

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

O PROCESSO DE COMPOSIÇÃO DA CENA
A PARTIR DA NOÇÃO DE INTERMEDIALIDADE

Porto Alegre, 2015

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS
NÍVEL: MESTRADO

**O PROCESSO DE COMPOSIÇÃO DA CENA
A PARTIR DA NOÇÃO DE INTERMEDIALIDADE**

Mestranda: Natália Perosa Soldera

Orientadora: Prof. Dra. Marta Isaacsson

Linha de pesquisa: Processos de Criação Cênica

PORTO ALEGRE
RIO GRANDE DO SUL – BRASIL 2015

CIP - Catalogação na Publicação

PEROSA SOLDERA, NATALIA
O PROCESSO DE COMPOSIÇÃO DA CENA A PARTIR DA
NOÇÃO DE INTERMEDIALIDADE / NATALIA PEROSA SOLDERA. -
- 2015.
189 f.

Orientadora: MARTA ISAACSSON DE SOUZA E SILVA.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de
Pós-Graduação em Artes Cênicas, Porto Alegre, BR-RS,
2015.

1. PROCESSOS CRIATIVOS. 2. DIREÇÃO TEATRAL. 3.
INTERMEDIALIDADE. 4. DISPOSITIVOS DE ENSAIO. I.
ISAACSSON DE SOUZA E SILVA, MARTA, orient. II. Título.

NATÁLIA SOLDERA

**O PROCESSO DE COMPOSIÇÃO DA CENA
A PARTIR DA NOÇÃO DE INTERMEDIALIDADE**

Dissertação apresentada à Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, para obtenção do título de Mestre.

Aprovada em Porto Alegre, 27 de abril de 2015.

Prof. Dr. João Carlos Machado (DAD - UFRGS)

Prof. Dra. Silvia Patricia Fagundes (DAD – UFRGS)

Prof. Dra. Suzane Weber da Silva (PPGAC – UFRGS)

PORTO ALEGRE – BRASIL

AGRADECIMENTOS

Quero agradecer, em primeiro lugar, à minha orientadora professora Marta Isaacsson, pela generosidade, pela paciência e pelo carinho com os quais me guiou ao longo destes quatro anos e meio de orientação, desde a iniciação científica. Com ela aprendi que a pesquisa em teatro também pode encher nossos olhos de brilho e nosso trabalho de empolgação. Definitivamente minha trajetória não teria sido a mesma se não fosse a presença dedicada e carinhosa da professora Marta, por quem guardo admiração e carinho.

Outra professora responsável por alimentar a chama que me conduziu até esse momento, e a quem quero agradecer, é a professora Patrícia Fagundes. Obrigada por me mostrar tantos caminhos, por compartilhar tantos conhecimentos, por sacudir lugares confortáveis, e por exigir que eu desse ao teatro sempre o meu melhor. Ainda, gostaria de agradecer aos professores Suzi Weber, Mirna Spritzer, Clóvis Massa, Mônica Dantas, João Pedro Gil, Silvia Balestreri e Vera Bertoni, por terem compartilhado com generosidade seus conhecimentos e sua paixão pelas artes da cena comigo. Também, quero agradecer à professora Luciana Barone pelas contribuições atentas na qualificação deste trabalho e ao professor João Carlos Machado pela generosidade com a qual integrou a banca de defesa. Deixo um agradecimento também à CAPES, cuja bolsa permitiu dedicação e entrega nestes dois anos de pesquisa.

Em especial, deixo um obrigada de todo coração aos amigos e parceiros que são o corpo que dá vida a essa pesquisa: Marcia, Matheus, Ander, Iassanã, Carina, Gabriela, Renata, Vitória, Leonardo, Jéssica, Silvana, Helle, Eriam e Lorenzo. Agradeço a Marcia pela parceria, pela companhia e escuta sinceras e por todas as misturas produzidas nessa pesquisa. Aos demais amigos, espero que possa ter promovido um espaço de aprendizado honesto e que esta dissertação possa servir a vocês de alguma maneira, pois esta seria a única forma de agradecê-los.

Ao Gabriel e à Monique, agradeço pela escuta sempre amorosa e sincera. Por fim, deixo meus agradecimentos aos que sempre serão responsáveis de alguma maneira por todos os meus melhores momentos: meu pai e a minha mãe. Obrigada pela confiança e por tornarem todos os caminhos possíveis.

RESUMO

A pesquisa discute o processo de criação teatral, a partir de uma pesquisa empírica, tendo como mote a noção de intermedialidade. Para desenvolver essa investigação foram realizados dois experimentos cênicos curtos, intitulados Dispositivo Linha e Dispositivo Bolha. Estes dispositivos de prática cênica são estruturados a partir do conceito de intermedialidade, e de princípios de criação relacionados a esse conceito. Seus princípios foram articulados a partir de referências de práticas cênicas, como os ciclos RSVP e Repère e fundamentos do *devinsing* e *environmental theater*. Os processos de exploração prática tinham como foco a criação de material e composição de cenas intermediais, convocando uma reflexão sobre procedimentos de planejamento de ensaio do diretor de teatro. Os experimentos são analisados a partir do diário da pesquisadora, dos registros em vídeo, e das *timelines*, produzidas como parte da prática dos encontros. O estudo permite uma análise dos métodos, tanto técnicos quanto humanos, empregados no desenvolvimento destes processos de criação de uma cena intermedial.

PALAVRAS-CHAVE: processos criativos; intermedialidade; dispositivos de ensaio; direção teatral.

ABSTRACT

The research discusses the theatrical creative process, from an empirical research, having as motif the notion of intermediality. To develop this investigation, two short scenical experiments are conducted, entitled Device Line and Device Bubble. These stagecraft devices are structured based on the concept of intermediality and creative principles related to this concept. This concept and its principles are articulated according to scenic practices such as RSVP and Repère cycles and fundamentals of devising and environmental theater. The practical exploration processes are focused on creating material and composition of intermedial scenes, demanding a reflection on theater director's planning procedures. These experiments are analyzed through materials such as the researcher's daily, video recordings and timelines, which is produced as part of the meetings practices. The study allows an analysis of the methods, both technical and human, employed in those proceedings to create a intermedial scene.

KEYWORDS: creative processes; intermediality; rehearsal devices; theater directing.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	9
1.1. As questões	9
1.2. Hipóteses e caminhos: mapa da prática empírica	15
1.3. Síntese do escrito	18
2. PRINCÍPIOS DE CRIAÇÃO	19
2.1. O pressuposto da intermedialidade: definições	20
2.2. A Dimensão Real do Fenômeno Cênico	23
2.3. Escritura Plural	29
2.4. Postura dos artistas	37
Procedimento das funções flutuantes e a emergência da postura multidisciplinar	42
A função da encenação	49
A função da técnica	55
3. EXPERIMENTOS CÊNICOS	58
3.1. Escolhas tecnológicas	63
3.2. Laboratório Experimental de Teatro I	66
3.3. Análise dos processos	73
Dispositivo Linha	73
Cronologia do encontro do dispositivo linha	95
Dispositivo Bolha	113
Cronologia do encontro do dispositivo bolha	136
3.4. Criando a partir do campo das ações	152
3.5. Análise das composições	160
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	173
4.1. Rumos da pesquisa	181
5. REFERÊNCIAS/OBRAS CONSULTADAS	183

1. INTRODUÇÃO

As questões

Esta pesquisa é motivada por três inquietações principais, relacionadas ao desenvolvimento das minhas práticas artística e de pesquisa, iniciadas durante a graduação em direção teatral. São elas: procedimentos próprios do trabalho criativo do encenador, o emprego das imagens digitais na cena - como material de composição cênica - e a importância depositada na dimensão real do fenômeno cênico nas manifestações contemporâneas.

Os procedimentos e os materiais de criação do encenador de teatro

É considerável a carência de bibliografia referente às ferramentas e aos procedimentos criativos empregados pelo encenador, em comparação com a grande quantidade de pesquisas relacionadas ao trabalho criativo do ator. Dentre os grandes pensadores da história do teatro, muitos deles dedicaram suas reflexões às práticas do ator, ainda que estivessem ocupando a função de encenador (ou diretor). Esta afirmativa não pretende desvalorizar as reflexões e a importância do trabalho do ator no teatro, apenas evidenciar que esta “perspectiva de fora da cena” tende a privilegiar a observação do outro e não de si. Ainda, na América do Norte existe a produção de algum pensamento sobre a encenação, porém a maior parte dela se encontra em forma de manuais, os quais acredito podem ser bastante úteis, mas não dão conta da prática como um todo, principalmente porque tendem a esquecer as relações entre sujeitos. Existem ainda publicações que dão conta da análise das obras de companhias e encenadores, mas sem acessar os procedimentos de criação. Na última década, especialmente, parece haver uma movimentação dos artistas da cena, na direção de produzir reflexões teóricas sobre suas práticas. Neste contexto encontram-se excelentes referências específicas para o encenador, como os livros *A Preparação do Diretor* e *The Viewpoints Book: A Practical Guide to Viewpoints and Composition* de Anne Bogart (o segundo acompanhada de Tina Landau). Do mesmo modo, temos publicações de pesquisadores que oferecem acesso ao modo de trabalho de encenadores e companhias, como *The Wooster Group Workbook* de Andrew Quick, no qual podemos acompanhar o processo de diversas produções do grupo e *Making Contemporary Theater: International rehearsal processes*, editado por Jen Harvie e Andy Lavender, que apresenta investigações sobre os processos de criação de onze diferentes companhias de teatro

¹contemporâneas. Também, publicações sobre o ciclo *repère*, modo de criação empregado pela companhia *Ex-Machina* do encenador Robert Lepage, como o livro intitulado *Robert Lepage*, de Aleksandar Dundjerovic e o livro *Robert Lepage: Connecting Flights*, que publica uma entrevista de Lepage concedida a Rémy Charest.

Concomitante ao desenvolvimento destes escritos, temos o desenvolvimento das metodologias de pesquisa ligadas aos estudos dos processos de criação. Na Federação Internacional para Pesquisa em Teatro² existe um grupo de trabalho específico para os estudos dos processos criativos, este grupo pertence às *Práticas da Performance* e é intitulado *Processos de Criação – A Genética da Representação*. Assim como na Associação Brasileira de Pesquisa em Artes Cênicas existe um grupo de trabalho dedicado aos estudos dos processos criativos. Além disso, a Revista Brasileira de Estudos da Presença, do Grupo de Estudos em Educação, Teatro e Performance da Faculdade de Educação da UFRGS, possui uma edição (n. 2/ 2013) dedicada aos estudos da genética teatral. Existem, também, publicações como o livro *La recherche création: Pour une compréhension de la recherche em pratique artistique* que investiga as metodologias de pesquisa em arte sobre os processos criativos. Essas publicações evidenciam um desejo de investigar o processo de criação e o trabalho dos artistas de teatro nos espaços de produção e durante o desenvolvimento de suas criações.

Estas publicações são referências para pensar o trabalho do encenador, enquanto prática de composição de materiais cênicos e prática de produção de um ambiente criativo fértil para a colaboração entre artistas. Para esta pesquisa é relevante a compreensão de que o trabalho criativo do encenador acontece através do emprego de determinadas técnicas e de processos de reflexão sobre as poéticas da cena. Em busca do desenvolvimento de uma reflexão sobre os procedimentos criativos do encenador, participei ao longo do oitavo semestre de graduação da pesquisa, coordenada pela professora Patrícia Fagundes: *O processo de ensaios como um mecanismo de relações – metodologias de criação cênica e procedimentos do encenador. Módulo I: Matérias da Cena – Poéticas do Tempo/Espaço*. Esta pesquisa foi importante para o entendimento do trabalho do encenador enquanto técnica, como conjunto de procedimentos, agenciamento de matérias de criação e especialmente, para compreender a importância de considerar os processos de relação entre artistas presentes no fazer teatral. O encenador é compreendido, nesta pesquisa, como

¹ Sendo elas: The Builders Association, Sidi Larbi Cherkaoui, Complicite, Elevator Repair Service, Forced Entertainment, La Carniceria Teatro, Gekidan Kaitaisha, Ex-Machina, New York City Players, Not Yet It's Difficult e Luk Perceval.

² The International Federation for Theatre Research <<http://www.firt-iftr.org>>

promotor de um espaço fértil de criação, a partir do agenciamento de materiais e artistas. Ainda, é importante assimilar que o trabalho do encenador tem início antes dos encontros com os demais artistas em sala de ensaios e compreender que o trabalho desta função artística requer diversas competências, associadas ao agenciamento de pessoas, materiais de composição e discursos. Dentre as competências e trabalhos do encenador teatral, este estudo busca apresentar indícios de procedimentos (ferramentas, estruturas e mecanismos de ação) empregados nas etapas de planejamento e condução de encontros de exploração cênica.

As imagens digitais e a intermedialidade

Podemos observar nas manifestações teatrais contemporâneas a recorrente utilização das imagens digitais na cena, sendo segundo uma perspectiva pessoal, impossível dissociá-las das ferramentas que constituem material criativo do encenador teatral. Entendo que a presença massiva do vídeo no teatro contemporâneo seja evidência de uma conexão entre arte e vida. Somos, em nosso cotidiano, mediados o tempo todo pelo vídeo, seja o vídeo oculto que não reconhecemos, das câmeras de segurança ou sejam os vídeos que nós mesmos produzimos, através de nossas *webcams*.

Durante a graduação em teatro, pude fazer parte de dois projetos de pesquisa, orientados pela professora Marta Isaacsson: *Fantasma e Homens sobre a cena contemporânea: diálogo entre corpos reais e virtuais* e *Cena e Intermedialidade*, ambos dedicados à investigação das articulações entre as imagens digitais e a cena. Conforme apresentado no título da segunda pesquisa desenvolvida, a propagação do digital na cena por meio da presença de imagens digitais projetadas, alavanca a reflexão sobre o caráter intermedial da cena teatral. Segundo a professora Marta Isaacsson “O teatro sempre foi multimídia, embora algumas vezes o teatro tenha buscado camuflar ou negar a presença de suas mídias” (2012, p. 91). Esse entendimento possibilita compreender que as imagens digitais fazem parte do acervo de recursos de composição do teatro, afastando a cena de uma ideia de multidisciplinaridade ou transdisciplinaridade e a aproximando da noção de intermedialidade. Ainda segundo Isaacsson (2012, p. 88) “O processo de criação interdisciplinar é, portanto, um processo de ‘despertencimento’”, a intermedialidade não pressupõe mais a distinção das disciplinas, mas a distinção das mídias, que em relação produzem um terceiro sentido. Estes atritos e relações mediais acontecem a partir de mídias de diversas origens, porém estas mídias não são estrangeiras nos ambientes dos quais participam, são agentes produtores de sentidos e, portanto, materiais de composição pertencentes à arte do teatro, quando colocadas neste contexto.

A dimensão real e seu potencial criativo no teatro contemporâneo

O teatro se constitui da relação entre dimensão real e dimensão ficcional. Em parte das manifestações teatrais tradicionais e hegemônicas do séculos XX, a dimensão real do fenômeno teatral foi ocultada para colaborar com a verdade da dimensão ficcional. A conexão entre arte e vida encontrava-se na capacidade de assemelhar-se à vida, de levar ao palco uma fatia de vida, ou melhorar a vida, mantendo um caráter mimético. A dimensão real só aparecia em cena através de erros, quando, por exemplo, algum ator esquecia sua fala. Algumas propostas, que aparecem como reação ao realismo, encontram a relação entre arte e vida em diferentes lugares. O que é considerado verdadeiro transita e se transforma e estes artistas passam a olhar para a potência estética da dimensão real do fenômeno cênico. Como nas propostas de fechamento da representação de Artaud ou no jogo entre dimensões do teatro de Brecht, os artistas buscam estabelecer novas conexões entre arte e vida, a partir da manipulação dessa relação base entre dimensões da cena. Na contemporaneidade, algumas expressões cênicas consideradas performativas ou pós-dramáticas reconhecem e trabalham sobre a potência criativa e ética da dimensão real do teatro. Estas manifestações representam uma reação aos questionamentos do real de nossa época, à crise da representação e à espetacularização do social. O modo através do qual o teatro pretende se conectar à vida (ao real) se transforma e a dimensão real é vista como a dimensão a ser explorada no nosso tempo.

No momento em que a realidade já não é mais parâmetro de verdade, como apresenta Baudrillard em *A Sociedade de Consumo* (1996, p. 16): “a verdadeira realidade é abolida e volatilizada, em proveito da neorealidade do modelo materializado pelo próprio meio de comunicação”, os artistas tentam promover acontecimentos cênicos que discutam essa dissolução do referente de real. Através da evidenciação da dimensão real do acontecimento cênico tentam discutir a ficcionalização da realidade e também promover momentos de interrupção desse fluxo de simulações para a experiência de um encontro real entre corpos num mesmo tempo-espço. A evidenciação da dimensão real não elimina ou desconsidera a dimensão ficcional da cena, mas coloca em diálogo, em atrito estas duas dimensões.

Aqui se chega a conclusão de que no teatro pós-dramático do real, o essencial não é a afirmação do real em si (como nos produtos sensacionalistas da indústria pornográfica), mas sim a incerteza, por meio da indecidibilidade, quanto a saber se o que está em jogo é realidade ou ficção. É dessa ambiguidade que emergem o efeito teatral e o efeito sobre a consciência. (LEHMANN, 2007, p. 165)

A exploração da dimensão real do fenômeno cênico não está restrita às criações cênicas produzidas ou aos resultados cênicos, está também no modo através do qual os artistas abordam suas criações. Se o centro do teatro, que colocava em primeiro plano a dimensão ficcional, estava no texto dramático ou na narrativa, o centro do teatro, que valoriza a sua dimensão real, está na criação a partir das matérias de composição da cena, do tempo-espaço, dos corpos, da pulsão de energia. Valorizar a presença dos corpos no tempo-espaço compartilhado com o espectador não está somente no momento do acontecimento teatral, da representação, mas também no modo através do qual a cena está sendo pensada, concebida e explorada. A própria noção de intermedialidade evidencia essa transferência de foco – da narrativa para as matérias – sendo um procedimento que opera a partir das relações entre mídias e dos sentidos e sensações produzidos por estas relações. Portanto, operar experimentações cênicas, tendo como mote a intermedialidade, pressupõe trabalhar sobre os materiais de composição e as matérias da cena e, a partir destes elementos, construir possíveis narrativas cênicas. Há uma mudança no sentido da criação, os elementos de composição não são postos em cena em função de uma narrativa que os antecede, mas são o material primário que vai gerar ou dialogar com temáticas e histórias. Esta pesquisa pensa a criação intermedial em um contexto contemporâneo, no qual a dimensão real do fenômeno cênico é explorada enquanto potencial de composição da cena. Sendo assim, a metodologia de criação explorada procura procedimentos que dialoguem com as potencialidades da dimensão real da cena.

Esta dissertação reflete sobre métodos de experimentação cênica, a serem empregados para criação de material e composição de uma cena teatral intermedial. Associando, assim, as inquietações referentes ao trabalho do encenador e a compreensão da cena como ambiente de intermedialidades. Para investigar essa questão foram realizados dois experimentos práticos, intitulados, segundo suas características de desenvolvimento: Dispositivo Linha e Dispositivo Bolha. O processo de desenvolvimento e experimentação destes dispositivos, desde seus pressupostos de concepção, seus métodos de realização até seus resultados, constituem a fonte principal deste estudo.

Os materiais de análise destes experimentos são os diários da pesquisadora, as *timelines*³ (elaboradas como *score* e registro das criações de cada encontro) e registros em vídeo dos encontros. Cada um destes materiais de análise têm sua importância, enquanto registro e fonte de análise dos experimentos práticos realizados. Os diários da pesquisadora, contém o desenvolvimento de cada encontro e registram impressões sobre a metodologia de criação empregada e as criações desenvolvidas. Este registro é relevante porque apreende percepções sobre as relações entre os colaboradores e as reverberações da metodologia de criação no grupo e, ainda, guarda os principais questionamentos e relatos, feitos pelos demais colaboradores durante os encontros. As *timelines* registram as criações produzidas a cada encontro, além de funcionarem como *score* do processo. São importantes porque guardam as composições realizadas e estas composições, por diversas vezes, configuram respostas e questões a respeito da intermedialidade e dos procedimentos de criação empregados. As *timelines* funcionam como indícios e evidências do processo. Os registros em vídeo funcionam como memória e são utilizados nos encontros e na fase posterior, de análise. Nesta reflexão os registros em vídeo são empregados como suporte aos outros dois materiais de análise, sendo utilizados para lembrar momentos esquecidos, que são trazidos à tona através do diário da pesquisadora e das *timelines*. Houve tentativas de produzir outros materiais de análise, como um diário coletivo de todos os colaboradores, porém esse registro não foi concretizado. Entendo que os amigos, que aceitaram o convite de integrar os experimentos dos dispositivos de criação, tinham seus próprios interesses, fossem eles de pesquisa ou de prática de repertório criativo e, portanto, não necessariamente estavam engajados em refletir de forma acadêmica sobre as experiências dos dispositivos dos quais fizeram parte.

Hipóteses e caminhos: mapa da prática empírica

Como impulsionadores destes procedimentos alguns conceitos e referências são base da investigação: os ciclos RSVP e Repère, as noções de *devinsing theater* e *environmental theatre* e a técnica dos *viewpoints*. Estas técnicas e modos operacionais têm em comum a exploração da cena a partir de seus elementos materiais: corpos no tempo-espço em relação aos materiais de composição da cena (iluminação, cenografia, imagens, etc.) e a partir do campo das ações, ou seja, a abordagem

³ Linhas do tempo das composições cênicas, desenhadas em papel. A *timeline* é composta horizontalmente pela cronometragem do tempo em minutos e verticalmente pelas faixas/mídias presentes nas composições. Elas registram o desenvolvimento sequencial da composição cênica de cada encontro dos dispositivos de criação.

destes materiais ocorre através de improvisações, preservando e valorizando o espaço do acaso e da inteligência da prática. Estas características contribuem para o desenvolvimento dos procedimentos de criação de material e composição de cenas intermediais articulados a partir do campo das ações, conforme pretende esta investigação.

Os ciclos RSVP e Repère contribuem na concepção das estruturas e procedimentos de criação como evento cíclico, na utilização da repetição como mecanismo de apropriação das etapas do processo criativo por todos os colaboradores. Ainda, contribuem para promover um ambiente criativo em colaboração, necessário à criação intermedial, que demanda a presença de diferentes funções criativas na produção e composição dos materiais cênicos. Estes ciclos foram abordados a partir do trabalho desenvolvido por Anna e Lawrence Halprin, tendo como fonte principal o livro *Anna Halprin*, escrito por Libby Worth e Helen Poynor; e do trabalho com os ciclos repère, desenvolvido pelo encenador Robert Lepage, na Cia Ex-Machina, tendo como fonte principal o livro intitulado *Robert Lepage*, do pesquisador Aleksandar Dundjerovic. As etapas dos experimentos criativos, desenvolvidos como fonte principal de análise deste trabalho, estão relacionadas às etapas dos ciclos RSVP e Repère.

A noção de *devising theater*⁴ contribui para situar a prática desenvolvida, dentro de um campo de práticas do fazer teatral contemporâneo. Estas práticas priorizam a criação de material cênico por meio de experimentações e improvisações e podem ter como ponto de partida qualquer elemento de composição da cena. Os experimentos desenvolvidos nesta investigação iniciavam a partir de qualquer mídia e as composições eram criadas a partir de improvisações, estando desta forma associadas a estas práticas, nas quais a criação de materiais e dramaturgias nasce da improvisação e da associação de materiais de criação. Já a noção de *environmental theatre*⁵ contribui para o entendimento do ambiente dos encontros como espaço determinante para a criação. Poderíamos compreender o encenador como aquele que prepara o ambiente do ensaio, para que este ambiente, no encontro com os demais artistas e com o próprio encenador, possa tornar-se criativo e criador. Ainda, o *environmental theatre* reconhece a criação teatral como organismo complexo, composto através do sistema que se estabelece pelas relações entre todos os elementos de

⁴ Devising theatre can start from anything. Its determined and defined by a group of people who set up and initial framework or structure to explore and experiment with ideas, images, concepts, themes or specific stimuli that might include music, text, objects. paintings or movement. A devised theatrical performance originates with the group while making the performance, rather than starting from a play text that someone else has written to be interpreted. (ODDEY apud DUNDJEROVIC, 2009, p. 13)

⁵ In a word, environments ecological and theatrical can be imagined not only as spaces but as active players in complex systems. (SCHECHNER, 1994, p. x)

composição e todas as pessoas envolvidas no acontecimento teatral, relacionando-se diretamente ao conceito de dispositivo, que dá nome aos experimentos empíricos. No *environmental theatre*, assim como nos ciclos RSVP e Repère, existe um desejo de abrir espaços para uma autoria da cena repartida entre as diferentes funções artísticas que a constituem: atores, encenadores, técnicos e ainda, espectadores.

