 1999)* uma das suas realizações mais proficientes.<sup>1</sup>

Petra Meyer começa por assumir a teoria teatral sobretudo como uma teoria medial, um discurso que julga

capaz de acrescentar a legibilidade dos múltiplos suportes mediáticos que constituem o universo teatral contemporâneo. A tarefa a que se propõe é dupla: por um lado, defende a constituição medial de uma teoria do teatro; por outro, busca um modelo analítico que possa responder às transformações, cruzamentos e sobreposições intermediais que caracterizam o teatro de hoje. É neste plano que a proposta de uma "semiótica da surpresa" visa acolher a natureza contingente das linguagens cénicas actuais, marcadas por estratégias de reciclagem intermedial, recorrendo com frequência às técnicas e aos arquivos simbólicos do cinema, da pintura, da música etc.. O termo "surpresa" emana dos escritos de Charles Sanders Peirce, citado em epígrafe: "A experiência é o nosso único magistério. Mas exactamente como é que ela acontece? Acontece através de uma série de surpresas".<sup>2</sup>

Para que uma "semiótica da surpresa" não acabe num ecumenismo teórico sem consequências, Petra Meyer recorre sistematicamente ao estudo de casos concretos. A evidência empírica recolhida em cada um destes casos pretende actuar como instância de controlo e de aferição conceptual. Os autores a que confere maior destaque incluem coreógrafos, cenógrafos, dramaturgos, encenadores, agrupamentos de teatro e músicos. Refiram-se, em primeira linha, os casos de John Cage, Merce Cunningham, Jasper Johns, Erich Wonder, Heiner Goebbels, The Wooster Group, Hansgünther Heyme, Robert Wilson, Richard Foreman, John King e Prince. O próprio ensaio adopta uma estruturação para-teatral, declaradamente "encenada como uma cenografia-escrita". Esta composição estrutural inclui um prelúdio, cenas, onze secções designadas "Actos de pensamento" e ainda cinco "Knee-plays", um conceito directamente pilhado da obra de Robert Wilson. O discurso procura deste modo replicar uma certa intimidade conceptual relativamente ao objecto de análise, sem com isso hipotecar o seu próprio espaço crítico.

O ensaio avança desde o início com a articulação entre o quadro semiológico e o discurso pós-estruturalista de autores como Barthes, Deleuze, Foucault, ou Derrida. O modo como a configuração plurimedial dos actuais processos espectaculares desafia abordagens de teor estritamente "lógico-analítico" justificaria esta opção. A incorporação do dicionário pós-estruturalista, a que se junta o pensamento estético frankfurtiano, propõe-se capacitar o discurso crítico para a leitura dos diversos registos que caracterizam a cena contemporânea. Ao longo dos capítulos da obra, a "semiótica da surpresa" devém progressivamente um espaço contíguo à *différence* pós-estruturalista, forjando uma compatibilidade baseada na latitude de conceitos como *texto, escrita ou rizoma*. Neste contexto, a reflexão estética de Theodor Adorno impõe-se pelo tom premonitório. A sua referência

<sup>1</sup> A L'Arche publicou, em 2002, uma tradução francesa sob o título *Le Théâtre postdramatique*.

<sup>2</sup> "Experience is our only teacher. But precisely how does this action of experience take place? It takes place by a series of surprises".

à fusão entre as artes ou ao entrelaçar (*Verfransung*) das várias expressões artísticas é uma análise válida da situação presente, momento em que a pressão hegemônica da modernidade tende a sobrepor-se às diferenças modais e funcionais. À medida que cada expressão artística se emancipa dessa sua especificidade modal, a aproximação mútua torna-se mais provável. Emergindo como herança vanguardista, a fusão (adorniana) entre as artes adquire na narrativa de Petra Meyer um sentido renovado na era electrónica e digital, período que verdadeiramente epitomiza o diálogo intermedial e a influência das novas tecnologias. A era cibernética sustentaria uma espécie de semiose interminável, um espaço no qual a materialidade exponents pode atenuar a própria fronteira entre o estético e o científico.

A vinculação intermedial do teatro, diga-se, vinha sendo confirmada no plano da recepção e da análise, pois os estudos teatrais recorrem frequentemente ao apoio de outros meios, de forma a compensar a natureza evanescente do acontecimento espectacular. Como o palco não produz artefactos no sentido clássico do termo, o próprio processo de interpretação tende a socorrer-se de diversos complementos textuais e visuais. De certo modo, cada exercício de memória implica uma negociação intermedial, de acordo com o contributo testemunhal de cada um dos meios em causa. Esta realidade é hoje mais premente, pois além das representações gráficas tradicionais - como a gravura e o desenho -, a fotografia e o vídeo surgiram como dois meios particularmente poderosos. O aparato técnico da pós-modernidade marca as diversas actividades estéticas e simbólicas, actuando como extensão sensorial capaz de

condicionar os hábitos perceptivos forjados ao longo de séculos. Não por acaso o livro abre com um prelúdio metodológico em torno de uma fotografia com o espaço teatral de Knossos, antecedendo um momento crítico constituído por uma sequência de cinco leituras, centrada nas questões da representação e da percepção. A foto, tirada pela autora em 1994, surge nestas páginas como pretexto para uma reflexão preliminar em torno da densidade semiótica inerente à representação fotográfica. Cada exercício de leitura adianta o jogo entre o observador e o observado, tornando por vezes indistinta a fronteira entre o interior e o exterior da moldura fotográfica.