O *viewpoints* é uma técnica para prática do artista da cena, que pode permear as diversas fases do processo criativo, desde as anteriores ao projeto de criação cênica, até direcionado a criação de um espetáculo e durante seu período de apresentações. Podemos compreender a partir disso, que tratam-se de estruturas desvinculadas de linguagem cênica ou sentidos a priori, ainda que estejam vinculadas a uma filosofia de prática teatral e interfiram nos resultados cênicos obtidos a partir de sua utilização. Os *viewpoints*, assim como as práticas desta investigação, não vislumbram a montagem de UM espetáculo cênico, mas a exploração de estruturas que possam servir de engrenagem criativa para a criação de espetáculos cênicos ou como práticas coletivas para os artistas da cena. Essa compreensão colabora para situar a investigação em seu lugar dentro do campo dos processos criativos, pois não se trata do processo de criação de um espetáculo, mas de processos de exploração de estruturas criativas e possibilidades metodológicas de prática cênica intermedial, que podem funcionar, também, como exercício para os artistas envolvidos nesta prática. (aqui tá bem explicado, eu entendo, o lugar no qual se situam as práticas desenvolvidas)

Na definição de *workshop*, Richard Shechner aponta características que considero muito pertinentes à prática cênica que esta pesquisa propõe. Segundo ele, “O que qualifica todas essas diferentes atividades a serem chamadas de *workshops* é que elas são empregadas para “abrir as pessoas” a novas experiências, ajudando-os a reconhecer e desenvolver suas próprias possibilidades.”⁶. Essa ideia está conectada à intenção de oferecer um espaço criativo aos colaboradores, com o intuito de explorar as habilidades criativas envolvidas na cena intermedial, sendo este um trabalho do artista sobre seus repertórios de criação, em um espaço aberto para exploração, sem a determinação de atingir resultados cênicos. Ainda, segundo Shechner: “Muitas atividades são “workshopadas” antes de serem produzidas. Workshopar algo é produzir um protótipo ou um modelo experimental.”⁷. É este o lugar dos dispositivos de criação intermedial

⁶ What qualifies all these different activities to be called workshops is that they are used to “open people up” to new experiences, helping them recognize and develop their own possibilities. (SCHECHNER, 2006, p. 233, tradução nossa)

⁷ Many activities are “workshopped” before they are produced. To workshop something is to produce a prototype or experimental model. (SCHECHNER, 2006, p. 234, tradução nossa)

propostos, um ambiente-protótipo de experimentação que pode ser explorado em outras circunstâncias com diferentes finalidades artísticas ou de aprendizado.

Síntese do escrito

O capítulo 1 – Princípios de Criação – apresenta uma abordagem teórica dos princípios de criação, extraídos do princípio central: a intermedialidade. Nele, abordo alguns aspectos relevantes dentro da teoria das mídias e a noção de intermedialidade. Início definindo o que se entende nesta pesquisa por intermedialidade, a partir do teórico Jürgen E. Müller, um dos primeiros a pensar o termo academicamente no final dos anos 80, e de alguns artigos publicados na revista canadense *Intermedialités* (já referenciada acima), especialmente do artigo *Intermedialités: le temps des illusions perdues* de Éric Méchoulan. Compreendendo a intermedialidade como intrínseca do fazer teatral, constituído sempre do encontro de diversas mídias (tempo-espço, corpo, objetos, cenografia, iluminação), e situando o teatro também como mídia⁸.

Após este momento, desenvolvo os princípios metodológicos a partir dos quais são operados os experimentos práticos, são eles: a valorização da dimensão real do fenômeno cênico, a escritura plural da cena e a postura dos colaboradores. Estes princípios metodológicos do experimento foram desenvolvidos a partir de estudos teóricos e reverberações da prática inicial – desenvolvida no Laboratório Experimental de Teatro I⁹ - a fim de tornarem-se possíveis criadores de condições de criação e pesquisa.

Por fim, o capítulo 2 – Experimentos Cênicos – inicia com a apresentação e algumas reflexões sobre a prática realizada no Laboratório Experimental, durante o estágio docente. Esta prática teve como principal objetivo refletir sobre a intermedialidade no teatro e constituiu o primeiro momento de exploração prática da pesquisa. Em seguida, apresento e analiso os procedimentos de criação empregados no Dispositivo Linha e no Dispositivo Bolha, realizados, respectivamente, em abril de 2014 e outubro de 2014. Estes experimentos pretendem constituir uma

⁸ O teatro sempre foi multimídia, embora algumas vezes o teatro tenha buscado camuflar ou negar a presença de suas mídias. Assim, assinala Peter M. Boenish, professor da Universidade de Kent, Inglaterra, a cena italiana foi uma tentativa de encobrir a medialidade do teatro, através de uma caixa ilusionista. Da mesma maneira, pode-se entender que a defesa do espaço vazio e o culto à autenticidade da presença física tenham constituído propostas de negação do fator medial, em uma época marcada pelo surgimento de novas mídias de representação e apresentação ao vivo (cinema, televisão e o vídeo). (ISAACSSON, 2012, p. 91)

⁹ Disciplina eletiva do curso de graduação em teatro da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Oferecida em 2013/2, sob a orientação da professora Marta Isaacsson, com desenvolvimento de atividades compartilhadas com a colega de mestrado Marcia Berseli.

ponte entre a reflexão teórica inicial e a prática cênica e, especialmente, reconhecer a inteligência da prática. O que se entende por reconhecer a inteligência da prática é abrir espaço para que o movimento da prática possa falar sobre si, ou seja, criar as condições para que a prática responda e proponha questões.

2. PRINCÍPIOS DE CRIAÇÃO

Os princípios metodológicos servem de base para as experimentações práticas, que compõe esta pesquisa. Estes princípios foram desenvolvidos a partir do pressuposto poético principal da investigação, a intermedialidade e as suas reverberações sobre a cena. Este pressuposto poético, para a elaboração destes princípios, recebe a lente das minhas inquietações pessoais relacionadas ao trabalho do encenador no processo criativo teatral. Os princípios são, também, determinados pela tentativa de produzir condições criativas intermediais mais fluídas e menos especializadas, divididas no corpo de diferentes artistas, no espaço de diferentes funções e no tempo de diferentes etapas de criação. Questionam como gerar condições de criação em um teatro de múltiplas funções e diferentes criatividades, que tem como pressuposto a não centralidade e a necessidade do outro, tentando fazer com que todos estes diferentes se encontrem e trabalhem em colaboração (ou conflito, que não deixa de ser uma forma de colaborar). A pesquisa se dedica a explorar procedimentos e estruturas de criação, que promovam a intermedialidade, a partir de seus materiais de composição. Pensar sobre as estruturas que podem agenciar esse tipo de criação significa que a investigação não está focada em resultados cênicos intermediais, mas em como possibilitar um espaço de criação potente, que intervenha em favor de composições intermediais.

Os princípios que seguem são as estratégias elegidas para serem exploradas nesta pesquisa, a fim de observar se estas colaboram para a promoção deste espaço de invenção cênica, que tem como modo de produção de sentidos e sensações o estabelecimento destas “pontes” de relação entre elementos. Para a elaboração destes princípios, são consideradas características chave da intermedialidade. A intermedialidade demanda a descentralização dos materiais de criação, pois estes funcionam por suas relações, por seus “entres” e não sendo suportes ou sendo suportados uns pelos outros. O centro desses processos encontra-se na ponte entre duas mídias, portando, as mídias que constituem recurso de composição têm a mesma importância criativa, isso não significa que todas as mídias são centrais a todo o momento da composição. Uma relação intermedial pressupõe a relação entre duas mídias distintas, porém estas não precisam estar isoladas, outras mídias podem integrar essa composição, sendo assim as mídias têm a mesma importância, mas ao longo das cenas transitam por lugares de maior e menor evidência. Do mesmo modo, os artistas envolvidos na criação intermedial têm a mesma importância e dividem a liderança criativa, podendo transitar propondo e respondendo, liderando e seguindo, as hierarquias se tornam móveis, porque existe uma demanda da cena pelas diferentes inteligências criativas de cada artista envolvido (técnicos, atores e

encenadores). Ainda, existe uma intensificação da dimensão real da cena, pois os artistas estão trabalhando a partir dos materiais de composição em direção às estórias, aos sentidos e às sensações. A cena caminha de sua dimensão real, de suas materialidades e recursos, para sua dimensão ficcional.

2.1. O pressuposto da intermedialidade: definições

Jürgen Müller propõe que o entendimento de intermedialidade pode ser derivado daquele de intertextualidade, sendo este derivado complementar, pois amplia o campo de aplicação do estudo dos textos aos estudos das mídias¹⁰. Éric Méchoulan explica que a intermedialidade vai além do conceito de intertextualidade, não somente por ampliar seu campo de estudos – do texto as mídias – mas porque é um estudo que se dedica a outros modos de relação. Se na intertextualidade temos inserções de outros textos no texto principal, na intermedialidade temos duas mídias distintas e principais e suas diversas possibilidades de relação. De que forma estes distintos modos de produção de sentido se encontram e quais são as reverberações destes encontros, é a isto que se dedica o estudo intermedial.

Ela [a intermedialidade] observa que uma obra não funciona somente em suas definições mais ou menos reconhecidas em relação aquelas outras obras [intertextualidade], ou na mobilização de competências discursivas (usurpadas conforme necessidade) [interdiscursividade], mas igualmente recorrendo a instituições que lhe permitem a efetividade e os suportes materiais que determinam esta efetividade.¹¹

Entendemos, então, que a intermedialidade não trata somente da inserção de outras obras, nem da inserção de outros discursos. Para refletir sobre as implicações deste conceito proponho uma investigação da composição da palavra intermedialidade, primeiramente do sufixo “medialidade”, que diferencia a intermedialidade das outras relações “inter”. Em português, a palavra médium define a pessoa que é capaz de realizar a comunicação entre o mundo dos vivos e

¹⁰ Évidemment, il y a beaucoup de rapports entre les notions d'intertextualité et d'intermédialité, mais la première sert presque exclusivement à dé- crire des textes écrits. Le concept d'intermédialité est donc né- cessaire et complémentaire dans la mesure où il prend en charge les processus de production du sens liés à des interactions mé- diatiques. (MÜLLER, 2000, p. 106)

¹¹ elle [l'intermédialité] observe qu'une oeuvre ne fonctionne pas seulement dans ses dettes plus ou moins reconnues envers telles autres oeuvres [intertextualidade], ou dans la mobilisation de compétences discursives (au besoin usurpées) [interdiscursividade], mais également dans le recours à des institutions qui en permettent l'efficacité et à des supports matériels qui en déterminent l'effectivité. (MÉCHOULAN, 2003, p. 10, tradução nossa)

dos espíritos, sendo ele o meio pelo qual se manifestam as mensagens, por meio do qual o contato entre dois diferentes é possível. É nesse sentido que se constituem as mídias, segundo Méchoulan “a mídia é, então, aquela que permite os intercâmbios dentro de uma certa comunidade às vezes como dispositivo sensível (pedra, pergaminho, papel, tela catódica, são suportes mediáticos) e como ambiente por meio do qual os intercâmbios acontecem”¹². Assim, o entendimento de mídia está diretamente ligado à possibilidade de comunicação entre dois diferentes, funcionando como um meio de comunicação e também como suporte – materialidade por intermédio da qual se opera essa comunicação.

Ainda, tentando compreender do que se trata este conceito, pensaremos sobre o prefixo “inter”. Assim como na intertextualidade e na interdiscursividade, este prefixo diz respeito a uma relação entre dois. Müller amplia esta noção de entre, para além da presença de duas mídias ou da presença de características de uma mídia em outra, introduzindo a necessidade de integração e colaboração entre duas mídias para a produção de um terceiro espaço, direcionando a importância ao entre e não apenas a presença de duas ou mais mídias. Assim, entendo que, talvez mais importante do que compreender que se trata de um entre dois diferentes, seja compreender a relação da intermedialidade com o presente. A intermedialidade não é algo estático, ela se concretiza no movimento de ir e vir que se estabelece entre dois. Portanto, não se pode cristalizar uma relação intermedial, ela só acontece no imediato, no presente. As duas mídias são anteriores ao instante de seu encontro, que produz a intermedialidade, é da relação entre as duas em movimento que esta surge.

Um produto mediático torna-se intermediático, quando transpõe o paralelismo multimediático, o sistema de citações mediáticas, em favor de uma cumplicidade conceitual cujas rupturas e estratificações estéticas abrem outras vias à experiência.¹³

Este espaço da “experiência”, apontado por Müller, reforça o entendimento de que a intermedialidade é um movimento que ocorre no instante do presente. Na citação, ele apresenta a possibilidade de simultaneidade entre mídias, chamada de “lado a lado multimediático”, como diferente daquilo que seria a relação intermedial, caracterizada por uma cumplicidade, uma

¹² Le médium est donc ce qui permet les échanges dans une certaine communauté à la fois comme dispositif sensible (pierre, parchemin, papier, écran cathodique, sont des supports médiatiques) et comme milieu dans lequel les échanges ont lieu. (MÉCHOULAN, 2003, p. 16, tradução nossa)

¹³ Un produit médiatique devient intermédiatique quand il transpose le côté à côté multimédiatique, le système de citations médiatiques, en une complicité conceptuelle dont les ruptures et stratifications esthétiques ouvrent d'autres voies à l'expérience. (MÜLLER, 2000, p. 113, tradução nossa)

necessidade mútua, como que para a sustentação de uma ponte que se forma entre duas margens. Esta força de presente da intermedialidade, quando posta em ação na cena teatral, coloca a encenação no momento da percepção do *go-between*¹⁴ (ir-entre), movimento constante de ir e vir, que sustenta essa ponte intermedial composta na cena. Esse movimento não está necessariamente ligado ao sentido produzido, mas especificamente ao encontro material entre dois distintos. É esse momento de percepção do *go-between*, que institui a intermedialidade na dimensão real do fenômeno cênico.

Considerando o texto espetacular como multi ou mixmídia, entende-se que sua escrita envolve uma operação intermedial. E é assim que a intermedialidade se coloca como conceito operatório de interesse ao estudo da cena teatral. (ISAACSSON, 2012, p. 91)

Este entendimento do conceito de intermedialidade engloba o fazer teatral, como arte intermedial. O teatro é constituído por intermedialidades, porque a construção da cena passa pelo arranjo de diversas mídias em relação – iluminação, cenografia e objetos cenográficos, figurinos, etc. Até mesmo, o corpo do ator no espaço-tempo da cena pode ser compreendido como uma relação intermedial, ainda que, isto não queira dizer que estas matérias de composição estão tendo sua natureza restrita ao campo das mídias. O diálogo que tem sido estabelecido entre o teatro e as tecnologias, mais recentemente, entre o teatro e as mídias digitais, não promove novos modos de relação entre elementos. As relações promovidas na cena com a presença de novas mídias são as mesmas relações possíveis de serem promovidas pela cenografia, pelos objetos cênicos, pela iluminação. Esta investigação reconhece e pensa o teatro como arte intermedial, independente da presença ou não de novas mídias.

Porém, é preciso reconhecer que esta constatação é possível graças às discussões e reverberações promovidas pela inserção das novas mídias, como material da criação teatral. Esta pesquisa pode compreender o teatro como arte cênica intermedial, porque se dedicou ao exame das relações entre teatro e imagens digitais. Mesmo após essa compreensão, as mídias digitais continuam sendo material relevante ao estudo, pois interessa investigar a composição da cena por meio de múltiplos modos de relações intermediais e as imagens digitais são agenciadoras destas relações. Sendo assim, investigar procedimentos de composição da cena intermedial não está limitado às relações entre cena (mídias tradicionais) e mídias digitais. Os experimentos cênicos,

¹⁴ The experiential quality of *sensus* is non-conceptual, but it is nevertheless a capacity to judge an in-between: “A go-between in the process of coming and going, transmitting no message. Being the message. A pure movement which compares, which afterwards we put under house arrest in a seat called *sensus*”. (OOSTERLING, 2003, p.41)

desenvolvidos nessa pesquisa, pensam sobre as relações intermediais que podem ser produzidas na cena teatral que joga com mídias digitais, como parte de seus materiais de composição. Isto não significa que a intermedialidade na cena depende da presença de mídias digitais ou que elas são o elemento central do estudo, mas elas estão presentes e são afirmadas como recurso de composição teatral, em todos os experimentos da pesquisa. Isto porque, pesquisar o teatro intermedial teve início, dentro da trajetória dessa investigação, nas relações entre teatro e imagens digitais e, ainda, como modo de afirmação destes materiais digitais como pertencentes ao fazer teatral na contemporaneidade. As mídias digitais têm destaque nesta pesquisa, em relação às outras mídias da prática teatral, como forma de afirmar seu pertencimento à linguagem do teatro e com o propósito de focar na investigação de modos possíveis de operar esses materiais digitais na criação teatral.

2.2. A Dimensão Real do Fenômeno Cênico

Os momentos mais significativos da história da arte acontecem em simultaneidade aos momentos mais significativos das transformações da ciência e da sociedade, em épocas de crise e questionamento dos pensamentos, que até então regem estas áreas do conhecimento. Este é o caso do início do século XX, quando apareceram as vanguardas artísticas e também do momento em que vivemos atualmente que, diferente do início do século XX, e por não estar localizado em um passado observável, parece não apresentar transformações radicais, mas que apresenta necessidades de ajustes do papel da arte na sociedade, especialmente da arte teatral.

Ainda é possível sentir as repercussões de uma crise que tem início nos anos de 1960, a crise da representação, que está vinculada à percepção do mundo e das relações sociais como representações. Ideias desenvolvidas pelos sociólogos Guy DeBord em seu livro “A Sociedade do Espetáculo e nas propostas de Jean Baudrillard, da realidade como simulacro¹⁵.

As imagens que se destacaram de cada aspecto da vida fundem-se num fluxo comum, no qual a unidade dessa mesma vida já não pode ser restabelecida. A realidade considerada parcialmente apresenta-se em sua própria unidade geral como um pseudomundo à parte, objeto de mera contemplação. A especialização

¹⁵ A simulação já não é a simulação de um território, de um ser referencial, de uma substância. É a geração pelos modelos de um real sem origem nem realidade: hiper-real. O território já não precede o mapa, nem lhe sobrevive. É agora o mapa que precede o território – precessão dos simulacros – é ele que engendra o território cujos fragmentos apodreceram lentamente sobre a extensão do mapa. É o real, e não o mapa, cujos vestígios subsistem aqui e ali, nos desertos que já não são os do Império, mas o nosso. O deserto do próprio real. (BAUDRILLARD, 1991, p. 8)

das imagens do mundo se realiza no mundo da imagem autonomizada, no qual o mentiroso mentiu para si mesmo. O espetáculo em geral, como inversão concreta da vida, é o movimento autônomo do não vivo. (DEBORD, 1997, p. 13)

Como resposta a essa percepção de organização da sociedade, observamos diversas manifestações cênicas, e o que aproxima estas propostas é a apropriação e o diálogo com a dimensão real do fenômeno cênico. Existe um processo de apropriação das possibilidades criativas e políticas desta dimensão real e da potência dos atritos que podem ser promovidos entre as dimensões real e ficcional, entre o que é presente e o que está ausente. Inicialmente é preciso definir o que se entende aqui por dimensão real e dimensão ficcional. O desenvolvimento do conceito de teatralidade aparece na teoria do teatro como uma tentativa de analisar quais são as características essenciais que diferenciam o teatro das outras artes e evidencia a arte do teatro sendo pautada, invariavelmente, sobre duas dimensões distintas: uma ficcional, da representação da ação, e outra real, da própria presença física dos atores na cena, a ação de representar. Como aponta o teórico Denis Guénoun, em seu livro “O Teatro é Necessário?”, quando tece uma análise sobre as perspectivas de Aristóteles do teatro como mimesis da vida:

...a relação se complica e se estreita ainda mais pelo fato de a representação ser também produzida por “agentes”, na medida em que eles efetivamente agem. O elo não é mais então simplesmente figurativo: a representação não elege apenas a ação como seu objeto privilegiado – a mimesis é ao mesmo tempo representação de ação e ação de representar. (GUÉNOUN, 2004, p.19)

Patrice Pavis, no Dicionário de Teatro, na definição do termo teatralidade, cita uma afirmação do pesquisador Alain Rey, que diz: “É precisamente na relação entre o real tangível de corpos humanos atuantes e falantes, sendo esse real produzido por uma construção espetacular e uma ficção assim representada que reside o próprio fenômeno teatral.” (REY apud PAVIS, 1999, p. 373). Assim, reafirmando a caracterização do fenômeno teatral por estas duas dimensões.

Josette Féral observa em seu artigo *Acerca de la teatralidad* dois espetáculos que produzem efeitos distintos no espectador, no primeiro, o público estava aguardando o início do espetáculo – neste caso na dimensão real que compõe o fenômeno teatral – e ficcionalizou a aparição de um barco, que não fazia parte da peça, completando a dimensão que ainda não estava presente para concretização do evento teatral. No segundo, de forma oposta, a ação dramática do espetáculo buscava uma aproximação tão grande da natureza, do cotidiano, que o espectador não encontrou ficção no acontecimento. Esta observação é relevante como indicativo do que foi anteriormente afirmado, da necessidade destas duas dimensões para o acontecimento teatral. Partindo desse

pressuposto, que estrutura o fenômeno teatral, podemos perceber que um dos aspectos fundamentais de diferenciação entre as manifestações teatrais tradicionais e as manifestações contemporâneas chamadas de performativas é a ênfase da poética cênica na dimensão ficcional ou real do acontecimento teatral.

A ideia geral, que durante algum tempo na história, delimitou as propostas teatrais e a compreensão do que seria teatro e a apreciação artística do espectador, estava ligada à criação de mundos distintos da realidade, mundos ficcionais. Representar a vida, selecionar acontecimentos, contar uma história, apresentar e acompanhar a trajetória de personagens fictícios, desprender um tempo para deslocar a imaginação para um tempo/espaço distinto do tempo/espaço cotidiano. A encenação se estruturava em relação a um referente que estava ausente, todos os elementos cênicos deveriam se organizar de modo a promover a realidade do mundo ficcional. Essas características, que podemos atribuir tanto ao teatro quanto a outras manifestações artísticas, como o cinema, por exemplo, não estão aqui citadas como características específicas e exclusivas de um teatro clássico ou moderno, elas estão presentes no teatro pós-moderno, dito performativo ou pós-dramático. Acredito que o fundamental em separá-las não está em colocá-las no passado e retirá-las do presente, mas em observar que, no passado, a composição da cena se organizava para evidenciar estas características que compõem a relação da cena teatral com ausências, de forma que, as potências do espectro real do fenômeno teatral eram apagadas, em favor dessa evidenciação. No teatro, por exemplo, a dimensão real aparecia apenas como “erro”, quando algo inesperado acontecia e, este inesperado, era mal visto aos olhos de espectadores e especialmente do artista, que pretendia controlar todos os eventos da sua obra cênica.

Brecht e o seu teatro épico são referência relevante para refletir sobre as potencialidades da dimensão real da fenômeno cênico. Os procedimentos épicos e narrativos da cena, legitimam a potencialidade criativa da dimensão real, apagada nas manifestações teatrais tradicionais e hegemônicas da época, promovendo jogos e atritos entre as duas dimensões (real e ficcional) como modo de criação. Esses procedimentos evidenciam a dualidade do teatro, através de diversas marcas. Essa dualidade do teatro, sempre existiu, porém não estava evidenciada e não era valorizada como no teatro épico. A presença do espectador na sala, torna-se potente e não é mais apagada em favor do espetáculo, os espectadores não espiam um mundo ficcional, eles estão na sala de espetáculos e sua presença é reconhecida, acontecem quebras da quarta parede, falas dirigidas aos espectadores. A presença dos espectadores, na dimensão real da cena e sua distinção do mundo ficcional, são evidenciadas em favor do desenvolvimento do pensamento crítico, proposto por

Brecht. Assim como a plateia, os atores não tem sua presença apagada em favor da aparição do personagem. Os atores compõem seus personagens com o testemunho do público e podem trocar de personagem, jogar como narradores da cena, num estado de ir e vir entre a ficção do personagem e o jogo teatral da dimensão real. A presença dos demais artistas envolvidos na criação da cena também é evidenciada ao invés de apagada. Através de cartazes que indicam os títulos das cenas ou de inserções dramatúrgicas que expressam as palavras do próprio dramaturgo¹⁶, por exemplo, estão aparentes os equipamentos técnicos, os processos e, por consequência, os artistas que constroem o espetáculo teatral. Na narrativa épica os episódios ficcionais são intercalados com momentos de jogo na dimensão real do fazer teatral, que comentam e evidenciam a artificialidade do mundo ficcional. Esse atrito da estrutura dramática episódica é um atrito entre dimensões do fazer teatral.

De modo geral, podemos compreender que os procedimentos épicos e narrativos são procedimentos que colocam em atrito as duas dimensões do fazer teatral, em favor de uma compreensão crítica e distanciada dos eventos ficcionais. Estes não são criações originais de Brecht, já haviam sido utilizados anteriormente na história do teatro, como no teatro medieval e em Shakespeare, porém o encenador e dramaturgo explicita essas marcas em sua obra e torna-se fundamental para o pensamento teatral que o segue. O teatro épico e narrativo ressoa nas manifestações performativas contemporâneas, pois graças a legitimação da dimensão real como pontente para a criação cênica - e evidentemente outras manifestações que se sucederam e eventos que não podemos precisar - é possível hoje investigar e criar a partir e sobre essa dimensão.

No teatro contemporâneo, entendido como performativo, podemos observar uma transferência de interesse dos artistas, desta dimensão ficcional para a dimensão real do fenômeno cênico. Se, anteriormente, os elementos que constituem a cena estavam organizados de modo a produzir uma realidade ficcional verossímil e autônoma, na qual o espectador pudesse embarcar esquecendo-se da realidade cotidiana, nas manifestações performativas os elementos estão organizados de modo a evidenciar o processo do fazer teatral. O que interessa a estes artistas é fazer pensar e, especialmente, fazer sentir o espectador no momento do acontecimento. Promover conflitos reais e não mais conflitos intersubjetivos, que dizem respeito às personagens. Estes conflitos reais são promovidos pelas próprias matérias que constituem a cena e não, necessariamente, por seus “conteúdos” ou significados. Podem surgir do próprio corpo e seus

¹⁶ Na montagem de 1928 [de *Um Homem é um Homem*], ele aparece no interlúdio da viúva Begbick, que introduz a transformação de Galy Gay em outro homem, enquanto 1931 ele se antecipa à própria peça, introduzindo a questão já em seu prólogo:

O senhor Bertolt Brecht afirma: um homem é um homem.

E isso qualquer um pode afirmar.

Porém o senhor Bertolt Brecht consegue também provar

Que qualquer um pode fazer com um homem o que desejar. Esta noite, aqui, como se fosse um automóvel, um homem será desmontado E depois, sem que dele nada se perca, será outra vez remontado. [...] (GATTI, 2008, p. 62)

limites, sua performance, da evidência do tempo, como é o caso das encenações de Robert Wilson nos anos de 1980 e por meio do uso do acaso e do erro¹⁷. Os elementos materiais que compõem a cena não estão mais organizados em favor da autonomia e verossimilhança do mundo ficcional, estes materiais são trazidos para o primeiro plano e os conflitos produzidos podem acontecer entre os próprios materiais de composição. Ainda, a cena não se desenvolve tendo como princípio o mundo ficcional, mas construindo mundos ficcionais a partir de suas materialidades.

Josette Féral, no artigo intitulado *Por uma poética da performatividade: teatro performativo*, apresenta alguns exemplos de estratégias¹⁸ cênicas empregadas por encenadores contemporâneos, que evidenciam a dimensão real da cena teatral (evidenciam, segundo ela, a performatividade). Entretanto, esta ênfase na dimensão real não exclui o desenvolvimento de ficções, pelo contrário, a natureza dupla do teatro (entre real e ficcional) constitui matéria de novos conflitos cênicos. A divisão entre representação (dimensão ficcional) e “apresentação” (dimensão real), provoca uma evidência do processo de fazer teatro, que está situado na dimensão dos artistas, no real. Sobre isto Josette Féral, afirma que:

[...] quando Shechner menciona a importância da “execução de uma ação” na noção de ‘performer’, ele, na realidade, não faz se não insistir nesse ponto nevrálgico de toda performance cênica, do ‘fazer’. É evidente que esse fazer está presente em toda forma teatral que se dá em cena. A diferença aqui – no teatro performativo – vem do fato de que esse ‘fazer’ se torna primordial e um dos aspectos fundamentais pressupostos na performance. (FÉRAL, 2008, p. 201).

De modo a sintetizar, podemos compreender que, o fenômeno teatral é constituído de duas dimensões, real (da ação de representar) e ficcional (da representação da ação), independente das escolhas estéticas empregadas. O que ocorre, impulsionado pela crise da representação, é uma transferência de interesse dos artistas de teatro, que passam a buscar as potencialidades criativas presentes na dimensão real da cena, até então apagada em favor da qualidade de ilusão da

¹⁷A reflexão de Derrida marca um redirecionamento na evolução do conceito de performatividade na medida em que ele afirma que a ação contida no enunciado performativo pode ou não ser efetiva. Portanto, na medida em que essa observação se torna um real princípio inerente à própria natureza dessa categoria de locução, o “valor do risco”, “o malogro” tornam-se constitutivos da performatividade e devem ser considerados como lei. (FÉRAL, 2008, p. 203)

¹⁸ Esse teatro procede por meio da fragmentação, paradoxo, sobreposição de significados (Hotel pro forma), por colagensmontagens (Big Art Group), intertextualidade (Wooster Group), citações, ready-mades (Weems, Lepage). Encontramos as noções de desconstrução, disseminação e deslocamento, de Derrida²⁰. A escrita cênica não é aí mais hierárquica e ordenada; ela é desconstruída e caótica, ela introduz o evento²¹ [événement], reconhece o risco. Mais que o teatro dramático, e como a arte da performance, é o processo, ainda mais que produto, que o teatro performativo coloca em cena: Kantor praticava já esta antecipação da obra sendo feita. (FÉRAL, 2008, p. 204)

representação. Ocorre uma ampliação das possibilidades cênicas, pois, anteriormente, todas as matérias de composição estavam sujeitas a construção de uma unidade ficcional e, agora, diferentes modos de composição são possíveis, trânsito entre real e ficcional, ênfase no real e a manutenção da ênfase no ficcional. Ainda, acompanhando uma tendência da arte na pós-modernidade, o artista abre mão da criação de um sentido unificado e lança sua criação ao estado de experiência no aqui/agora, no momento do encontro com os espectadores, emancipados da condução a uma significação única e convidados a tornarem-se também criadores.

O teatro intermedial torna-se possível a partir dessa compreensão e ênfase da dimensão real, pois nele, a criação tem como ponto de partida as mídias que a constituem e não, necessariamente, um mundo ficcional a ser representado. A representação torna-se consequência de um processo de relações e não mais o motivador inicial da criação.

Longe de permanecer na esfera misteriosa dos espíritos imateriais, é justamente a resistência mesmo das matérias e dos tempos, dos meios e situações, nas quais ela [a intermedialidade] faz experiência na utilização das relações, das coisas e das pessoas.¹⁹

Estudar a encenação sobre a perspectiva intermedial tem relação com o próprio surgimento da função teatral do encenador. Contemporâneo ao surgimento da energia elétrica, o trabalho criativo do encenador, nasce associado a esta revolução tecnológica, do mesmo modo em que parece nascer associado ao entendimento da cena enquanto composição, “organização” de diversos. O encenador nasce para orquestrar as possibilidades de relação entre diferentes elementos cênicos, mesmo que estes ainda em torno do texto (no teatro tradicional). Estes modelos de fazer teatral, que colocam em evidência as potencialidades da dimensão real, apresentam a necessidade de pensar as relações entre as matérias e as mídias de composição da cena. São justamente estas relações materiais que o estudo intermedial enfatiza. Outra característica que acompanha o olhar para dimensão real da cena, aparente no estudo da intermedialidade, é a descentralização da cena. Ao pensarmos a cena, a partir de suas relações intermediais, estamos horizontalizando a importância dos elementos. Não se trata apenas de pensar como as mídias postas em cena se relacionam com uma determinada mídia central, mas como todas estabelecem relação com todas.

¹⁹ Loin de rester dans la sphère mystérieuse d'esprits immatériel, c'est justement la résistance même des matières et des temps, des médias et des situations, dont elle [l'intermédialité] fait l'épreuve dans l'usage des relations, des choses et des personnes. (MÉCHOULAN, 2003, p. 27, tradução nossa)

O que me fascina sobre o ato de criação é que você enche um espaço com objetos, que não tem relação um com o outro e porque eles estão lá, ‘todos empilhados na mesma caixa’, existe uma lógica secreta, um modo de os organizar. Cada peça do quebra-cabeça acaba encontrando seu lugar.²⁰

A citação acima, de Robert Lepage, evidencia esse modo intermedial de compor as cenas, a partir de sua dimensão real. Os materiais de composição não são selecionados em torno de uma ficção já estruturada, que precisa ganhar corpo por intermédio da cena, os materiais em constante estado de exploração e relação são os geradores de uma ficção, que emerge das intermedialidades. O modo de trabalho parte da composição na dimensão real para avançar pelos espaços ficcionais, o movimento da criação intermedial nasce na sua dimensão real.

2.3. Escritura Plural

O conceito de escritura plural foi introduzido à pesquisa, por meio da disciplina *Théâtrologie I – La scène poétique: mouvement et multimodalité*²¹, ministrada pelo orientador do estágio de pesquisa, professor e artista Robert Faguy. Fui convidada a integrar a disciplina como aluna ouvinte, tratava-se de uma disciplina teórico-prática, da pós-graduação em literatura e artes da cena e da tela da Universidade Laval. A disciplina foi dividida em duas partes: uma exploração teórica sobre as palavras-chave²²: poética, vocalidade, postura, sinestesia, multimodalidade, intermedialidade, recepção, robô, dispositivo. Palavras escolhidas para nortear um experimento intermedial de *recherche-création*²³, que constituiu a parte final da disciplina. Durante a parte inicial, de exploração teórica, os estudos se concentraram sobre poesia e multimodalidade, neste

²⁰ What fascinates me about the act of creation is that you fill a space with objects that have no relation to each other, and because they are there, ‘all piled up in the same box’, there is a secret logic, a way of organising them. Each piece of the puzzle ends up finding its place. (LEPAGE apud DUNDJEROVIC, 2009, p. 24, tradução nossa)

²¹ Disciplina presencial do curso de pós-graduação de Literaturas e Artes da Cena e da Tela, do Departamento de Literaturas da Université Laval.

²² Mots-clés : Poétique, vocalité, posture, synesthésie, multimodalité, intermédialité, réception, robot, dispositif,

²³ “pesquisa-criação”, trata-se de uma metodologia de pesquisa em arte que pretende conjugar prática e teoria. No caso da disciplina em questão, os conceitos teóricos abordados na disciplina traçaram o norte da experimentação cênica a ser realizada, está experimentação foi acompanhada de uma reflexão teórica, que deveria conter os traços do processo criativo e relato da experiência cênica relacionados aos conceitos teóricos da disciplina.

momento, tive contato com o conceito de multimodalidade e seu desdobramento em escritura plural da cena.

A partir do estudo deste conceito, foi possível repensar as minhas percepções sobre a prática do laboratório experimental e sobre os experimentos práticos a serem desenvolvidos. As noções de multimodalidade e de escritura plural vêm ao encontro de um pensamento que já integrava a pesquisa, mas ainda não tinha “nome” (ainda não o tinha percebido). Estas noções podem ser aplicadas tanto ao teatro quanto as imagens digitais, pois estas também são constituídas por diversas mídias associadas²⁴. A intermedialidade convoca o encenador a um pensamento múltiplo da cena. Estimula a encenação a pensar todos os elementos, que constituem suas composições cênicas em simultaneidade e como estas inter-relações reverberam nos sentidos e sensações produzidas na cena. A noção de escritura plural da cena, como veremos mais detalhadamente a seguir, se apresenta como uma possibilidade de formalizar e estimular o pensamento criativo envolvido na encenação de composições multi e intermediais.

Na teoria literária, a escritura plural se refere a textos cuja estrutura de composição promove a possibilidade de múltiplos caminhos de leitura. Existem algumas estratégias de composição literária ligadas a este pressuposto, em geral, tratam-se de textos compostos por mais de um texto, o que difere a escritura plural, da intertextualidade, por exemplo, é a preservação da autonomia de cada elemento, que simultaneamente compõem um terceiro texto por meio de sua justaposição.

A escritura plural não se confunde nem com a escritura em gavetas - que supõe um texto base no qual se inserem sobre seu eixo sintagmático mais textos, os mesmos para todos os leitores, como no *Décameron* de Boccaccio -, nem com aquela em abismo - que supõe um texto em camadas significativas sobrepostas, no qual o número difere de um leitor a outro, como em *Les Faux Monnayeurs* de A. Gide -, mesmo que ela mantenha recursos comuns com uma e outra. Tanto quanto os outros dois tipos de escritura, a escritura plural é aberta a múltiplas leituras e interpretações e isso graças à relativa independência das partes que a compõem que se colam uma a outra²⁵.

²⁴ Just as new media objects contain a hierarchy of levels (interface – content; oprating system –application; Web page – html code; high-level programming language –assembly language – machine language). (MANOVICH, 2001, p. xxv)

²⁵ L'écriture plurielle ne se confond ni avec l'écriture à tiroirs – qui suppose un texte cadre dans lequel viennent s'insérer sur l'axe syntagmatique plusieurs textes, les mêmes pour tous les lecteurs, comme dans le *Décameron* de Boccaccio –, ni avec celle en abîme – qui suppose un texte à couches significatives superposées dont le nombre diffère d'un lecteur à l'autre, comme dans *Les Faux Monnayeurs* d'A. Gide –, bien qu'elle garde des traits communs avec l'une et l'autre. Tous comme les deux autres types d'écriture, l'écriture plurielle est ouverte à plusieurs lectures et interprétations et ce grâce à l'indépendance relative de ses parties composantes qui se collent l'une à l'autre. (DUMITRIU, 2004, p. 109, tradução nossa)

Um exemplo de texto literário de escritura plural é o romance *Patul lui Procust* do autor Romeno Camil Petrescu. O autor utiliza o modelo de escrita científica como estrutura de seu romance. No corpo do texto, temos a narrativa principal, enquanto que nas notas de rodapé temos uma narrativa secundária, com seus próprios conflitos e diálogos. Por vezes, essa narrativa secundária se desenvolve de forma totalmente autônoma e, por outras, mostra os personagens da narrativa secundária comentando acontecimentos da narrativa principal. O leitor, desta forma, pode tanto ler apenas a narrativa principal ou a secundária ou, ainda, ler as duas do modo como leria um escrito científico.

Outro exemplo é o poema *Canção-Árvore* do autor brasileiro Luciano Maia. Como podemos ver na imagem, o poema é composto por três textos: a composição entre todos os números de *a* e *b*, o poema *a* e o poema *b*. Aqui o leitor pode escolher ler um destes três poemas, ou ler os três na ordem em que desejar. Mesmo que estejamos condicionados a ler de maneira contínua e linear, é oferecido aqui ao leitor possibilidades criativas de composição do seu próprio poema.

<i>Canção</i>	<i>Árvore</i> ⁷
(1a)	(1b)
<i>a árvore</i>	<i>que eu plantei</i>
(2a)	(2b)
<i>cresceu</i>	<i>junto a uma varanda</i>
(3a)	(3b)
<i>branca</i>	<i>visitada de sol</i>
(4a)	(4b)
<i>a árvore</i>	<i>que eu plantei</i>
(5a)	(5b)
<i>cresceu</i>	<i>na horta do coração</i>
(6a)	(6b)
<i>sombreada</i>	<i>na cor da tarde</i>
(7a)	(7b)
<i>a árvore</i>	<i>que eu plantei</i>
(8a)	(8b)
<i>cresceu</i>	<i>na rósea manhã</i>
(9a)	(9b)
<i>e frutificou</i>	<i>no azul do peito</i>
(10a)	(10b)
<i>a árvore</i>	<i>que eu plantei</i>
(11a)	(11b)
<i>repartiu</i>	<i>os mágicos</i>
(12a)	(12b)
<i>frutos</i>	<i>fonemas</i>
(13a)	(13b)
<i>captados</i>	<i>da energia</i>
(14a)	(14b)
<i>do amor</i>	<i>do amor.</i>

Conforme apresentado, a partir deste entendimento teórico literário, podemos compreender que a escritura plural em composições artísticas está ligada ao reconhecimento das linguagens artísticas como estruturas de possibilidades múltiplas e da complexidade do processo de experiência. No momento em que nos distanciamos de um ideal de produto artístico finalizado, de uma obra artística com um único significado a ser contemplado pelo espectador e transitamos para um diferente modo de propor o encontro entre artista, arte e espectadores, o da experiência, o artista vê-se diante de uma necessidade de questionamento de sua postura perante suas criações. Reconhecer a complexidade do processo de experiência significa, entre outros aspectos, reconhecer a grande quantidade de “variáveis” implicadas no fenômeno artístico para esta pesquisa especificamente no fenômeno cênico. Estas variáveis dizem respeito tanto à própria materialidade da composição cênica (multimedial), quanto às variáveis postas em jogo a partir da subjetividade de cada artista e de cada espectador. As propostas do artista, o modo pelo qual estas propostas, operam, as diferentes mídias envolvidas no fenômeno cênico, os significantes e significados micro e macro e a multiplicidade com a qual o espectador pode se relacionar com a proposta cênica, são incontáveis em sua totalidade. A investigação prática desta pesquisa escolhe integrar essa ausência de controle total da cena a sua forma de tratar a intermedialidade. Não estamos buscando definir sentidos das relações intermediais propostas ou pretendendo arranjar, de forma precisa, os encontros intermediais, eliminando, por exemplo, todas as outras interferências que podem atravessar o encontro entre duas mídias. O modo pelo qual a investigação se organiza é influenciado por essa noção, na medida em que priorizamos a inteligência da improvisação àquela do planejamento, das concepções de cena. Ainda que mantendo rigores os experimentos práticos tentam compreender como a inteligência da prática, os jogos da improvisação, o acaso, podem ser as principais bases da composição de cenas intermediais. Para além disso, a escritura plural está diretamente relacionada ao pressuposto da intermedialidade, pois prevê a preservação das diferenças entre elementos e a criação de terceiros elementos e sentidos, pelo jogo entre-dois.

O sistema humano de percepção é multi e intermodal, isto quer dizer que, ele é composto por

diversos modos de percepção que são capazes de funcionar de modo autônomo e em associação²⁶. Somos dotados da capacidade de perceber o mundo de modo não unitário e não centralizado, envolvemos todos os nossos sentidos e todos eles são importantes para perceber diferentes aspectos do mundo. Nossa percepção é um sistema voluntário e involuntário, somos estimulados pelo ambiente e por atenções formadas por nossa sensibilidade e intelecto, graças a estes mecanismos somos capazes de responder aos estímulos. Este entendimento da percepção apresenta a possibilidade de experiências individuais em eventos coletivos. Os fenômenos oferecem os mesmos estímulos, porém cada sujeito, por meio das suas diferentes qualidades e interesses de atenção, percebe o evento de maneira única.

Desta forma, cabe dizer que todo evento cênico oferece ao espectador a possibilidade de se relacionar de forma única, segundo sua própria subjetividade. Porém, se levarmos em consideração duas possibilidades de estruturação de composições cênicas, sendo uma delas apenas convergente e a outra apresentando possibilidades de divergência e paralelismo, teremos diferentes estratégias de interferir na percepção e subjetividade do espectador. Sendo que, em um modelo convergente, teríamos uma mídia ou um sentido centralizador da composição, enquanto que, em um modelo que permite outras associações mediais, teríamos a ampliação dos modos de relação e, com isso, dos sentidos possíveis. Essa ampliação acontece porque as mídias mantêm sua autonomia, não servindo como suporte a uma mídia ou sentido central, desta forma, as mídias podem trocar de papéis nas composições e no espetáculo, transformando seus sentidos, por meio de novas relações. Essa descentralização e dinamismo das mídias envolvidas nas composições favorece o estabelecimento de uma escritura plural, na medida em que não há uma linha central de desenvolvimento, mas um constante trânsito, com desvios e rupturas.

²⁶ Interações entre modalidades:

Transferência intermodal: tempo sucessivo/estímulo uno

Quando percebemos sucessivamente o mesmo objeto através de dois sentidos distintos, como a visão e o tato, por exemplo.

Integração Intermodal: tempo simultâneo/estímulo uno

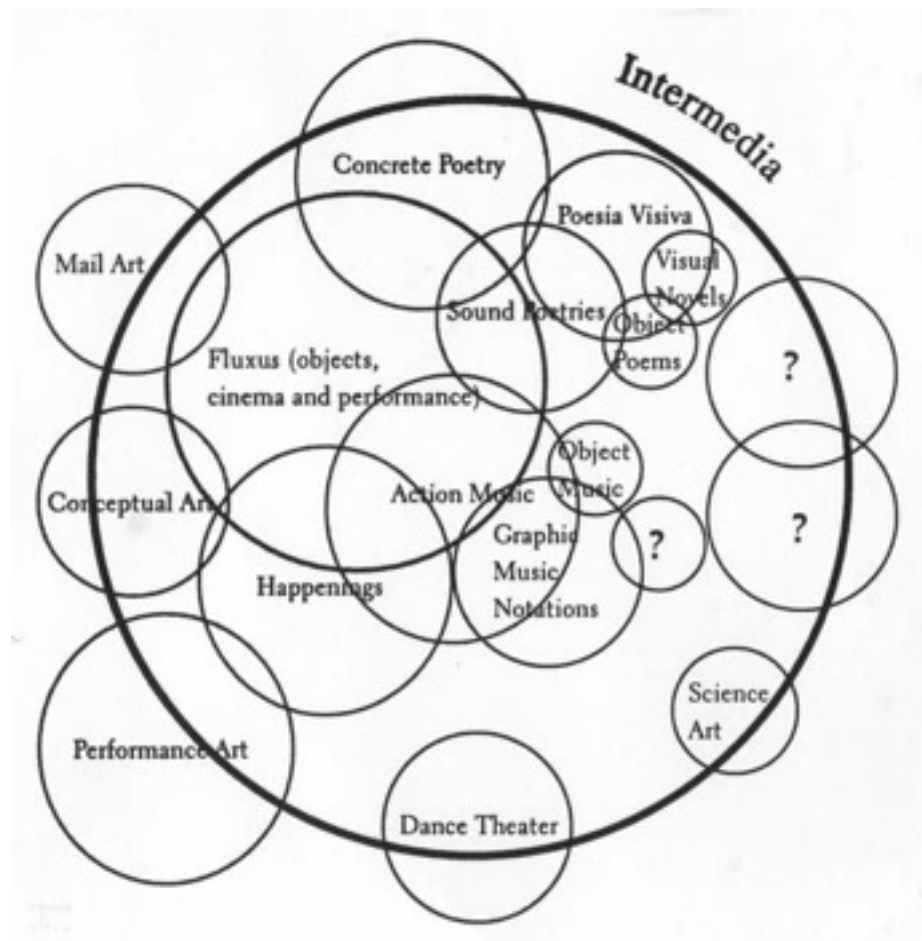
Quando integramos mais de um sentido na percepção de um mesmo objeto, por exemplo, quando percebemos um pêndulo, temos sua imagem visual, a percepção visual e tátil de seu volume e a percepção sonora do som que ele produz.

Sinestesia: tempo sucessivo ou simultâneo/ estímulo uno

Quando tenho a sensação de ativar um outro sentido ao perceber um objeto, há uma fusão sensorial por associação, como quando, por exemplo, sentimos o gosto de um alimento ao cheirá-lo.

Comparação: tempo sucessivo ou simultâneo/estímulo uno ou contraditório

Quando privado das outras funções sensoriais sou exposto a um objeto que pode ser apreciado por apenas uma função específica. Em sequência o mesmo, ou outro objeto, é posto sob a sensibilidade de outra função, também isolada. Por exemplo, em um ambiente totalmente escuro e sem sonoridade, eu posso usar o tato para perceber o ambiente, assim que a luz liga, posso empregar a visão, e deste forma comparar os estímulos percebidos. (MARTIN, 1995, p. 8-9, tradução nossa)



Uma composição cênica de escritura plural pretende preservar a autonomia de seus elementos para que cada um possa ser percebido em sua própria complexidade (micro), e reconhece as transformações geradas pelas associações (macro)²⁷, oferecendo, de modo consciente, um processo de experiência complexa ao espectador. A imagem acima é o diagrama proposto por Dick Higgins para representar o que ele compreendia por intermedia, este diagrama mostra a relação que a escritura plural da cena pretende promover. Não é por coincidência que a figura de Higgins sobre intermedia, pode representar o que é compreendido por escritura plural da cena, ambas tem por característica a preservação da autonomia de cada elemento e a evidência de suas relações. A qualidade de cada elemento autônomo associada à qualidade das relações estabelecidas entre

²⁷ Associando-se ao entendimento de pensamento complexo, apresentado por Edgar Morin, em seu artigo *Da Necessidade de um Pensamento Complexo*:

...durante muito tempo, a ciência ocidental foi reducionista (tentou reduzir o conhecimento do conjunto ao conhecimento das partes que o constituem, pensando que podíamos conhecer o todo se conhecêssemos as partes); tal conhecimento ignora o fenômeno mais importante, que podemos qualificar de sistêmico, da palavra sistema, conjunto organizado de partes diferentes, produtor de qualidades que não existiriam se as partes estivessem isoladas umas as outras. (MORIN, 2000, p. 15)

elementos pode tornar a composição mais ou menos interessante, surpreendente, criativa e romper com padrões associativos estabelecidos. Pensar em uma escritura plural significa pensar sobre a estrutura de composição a partir de suas localidades e em sua globalidade, ao mesmo tempo. É isto que podemos reconhecer no modelo descentralizado evidenciado acima.