Percebemos que a imagem reproduzida no livro, antes mesmo de nos confrontar, acumula duas realidades em simultâneo: (a) o olhar contingente e pessoal da fotógrafa e (b) os contornos referenciais de um espaço teatral antigo que a passagem dos anos foi tornando indiferenciado para o turista acidental. Em 1994, a distinção entre a paisagem e o espaço cultural de Knossos parece pedir já um esclarecimento suplementar, presente sob a forma de um cartaz informativo dirigido aos visitantes. A legenda orienta assim a percepção mimética da imagem, actuando como uma especificação complementar. Entre a imagem, o texto do cartaz e o olhar do espectador estabelece-se um diálogo que é em grande parte um diálogo motivado pelo tipo de interferências e de transposições mediais que no livro se projectam em inúmeros criadores. Na verdade, esta dramatização do olhar em torno de Knossos antecipa e metaforiza um movimento correspondente no teatro contemporâneo, onde a presença crescente de meios



&lt;

*The CIVIL warS:*  
*a tree is best measured*  
*when it is down,*  
 enc. Robert Wilson,  
 secção holandesa,  
 Roterdão, 1983,  
 fot. Marc Enguerand.

audiovisuais leva mais longe do que nunca a implicação entre o virtual e o real.

A foto de abertura assinala o papel das tecnologias modernas na preservação, selecção e processamento da memória, incluindo as experiências mais singulares. Trata-se de um programa a que Friedrich Kittler atribuiu um sentido histórico-cultural determinante, como é sabido. No caso da foto, o facto de a duplicação mimética produzida pela câmara se assemelhar ao efeito tautológico do teatro entendido como "imitação da vida", aproxima ainda ambos os meios do ritual mortuário referido por Barthes. O regresso ao passado resulta da retórica temporal activada pela representação fotográfica, à qual o teatro vai frequentemente pedir um testemunho que julga suficiente para controlar o seu impeto transitório.

O grosso do ensaio de Petra Meyer consiste numa espécie de mapeamento crítico das relações e cruzamentos entre as artes em contexto espectacular. A escrita adopta ela própria uma configuração algo rizomática, tendo em conta a fusão constante entre criadores e críticos dos últimos 30 anos. O conceito de intermedialidade não pretende ser uma revisitação holística da obra de arte total delineada nos escritos operáticos de Richard Wagner.<sup>3</sup> Pelo contrário, o estudo contempla a análise do que é irredutível em cada meio expressivo, inclusive nos chamados espectáculos multimédia. Na passagem para o século XXI, a organicidade da *Gesamtkunswerk* wagneriana aparece-nos boicotada por aquilo a que F. Kittler, no seu ensaio de referência designava como a intradutibilidade fundamental de cada meio, expresso na fórmula "um meio é um meio é um meio" (cf. *Aufschreibsysteme 1800/1900*, München, Wilhelm Fink Verlag, 1985). Em rigor, o ordenamento da experiência que define a materialidade específica de um meio sugere que a teorização intermedial deve assumir a arbitrariedade inerente a todo o fenómeno de transposição. Com efeito, o catálogo conceptual de Petra Meyer sustenta isto mesmo, ao confrontar o teatro e o espectáculo com um dicionário que inclui, entre outros, os seguintes termos: metateatralidade, repetição, tradução, transformação, evento, espontaneidade, acaso, singularidade, musicalização, experimentação, translocalização, cruzamento, intertextualidade, *durée* ou mediação.

"Semiótica da surpresa" é o nome colectivo que no final do ensaio procura designar a complexidade signica que define o quadro conceptual acima delineado. O desafio colocado pela actualidade espectacular a qualquer intento semiótico passa precisamente pela pujança criativa desta significação mutante. Petra Meyer procura resolver esta dificuldade insistindo na centralidade do ritmo no teatro contemporâneo. A dominância teórica do ritmo é também uma prova do triunfo da encenação, num teatro progressivamente dominado pelo princípio da performatividade. O ritmo permite à autora apreender criticamente o catálogo das mutações e transgressões signicas. Se a conexão entre o ritmo e a encenação é legítima, a multiplicidade de linguagens, de memórias e

de códigos mobilizados pelo palco actual sintoniza plenamente com o carácter sensorial e espontâneo associado à experiência rítmica. Aqui radica, em última análise, a proposta de uma "semiótica da surpresa". Divergindo da semiótica tradicional, a atenção centra-se naquilo que escapa à regra e no que em qualquer repetição permanece como não-idêntico, razão para o regresso constante a uma criação emblemática de Heiner Goebbels, intitulada *Die Wiederholung / La Reprise / The Repetition* (1995). Após a publicação de dois volumes dedicados à investigação das transacções intermediais na arte (*Die Stimme und ihre Schrift: die Graphophonie der akustischen Kunst*, 1993 e *Gedächtniskultur des Hörens: Medientransformation von Beckett über Cage bis Mayröcker*, 1997), Petra Meyer vem agora defender que antes de investir na significação, a semiótica deve considerar a materialidade do signo e a sua especificidade como meio. Num tempo em que o signo se despediu da moldura metafísica que tradicionalmente o enquadrava, o signo intermedial é um signo de signos, uma derivação labiríntica e transformacional que aqui verdadeiramente *surpreende* a semiótica tal como a conhecemos.

<sup>3</sup> Recorde-se a publicação recente, entre nós, de *A obra de arte do futuro*, tradução José M. Justo, Lisboa, Antígona, 2003.