Estratégia de ação: divergência, convergência e paralelismo

O que se entende nos experimentos por promover relações entre diferentes mídias autônomas, é a criação de pontes de conexão, novos espaços de significação, conforme sugere o conceito de intermedialidade. Isto não quer dizer que as relações se estabeleçam, necessariamente como somas, este terceiro espaço pode ser promovido por meio de convergência e também de divergências, neste caso por oposição ou paralelismo. A partir do momento em que são colocadas duas mídias distintas em cena, temos dois sistemas de comunicação em ação, quando estes estão em ação em simultaneidade, temos a criação de um terceiro espaço de experiência, é criada uma ponte de relação entre os dois. Mas esta ponte pressupõe que os sistemas sejam autônomos e distintos, porque são a partir de seus encontros e desencontros, acordos e desacordos, que o novo sentido se compõe.

Isto é o que tende a mostrar o "efeito McGurk" (McGurk e MacDonald 76): apresentamos a um sujeito o som "ba", a imagem dos movimentos dos lábios correspondente a "ga" e o sujeito percebe "da" (o intermediário entre "ba" e "ga").²⁸

O que acontece neste experimento é uma ruptura da unidade esperada entre imagem e som, quando ouvimos e vemos alguém falar, esperamos receber estímulos convergentes, que se reforcem nos ajudando a compreender a "mensagem" da fala. Percebemos que esta ruptura do padrão unitário, no caso da imagem labial e do som por ela proferido, é um procedimento que promove uma terceira percepção, por meio dos encontros de diferentes estímulos. Ao sermos apresentados a uma experiência desconexa, algo é questionado em nossa percepção, algo parece errado, sem sentido. Estabelece-se um conflito de ordem formal, esta experiência permite que o "ouvinte" reveja a construção imagem-som, coloca sua atenção na materialidade desta unidade. Transpondo para termos teatrais, não é o conflito da história que o artista colocaria em atividade, mas o conflito do como a cena está se constituindo, como os materiais de composição estão em relação. O espectador,

²⁸ C'est ce que tend à montrer "l'effet McGurk" (McGurk et MacDonald 76) : on présente à un sujet le son "ba", l'image de mouvement des lèvres correspondant à "ga", et le sujet perçoit "da" (son intermédiaire entre "ba" et "ga"). (MARTIN, 1999, p. 10, tradução nossa)

assim, tem acesso e interage com o processo teatral e não, somente, com seus resultados e efeitos.

A investigação, desde o Laboratório Experimental e ao longo dos dispositivos, teve como parâmetro norteador da exploração intermedial às noções de divergência, convergência e paralelismo. A exploração destes três modos de agenciamento de relações entre elementos de composição da cena contribui para promover uma escritura plural da cena, na medida em que evita limitar as relações, somente, à convergência. Estas três noções tratam do como uma mídia se coloca em relação à outra e pode estar ligada a aspectos formais ou de significado. Enquanto aspectos formais, podemos entender formas, cores, volumes; e, enquanto aspectos de significado, teríamos as sensações que as mídias promovem. Assim sendo, uma mídia pode se relacionar com a outra em cena, a partir destes princípios, sendo convergente - estando de acordo com aspectos formais ou sensíveis - divergente - aspectos formais e sensíveis opostos - ou ainda, paralela - não apresentando aparente intenção de colocar nem em convergência, nem em divergência²⁹. Sendo que a intenção de composição paralela se diferencia por poder ou não estabelecer relações intermediais na cena, porque mesmo o artista não tendo intenção de relacionar, de algum modo, uma mídia à outra, a ponte pode se estabelecer. É fato que não somos capazes, enquanto artistas, de dominar as reverberações de nossas ações e composições cênicas e a intenção de paralelismo utiliza isso como estratégia para criar relações imprevistas ou surpreendentes, correndo o risco de não produzir intermedialidade.

Essas três noções são funcionais para os experimentos, pois podem ser rapidamente agenciadas pelos colaboradores, no momento da improvisação. Os colaboradores podem, por meio destas três noções, decidir como agir sobre a cena, especialmente em momentos de “branco”. Os “momentos de branco”, no caso das improvisações intermediais, são entendidos como momentos nos quais o colaborador não tem nenhum ímpeto de ação, mas entende que é o momento de agir sobre a cena. Neste caso, aliando o limitado acervo de mídias de cada encontro, com essas três noções de relação, o colaborador pode trabalhar sobre uma estrutura mais limitada de criação e escolher um modo de ação, que não seja somente dependente de uma conexão espontânea. Este estímulo era promovido durante os encontros, ao longo das improvisações e nos momentos de notas de encenação, nos quais eram levantadas perguntas e feitos comentários, direcionados a estas três modalidades de relações intermediais empregadas. Ao escolher os eventos que comporiam o roteiro

²⁹ Trazendo novamente a citação de Bogart e Landau, na qual a noção de convergência e divergência aparece para dar sentido ao próprio conceito de intermedialidade - interrelação, conforme trazido pelas autoras: "The meaning of the piece emerges through the interrelationship of these various tracks. Do they agree or disagree? do they complement each other or contradict each other?" (BOGART et LANDAU, 2005, p. 187)

de reimprovisação do dispositivo bolha, por exemplo, procurava trazer à luz os aspectos que tornavam aqueles os momentos mais interessantes, tendo como base para a discussão estas três modalidades de relação. Ainda, durante as improvisações procurava salientar os momentos em que as mídias estavam em acordo ou em desacordo, evidenciando as escolhas dos colaboradores nas composições. Mesmo tendo permeado todos os experimentos, a consciência do valor dessas noções surge num momento posterior, assim, ainda que tenham sido estimuladas nos colaboradores, não foram frisadas, como penso que podem e deveriam ser.

Ainda, estivemos considerando nas composições a existência de duas dimensões no fazer teatral e a evidência dos processos de ir e vir, entre ficção e espaço real de trabalho dos artistas. Conforme apresentado, no exemplo da desconexão entre movimento labial e voz, as estratégias de divergência ou paralelismo, podem direcionar o foco da composição para seus modos de relação, para a própria intermedialidade, ao invés de seus efeitos. Essa duplicidade da cena, também, promove um modo de escrita plural, pois a expectativa é convidada a assistir tanto o espaço ficcional quanto o espaço real. As duas dimensões da cena se misturam nas composições, como as duas colunas do poema de Luciano Maia, ora sendo percebidas como dois espaços-tempo distintos, ora misturando-se em um espaço-tempo só. Além das estratégias de relação, o desnudamento dos procedimentos de criação, pela exposição dos equipamentos, das ferramentas tecnológicas e do jogo de trânsito entre funções criativas, constitui um espaço paralelo às composições, acrescentando uma nova camada de escrita, tornando a cena plural.

2.4. Postura dos artistas

A postura do artista, proposta nos experimentos, procura seguir os mesmos modos de relação promovidos pela intermedialidade. A descentralização das proposições e decisões sobre a cena acompanha a descentralização medial e a colaboração é uma necessidade ao estabelecimento de pontes entre diferentes mídias, assim como a multidisciplinaridade. A composição de cenas intermediais faz emergir a necessidade de engajamento de distintas inteligências criativas, próprias do fazer teatral. Ao lidar com estas composições estamos tratando, não somente do encontro entre mídias, mas também do encontro entre artistas (atores, técnicos e encenadores). Essa não é uma particularidade do teatro, percebido como intermedial, é uma questão que atravessa outras práticas cênicas. Schechner (2006, p. 225) agrupa estes profissionais em fontes (autores, coreógrafos,

dramaturgos), produtores (diretores, técnicos, equipe de negócios), *performers* e participantes ou cúmplices (espectadores e demais pessoas que assistam a performance)³⁰.

Fontes escrevem, pesquisam ou, em outras palavras, produzem ou encontram as ações a serem performadas. Produtores guiam o formato das ações para algo propício a uma performance. Performers encenam as ações. Participantes recebem e/ou interagem com as ações. Uma mesma pessoa pode pertencer a mais de uma das categorias; um grupo pode ser fonte, performer, produtor e participante, coletivamente. As possibilidades não tem fim.³¹

Como apresentado por Schechner, as possibilidades de organização dessa estrutura de trabalhos, envolvidos na criação, são infinitas. Cada processo criativo, segundo seus interesses éticos e estéticos, organiza seus modos de produção e promove diferentes relações entre os criadores e produtores das performances cênicas. Anna Halprin³², por exemplo, convidava artistas visuais, músicos, atores, arquitetos, poetas, psicólogos e cineastas, para tornarem-se colaboradores em suas explorações³³. Agregando, por meio destes profissionais, diferentes especialidades e habilidades, em torno de explorações cênicas, com o objetivo de ver para além do óbvio em suas composições e ter suas possibilidades criativas ampliadas por estas diversas visões. Outros artistas,

³⁰ Performance processes can also be studied as interactions among four types of players:

1. sources (authors, choreographers, composers, dramaturgs, etc.)
2. producers (directors, designers, technicians, business staff, etc.)
3. performers
4. partakers (spectators, fans, congregations, juries, the public, etc.) (SCHECHNER, 2006, p. 225, tradução nossa)

³¹ Sourcers write, research, or in others ways make or find the actions to be performed. Producers guide the shaping of the actions into something suitable for a performance. Performers enact the actions. Partakers receive and/or interact with the actions. A single person may belong to more than one of these categories; a group may do the sourcing, performing, producing, and partaking colletively. The possibilities are without end. (SCHECHNER, 2006, p. 262, tradução nossa)

³² Anna Halprin foi uma das pioneiras da dança pós-moderna nos Estados Unidos e fundadora do San Francisco Dancer's Workshop, em 1955. Foi criadora, junto com seu marido o arquiteto Lawrence Halprin, dos ciclos de criação RSVP.

³³ She invited visual artists, musicians, actors, architects, poets, psychologists and film-makers to become collaborators in her explorations. Voice, dialogue, objects and music become an integral part of the work. The quest was 'to rediscover the basic nature of our materials free of preconceived associations and concepts' to avoid 'the predictability of cause and effect' (HALPRIN apud WORTH and POYNOR, 2004, p. 12)

como Spalding Gray³⁴ e Robert Lepage³⁵, transitam por diversas funções criativas, sendo, por vezes, fontes, produtores e *performers* de suas criações. Essa aproximação não impede, que estes mesmos artistas, trabalhem em colaboração com outros, como é o caso de Lepage, que reúne em seu espaço de criação, *La Caserne*, artistas de diferentes especialidades em torno de suas criações. Lepage pode, em uma mesma criação, trabalhar ocupando diversas funções criativas e em colaboração com diferentes profissionais destas mesmas funções.

Tendo essa questão e as possibilidades de estruturação apresentadas em mente, percebo três possibilidades de ação para a proposição de uma estrutura de trabalhos intermedial: a do trabalho colaborativo entre artistas de diferentes áreas ou a de assumir uma postura multidisciplinar, esta podendo ser assumida tanto por artistas de apenas uma área, quanto por artistas de diversas especialidades. No primeiro caso, teríamos a manutenção das especialidades dos artistas, que trabalhariam em colaboração, ou seja, cada artista explorando os materiais criativos de sua prática principal (como encenador, técnico ou ator). No segundo e terceiro caso, teríamos a exploração de todos os materiais de composição por todos os artistas envolvidos, independente de suas especialidades. Sendo que, este grupo de artistas pode ser composto por variadas especialidades ou por artistas de apenas uma especialidade (todos os atores, por exemplo). O segundo e terceiro casos, ainda, podem se desdobrar ao longo do processo de criação, iniciando como uma exploração de materiais de composição por todos os artistas, sem limitar as explorações às especialidades, e na sequência do processo, cada artista pode assumir sua especialidade para realizar a montagem do material criado. Essa pesquisa trabalha com procedimentos de montagem, enquanto exercícios criativos praticados a cada encontro, mas não chega aos demais momentos compreendidos em um processo de criação, portanto esses possíveis desdobramentos não são investigados.

Considerando que as práticas criativas exploradas nessa pesquisa não têm como objetivo a produção de uma obra cênica a ser apresentada e as condições de trabalho encontradas ao longo da pesquisa, trabalhamos com o segundo modo de ação apresentado, na perspectiva de atores e encenadores assumindo uma postura multidisciplinar de criação. As condições de trabalho, as quais me refiro, dizem respeito à disponibilidade dos colaboradores de integrarem a pesquisa. Sendo assim, todos os colaboradores envolvidos nas experimentações práticas eram artistas do teatro, cuja

³⁴ A performance artist like Spalding Gray was a sourcer, performer, and producer. A group may do some or all of the sourcing, performing, producing, and partaking collectively. (SCHECHNER, 2006, p. 250)

³⁵ In a renaissance way, Lepage is a multi-faceted artist who brings other art forms into his theatre. In a new baroque way, this inevitably results in the creation of a collage of references and stimuli combined with an interdisciplinary *mise-en-scène*. (DUNDJEROVIC, 2009, p. 47)

especialidade não era a função técnica, portanto a experiência relatada e seus sistemas de relação estão limitados aos funcionamentos destes encontros. Ainda, é relevante destacar que os colaboradores em sua maioria estavam ligados por laços de amizade e já haviam compartilhado experiências teatrais anteriores. Portanto, as experiências destes artistas multidisciplinares em colaboração partem de um lugar de conhecimento e intimidade, já anteriormente desenvolvidos.

Procedimento das funções flutuantes e a emergência da postura multidisciplinar:

Este procedimento foi criado em colaboração com a colega Marcia Berselli, com quem estive dividindo a facilitação do Laboratório Experimental de Teatro I³⁶ e cuja pesquisa investiga o trabalho criativo do ator, tendo como impulsionador o contato. De uma forma inesperada, percebemos que ambas as pesquisas estavam interessadas em investigar este espaço do “entre”, pois tanto o contato quando a intermedialidade pressupõem a existência do outro e o estabelecimento de pontes de relação. Além disso, esta diferença de olhares de pesquisa colaborou à criação de um espaço de reflexão multidisciplinar para os participantes (alunos e facilitadores), que eram constantemente convidados a transitar entre práticas de atuação, de encenação e de técnica. Destas investigações transversais sobre estes “entres” emergiu a demanda da diversidade de funções e artistas cênicos, pois para operar intermedialidades são necessários diferentes artistas e diferentes inteligências cênicas. Porém, observamos no desenvolvimento do Laboratório Experimental, que os participantes apresentavam resistência em ocupar outras funções, que não a da atuação, durante as improvisações.

Os encontros do Laboratório Experimental iniciavam com o “chegar em casa”, momento em que os primeiros contatos entre os participantes e, destes com o espaço, eram estabelecidos por meio de movimentos individuais e em grupo, com massagens e manipulações corporais, seguidos de uma caminhada pela sala. A seguir desenvolviam-se exercícios de instrumentalização relacionados a cada uma das pesquisas. Na sequência, iniciava-se um jogo a partir de práticas do Contato Improvisação desenvolvendo e aprofundando o contato entre os participantes e deste, os alunos eram direcionados a práticas de improvisação e composição cênica. Porém, neste momento

³⁶ O Laboratório Experimental de Teatro I é uma disciplina eletiva, que integra a grade curricular da graduação em teatro do Departamento de Arte Dramática. Ela foi oferecida no segundo semestre de 2013, aos alunos da graduação de todas as habilitações, tendo como súmula uma junção da minha prática de pesquisa e da colega Marcia Berselli, ambas orientadas pela professora Marta Isaacsson.

de improvisação e composição os participantes não se percebiam como agentes do jogo cênico, quando ocupavam as funções de encenação e técnica, pelo contrário, relataram diversas vezes a sensação de “mandar” e “atrapalhar” o jogo dos atores quando interferiam na improvisação a partir destas outras funções. Esta pesquisa entende que todos os artistas são agentes da criação intermedial, são jogadores, exploradores e compositores da cena, portanto, ao longo do Laboratório Experimental, buscamos estratégias que pudessem tratar desse problema. No momento do encontro, dedicado à instrumentalização dos participantes, procurei desenvolver exercícios que apresentassem as competências e possibilidades de jogo do encenador em composições. Foram realizados exercícios de composição gradual, em que eram postos em cena um elemento de composição de cada vez, enquanto refletíamos sobre as escolhas e os efeitos desencadeados. E ainda, cada participante foi responsável pela composição de uma cena desempenhando a função de encenador, na qual deveria conceber, ensaiar e apresentar a pequena composição em aula. Durante esse “processo síntese” buscamos refletir sobre as matérias de composição empregadas, as intermedialidades que emergiam, e os modos de criação e condução do ensaio. Ressaltamos que todos os exercícios eram realizados por todos os participantes, advindos das diferentes habilitações que compõem o Curso de Graduação em Teatro. Esses exercícios tinham como objetivo encorajar os participantes a buscar formas de participar das improvisações como encenadores e técnicos.

Ainda assim, no momento de estruturar as composições, e principalmente de definir as funções de cada participante, percebíamos que a delimitação das funções era problemática e que estas não estavam claras. Compreender racionalmente a possibilidade de jogar como ator, encenador, espectador e técnico não era tarefa simples, como ligar e desligar botões, requeria novos entendimentos destas funções e novas estratégias de improvisação para que as propostas se efetivassem. O participante que se colocava na função de encenador, por exemplo, por vezes se mostrava incomodado em ter de direcionar os colegas, como se por meio dos direcionamentos externos – ou seja, verbalizados a partir do espaço delimitado como fora de cena – o encenador estivesse invadindo o espaço destinado à criação do ator. Esse incômodo relatado pelos participantes evidência algumas hierarquias, que mesmo não tendo sido propostas pelas práticas desenvolvidas, estavam presentes nos encontros. A dificuldade de ser um encenador jogador reflete um entendimento de que o que é dito pelo encenador é regra e não oferece possibilidades de reverberação nos atores e nos técnicos, somente de obediência.

ENCONTRO 8 – Qual a graça de ser o encenador?

Uma questão tem atravessado meus pensamentos sobre os encontros do laboratório: porque os participantes encontram tanta dificuldade em ocupar o papel do encenador? Em todas as composições propostas até aqui, nos exercícios de espacialização, investigações de tempo, pude notar que há certo desprazer em desempenhar o papel do encenador nas propostas. Sempre que surge algum desejo nos participantes em interferir em alguma composição a tendência é que eles “resolvam” como performers. Apesar de já ter evidenciado diversas vezes durante as composições que eles podem interferir no jogo, nas ações dos atores, na espacialização, que eles podem, enfim, jogar como encenadores no momento da composição, dando indicações aos atores que estão dentro e fora de cena, parece que é menos incomodo entrar em cena e fazer. O que não me parece ser nenhum mal, em si, é muito bom que eles se sintam a vontade para entrar em cena e propor ideias, composições, discursos. Mas enquanto experimento também é importante visitar este local, onde mora o encenador teatral, de onde surgem ideias, propostas que se transformam **por meio** do corpo, do entendimento, da interpretação do outro. Como ator essas transformações também ocorrem, mas existem diferenças. Alguns deles relatam, em relação a isso, que se sentiam mal mandando nos colegas e que se sentiam mandados quando uma indicação vinha do encenador. Alguns ainda demonstraram dificuldade em lidar como atores com as indicações oferecidas, como se quando a indicação viesse de outro não houvesse espaço para transformação, como se fosse um processo de “indicação – execução”. Dando à função do encenador uma voz de poder soberano e um pouco tirano também, como se o colega que deu uma indicação não estivesse disposto a receber um “não” ou uma modificação à sua ideia. Viemos trabalhando já com esta ideia de dizer não, e de que o não também pode ser potente numa composição, especialmente num exercício onde podemos observar as transformações, acordos, desacordos do processo de experimentação. (Trecho do diário da pesquisadora. Encontro 8 - Qual a graça de ser o encenador?).

Como relatado, os participantes já eram incentivados a adotar uma postura multidisciplinar e a ocupar todas as funções nas improvisações, mas esta abertura não era suficiente para que essa postura se efetivasse nas improvisações. A partir desta constatação, entendemos que deveríamos propor alguma restrição, alguma regra, que os conduzisse a transitar pelas funções de maneira mais fluída, que fizesse com que eles entendessem a existência das diferentes funções e suas possibilidades. Segue o relato dos desdobramentos dessa inquietação que ocorreram no encontro 9, intitulado no diário como *Estrutura de “trabalhos”*:

Pensamos então que poderíamos utilizar a “divisão de trabalho” proposta por Dubatti³⁷, como regra para nossa improvisação/composição conjunta do dia. O que nos faria conscientes no momento da improvisação da nossa função naquela composição. Para isto, dividimos o espaço concretamente em três áreas: área de atuação (no centro, como num palco sanduíche), área de expectação (nas laterais) e área de encenação e técnica (no final da extensão da área de atuação) (figura). Desta forma, cada participante teria que dizer em voz alta durante a improvisação qual a movimentação que iria fazer, por exemplo,

³⁷ Llamamos **convívio o acontecimiento convivial** a a la reunión, de cuerpo presente, sin intermediación tecnológica, de artistas, técnicos y espectadores en una encrucijada territorial cronotópica (unidad de tiempo y espacio) cotidiana (una sala, la calle, un bar, una casa, etc. en el tiempo presente). (DUBATTI, 2008, p. 28)

“Natália sai da expectativa e vai para encenação”, e deslocar seu corpo até a área destinada para tal, localizando mental e corporalmente (se é que é possível dividir estes dois planos) sua função. O jogo funcionou surpreendentemente bem. A necessidade de identificar a sua função e localizá-la no espaço deixou todos os participantes em estado de jogo, independente da função ocupada. Todos estiveram muito mais confortáveis para ocupar o papel de encenador, e inclusive pela primeira vez, os atores sentiram autonomia para modificar ou negar a proposta do encenador dentro da cena. Acredito que os exercícios mais diretos de instrumentalização da encenação associados ao estado de jogo permanente em todas as funções, tenham sido responsáveis por esta mudança de postura. Foi uma grande felicidade ver pela primeira vez uma empolgação e uma ingenuidade nos participantes que ocupavam o espaço de encenadores, como se eles tivessem experimentado jogar nesta posição e não “mandar”, verbo que vinha sendo associado a esta função na maior parte dos experimentos anteriores. (Trecho do diário da pesquisadora. Encontro 9 - Estrutura de "trabalhos").



O procedimento determina uma estrutura de jogo, na qual os participantes devem estar inseridos durante as improvisações e composições. Esta estrutura parte da delimitação espacial de áreas, segundo suas funções: atuação, encenação, técnica e expectativa, pelas quais os participantes são estimulados a transitar. Este estímulo não é somente dado pela abertura da possibilidade de trânsito entre áreas, ele é também intensificado pela regra de anunciar as funções e o trânsito, por exemplo, – “Natália sai da encenação e troca para técnica” – e pela regra da ocupação de todas as funções, que não permite que nenhuma das quatro funções esteja vazia em nenhum momento da improvisação. O que este procedimento revelou, na prática, foi a espontaneidade pelo rigor. Na medida em que os participantes estavam comprometidos com este jogo de funções, em simultaneidade ao seu comprometimento com as improvisações, o espaço de crítica, de distância

entre pensamento e ação foi reduzido. Como citado anteriormente, os participantes do Laboratório Experimental não desejavam ocupar a função do encenador, como uma das possíveis explicações para esta reação, percebemos que ocorria uma mudança de energia nos participantes, quando eles ocupavam esta função. Os participantes apresentavam um relaxamento da energia, como se saíssem do jogo, que era construído na função da atuação. Entendendo que o encenador, também, é jogador durante um encontro, uma improvisação, acreditávamos que esta mudança de energia, essa saída do jogo, poderia estar criando a hierarquia, a separação, e a sensação de “estar mandando” e “ser mandado”. O jogo das funções flutuantes coloca os participantes em um novo estado de atenção, não há mais espaço para relaxamento. Ele permite que os participantes se percebam como agentes criadores em trânsito, em diferentes modalidades de interferência e de perguntas e respostas às questões emergentes da improvisação. Deste momento de trânsito fluído entre funções artísticas e de diversão emerge a postura multidisciplinar do artista.

Não se trata de um artista multidisciplinar, que pode remeter a um artista que tem o domínio de todas as técnicas disciplinares e consegue desta forma transitar multidisciplinarmente. Se trata de uma postura, de colocar-se aberto durante a exploração a criar a partir das diferentes inteligências criativas do fazer teatral, ainda que transitando por terrenos mais ou menos desconhecidos. Escolher investigar o procedimentos de criação intermedial por meio de uma postura multidisciplinar significa que se espera que os colaboradores envolvidos se coloquem em diversas funções cênicas, experimentando, dentro de suas limitações técnicas, a proposição e a transformação de ideias. Significa dividir as dificuldades e divertimentos, presentes em cada função da criação e a incorporação de espaços, que em outros modelos seriam domínios restritos às especialidades. Sendo assim, não se trata de eliminar a distinção entre as funções criadoras, assim como reconhecemos duas mídias distintas no processo intermedial, reconhecemos diversas funções implicadas na prática cênica, da direção, da atuação e da técnica. É importante que os colaboradores estejam cientes da função que ocupam e de seu deslocamento de funções. Esta postura multidisciplinar não busca um artista completo, capaz de dominar todos os elementos da criação cênica, ao contrário busca um artista disposto a investigar, a explorar novas possibilidades para sua criatividade, a se expor em espaços pouco conhecidos e a lidar com suas restrições técnicas.

O inimigo da arte é a pretensão: pretensão de que você sabe o que faz, de que sabe como andar e como falar, a pretensão de que aquilo que você “quer dizer” significará a mesma coisa para aqueles que o ouvem. [...] A pretensão pode impedir que você entre em território novo e desconfortável. (BOGART, 2011, p. 119)

Ao longo do desenvolvimento das demais práticas que constituem esta pesquisa, os dispositivos de criação Linha e Bolha, o jogo das Funções flutuantes passou por transformações. Conforme a postura multidisciplinar vai se consolidando entre os colaboradores, o jogo pode ser menos opaco e mais incorporado à improvisação. Em dado momento do processo, pela repetição das regras, os colaboradores, independente de suas funções de especialidade cênica, passam a se perceber enquanto agentes multidisciplinares e a manifestar o desejo e o prazer de transitar e agir nas diversas funções delimitadas. Nos dois dispositivos de experimentação, consecutivos ao Laboratório Experimental, sem que houvesse uma decisão formal prévia, a marcação do chão para delimitação das funções e as regras da ocupação de todas as funções e do anúncio do trânsito foram eliminadas. O que ocorre é uma incorporação destas regras pela sua repetição e a possibilidade de escolher segui-las ou não, por cada colaborador a todo instante de improvisação e composição. Estas regras deixam de ser obrigatoriedade e se tornam “cartas na manga” dos exploradores, que ao se defrontarem com obstáculos da improvisação, podem optar por uma destas ações como iniciativa de transformação. Como o ator que cria suas próprias regras dentro de jogos estabelecidos, as regras das funções flutuantes quando incorporadas, se tornam a bagagem criativa coletiva do grupo de exploradores. Ainda, com a flexibilização das regras do jogo das Funções flutuantes, o espaço do espectador foi eliminado. O lugar de observador da improvisação passou a ser ocupado somente pelo encenador, agente da memória da improvisação, de sua avaliação e de suas montagens, no decorrer da estrutura cíclica dos encontros.

Sendo assim, entende-se que a postura multidisciplinar não é qualidade possuída por um tipo de artista de teatro, tampouco o domínio de múltiplas técnicas da cena. Trata-se de uma postura de exposição às múltiplas práticas adotadas pelo artista, que é produzida por meio de estratégias e jogos que agenciam o espaço criativo e criador, construído e oferecido para o desenvolvimento de determinada prática cênica, neste caso intermedial.

Os processos de exploração dessa pesquisa tratam as três funções artísticas, envolvidas em sua experimentação, de forma horizontal. Tanto atores, quanto encenadores, quanto técnicos são convocados a ter o mesmo espaço e a mesma importância e estão reunidos por um objetivo comum, explorar possibilidades intermediais. O engajamento destas três funções é fundamental para a exploração intermedial e a escolha de trabalhar essas funções por meio de um artista multidisciplinar, contribui para o estabelecimento dessa horizontalidade desejada. Horizontalizar não significa homogeneizar, cada um colabora a partir de suas habilidades e bagagens, cada

colaborador é diferente em suas experiências. Porém, na sala de trabalho, a intenção é que todos tenham por explorador da cena intermedial, sua função primeira. Além de propor uma postura multidisciplinar de exploração, este estudo apresenta outras estratégias de colaboração e mobilidade da liderança. Dentre elas, estão o papel do encenador como facilitador e a visibilidade dos procedimentos e estrutura dos procedimentos. Estas posturas, com relação à função da encenação e ao modo de conduzir os encontros, contribui para produzir um espaço mais horizontal e flexibilizar a liderança do condutor da prática, neste caso, o encenador/facilitador.

Schechner constata, a partir de sua experiência na liderança do *The Performance Group*³⁸, possíveis modelos de organização de grupos de criação cênica. Nestes modelos temos o encenador apresentado como líder do processo, isso está relacionado à experiência de Schechner à frente do grupo, e possíveis modos de condução a serem empregados, por esta função. É conveniente salientar que produções podem ter diferentes líderes, como produtores, atores, dramaturgos. No caso das práticas desenvolvidas nesta pesquisa, as observações são válidas, porque os procedimentos foram pensados e conduzidos pela perspectiva da encenação. O trabalho de preparação dos dispositivos e de condução dos encontros foi realizado e entendido como um trabalho próprio da função da encenação.

(1) Líder fora do grupo: “Ele é o pai do grupo. Frequentemente acontecem *epidemiais emocionais* no grupo, as quais o líder é imune. [...] O líder é um messias, um deus, uma supermente, àquele para o qual tudo é revelado.”³⁹

Nesse modelo, observamos que aquele que lidera o processo criativo, conduz completamente os demais participantes, tanto esteticamente, quanto no que diz respeito às duas relações. Nesse modelo de liderança temos o líder como único autor da criação cênica, cujas ideias centralizam o desenrolar do processo.

³⁸ The Performance Group (TPG) was a New York City troupe of experimental theater started by Richard Schechner in 1967. TPG's home base was the Performing Garage in the SoHo district. After 1975, tensions led to Schechner's resignation in 1980, and the troupe reinvented itself as The Wooster Group under the leadership of director and theatre artist Elizabeth LeCompte. (The Performance Group. (2014, November 4). In *Wikipedia, The Free Encyclopedia*. http://en.wikipedia.org/w/index.php?title=The_Performance_Group&oldid=632372740. Acesso em 30 jan 2015)

³⁹ He is the father to the group. There are frequent *emotional epidemics* in the group to which the leader is immune. The leader is a messiah, a god, a supermind, the one to whom all is revealed. (SCHECHNER, 1994, p. 265 - 266, tradução nossa)

(2) Líder no grupo, como membro especial: “Nesse tipo de grupo o líder tem poderes específicos e conhecidos. Ele se doa aos outros membros do grupo, mas não revela tanto para eles como eles entre eles e para ele.”⁴⁰

O que diferencia esse modelo do anterior é a possibilidade de maior colaboração criativa por parte dos demais membros. Ainda que, o líder mantenha a decisão final para si, os demais participantes têm seus espaços criativos. Porém, o líder continua tendo papel de destaque e sendo detentor de segredos do processo.

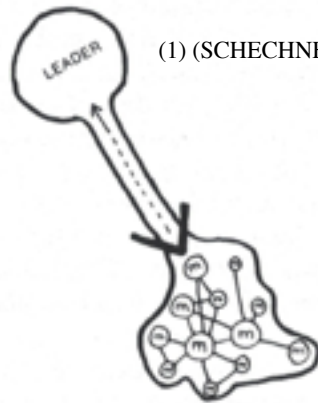
(3) Líder como parte do grupo: “Em A. (figuras abaixo) existe um único líder, que lidera com o consenso e colaboração dos membros. Muitos poderes são divididos e a liderança é difusa. O líder interage genuinamente com os membros, se expondo aos mesmos riscos que eles. [...] Em B. temos o mítico grupo sem líderes - talvez tão raro quanto o unicórnio (grupo sem necessidade de lideranças). Todos os membros lideram, dependendo das circunstâncias.”⁴¹

Esse é o modelo empregado nos dispositivos de exploração, propostos na pesquisa. A liderança, assumida pela função da encenação como facilitadora do processo de exploração, é única, porém não guarda para si segredos e se expõe aos mesmos riscos que os demais colaboradores. Os colaboradores estão cientes e podem participar das decisões que dizem respeito à estrutura e aos procedimentos dos encontros, além de contribuir criativamente para produção de cenas, que não tem objetivos previamente estabelecidos pelo líder. A liderança não detém o poder da decisão final e não determina o que está certo ou errado, de acordo com pré-concepções, mas questiona junto com os demais participantes os resultados cênicos obtidos. Ainda, é dividida com os demais a função da encenação, nos encontros cabe a todos os colaboradores interagir a partir dessa função. Não são divididos os trabalhos de encenação desenvolvidos antes do início dos encontros, como a concepção dos dispositivos e a produção do espaço de trabalho. Portanto, observamos que a liderança se mantém destacada dos demais colaboradores, ao mesmo tempo em que ela pode transitar em determinados momentos do encontro. Esses dispositivos podem conduzir a instauração do tipo B.,

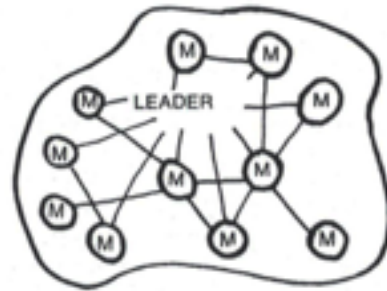
⁴⁰ In this kind of group the leader has specific and well-known powers. He gives to the others members of the group but does not reveal as much to them as they do to each other and to him. (SCHECHNER, 1994, p. 266, tradução nossa)

⁴¹ In A. there is a single leader who leads with the consent and collaboration of the members. Many powers are shared and leadership diffuses. The leader interacts genuinely with members, taking the same risks they do. [...] In B. we have the mythical leaderless group - perhaps as rare as the unicorn. Every member is the leader depending upon circumstances. (SCHECHNER, 1994, p. 265 - 267, tradução nossa)

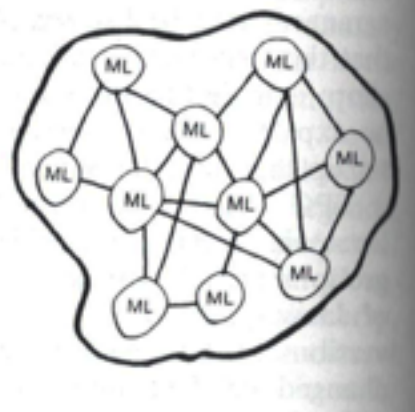
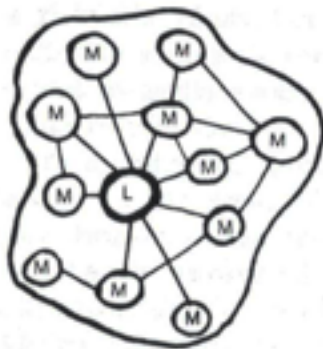
deste mesmo modelo. Isso pode acontecer, caso todos os colaboradores sejam convocados a integrar o processo como artistas multidisciplinares, desde a sua concepção até sua finalização em representação cênica. Este não é o caso das práticas experienciadas na pesquisa, que estão inseridas nesse modelo de relações, preservando a separação e a liderança única.



(1) (SCHECHNER, 1994, p. 265)



(2) (SCHECHNER, 1994, p. 266)



(3) tipo A. / tipo B. (SCHECHNER, 1994, p. 268)

Lawrence Halprin aponta para a importância de tornar os procedimentos do processo criativo visíveis: 'Em uma sociedade orientada para o processo, todos eles devem ser continuamente visíveis, a fim de trabalhar de modo a evitar o sigilo e a manipulação de pessoas'.⁴²

A visibilidade da estrutura de cada encontro, promovida pela noção de ciclo empregada na construção dos dispositivos de exploração, possibilita uma apropriação dessa estrutura pelos colaboradores. Mesmo que, os colaboradores integrem o processo de exploração após a sua

⁴² Lawrence Halprin points to the importance of making the procedures of the creative process visible: 'In a process-orientated society they must all be visible continuously, in order to work so as to avoid secrecy and the manipulation of people'. (HALPRIN, L. apud WORTH and POYNOR, 2004, p. 73, tradução nossa)

concepção, a repetição da mesma estrutura - tanto do processo como um todo, quanto de cada encontro - permite que os colaboradores estejam cientes e percebam de forma clara os procedimentos empregados. Essa clareza dos procedimentos destitui a liderança de um poder oculto – de deter saberes que os outros não detêm. No papel de encenadora/facilitadora das práticas, o que me difere dos colaboradores são meus interesses de observação e análise, não o quanto eu sei sobre o que vai acontecer nas experimentações que estamos compartilhando. Cada colaborador tem seus próprios interesses, aspectos que observa com mais atenção neste ambiente compartilhado e desde o início dos dispositivos, preservar o espaço desses interesses pessoais, foi um dos pontos importantes, que constituíram o trabalho de facilitação. Além disso, a visibilidade dos ciclos contribui para o fortalecimento da postura multidisciplinar dos artistas, porque faz pertencer aos colaboradores as funções e as decisões próprias da encenação e da técnica, possibilitando que se tornem propositores de jogos ou estímulos, também, nestas funções.

Sendo assim, temos um espaço de horizontalidade, na medida em que todos os colaboradores compartilham das mesmas informações sobre os procedimentos e estrutura dos encontros e as funções criativas são consideradas igualmente importantes; preservando a heterogeneidade de cada colaborador, suas bagagens, suas habilidades e seus interesses de reflexão.

A função da encenação:

O trabalho do encenador, conforme o nome sugere, está diretamente relacionado ao ato de “colocar em cena”, encenar. Nesta prática de pesquisa, o trabalho de encenar está restrito a um contexto de exploração e não é orientado com o objetivo de produzir uma encenação, um espetáculo teatral. Sendo assim, é importante considerar que o trabalho do encenador não é explorado integralmente, porque as escolhas e parte das técnicas, que dizem respeito à encenação de uma criação teatral, não estão presentes nesta reflexão. A investigação está concentrada no como o diretor pode operar na fração de um processo criativo intermedial correspondente à criação e composição de material cênico. A reflexão se restringe à fração do processo de produção de um espaço/ambiente de criação intermedial, segundo determinados princípios. Portanto, parte das técnicas que constituem o trabalho do encenador não estão em foco.

Segundo Fagundes (2005, p. 81-82), em um levantamento das técnicas exigidas ao encenador de teatro, cabe a ele: a ‘conciliação entre os diferentes elementos da representação’, uma

‘exigência totalizante ou subordinação de cada signo a um pensamento unificador’, a ‘colocação no espaço’ (especialização da cena), a ‘evidenciação do sentido do texto’ ou do tema (um profundo conhecimento da dramaturgia), a ‘direção de ator’, o manejo do ‘ritmo/tempo’ e o ‘planejamento’ do processo de ensaios. Destes conhecimentos necessários ao ofício do encenador de teatro, apontados por Fagundes, esta investigação está concentrada sobre o planejamento, entendido como “planejar o processo de ensaios, desenvolvendo ideias sobre **como** chegar às propostas pretendidas” (FAGUNDES, 2005, p. 83). Isso não elimina o desenvolvimento das demais competências técnicas, porque elas estão constantemente envolvidas no trabalho do encenador, não sendo possível “desligar” uma competência na prática de outras. Porém, a ênfase do trabalho desenvolvido nessa pesquisa está no trabalho de planejamento e na produção de reflexões sobre a sua prática, nesse contexto de agenciador dos encontros de criação, levando em consideração sua postura e estratégias de criação empregadas.

O encenador como conceptor:

As escolhas que estruturam os dispositivos de exploração estão pautadas em desejos e questionamentos da pesquisadora, enquanto encenadora e a partir de suas experiências como encenadora. A proposição de um artista explorador multidisciplinar, não inclui a origem desse olhar, tampouco as especificidades da função do encenador. É importante salientar que, o processo de investigação prático tem início antes da sala de trabalho e que todas as escolhas, que estruturam as práticas, são tomadas pela função da encenação. Isso não é regra para as criações cênicas, tanto atores, quanto técnicos, quanto produtores podem propor e liderar um experimento de investigação ou criação. Porém, no contexto dessa pesquisa, devido ao lugar de experiência e questionamentos da pesquisadora, os procedimentos investigados são propostos e liderados pela função da encenação. Portanto, o trabalho do diretor, nessa investigação, tem início no mesmo ponto em que começa a pesquisa, na busca por materiais de referência, no estudo dos princípios de estruturação do processo e no desenvolvimento de procedimentos práticos, que possam atender a estes princípios.

O encenador como facilitador:

Para propor um espaço de exploração, no qual as funções criativas da cena são compreendidas como igualmente importantes, é preciso repensar a estrutura de lideranças e o papel ocupado por este condutor. No caso desta pesquisa, o condutor dos experimentos é o encenador e um de seus papéis, neste espaço de múltiplas criatividades, é facilitar o processo de colaboração entre as diferentes inteligências criativas. O encenador, nesse caso, não centraliza o poder sobre a estrutura dos encontros e nem sobre as escolhas estéticas que compõem as cenas. Facilitar um processo significa dividir as responsabilidades e as escolhas com os colaboradores, mediando as relações entre as pessoas e os materiais criativos. O encenador como facilitador não foi uma escolha que antecedeu o processo de investigação, foi algo que se tornou aparente no modo, pelo qual foi possível agenciar os princípios criativos previamente escolhidos. Para pesquisar a intermedialidade, de forma que todas as funções tivessem importância criativa, valorizando a improvisação como geradora de materiais cênicos, sem centralizar os procedimentos em uma mídia ou em uma função, entrou no processo a figura do encenador/facilitador. O pesquisador Dundjerovic, observa no trabalho de Lepage que: "Trabalhar com uma pluralidade tão grande de mídias, tradições, estilos e formas artísticas potencialmente reestrutura o papel do diretor como um facilitador da criatividade coletiva."⁴³

Assim, o encenador, após iniciar a prática, concebendo seus princípios e estruturas, torna-se facilitador dos encontros de exploração. O facilitador não é percebido como o detentor da concepção ou do poder de avaliação do que é realizado, mas como um produtor de espaços criativos e criadores. As responsabilidades e os poderes criativos estão divididos e transitam entre todos os artistas em colaboração, neste espaço oferecido pelo facilitador.

Não é responsabilidade do diretor produzir resultados, mas sim, criar as circunstâncias para que algo possa acontecer. Os resultados surgem por si só. Com uma mão firme nas questões específicas e outra estendida para o desconhecido, começa-se o trabalho. (BOGART, 2011, p. 125)

Esse entendimento, de encenador/facilitador, ressignifica os demais papéis assumidos pelo encenador. O seu papel de conceptor é revisto, na medida em que se pretende que a prática seja facilitada e não conduzida pelo encenador, isso pressupõe que as estruturas e os princípios concebidos serão mais abertos. A concepção nesse caso não será uma estrutura de cenas a serem

⁴³ Working with such a plurality of media, traditions, styles and artistic forms potentially re-frames the role of director as a facilitator for collective creativity. (DUNDJEROVIC, 2009, p. 32, tradução nossa)

testadas e repetidas, ao longo dos encontros, mas funcionará como um trampolim⁴⁴, impulsionador da criação, descoberta e compartilhada com os demais criadores. Assim sendo, ser um encenador/facilitador, pressupõe ser um encenador/conceptor que propõe estruturas de criação que favoreçam as diferentes inteligências criativas do processo, a descoberta de materiais criativos e composições de forma coletiva e o compartilhamento da autoria da criação. Também possibilita a emergência de outros papéis, como do encenador/jogador e do encenador/sintetizador. Assumindo a liderança da prática como facilitação, a figura do encenador torna-se múltipla no momento das explorações cênicas. Nessa investigação, os papéis de jogador e "sintetizador" são assumidos por todos os colaboradores, como artistas multidisciplinares que transitam entre funções. O encenador conceitor e facilitador tem seu trabalho distribuído entre os colaboradores, durante as improvisações, podendo ser jogador na exploração e "sintetizador" dos materiais de composição, sem centralizar esse papel em uma só pessoa.

O encenador como jogador:

O desenvolvimento da postura multidisciplinar do artista e da flutuação das funções, durante os encontros de exploração, levantou questões com relação ao papel do encenador no momento das improvisações. Essas questões diziam respeito à participação do encenador no momento da criação e quais são as formas, por meio das quais se torna possível que o encenador seja também um jogador nas improvisações. Conforme relatado, a principal motivação para o desenvolvimento do jogo das funções flutuantes foi a sensação de não pertencimento da encenação ao momento das improvisações. Os participantes do Laboratório Experimental demonstravam resistência em explorar as possibilidades de jogo do encenador, nesse momento de criação. Apesar de constatar que essa resistência sofre influência de hierarquias de poder - o encenador como um chefe ou pai dos demais colaboradores, cuja voz é mais forte e decisiva - e que, tratava-se de um território desconfortável por ter sido, ainda, pouco explorado pelos participantes, não são somente esses fatores que destacam a encenação e a tornam estranha ao momento da improvisação. Jogar como encenador em uma improvisação é uma tarefa complexa, requer que o encenador tenha conhecimento de seus materiais de trabalho e saiba agenciá-los e fazer com se tornem estímulos no corpo do outro. Existe uma imediatez nas funções da atuação e da técnica, que não existe na da encenação, durante a improvisação. Trabalhar com espacialização, com temporalidades, com

⁴⁴ Lepage sees his work as providing an interesting playground for the actor. (DUNDJEROVIC, 2009, p. 72)

atmosferas, é orquestrar a cena como um todo, empregando os materiais e as matérias da cena, as mídias e os corpos. Percebo que para executar esse jogo faltam recursos aos colaboradores, é preciso experimentar e reconhecer medidas pontuais que sejam promotoras dessas transformações de espaço, tempo, atmosfera, estilo.

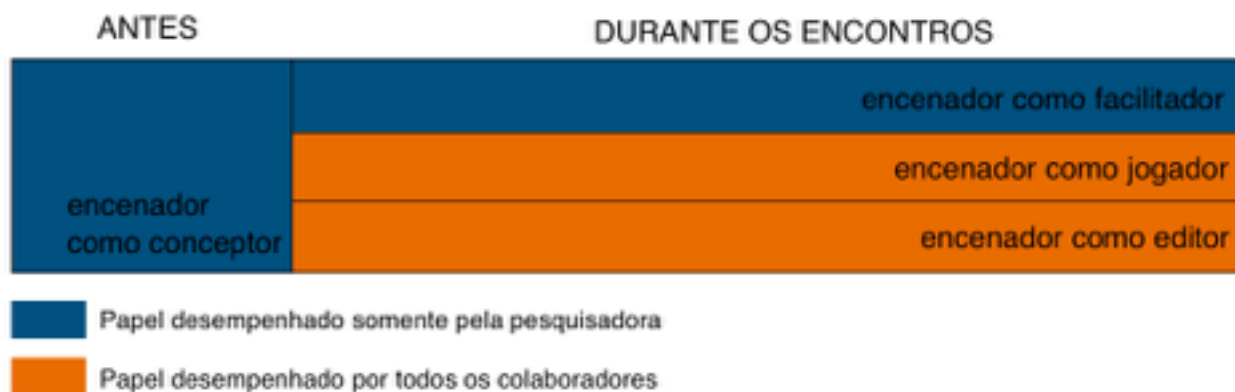
Essa investigação não se ateve a reconhecer essas medidas, ainda que as tenha explorado ao longo de seus experimentos práticos. Em quase todos os encontros do dispositivo linha, estive presa a um entendimento de que a função da encenação, no momento das improvisações, deveria ser consciente dos acontecimentos da cena, para poder reexplorá-los posteriormente. Mesmo que esta função do encenador jogador estivesse fracionada entre os colaboradores. E que para tal, a função da encenação deveria permanecer do “lado de fora” da improvisação, ou seja, manter-se destacado do jogo de exploração. Esse entendimento prejudicou a exploração das possibilidades de jogo do encenador e, também, a fluidez das funções e a postura multidisciplinar, porque estava assumido que o encenador deveria permanecer “de fora”, observando o que acontecia no jogo, como única função fixa e não como espaço de trânsito. Tendo compreendido que o encenador não estava presente somente nos encontros e nas improvisações, mas que seu trabalho iniciava antes e possuía outras funções posteriores, no dispositivo bolha a função da encenação, no momento da improvisação, não precisava mais permanecer “de fora da cena”. A partir deste entendimento constatamos a existência do encenador jogador. Os colaboradores estavam cientes da possibilidade de propor e responder às questões da cena, partindo da função da encenação. A função da encenação continua instituída como observadora da cena, porém contando com a percepção de diversos encenadores. Não se trata de um encenador externo, mas de muitos encenadores, improvisadores e observadores, que tomam conta dessa função coletivamente, no momento das improvisações. Assim sendo, a função da encenação esteve sob poder único, enquanto concepção e facilitação e sob poder distribuído, enquanto observadora, improvisadora e compositora da cena.

O encenador como “sintetizador”:

De fato, é preciso constatar que, mesmo quando o lugar do diretor continua existindo, as pessoas que estão à sua volta – atores, criadores de som e vídeo, cenógrafos – têm papéis fundamentais na criação. O que seria de Robert Lepage ou de Marianne Weems sem as suas equipes de vídeo-artistas? Mnouchkine sem Jean-Jacques Lemêtre? Ivo van Hove sem seu cenógrafo, Jan Versweyveld. Alguns diretores dizem mesmo que os seus papéis se resumem hoje a um trabalho de montagem e organização das cenas (Markus Ohrn). Esse questionamento sobre o lugar do diretor é uma das mais importantes transformações da nossa época. (FÉRAL, 2013, p. 575)

O papel do encenador como sintetizador das composições cênicas aparece ao final dos encontros das investigações práticas. Logo após as improvisações, temos a etapa do encontro intitulada “notas de encenação”, na qual todos os colaboradores realizam apontamentos sobre o que foi explorado e é criado, coletivamente, um mapa de reimprovisação. Esse mapa conteve, nos dois dispositivos de exploração, informações diferentes. No primeiro dispositivo o momento de montagem da cena funcionava como *feedback*, em relação ao projeto composto na *timeline*, tratava de identificar os momentos nos quais a improvisação havia funcionado e de propor novos jogos para os momentos que precisavam de mais exploração. Ainda, nesse dispositivo, o encenador era sintetizador na composição das *timelines*, que mesmo sendo produzidas antes das improvisações, tratavam da organização dos recursos de exploração em uma linha do tempo sequencial, uma montagem de recursos. No segundo dispositivo, nesse momento levantávamos os momentos que considerávamos interessantes da exploração anterior e produzíamos um roteiro de encadeamento dos eventos. No segundo dispositivo o papel de sintetizador fica mais claro, pois a improvisação era editada em um roteiro sequencial. A etapa “notas de encenação” será explorada em maior detalhe no capítulo dois, essa antecipação é importante para reconhecer a manifestação da função da encenação, no trabalho do encenador como sintetizador, na etapa de avaliação do ciclo dos encontros.

O encenador/sintetizador está relacionado ao modo de trabalho proposto nos dispositivos de exploração, que privilegia a criação de composições por meio da improvisação. Trata-se de organizar ou agrupar diferentes materiais, cujas relações não foram previamente estabelecidas e são reconhecidas a partir de sua própria lógica, não de uma lógica previamente determinada. Tendo apenas definidos os recursos a serem empregados e a estrutura das improvisações, as composições são geradas por esta exploração. Cabe, então, aos encenadores/sintetizadores identificar as intermedialidades nas composições e estruturar as dramaturgias, mesmo que apenas àquelas do próprio encontro, pois não se trata da criação de uma obra, mas da exploração de possibilidades de criação. Este trabalho de avaliação e seleção de momentos da improvisação é fundamental, pois não seria produtivo para composição de cenas que as improvisações não passassem por esse momento de *feedback*.



A pesquisa apresenta uma pulverização da função da encenação, em diferentes trabalhos e passando por diferentes corpos. A encenação tem seu trabalho dividido em concepção, facilitação, jogo e edição da cena, dentro da fração de um processo criativo ao qual a pesquisa pertence. É importante frisar que em um processo criativo que objetivasse a criação de um espetáculo, esses trabalhos poderiam se manifestar de forma e em etapas diferentes. Além dessa divisão em trabalhos, o encenador tem sua presença multiplicada no corpo dos colaboradores, que podem assumir a função da encenação como encenadores jogadores e encenadores sintetizadores durante os encontros. Essa pulverização não descaracteriza a encenação, nem destitui o encenador de seu papel ou de seu poder criativo. Trata-se apenas de um modo de agenciar o processo criativo, que privilegia o engajamento de diferentes inteligências e perspectivas em uma parte do trabalho do encenador. Nessa pesquisa, o mesmo ocorre para as demais funções, que têm seu território explorado por colaboradores de outras especialidades, jogando como artistas multidisciplinares.

A função da técnica:

neste encontro a Iaiá trouxe uma questão interessante em relação ao trânsito das funções. Ela disse que não cabia para ela anunciar a troca de função, porque ela se percebia sempre em estado de performance, estando em cena ou operando algo técnico. [...] ela, estando mais interessada na função da atuação, se percebe OPERANDO a técnica, sem sair da atuação. Ou seja, ela continua jogando como atriz quando ela sai do espaço determinado da atuação e opera uma mídia já programada na técnica. Ela executa essa tarefa. O que acontece é que ela transforma sua energia de atuação, deixando de estar em um espaço mais ficcional ou de representação e se aproximando mais da não atuação, apenas executando uma ação com finalidade técnica. Ela não se coloca em outra posição de jogo, não se pensa como técnica e sobre as possibilidades de jogar nesta função, ela apenas troca de espaço e executa uma operação técnica. Isso parece se repetir com outros participantes, percebo isso especialmente pela resistência que muitos apresentam em trocar de função. Existe uma resistência em propor e responder, enfim, em jogar, a partir de outros lugares que não a atuação. (Trecho do diário da pesquisadora do dispositivo linha - 7)

Assim como para a encenação, na função técnica existe uma resistência de integração do jogo de explorações. Acredito que, existam razões comuns à encenação para essa resistência, como o desconhecimento das possibilidades de jogo do técnico na improvisação e, algumas vezes, a falta de intimidade com os materiais técnicos empregados. Trabalhar a partir de artistas multidisciplinares, que podem ter diferentes especialidades, expõe o trabalho a esta possível falta de intimidade com a função a ser exercida. No caso dessa pesquisa, a função da técnica está, ainda, menos privilegiada do que as outras, porque não tivemos nenhum participante, cuja especialidade fosse técnica. Porém, o que precisa ser evidenciado, especialmente para esta investigação, é a necessidade da incorporação da função da técnica como função criadora no momento da improvisação, criação e composição de material cênico. Trabalhar sobre a ideia de relações intermedias, de mídias em relação e de funções em relação, pressupõe que estas funções sejam agentes criativos com possibilidades de jogo, de propor e responder, de ser ativos e passivos no processo de composição intermedial.

Mas a chave para tornar os elementos técnicos parte do processo criativo não é, simplesmente, empregar as pesquisas mais recentes às produções teatrais. Os técnicos, eles mesmos, devem se tornar uma parte ativa da performance. Isso não significa, necessariamente, o uso de equipamentos mais sofisticados, mas sim, o uso mais sofisticado dos seres humanos que colocam em funcionamento qualquer equipamento disponível.⁴⁵

Ao longo do desenvolvimento dessa pesquisa, estive por longo tempo, dividindo as funções entre artistas (atores e encenadores) e técnicos. A própria citação de Jorge Dubatti, que inspirou a criação do procedimento das funções flutuantes evidencia essa distinção: “Chamamos convívio ou acontecimento convivial à reunião, de corpo presente, sem intermediação tecnológica, de artistas, técnicos e espectadores em uma encruzilhada territorial cronotópica”⁴⁶. Existiu nessa pesquisa, um entendimento da técnica, que a excluía de seu lugar enquanto artista, enquanto agente criador da cena. Porém, os experimentos práticos evidenciaram que essa compreensão precisava ser revista e, mais do que isso, que o técnico deve ser incorporado conscientemente, pelo processo, como artista

⁴⁵ But the key to making technical elements part of the creative process is not simply to apply the latest research to theatrical productions. The technicians themselves must become an active part of the performance. This does not necessarily mean the use of more sophisticated equipment, but rather the more sophisticated use of the human beings who run whatever equipment is available. (SCHECHNER, 1994, p. xxvi, tradução nossa)

⁴⁶ Llamamos **convívio o acontecimiento convivial** a a la reunión, de cuerpo presente, sin intermediación tecnológica, de artistas, técnicos y espectadores en una encrucijada territorial cronotópica (unidad de tiempo y espacio) cotidiana (una sala, la calle, un bar, una casa, etc. en el tiempo presente). (DUBATTI, 2008, p. 28, tradução nossa, grifo nosso)

criador da cena. O papel do técnico “não é limitado ao aperfeiçoamento do uso de suas máquinas, durante os ensaios. Durante todas as fases de *workshops* e ensaios, o técnico deve participar. E durante a performance o técnico deve ser livre para improvisar, como os *performers*”⁴⁷. O técnico precisa compartilhar do estado de jogo, instaurado na improvisação, estar alerta para propor, experimentar, responder aos estímulos que a composição que toma forma emite. O próprio Dubatti, recentemente em uma entrevista, reconhece a necessidade de evidenciar o caráter artístico da técnica para a criação teatral:

Há de se habilitar o lugar do técnico. Na Argentina, agora chamam-se técnicos-artistas, porque se reconhece que estão fazendo algo muito importante para a poíesis. A técnica é tão protagonista quanto o trabalho do ator e do espectador. Então, auto-observação e construção de discursos sobre essa auto-observação, tanto pelo espectador, quanto pelo técnico e pelo artista. (DUBATTI, 2014, p. 256)

A postura multidisciplinar, ainda que apresente desvantagens, contribui para colocar o técnico neste lugar de jogo na improvisação, porque assumindo essa postura na exploração cênica estamos unindo as funções de atuação, encenação e técnica, no mesmo corpo de um artista. Em última instância, durante os encontros de investigação, todas as funções unem-se em uma só: a de artista explorador da cena. Porém, isso não significa que o trabalho se configure como um processo coletivo⁴⁸, pois as funções permanecem distintas e existe um trânsito do artista explorador de uma função à outra. Ainda, o artista explorador é uma qualidade que se manifesta na etapa de improvisação do encontro, portanto nem as especialidades artísticas de cada colaborador, nem as funções artísticas da criação intermedial são diluídas nas práticas.

⁴⁷ The technician’s role is not limited to perfecting during rehearsals the use of their machines. During all phases of workshop and rehearsals the technicians should participate. And during performance the technicians should be free to improvise as the performers, modulating the uses of their equipment night-to-night. (SCHECHNER, 1994, p. xxvi, tradução nossa)

⁴⁸ Conforme aponta Araújo (2006), entre a imensa diversidade de práticas da criação coletiva, uma característica comum é o desejo da diluição, ou da relativização, das funções artísticas. (RECKZIEGEL, 2010, s.p.)

3. EXPERIMENTOS CÊNICOS

Ao longo desta pesquisa foram desenvolvidos dois experimentos cênicos, estes foram construídos a partir do pressuposto de investigação da intermedialidade e constituem a parte empírica da pesquisa. Estes experimentos exploram, de forma prática, princípios agenciadores da composição de cenas intermediais, tais como: o artista multidisciplinar e as funções flutuantes, a dimensão real do fenômeno cênico, a descentralização da composição cênica ou possibilidades de escrituras plurais da cena. Estes princípios funcionam como hipóteses a serem exploradas nestes experimentos e suas evidências servem de combustível para o desenvolvimento da investigação. Assim sendo, os dispositivos de exploração, que constituem a investigação empírica, foram desenvolvidos a partir da determinação de certos rigores, que estão ligados aos limites que o pressuposto e os princípios de criação impõem e, também, agenciam a necessidade de rigor para o fluxo criativo em um processo de exploração da cena. A partir destas determinações prévias, experiência cênica e análise ocorrem concomitantemente, num fluxo de retroalimentação.

Sendo assim, esta reflexão expõe o jogo entre experimentação e análise dentro de determinado contexto. Este contexto são dois experimentos cênicos, realizados a partir da criação de dois dispositivos de exploração cênica de composições intermediais e desta experiência são levantadas questões, respostas, diálogos, idas e vindas e possíveis conclusões da investigação. Isto é dito, a fim de esclarecer que tratamos neste trabalho de procedimentos de criação intermedial, que se manifestaram de determinadas formas, dentro do seu contexto específico de exploração e que, ainda que possam servir de estrutura para outras explorações, cada contexto irá manifestar as suas próprias ressonâncias. O que estes procedimentos propõem são linhas limites de contenção de diferentes tipos de caos, pois cada encontro criativo, entre diferentes pessoas, em diferentes espaços, com diferentes intenções, gera o seu próprio sistema complexo, que o rigor destes procedimentos busca concentrar para potencializar. Ainda é preciso ressaltar que nem todos os grupos de pessoas ou intenções podem encontrar nestes procedimentos - mesmo que seus desejos estejam relacionados à cena intermedial - seu rigor e suas linhas guias de concentração. Por isso, neste trabalho estão evidenciados os pressupostos que embasam as escolhas empregadas nos procedimentos, pois diferentes formas de operar e negociar com o caos da criação podem demandar diferentes estruturas de rigor.

Os experimentos foram batizados de *Dispositivo Linha* e *Dispositivo Bolha* e foram desenvolvidos nesta ordem. A escolha do termo dispositivo foi feita com a intenção de evidenciar que os experimentos realizados estão compreendidos na pesquisa como um sistema constituído de

suas materialidades e de suas relações e, ainda, de como ambas promovem interferências uma sobre a outra e sobre o sistema como um todo. Anna Halprin emprega o termo *environments* (ambientes) para descrever um sistema de rigores que constitui estrutura de trabalho dos participantes de suas criações.

Ambientes, criados em colaboração com Patric Hickey, fornecem tanto estímulo quanto contenção para as atividades e respostas dos participantes, funcionando como 'scores autodiretivos'. Estes ambientes variam de acordo com o tema e a intenção do mito. Para *Maze*, um labirinto de 3,65m, suspenso a partir de uma grade de arame foi construído a partir de papel de embrulho, jornal e folhas de plástico preto, branco e transparente.⁴⁹

Porém estes ambientes, conforme descritos por Halprin, não parecem contemplar todos os aspectos aos quais os experimentos pretendem fazer atenção, nesta investigação. Os ambientes estariam ligados, mais precisamente, ao espaço de encontro produzido para receber os colaboradores, a sala de trabalho, os materiais disponíveis, como estão instalados os equipamentos - e quais são suas possibilidades e restrições. Agamben apresenta uma análise da aplicação do termo dispositivo em Foucault, para ele o termo compreende três aspectos chave:

- 1) É um conjunto heterogêneo, que inclui virtualmente qualquer coisa, linguístico e não linguístico no mesmo título: discursos, instituições, edifícios, leis, medidas de segurança, proposições filosóficas etc. **O dispositivo em si mesmo é a rede que se estabelece entre esses elementos.**
- 2) O dispositivo tem sempre uma função estratégica concreta e se inscreve sempre em uma relação de poder.
- 3) É algo de geral (um *reseau*, uma "rede") porque inclui em si a episteme, que para Foucault é aquilo que em certa sociedade permite distinguir o que é aceito como um enunciado científico daquilo que não é científico. (AGAMBEN, 2005, p. 9, grifo nosso)

Nesta pesquisa são levados em consideração: (1) o ambiente no qual os experimentos se desenvolveram - a sala e suas condições, os equipamentos disponíveis e montados, a proposta de organização do espaço cênico - (2) as relações humanas - modos de gerenciar as funções criativas necessárias à exploração intermedial, como o facilitador se coloca em relação ao grupo de participantes, as qualidades de engajamento e as necessidades apresentadas pelos participantes, as condições criadas para colaboração - (3) as escolhas estéticas - intermedialidade, o jogo entre

⁴⁹ Environments, created in collaboration with Patric Hickey, provided both stimulus and container for the participants' activities and responses functioning as 'self-directing score(s)', These environments varied according to the theme and intention of the myth. For *Maze*, a 12 foot high labyrinth suspended from a wire grid was constructed from wrapping paper, newspaper and sheets of black, white and clear plastic. (HALPRIN apud WORTH and POYNOR, 2004, p. 21, tradução nossa)

dimensões real e ficcional, os equipamentos e *softwares* utilizados. Estes aspectos, conforme dito anteriormente e concordando com a noção de rede apresentada por Agamben, não estão isolados, todos estão sofrendo e produzindo interferências, conduzindo e sendo conduzidos ao longo da estrutura de exploração. Sendo assim, entendo que o termo dispositivo implica, no caso das explorações cênicas, o conjunto de procedimentos escolhidos e organizados, a partir de princípios estéticos e éticos, para servirem de regra base para a criação. Como o estabelecimento de terreno móvel que pode suportar e interferir na caminhada de diferentes pés que tentam rumar para um mesmo lugar. Também entendo que a escolha de denominar as explorações como dispositivos mantém presente a consciência de que mesmo as escolhas menos ponderadas não são inocentes em um espaço de criação. Isto é importante em um trabalho que pretende refletir sobre si mesmo, estar consciente de que tudo o que é proposto, seja de forma material ou relacional, informa e enforma o experimento e suas repercussões. O que não quer dizer que esta reflexão tem a pretensão de contemplar todas as relações e variáveis implicadas nos procedimentos de criação explorados.

Os dispositivos são compostos a partir de duas formas e suas imagens. O primeiro, Dispositivo Linha foi criado a partir da forma das *timelines* e tem como imagem as linhas ou faixas, que constituem uma linha do tempo; já o segundo, Dispositivo Bolha, tem como inspiração o diagrama intermedia, criado por Dick Higgins, e a imagem de bolhas. As imagens de linhas e bolhas se referem à separação das mídias que constituem a cena teatral (texto, cenografia e objetos cênicos, sonoridades, iluminação, imagens digitais). Cada linha ou cada bolha corresponde a uma mídia, a quantidade de linhas ou bolhas determina a complexidade intermedial de cada composição, essas imagens são importantes justamente para presentificar e tornar consciente a intermedialidade. Intermedialidade que não é somente entendida como a relação entre teatro e novas mídias ou mídias digitais, mas no seu entendimento amplo apresentado anteriormente, no qual o fazer teatral, do mais tradicional ao mais tecnológico está inserido.

Um momento teatral completo é compreendido por faixas separadas. Assim como em filme, onde existe uma faixa de som e uma de imagem, no teatro existe uma faixa de movimento, uma faixa de texto, uma faixa de iluminação, uma faixa de som, uma faixa de tempo e assim por diante. O sentido da peça emerge por meio da inter-relação destas várias faixas. Elas acordam ou desacordam? Ela se complementam ou se contradizem?⁵⁰

⁵⁰ A complete theater moment is comprised of separate tracks. Just as in film where there is a sound track and a visual track, in the theater there is a movement track, a text track, a lighting track, a sound track, a time track, and so on. The meaning of the piece emerges through the interrelationship of these various tracks. Do they agree or disagree? do they complement each other or contradict each other? (BOGART e LANDAU, 2005, p. 187, tradução nossa)

Com a finalidade de investigar procedimentos de criação cênica intermedial, ambos dispositivos utilizam as imagens descritas para separar os elementos que constituem a cena. Este desmembramento facilita a visualização de cada *faixa*, conforme apresentado por Bogart e Landau, (mídias e matérias de composição) de forma autônoma e, por consequência, promove uma conscientização das relações entre estes elementos.

O desenvolvimento dos dispositivos de criação intermedial, propostos nesta pesquisa, opera de modo semelhante e estão relacionados com as propostas de processos cíclicos, do RSVP e Repère. A identificação precisa das etapas e dos procedimentos criativos⁵¹ traz para o primeiro plano as questões metodológicas da criação, essa ênfase interessa a esta pesquisa, que tem como proposta investigar os modos, as possibilidades, os procedimentos de composição de cenas intermediais. O trabalho dos ciclos oferece a possibilidade de pensar a criação cênica a partir de suas estratégias e ambientes de criação e não a partir dos resultados cênicos obtidos. As etapas que constituem a cronologia dos dispositivos de exploração, assim como nos ciclos RSVP e Repère, são constituídas por: recursos - humanos e materiais - geração de *scores* – estruturas de improvisação e exploração - avaliações - revisão das explorações – e representação/performance - reimprovisações a partir de estruturas definidas pelo ciclo.

R - Recursos são o que você tem para trabalhar. Estes incluem recursos físicos e humanos e suas motivações e objetivos.

S - *Scores* descrevem o processo que conduz para a performance.

V - Avaliação analisa os resultados da ação e possíveis seleções e decisões. O termo 'avaliação' é cunhado para sugerir os aspectos de orientação para a ação, assim como de orientação para a decisão do V neste ciclo.

P - Performance é o resultante dos *scores* e é o 'estilo' do processo.⁵²

Dentro dos dispositivos de exploração, podemos localizar as etapas dos ciclos RSVP e Repère, essas etapas serão analisadas em seguida nas cronologias de cada dispositivo, porém serão antecipadas das conexões básicas. Constituem recursos o acervo de mídias e os colaboradores de

⁵¹ Le concept de circularité implique également que le projet n'est jamais terminé, d'où l'idée de «work in progress» perpétuel. Mais cela ne signifie pas que les phases sont confondues. Au contraire, **le mérite des RSVP Cycles est de cerner les éléments essentiels de la démarche créatrice.** (LARRUE, 1990, p. 20, grifo nosso)

⁵² R - Resources are what you have to work with. These include human and physical resources and their motivation and aims.

S - Scores describe the process leading to the performance.

V - Valuation analyzes the results of action and possible selectivity and decisions. The term 'valuation' is one coined to suggest the action-orientated as well as the decision-oriented aspects of V in the cycle.

P - Performance is the resultant of scores and is the 'style' of the process. (HALPRIN apud WORTH and POYNOR, 2004, p. 72, tradução nossa)

cada encontro, sendo importante frisar que estes colaboradores trazem consigo desejos e objetivos de exploração que podem ser paralelos aos objetivos centrais da pesquisa. Essa difusão de objetivos é encorajada no processo de exploração, pois esta investigação valoriza a heterogeneidade e pretende que ela seja incorporada e interfira no desenvolvimento das práticas. Os *scores* são a estrutura de rigor que suporta e abastece as improvisações, esta estrutura é composta pelas *timelines*, pela seleção e restrição de mídias, pelo jogo das funções flutuantes e pela organização dos recursos técnicos da sala de trabalho, a cada encontro. Ainda, a revisão das improvisações e das *timelines* e a produção de roteiros, posteriores ao momento de exploração, constituem *scores* para as reimprovisações. A avaliação acontece logo após o primeiro momento de improvisações/explorações e compreende a revisão das *timelines* e a elaboração de roteiros de reimprovisação. Para estas revisões e elaborações são levantadas observações, por parte de todos os colaboradores, a respeito da improvisação. Essas observações analisam e identificam os momentos intermediais que foram compostos, recuperam ações e jogos interessantes, definem os pontos altos da improvisação a serem condensados e reimprovisados. Os encontros destes dispositivos são constituídos por um ciclo completo, sendo assim, a performance, denominada de reimprovisação, acontece ao final, dando um fechamento às práticas e “oficializando” uma composição cênica. Essa “oficialização” é importante porque registra pelo corpo da cena as respostas, as inquietações e as explorações de cada encontro.

Estes ciclos e suas etapas são inspiradores, também, pois permitem trabalhar a intermedialidade de maneira coletiva, promovendo, por meio de seu modo de operar, o compartilhamento da liderança criativa e das ideias e decisões. Além disso, ainda impulsionam o estudo da intermedialidade, pois enfatizam os recursos empregados nas composições, ou seja, tornam visíveis aos agentes do processo os materiais empregados e as relações entre esses materiais nas composições.

Lawrence Halprin aponta para a importância de tornar os procedimentos do processo criativo visíveis: ‘Em uma sociedade orientada para o processo, todos eles devem ser continuamente visíveis, a fim de trabalhar de modo a evitar o sigilo e a manipulação de pessoas’.⁵³

Esta visibilidade dos recursos e da organização do processo, presentes nos ciclos, promove uma estrutura de repetição, que é um dos mecanismos que agenciam a investigação do modo de

⁵³ Lawrence Halprin points to the importance of making the procedures of the creative process visible: ‘In a process-orientated society they must all be visible continuously, in order to work so as to avoid secrecy and the manipulation of people’. (HALPRIN, L. apud WORTH and POYNOR, 2004, p. 73, tradução nossa)

operar dos dispositivos. A estrutura dos dispositivos, e dentro deles de cada encontro, é fixa e sempre repetida com os colaboradores. Essa repetição proporciona o domínio da estrutura por todos os colaboradores, que sabem quais são as etapas de cada encontro, e também, colabora para que ajustes e tentativas de resposta aos problemas levantados pela prática possam ser agenciados rapidamente, de um encontro para o outro ou mesmo dentro do próprio encontro. O que aconteceu no encontro anterior de diferente e porque isso aconteceu se os procedimentos adotados foram os mesmos? Estas pequenas nuances mostram as necessárias e sutis transformações que o procedimento pede, são transformações de estrutura (de ordem, de abordagem) e de postura de quem é o condutor e de todos os colaboradores, que a estrutura repetitiva/cíclica ajuda a evidenciar. Também neste aspecto, os ciclos contribuem para o compartilhamento da liderança e da reflexão, visto que as questões são aparentes para os colaboradores, as resoluções e as estratégias de transformação não são de domínio do facilitador. Ainda, isso possibilita que cada participante possa conduzir sua própria investigação, atentando mais para os fatos de seu interesse principal, paralelos a linha condutora central de investigação.

Cada dispositivo, porém, possui suas peculiaridades com relação ao seu desenvolvimento, tanto no que diz respeito a estrutura geral, quanto aos ciclos empregados nos encontros. Desde suas projeções iniciais, estiveram divididos em dois experimentos distintos, a fim de, possibilitar a mesma investigação por meio destes dois caminhos distintos, ainda que próximos. Muitas resoluções que dão forma ao segundo experimento – Dispositivo Bolha – foram influência direta da primeira experiência, alterando em alguns aspectos o projeto inicial. Não considero que isso comprometa a distinção dos caminhos de investigação, pois esta tem por pressuposto estar em constante estado de reformulação, mesmo sobre si própria. Sendo assim, o processo de influências e desejos do primeiro experimento para o segundo é esperado e bem-vindo para a pesquisa.

3.1. Escolhas tecnológicas

Este estudo da intermedialidade na cena coloca em evidência os jogos entre mídias digitais com as demais mídias do fazer teatral e tenta refletir sobre as possibilidades criativas desse encontro. Lev Manovich levanta uma questão importante ao tratar comparativamente das artes digitais e do *web design*, segundo ele, a distinção está na relação de ambas com a questão forma-conteúdo. Enquanto no design, as ferramentas de composição, os *softwares*, estão *a priori* dos conteúdos que serão trabalhados, na arte a escolha da ferramenta, do *software*, é consciente e está

diretamente relacionada com o discurso da criação. Além disso, existe na arte a possibilidade do gerenciamento da transparência da mídia; no *web design*, apreciamos um resultado, um produto criativo, enquanto que, na arte, podemos acompanhar os processos de criação, a manipulação dos *softwares*, a distorção da função original de um *software*. Na arte, temos a possibilidade de pensar o próprio *software*, não existem meios e resultados, os meios são os resultados e os resultados são seus meios.

Deste modo, a velha dicotomia *conteúdo-forma* e *conteúdo-mídia* pode ser reescrita como *conteúdo-interface*. (...) Mas assim como os pensadores modernos, de Whorf até Derrida, insistiram na ideia da “não transparência do código”, os artistas modernos assumiram que conteúdo e forma não podem ser separados. De fato, da “abstração” de 1910 ao “processo” dos 1960, os artistas continuaram a inventar conceitos e procedimentos para assegurar a impossibilidade de pintar algum conteúdo preexistente.⁵⁴

Este entendimento reafirma a necessidade de pensar sobre as mídias digitais inseridas no jogo cênico, não somente do ponto de vista de seus conteúdos, mas sobre como elas se apresentam na cena como meios. Entender a mídia a partir dessa complexidade amplia as possibilidades de jogar com ela, uma câmera ao vivo pode ter suas imagens transmitidas e, também, ser objeto cênico, ser câmera, ser cabos. Assim como o projetor multimídia pode ser o meio de projeção de imagens, podendo ser, também, a luz ou qualquer outro objeto que a imaginação criar.

Trabalhar com equipamentos e *softwares high-tech* promove um discurso e impulsiona composições distintas daquelas promovidas por *softwares low-tech*, ou tecnologias “acessíveis”. A escolha de empregar tecnologias acessíveis, nesta pesquisa, ocorre por duas razões: primeiro porque não estamos trabalhando com técnicos especializados, com alto domínio de ferramentas digitais e segundo porque interessa produzir composições, nas quais os processos intermediais possam ser visíveis. Ainda que essa pesquisa não se dedique ao exame dos resultados cênicos de suas experimentações práticas, estas experimentações estão alinhadas com determinadas escolhas estéticas. Deixar os processos de produção das tecnologias digitais aparentes é uma escolha que está alinhada com o pressuposto da intermedialidade, na medida em que torna os processos intermediais visíveis. Isso não quer dizer que a intermedialidade depende da exposição de seus mecanismos e processos para acontecer, mas, nesta pesquisa, empregamos tecnologias acessíveis e visíveis como forma de evidenciar esses processos para os próprios artistas. Essa visibilidade contribui para a

⁵⁴ Thus, the old dicotomies *content-form* and *content –medium* can be rewritten as *content-interface*. (...) But just as modern thinkers, from Whorf to Derrida, insisted on the “nontransparency of the code” idea, modern artists assumed that content and form cannot be separated. In fact, from the “abstraction” of the 1910s to the “process” of the 1960s, artists have continued to invent concepts and procedures to assure the impossibility of painting some preexisting content. (MANOVICH, 2001, p. 66, tradução nossa)

construção de composições que partem de seus elementos materiais (mídias, corpos, espaço-tempo), em oposição às construções que se organizam em torno de encenar um mundo ficcional pré-concebido.

A utilização de tecnologias acessíveis, também, oferece uma perspectiva de democratização da criatividade, nenhum colaborador precisa dominar uma ferramenta técnica para se aventurar a experimentar com ela. Isso interessa dentro da perspectiva de artista multidisciplinar, que não necessariamente domina todas as áreas nas quais experimenta e do desenvolvimento de um ambiente de experimentação com hierarquias móveis, no qual ter conhecimentos não ordena os colaboradores em diferentes patamares.

Os experimentos da pesquisa empregam tecnologias digitais, na medida em que parte das mídias que compõem o acervo de recursos estão em formato digital e são operadas através do computador. Os equipamentos tecnológicos de produção e reprodução de imagem são limitados a computadores, projetores multimídia e câmeras digitais e os *softwares* - àqueles que fazem parte dos sistemas operacionais convencionais, como visualizadores e reprodutores de imagem e vídeo, apresentações de *slides*, *softwares* de texto, ferramentas da internet. Não utilizamos nenhum *software* de edição e reprodução transparente, entendendo estes como *softwares* que produzem efeitos visuais, sem que o espectador possa reconhecer seus processos, tais como o *Isadora* ou outros softwares de edição e reprodução em tempo real. Ainda nesse sentido, todos os equipamentos técnicos estão postos em cena, não somente à vista do espectador, mas integrados ao espaço cênico e são manipulados pelos atores e técnicos, conforme as necessidades técnicas e criativas de improvisação.

Partindo da citação de Manovich, o artista tem a possibilidade de encontrar nas mídias digitais discursos implicados em suas escolhas formais e de buscar novas possibilidades nas ferramentas e nas mídias adotadas como material criativo. Esses discursos não dizem respeito, somente, a resultados cênicos produzidos, mas também aos modos de operar as tecnologias no processo de criação. A integração das tecnologias digitais ao processo de criação do teatro demanda que o artista reflita sobre o modo pelo qual ele pretende que essa integração ocorra. A integração de tecnologias digitais pode ser elemento enrijecedor do processo de criação ou integrar a criação em etapas, conforme ocorre muitas vezes com a iluminação e cenografia, em um momento inicial ou final do processo, não permeando os momentos de exploração, improvisação e descoberta. Esta pesquisa pretende pensar a intermedialidade como pressuposto criativo, ou seja, não como anexação de elementos a uma cena já concebida, mas como modo de explorar e criar cenas. Isto não é simples,

na medida em que as tecnologias digitais apresentam limitações “improvisacionais”, é preciso programá-las e, para programá-las, é preciso definir seus conteúdos e modos de execução. Em relação ao trabalho humano, as tecnologias oferecem menos possibilidades de jogo no momento presente e, por isso, o trabalho com mídias tecnológicas exige uma pré-programação mais definida. (relevante pode vir antes!)

Para tentar flexibilizar essa rigidez com relação às concepções e programações – que podem vir junto com a integração de tecnologias digitais à cena – os experimentos práticos têm como estratégia a criação de um acervo de recursos midiáticos. Neste acervo estão disponíveis mídias digitais em quantidade limitada, que podem ser empregadas pelos colaboradores nas improvisações. A estratégia do acervo poderia também ser funcional para a produção de obras cênicas, basta associar as mídias em acervo à temática ou às concepções do espetáculo.

3.2. Laboratório Experimental de Teatro I

A investigação do teatro como arte intermedial foi aspecto central da prática desenvolvida no Laboratório Experimental de Teatro, disciplina ministrada como estágio docente. O Laboratório Experimental de Teatro I é uma disciplina eletiva, que integra a grade curricular da graduação em teatro do Departamento de Arte Dramática. Ela foi oferecida no segundo semestre de 2013, aos alunos da graduação de todas as habilitações, tendo como súmula uma junção da minha prática de pesquisa e da colega Marcia Berseli, ambas orientadas pela professora Marta Isaacsson. A pesquisa da colega Marcia, trata do contato como agenciador de ações orgânicas do ator e a minha pesquisa de procedimentos do diretor para composição de uma cena intermedial. Os alunos inscritos na disciplina foram: Silvana Rodrigues, aluna de licenciatura, Matheus Melchionna, Jéssica Lusía e Gabriela Poester, alunos de direção e Leonardo Jorgelewicz e Carina Corá, alunos de interpretação. Sendo assim, a disciplina se apresentou como um espaço de investigação de técnicas do ator, do encenador e do técnico de teatro. Essa experiência de estágio docente configura uma primeira aproximação prática da pesquisa e determina escolhas para elaboração dos dispositivos de exploração. Neste momento inicial, o foco esteve em perceber o teatro como arte intermedial e em desvendar as possibilidades intermediais em improvisações e composições cênicas.

A fim de pensar a intermedialidade, enquanto prática de criação cênica, planejei o processo de desenvolvimento dos encontros de modo a ir aumentando a complexidade intermedial das

explorações. Esse desenvolvimento gradual teve como objetivo evidenciar a intermedialidade do teatro, a partir de suas mídias tradicionais e preparar os participantes para serem capazes de escolher mídias, assim que a complexidade fosse aumentada. Esse progresso gradual compreendia a cena como composição intermedial, desde suas matérias fundamentais (corpo, tempo-espaço) até a inserção de diversas mídias (iluminação, sonoridades, objetos, imagens digitais, etc.). Nos encontros iniciais tentamos compreender como o corpo, no espaço-tempo da sala, poderia manifestar relações intermediais e de que formas algumas escolhas cênicas podiam transformar a intermedialidade desta relação. Refletimos sobre como diferentes proposições de espacialização do corpo, na sala, comunicavam diferentes sentidos ou sensações, entendendo a interdependência do corpo e do espaço-tempo e essa “ponte” entre os dois, que poderia promover os diferentes sentidos e sensações⁵⁵. No encontro seguinte, inserimos objetos e desenvolvimento de tempo para as composições, sempre refletindo sobre as relações entre elementos que iam sendo estabelecidas⁵⁶, num trabalho de ir e vir de prática e reflexão. A cada encontro ganhávamos uma nova mídia para integrar as improvisações, até que nos últimos encontros poderíamos utilizar todas as mídias disponíveis em sala (iluminação, sonoridades, objetos, imagens digitais) e exercitar escolhas como: quais mídias utilizar, que modalidade de intermedialidade seria experimentada em cada relação, quais funções cada participante ocuparia nas improvisações/composições. Além disso, durante o encontro e em um momento final, procuramos estimular as impressões e as análises dos participantes sobre os eventos do dia, quais os momentos interessantes e por que e quais seriam as novas estratégias a serem empregadas nos encontros seguintes.

⁵⁵ Espaço cênico de caixa preta determinado na sala, estabelecendo uma relação frontal de expectativa. A partir do estabelecimento desta cena, fomos colocando nossos corpos nela, narrando nossas escolhas, a fim de, identificar as distintas possibilidades que a relação frontal no espaço cênico nos oferece. As relações do corpo com o próprio espaço, se me coloco de frente, de costas ou de lado, mais próximo ou mais distante do público, mais ao centro as laterais. Num segundo momento, experimentamos dois corpos na cena, como as relações entre corpos são constituídas pelo espaço que eles ocupam, quais são as influências do espaço nos corpos presentes na cena. Pedi que explorassem possibilidades de expandir ou reduzir sua presença na cena em relação ao outro corpo através de diferentes dinâmicas no espaço. (Trecho do diário da pesquisadora. Encontro 3 - Compondo através do espaço)

⁵⁶ Neste encontro continuamos as composições no espaço da aula passada, desta vez acrescentando novos elementos. Além de corpos no espaço, podíamos compor com pequenos movimentos repetidos ou trajetórias, inserindo assim tempo para as composições. Também introduzimos uma nova “mídia” – objetos.

Para este encontro decidi propor uma estrutura bem determinada para a composição/improvisação:

- Encadeamento:

ELEMENTO I – processo de ajustamento – ELEMENTO II

ELEMENTO I – processo de ajustamento – ELEMENTO II – processo de ajustamento – ELEMENTO III

(1. CORPO – OBJETO / 2. CORPO I – OBJETO – CORPO II/ 3.CORPO I – OBJETO I – OBJETO II/ 4.OBJETO – CORPO - OBJETO I – CORPO – OBJETO II/ 5. OBJETO – CORPO I – CORPO II)

MONTA- OBSERVA/comenta – TRANFORMA/DEFORMA – OBSERVA/comenta

Incentivei ao longo do exercício que os participantes reportassem/narrassem o que estivessem fazendo e porque, por exemplo, porque eu escolhi determinado objeto ou “agora vou me colocar em pé de costas para o público no centro do palco, para estabelecer meu corpo como centro da cena”, ou “vou inserir este objeto para contrapor o corpo”. Também incentivei a exploração das possibilidades de tempo, por exemplo, definição de trajetórias ou movimentos com duração determinada. (Trecho do diário da pesquisadora. Encontro 4 - Botas Azuis)

Como estratégia para refletir sobre as escolhas intermediais dos participantes do laboratório, nas composições desenvolvidas, os exercícios eram frequentemente estimulados por questões. A estrutura dos encontros era, em geral, composta por: um momento inicial de aquecimento, um momento intermediário de jogos do contato improvisação e exercícios de composição e um momento final de improvisação. No momento dos exercícios de composição, os participantes eram estimulados, por meio de perguntas, a reportar suas escolhas. As perguntas giravam em torno do porque o participante havia escolhido determinada mídia ou ação e como ele entendia que ela se relacionava e transformava a composição que estava sendo construída.

A primeira questão levantada por esta prática está relacionada às distintas possibilidades de relação intermedial. Observamos, logo no início dos encontros, que na decisão de estabelecer uma relação entre mídias estava implicado escolher o modo por meio do qual queríamos que esta relação iniciasse. A estruturação de improvisação adotada distinguia as mídias e era necessário eger uma mídia inicial e acrescentar outras ao longo da improvisação, assim, sempre que uma mídia era acrescentada, ela se colocava em relação à mídia já presente em cena. Entendemos que isso poderia ser feito de diferentes maneiras e que estas poderiam se resumir em três modos de ação: convergente, divergente e paralela. Estes três modos tiveram outros nomes ao longo dos encontros (concordo, discordo, diferencio, por exemplo) e foram denominados no diário de “ajustamentos”, uma influência direta da prática da colega Marcia, no sentido de ser o modo através do qual eu ajusto a relação (ou contato) de uma mídia à outra. Mesmo quando nossa estrutura de improvisação se tornou mais flexível e podíamos escolher as mídias e inseri-las na composição a qualquer momento, trabalhando inclusive, com diversas relações simultaneamente, estes modos de ação persistiram norteando a reflexão sobre a intermedialidade. Por exemplo, ao notar que três mídias estavam postas em cena de modo convergente (concordando), um participante inseria uma mídia divergente, para criar uma oposição. O trecho do diário, apresentado na sequência, corresponde à estrutura de experimentação desenvolvida no primeiro encontro com presença de mídias digitais na cena.

ENCONTRO 6 – DO OBJETO AOS BITS

Seguindo o sistema já empregado anteriormente no processo de encontros, integramos as imagens digitais na cena. Neste momento, iniciamos efetivamente as reflexões acerca das possibilidades intermediais entre teatro e algumas mídias digitais (imagens, vídeos, vídeos produzidos em tempo real).

Assim, o exercício procedeu com o sistema inicial * Ator- ajustamento – imagem digital*, posteriormente pudemos experimentar o inverso *imagem digital – ajustamento – ator *. Delimitamos em três modalidades de ajustamentos: concordo, discordo, diferencio, nos quais o “concordo” seriam as imagens (ator e filmica) compondo em complementariedade, acordo; “discordo” quando as imagens se opõem e

“diferencio” quando há uma decisão em não se relacionar de forma direta com a imagem pré-existente. Decidimos adotar este procedimento na tentativa de analisarmos como cada um dos ajustamentos poderia repercutir na cena. Além disso, estivemos norteados pela questão: como a partir destes três ajustamentos posso promover a revelação do jogo cênico?

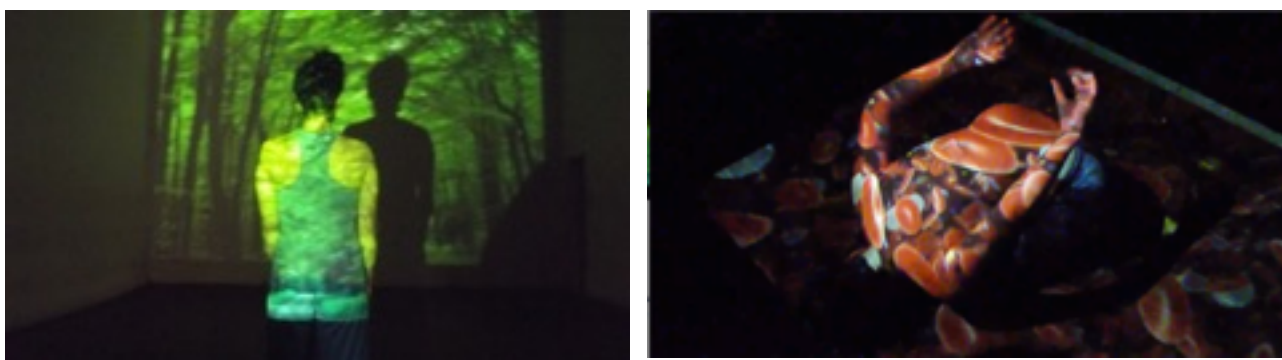
Alguns fatores técnicos também foram colocados como perguntas no início e no decorrer do experimento, como: qual imagem e por quê? Qual seu tamanho, onde ela é projetada, como se relaciona com o espaço? Quanto tempo ela dura na composição? Como ela se relaciona com o corpo do ator? Instiguei os participantes a relatarem os por quês de suas escolhas referentes a estas perguntas.

Ainda sobre os ajustamentos ficam algumas questões relativas à de que forma e sobre que aspectos estes ajustamentos podem se manifestar, podem estar calcados no discurso intermedial, por exemplo, contraponho uma imagem violenta a um corpo cênico que realiza uma ação doce; podem ser formais, contraponho uma imagem muito grande com uma postura corporal muito pequena, ou ainda, tenho uma imagem filmica (no caso aqui em movimento) muito lenta e a ação do ator em cena assume o mesmo ritmo ou ritmo oposto (a ação do ator complementa a imagem filmica, imagem filmica como cenografia, por exemplo, ou a ação dos atores está constrangida ao tempo da imagem pré-gravada). Separo aqui então pelo menos duas diferenças, a do discurso da cena e dos aspectos formais da cena (tempo, espaço, corpo). (Trecho do diário da pesquisadora do Laboratório Experimental. Encontro 6 - Do Objeto aos Bits)

Mesmo não fazendo parte do planejamento inicial dos encontros, o surgimento destas questões, com relação às diferentes modalidades de intermedialidade na cena, mostra a possibilidade de incentivar os participantes a buscarem composições variadas. No encontro 6, acima apresentado no trecho do diário da pesquisadora, mesmo fazendo uso apenas de imagens digitais estáticas, pudemos notar diferenças e primeiros caminhos em direção às composições intermedias que conduzem a diferentes sentidos. A partir da escolha do tipo de imagem a ser colocada em relação ao corpo na cena, verificamos que imagens mais definidas, de espaços reconhecíveis, por exemplo, colaboram para promover uma composição mais ilusória, transportando a cena para outro espaço, o espaço da imagem. Já imagens menos definidas, que têm sua composição menos relacionada a uma espacialização e mais relacionada a cores e formas, colaboram para a evidência do jogo com o corpo, apresentando uma necessidade de serem complementadas pela ação do ator. Estas imagens podem ser reconhecíveis racionalmente, como é o caso do exemplo que segue, no qual foi projetada no corpo da atriz Gabriela uma imagem de glóbulos vermelhos, que mesmo informando do que se trata deixa abertura para ser modificada e ressignificada.

Na primeira temos a imagem de uma floresta projetada ao fundo da cena, uma atriz entra e se coloca imóvel de costas exatamente onde há, na imagem digital, uma trilha de terra em meio à floresta. A atriz está incrustada na imagem digital, não percebemos diferença entre imagens (cena e projeção), há uma transparência na relação e no ajustamento entre imagens. Podemos pensar também que, neste caso, a atriz evidencia e reforça a imagem digital e se estabelecem possibilidades de ficcionalizar a composição, “ela está em uma floresta e caminha por aquela trilha”, somos levados para dentro do espaço da imagem, há

uma ilusão. Já no segundo exemplo temos uma imagem de hemácias na corrente sanguínea, logo num primeiro momento já estamos mais afastados da imagem cenográfica, pois a imagem não representa nenhum espaço/lugar. Em seguida, uma atriz se coloca em frente à imagem, eu pego o projetor e o seguro de modo que a imagem passe a tocar o corpo da atriz por cima, muitas imagens aparecem dessa incrustação, temos a sensação de poder ver dentro do corpo da atriz ou de que aquilo é uma espécie de pele ou camuflagem, há um estranhamento sobre o corpo dela. Aqui observamos que a imagem digital ressaltou a materialidade do corpo da atriz em cena, eu reconheço aquele corpo que divide o cronotopo cotidiano comigo, espectador, e a imagem que é projetada sobre ele me faz estranhar a natureza do que eu vejo, trazendo o “conflito” da cena para o espaço “real”, em oposição à cena anterior, somos trazidos para o espaço da sala e do corpo em nossa frente. Podemos dizer que aqui temos duas cenas, onde uma estaria mais próxima do polo da teatralidade (floresta) e a outra mais próxima do polo da performatividade. (Trecho do diário da pesquisadora do Laboratório Experimental. Encontro 6 - Do Objeto aos Bits)



Laboratório Experimental de Teatro I - Encontro 6. Fotos de registro da pesquisadora

Observamos também, durante as práticas do laboratório, que as características da imagem modificavam as relações intermediais, não somente por seus conteúdos, como visto anteriormente, mas também de acordo com seu modo de produção. No encontro 7, para iniciar o trabalho com as imagens digitais em movimento, decidi que não levaria vídeos e que experimentaríamos as imagens em movimento partindo de uma câmera ao vivo. O que pudemos observar nesta experiência foi como o modo de produção das imagens pode ser determinante para o tipo de relação intermedial promovida. No caso do uso câmera ao vivo, temos a duplicação de um referente que pode ser localizado em cena (não em todos os casos de emprego da câmera ao vivo, mas no modo como trabalhamos neste encontro), a presença do objeto que se torna imagem digital, dos cabos de conexão, que conduzem ao projetor que transmite as imagens. Sendo assim, cria-se uma composição, na qual o espectador tem acesso ao processo de produção da imagem. Estabelece-se um jogo que não está somente vinculado aos efeitos produzidos entre imagens e outros elementos, como anteriormente quando tratávamos dos conteúdos, mas ao próprio processo de produção. Torna-se interessante notar de que forma o ator enquadra a imagem, como sua mão treme, como o fio não permite que ele avance mais, etc. Esse interesse pelo processo de produção coloca a

intermedialidade no primeiro plano da cena, porque, neste caso, o espectador está acompanhando diretamente como o corpo do ator está em relação com o equipamento e a produção de imagens digitais geradas. O sentido e as sensações da cena estão nesta tensão entre corpo e tecnologia digital, um depende do outro para agir.

Tecnicamente, trocamos a conexão computador (tela de seleção de imagens) x projetor pela câmera x projetor. A partir dessa mudança técnica, antes mesmo de iniciarmos as composições, já podemos observar algumas transformações das condições de produção intermedial. Se no primeiro modelo (computador x projetor) temos duas telas distintas, no sentido de que eu preparo o que quero reproduzir na tela do computador e depois reproduzo ativando o projetor, pensando no momento da reprodução, as telas coincidem, mas existe um espaço anterior de produção distinto. Este espaço de produção anterior possui todas as ferramentas midiáticas de um computador, produção de textos, imagens, vídeos, seleção de imagens e vídeos armazenados, acesso a conteúdos online, etc. No segundo modelo, no momento da reprodução temos a mesma coincidência que ocorre no modelo anterior, mas mesmo que se decida o momento de acionar o projetor, o máximo de pré-produção que pode ser feita é “ensaiar” o enquadramento das imagens. Esta diferença de produção entre “preparar um conteúdo” do computador e “ensaiar um conteúdo” da câmera conectada ao projetor em tempo real transforma as possibilidades e o discurso intermedial. Amplia as possibilidades de jogo entre mídias, pois não há apenas um lado “interativo” ou “ativo” (no caso, o dos performers), mas ambos podem perguntar e responder em tempo real aos estímulos da cena. (Trecho do diário da pesquisadora. Encontro 7 - Chuva colorida de peruca de carnaval).

Esta “atividade” ou “interatividade”, citada no diário como ampliadora de possibilidades intermediais, se refere ao potencial de promover improvisação adquirido pela imagem digital, graças ao emprego da câmera ao vivo e de sua necessidade de manipulação por um *performer* ou técnico (ou técnico-performer). A transmissão de uma imagem ao vivo torna possível, que esta imagem responda em tempo real aos estímulos da cena, na realidade temos um jogo entre artistas que se consolida pelo intermédio da câmera. Ainda, no mesmo encontro foram evidenciadas distintas possibilidades de criar a partir do uso da câmera ao vivo. Produzimos dois efeitos intermediais distintos em uma mesma composição, de intermedialidade sintética⁵⁷ - no qual a atriz realizava uma ação incrustada no efeito visual da imagem - e outro de intermedialidade transformacional (ou trasmedial)⁵⁸ - no qual três atores por meio da manipulação da câmera, de uma luminária e de uma peruca rosa de carnaval, produziam o efeito visual projetado, com o qual estava

⁵⁷ Entre as múltiplas modalidades de incorporação da tecnologia à cena, acha-se, por exemplo, a intermedialidade sintética na qual, por um processo de montagem, uma imagem virtual e a ação do performer se complementam por sobreposição, constituindo uma única realidade ao olhar da recepção. (ISAACSSON, 2010, s.p.)

⁵⁸ Outra situação bastante usual é a da intermedialidade transformacional, em que a corporalidade do ator sobre a cena, capturada ao vivo, aparece simultaneamente sendo o objeto da imagem virtual. (ISAACSSON, 2010, s.p.)

incrustada a atriz. Estas diferentes possibilidades de jogo intermedial foram produzidas por meio da exploração da câmera ao vivo, posta em relação com os outros materiais disponíveis na sala de trabalho e, anteriormente explorados pelos participantes. Assim sendo, entendemos que a incorporação dos diversos materiais de composição - ou mídias (iluminação, objetos cênicos, imagens digitais) - ao longo da disciplina, promoveu a intimidade necessária à produção de um espaço de exploração das potencialidades criativas do teatro, enquanto arte intermedial.

Para a experimentação pedi que os participantes se pensassem como performers e técnicos ao mesmo tempo, sem separação das duas funções, pensando como componho por meio da imagem capturada e transmitida e como eu organizo minha performance cênica ao desempenhar esta “ação de filmar”. Tudo estaria em cena, quem filma, quem é filmado, o que se filma, de onde se filma.

E foi justamente a revelação dos processos de composição que ficou mais evidente nas composições. Em uma das cenas, uma atriz estava sentada de costas com um guarda-chuva sobre a cabeça, um colega a filmava, quando outra atriz pegou na caixa de objetos uma peruca rosa de carnaval e a colocou em frente à câmera, a peruca foi iluminada com a luz de uma lanterna e a imagem foi completamente transformada. Era possível ver que o que estava sendo filmado era uma peruca de carnaval sendo iluminada por uma lanterna, mas a transcodificação daquela realidade em imagem fílmica pela câmera, transformou a imagem em uma chuva colorida de luz, sobre o guarda-chuva e o corpo da atriz. O que ressaltou especialmente deste procedimento empregado é que mesmo a imagem digital compondo em acordo com a ação do performer, e criando um efeito de ilusão e incrustação do corpo da atriz naquele espaço imaginário da chuva colorida, temos ao mesmo tempo a revelação do processo de composição e do processo de transformação decorrente da tecnologia digital na cena. A presença da tecnologia digital na cena é opaca, e ainda assim, é capaz de produzir efeito de ilusão, há uma coexistência entre opacidade e transparência da tecnologia digital, ela é opaca em sua presença material e transparente em sua consequência (ou efeito). (Trecho do diário da pesquisadora. Encontro 7 - Chuva colorida de peruca de carnaval)

3.3. Análise dos dispositivos

Dispositivo Linha



Preparação do dispositivo:

Ambos os dispositivos foram planejados em um momento anterior ao da exploração prática, no início do desenvolvimento dessa pesquisa de mestrado. Contando com as balizas dos pressupostos da prática de criação, estive atenta as informações e influências das leituras teóricas e dos processos com os quais me deparei ao longo dessa pesquisa para desenvolver estes modos de operação da criação intermedial.

Reconheço ao longo desta trajetória que a elaboração do dispositivo linha teve início durante o estágio de pesquisa de quatro meses realizado na *Université Laval*. Em minhas primeiras semanas na universidade fui convidada a assistir às apresentações dos alunos da disciplina de Encenação II (*Mise en Scène II*). Na porta do *Studio-Théâtre* (pequena caixa preta com uma arquibancada para espectadores e recursos de iluminação, e projeção), antes de iniciarem as apresentações dos exercícios de encenação, víamos uma cartolina com o projeto dos alunos feito a mão. Nesta cartolina podíamos ver uma *timeline* da cena, na qual na horizontal tínhamos a linha que marcava o tempo da cena em minutos e na vertical tínhamos os elementos da cena: trilha, iluminação, texto, etc. Tudo estava desenhado, o que iríamos ouvir, os movimentos de luz, os textos a serem ditos, nesta plataforma, por meio da qual os estudantes da encenação podiam visualizar suas cenas de outra forma, que não a da própria cena nos ensaios. Podiam ver assim, detalhes, possíveis repetições indesejadas ou desejadas, ter outra perspectiva do ritmo da cena, das mudanças, das transições. Logo abaixo dessa linha do tempo, na mesma cartolina, ainda tínhamos uma *storybord* da cena, com

o desenho do cenário, a movimentação dos atores, a movimentação dos efeitos de iluminação. Novamente, colaborando para ampliar a visão do encenador da cena, dando possibilidades de olhar para o seu trabalho por outras perspectivas, e obrigando a encenação a projetar. Ainda que este trabalho “de mesa” fosse feito durante os ensaios, ou tenha sido feito após a marcação e definição das cenas, ele oferece uma perspectiva de projetar sua cena, sobre o papel, de uma maneira diferente de como ela se concretiza, e assim, oferece novas possibilidades de refletir sobre o próprio trabalho. Primeiramente, evidenciando todas as mídias que estão envolvidas na composição da cena, lembrando o encenador das peças que ele tem para jogar e que ele pode combinar essas peças de muitas maneiras.

Ainda no estágio, tive a oportunidade de participar como ouvinte das atividades da disciplina intitulada *Théâtrologie I - La scène poétique: mouvement et multimodalité*⁵⁹, ministrada pelo orientador do estágio de pesquisa, professor e artista Robert Faguy. A disciplina, teórico-prática, foi dividida em duas partes: uma exploração teórica sobre as palavras-chave⁶⁰: poética, vocalidade, postura, sinestesia, multimodalidade, intermedialidade, recepção, robô, dispositivo; palavras escolhidas para nortear um experimento intermedial de *recherche-création*⁶¹, que constituiu a parte final da disciplina. Nesta parte final, fomos apresentados a um dispositivo cênico, proposto pelo professor Faguy, e a algumas restrições criativas que deveriam ser seguidas por cada um dos dois grupos de alunos que desenvolveriam suas práticas cênicas. É importante salientar que este momento também marca uma tomada de consciência a respeito da noção de dispositivo, enquanto sistema que informa e dá forma à criação cênica, e que, além disso, ressalta a importância das restrições, dos limites a serem colocados no espaço de invenção. Nos dias finais de composição de nossas criações, nos foi solicitada a elaboração de uma *timeline* das representações, especificando todas as mídias utilizadas e todos os movimentos da encenação. Recordo que este foi um momento extremamente decisivo para nossa pequena composição, afinal estávamos nos exercitando enquanto artistas multidisciplinares e por isso muitos detalhes eram negligenciados, pois não havia alguém incumbido de observar com atenção cada uma das funções. E no momento de composição coletiva

⁵⁹ Disciplina presencial do curso de pós-graduação de Literaturas e Artes da Cena e da Tela, do Departamento de Literaturas da Université Laval.

⁶⁰ Mots-clés : Poétique, vocalité, posture, synesthésie, multimodalité, intermédialité, réception, robot, dispositif,

⁶¹ “pesquisa-criação”, trata-se de uma metodologia de pesquisa em arte que pretende conjugar prática e teoria. No caso da disciplina em questão, os conceitos teóricos abordados na disciplina traçaram o norte da experimentação cênica a ser realizada, esta experimentação foi acompanhada de uma reflexão teórica, que deveria conter os traços do processo criativo e relato da experiência cênica relacionados aos conceitos teóricos da disciplina.

desta *timeline* nos tornamos conscientes dos pequenos detalhes de nossa composição, tanto dos que já haviam sido definidos para alguns e não para outros e quanto dos detalhes que foram decididos no momento de transformar nossa cena em dados.

Éléments	0	0,15	0,3	0,45	1	1,15	1,3	1,45	2	2,15	2,3	2,45	3	3,15	3,3	3,45	4	4,15	4,3	4,45	5
LUMIÈRE																					
Noir																					X
Ordinateurs 1et2	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	
IMAGE																					
Projection 1	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	
Projection 2			X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	
Mouv. Projecteurs																					
Project.1 au sol	X	X																			
Project.1 glisse au mur1			X																		
Project.1 glisse sur mur2																	X				
Project.1 glisse au plafond																			X		
Project.2 au sol			X																		
Project.2 glisse sur mur2					X																
Project.2 glisse sur mur1																	X				
Project.2 glisse au plafond																			X		
SON																					
Enr. sono																					
iPhone 1					X	X															
iPhone 2	X	X																			
iPhone 3			X	X																	
iPhone 4					X	X															
Lecture																					
micro 1			A	A		B	B/A	A	B	A	B	A	B	A	B	A		T			les lectures
micro 2	J	J			N	N	J	J/N	N	J	N	J	N	J	N	J					se chevauche
Projection sonore																					
Caisse 1											X	X	X	X	X	X			X	X	
Caisse 2												X	X	X	X	X			X	X	
Caisse 3													X	X	X	X			X	X	
Caisse 4														X	X	X			X	X	
Volume											-	-	-	+	+	-			+	+	
Performance																					
Distribution de caisse au public			C1		C2		C3	C4													
Fermer les ordinateurs																					X
Légende : Justine=J Bertold=B Thomas=T Natalia=N Anaïs=A																					

(*Timeline Echo* - desenvolvida na disciplina *Théâtrologie 1 - La scène poétique: mouvement et multimodalité*, em colaboração com os colegas Bertold, Anaïs, Justine e Thomas)

Este modelo de *timeline* oferece visibilidade da separação dos elementos das composições, de forma detalhada e especializada. Este modo de pensar a composição, traduzido para a criação cênica, oferece a possibilidade de refletir sobre quais são os elementos envolvidos na composição que se pretende desenvolver e compreender cada um destes elementos separadamente, podendo visualizá-los de forma autônoma, permitindo desmembrar a cena no espaço de pensamento. Em um segundo momento, este modelo possibilita “arranjar e rearranjar” as relações, testar distintas simultaneidades, a partir dos mesmos elementos autônomos, ou seja, brincar com as

Esta etapa do experimento responde a necessidade que emerge da escolha de iniciar cada encontro pela elaboração de uma *timeline*. Para elaborar estas *timelines* são necessários *recursos* disponíveis na sala de ensaio, estes conforme tratados anteriormente, estão associados tanto as mídias quanto as matérias de composição da cena. Neste momento eu estive focada tanto em encontrar mídias que me parecessem instigantes, norteadas por alguns critérios, quanto convidando pessoas a integrarem meu processo de investigação.

O acervo de recursos é pré-definido e não se modifica ao longo do processo de exploração. Esta escolha pela fixação de um acervo está pautada em duas motivações, primeiramente trata-se de um ajuste relativo a problemas encontrados no Laboratório Experimental e, também, funciona como estratégia de valorização da intermedialidade e colabora como estratégia metodológica de observação para a pesquisa. Durante o Laboratório Experimental os participantes relataram ao final dos encontros que sentiam dificuldades em improvisar com as mídias, porque elas não eram definidas. Eles podiam propor a inserção de qualquer elemento e essa amplitude de possibilidades acabou sendo excessiva, na medida em que, segundo eles, muitas vezes deixaram de ocupar a função de encenação e de técnica, pois não tinham memorizado quais eram as imagens e os vídeos disponíveis no acervo. A “liberdade” de improvisar na cena com qualquer imagem digital, se apresentou como uma barreira às propostas e diálogos da função técnica na improvisação.

A limitação dos recursos a um acervo definido, também colabora para a evidência das relações intermediais, pois podemos observar de que forma se estabelecem os jogos entre mídias a partir de pequenas modificações, da troca de apenas um elemento ou de diferentes combinações. Esta evidência das intermedialidades possíveis colabora para a observação de estratégias de composição e, também, dos problemas e atritos que surgem no campo do desenvolvimento metodológico da prática criativa que é proposta nesta investigação. Estes limites permitem que a pesquisa reflita sobre ela mesma de forma mais clara, pois posso, por exemplo, perceber de que forma determinadas características de uma mídia funcionam como impulso ou como barreira aos estabelecimentos de intermedialidades na cena. A limitação e por consequência a repetição colaboram para o entendimento dos procedimentos e para a possibilidade de ajustes e mudanças ao longo do caminho de exploração.

Genealogia das pessoas

Neste primeiro momento de experimentações práticas a professora Marta, minha orientadora,

sugeriu a realização de uma troca entre a prática que eu estava propondo e a sua pesquisa, junto ao grupo de alunos da graduação, intitulada *Cena e Intermedialidade*. Sendo assim, inicialmente eu já contava com um horário de encontro, sextas pela manhã e com a participação das alunas bolsistas de iniciação científica Vitória Monteiro e Renata Briand. Porém, alguns pressupostos desta prática, como o artista multidisciplinar, demandam idealmente um grupo com mais pessoas. Então, eu convidei alguns amigos, também estudantes e artistas de teatro, para integrarem o processo de investigação. Estes amigos já haviam desenvolvido comigo alguma prática intermedial, seja ela no Laboratório Experimental de Teatro ou no meu estágio de montagem I, quando realizei a montagem de um texto dramático de Harold Pinter utilizando diversas mídias, inclusive digitais. Aceitaram o convite os amigos Ander Belotto, Iassanã Martins e Matheus Melchionna.

Em seguida, apresento estritamente os encontros entre as minhas práticas cênicas e as práticas destes amigos e colaboradores, levando em consideração apenas processos criativos compartilhados ou pesquisas compartilhadas. Faço questão de pontuar brevemente alguns destes participantes como amigos, pois entendo que isso explicita que nossos encontros vão além destes processos compartilhados, e passam também pelo compartilhamento de ideias, projetos e inquietações. Segundo Agamben, em seu ensaio intitulado *O Amigo*, ser amigo não é uma qualidade do sujeito⁶², mas um modo de existir em convívio. Ao apresentar um colaborador como meu amigo, estou implicando uma existência em conjunto, um laço de amizade, por meio do qual os sujeitos partilham a si mesmos com o outro. Ainda, segundo Agamben (2009, p. 92): "Os amigos não *condividem* algo (um nascimento, uma lei, um lugar, um gosto): eles são *com-divididos* pela experiência da amizade. A amizade é a *condivisão* que precede toda divisão, porque aquilo que há para repartir é o próprio fato de existir, a própria vida." Por esta razão é tão difícil precisar onde começo eu e onde terminam eles, os eventos que partilhamos, os saberes, etc. Não partilhamos somente o teatro e as ideias, partilhamos a própria vida e isso faz desta convivência, desta amizade, um espaço maior e não definível em experiências precisas - também compreende estas experiências, mas vai além. Portanto, ainda que não seja possível precisar os atravessamentos de cada um desses amigos nesta prática, de algum modo eles colaboram para as formas e ideias que realizam essa pesquisa.

⁶² Reconhecer alguém como amigo significa não poder reconhecê-lo como "algo". Não se pode dizer "amigo" como se diz "branco", "italiano" ou "quente" - a amizade não é uma propriedade ou qualidade de um sujeito. (AGAMBEN, 2009, p. 85)

Vitória Monteiro: Aluna do bacharelado com habilitação em direção teatral pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, cursando o terceiro semestre à época deste processo e bolsista de iniciação científica PIBIC/Cnpq da pesquisa Cena e Intermedialidade, coordenada pela professora Marta Isaacsson. Possível futura parceira de discussões e projetos teatrais. Nossas práticas teatrais se cruzam também através da pesquisa Cena e Intermedialidade.

Renata Briand: Aluna do bacharelado com habilitação em interpretação teatral pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, cursando o primeiro semestre à época deste processo e bolsista de iniciação científica PIBIC/UFRGS da pesquisa Cena e Intermedialidade, coordenada pela professora Marta Isaacsson. Nossas práticas teatrais se cruzam por meio da pesquisa Cena e Intermedialidade, da qual fiz parte, também como bolsista de iniciação científica de 2010 à 2012/1, e que é grande impulsionadora dos questionamentos desta pesquisa.

Pesquisa Cena e Intermedialidade

Matheus Melchionna: Aluno do bacharelado com habilitação em direção teatral pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, cursando o sétimo semestre à época deste processo. Amigo de discussões, projetos e viagens teatrais e não-teatrais. Participou do estágio II da minha graduação em direção teatral como ator e das temporadas que seguiram, após a estreia do espetáculo. Também integrou o grupo de alunos do Laboratório Experimental de Teatro I, tendo feito parte desta pesquisa de mestrado desde seus germinares primeiros.

Estágio de montagem II -
Vao Cubo.

Ander Belotto: Bacharel em Direção Teatral pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul em 2013/1. Amigo com quem dividi quarto e apartamento por um período de um ano e meio, conhece e fez parte de grande parte das minhas discussões, projetos e inquietações em relação a fazer teatro. Participou dos estágio I e II da minha graduação em direção teatral como ator e das temporadas que seguiram, após a estreia do espetáculo criado como estágio II, ao longo de 2013.

Estágio de montagem I -
Há Tanto Tempo

Iassanã Martins: Bacharel em Interpretação Teatral pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul em 2013. Amiga de casa do estudante e de discussões. Participou do estágio I da minha graduação em direção teatral como atriz.

Genealogia das mídias

As mídias que compuseram o acervo de recursos do dispositivo linha foram escolhidas por meio de pesquisas *online* com palavras-chave, realizadas por mim no momento anterior aos encontros. Ainda que essa escolha tenha acontecido simultânea ao convite dos participantes, e que estes tenham sido encorajados a encaminhar mídias de suas escolhas, somente os participantes Vitória e Ander agregaram mídias ao acervo. As mídias trazidas pela Vitória são duas imagens e 5 vídeos, todos os vídeos realizados por ela e Ander trouxe um vídeo, fragmento de um outro trabalho cênico desenvolvido por ele anteriormente. Estas mídias, após escolhidas, foram divididas inicialmente em imagens digitais (e câmera ao vivo), texto, sonoridades, iluminação, objetos cênicos e espacialização. Após a finalização de ambos os experimentos, não considero a espacialização como parte deste mesmo conjunto de mídias, ainda que esta integre os recursos de composição do experimento. Mesmo ao longo do experimento, por mais que ela estivesse sendo considerada como mídia - e apresente características das mídias - fica evidente nas notações das *timelines* seu desaparecimento ou sua exclusão deste conjunto. Enquanto que, imagens digitais, sonoridades, iluminação são elementos constantemente presentes na elaboração da *timeline* (figuras 1, 2 e 3), a espacialização vai sendo eliminada (figura 3) ou passa a figurar em um espaço externo, fora das faixas (figura 2).

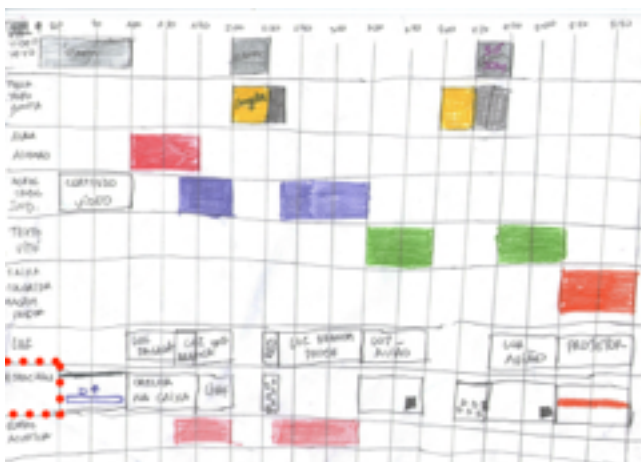


Figura (1) encontro 1



Figura (2) encontro 6

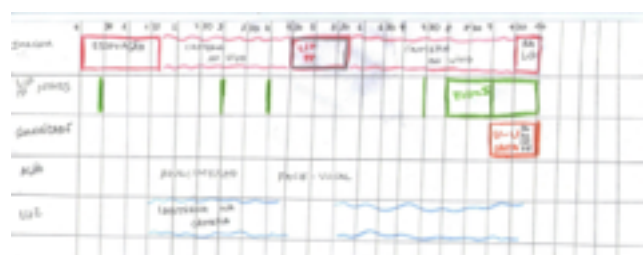


Figura (3) encontro 7

Imagens digitais:

As imagens digitais foram escolhidas a partir de buscas *online* no acervo de imagens do buscador *Google*, com as palavras-chave: corpo humano(1), espaço-tempo e gráficos. É evidente na justaposição das palavras que “gráficos”(2) não faz parte da mesma linha de raciocínio e é justamente por isso que estes foram buscados, para destoar e possivelmente trazer algumas rupturas para as composições. Além disso, junto ao convite dos participantes encaminhei o desejo de que eles produzissem vídeos pessoais, de seus corpos, para serem acrescentados ao acervo de mídias. Deste pedido foram acrescentados os vídeos do Ander(3) e da Vitória escovando os dentes(4), ainda trazidos pela Vitória os vídeos da vista de cima do edifício e dos dois carros em movimento(5), que haviam sido gravados e editados por ela durante o verão anterior. Nestes vídeos eu fiz algumas modificações de edição, como acelerar e colocar em *looping* o vídeo da vista de cima do edifício e separar o vídeo da escovação em dois, um com o momento da escovação dos dentes e outro com o momento em que a Vitória filma seus cuspes sendo levados pelo ralo. As imagens de espaço, tanto em movimento quanto estáticas, foram escolhidas tentando trazer espaços que não compusessem uma cenografia ou outro lugar no mundo, como o interior de uma casa ou uma floresta, remetendo a utilização da imagem como plano de fundo para a constituição de um mundo ficcional autônomo. Ainda, foi utilizada uma câmera digital, conectada diretamente ao projetor por meio de cabos de áudio e vídeo, possibilitando a transmissão de imagens captadas ao vivo.

Como critério geral para a seleção de todas estas imagens, estive considerando a abertura para possibilidades de jogo em cena. Segundo Marta Isaacsson, em seu artigo *Le Projet Anderson, Lepage e a performance da imagem técnica*:

Entendemos por imagem aberta aquela que se mostra incompleta em relação ao referente extracênico a ser evocado, ou seja, o objeto filmado constitui somente um fragmento de um elemento maior de referência. Assim, temos a projeção de imagens de postes de rede em movimento ao longo de uma estrada, texturas de troncos de árvores, a parede de uma estação de metrô. (ISAACSSON, 2010, p. 65)

O jogo que pode ser promovido por meio destas imagens abertas, em contato com o corpo em ação dos atores, presentifica a ponte, a produção de sensações e sentidos, a partir da coexistência de ambos na cena. As imagens citadas como exemplo, pela professora Marta Isaacsson em sua análise do espetáculo de Robert Lepage, são imagens que indicam lugares precisos e não se transformam neste aspecto ao longo da cena: "imagens de postes de rede em movimento ao longo de uma

estrada, texturas de troncos de árvores, a parede de uma estação de metrô” (2010, p. 65). O que fica evidente na análise, como fator relevante, é que as imagens não possuem em si todo o sentido, não definem totalmente a cena, elas precisam do jogo do ator para comporem algo, ou seja, evitar “imagens cenográficas” não é a resposta definitiva para promover este tipo de relação entre cena e imagens. Além disso, esta pesquisa pretende criar um espaço de exploração da intermedialidade da cena, que passa necessariamente pela improvisação, pela experiência cênica no aqui-agora da sala de pesquisa, por meio da colaboração entre artistas e diferentes funções da criação teatral. Portanto, absorver as características desta imagem aberta proposta por Lepage como potência de jogo intermedial, entre imagens digitais e atores, deve ser apenas uma das pistas levadas em consideração na busca pela produção de um acervo de imagens digitais mais dinâmicas.

Ainda que os audiovisuais e imagens do dispositivo linha tenham sido escolhidos tentando corresponder a este critério e as palavras-chave utilizadas tenham como ponto de partida as três matérias de composição da cena (corpo, espaço-tempo), percebemos que isto não é tudo o que constitui as mídias e que elas carregam em si outras múltiplas informações, que interferem nas possibilidades de jogo. Conforme a célebre frase do teórico das mídias Marshall McLuhan “*the medium is the message*” e os critérios de escolha não deram conta, neste experimento, de selecionar somente mídias abertas, porque quando se olha somente para a forma ou somente para o conteúdo, necessariamente estamos negligenciando uma parte importante da comunicação exercida por uma mídia. Por exemplo, a imagem da boca do palhaço(6) foi selecionada com a intenção de produzir um diferente espaço, que não remetesse a um local ou situação ficcionais. Porém a figura do palhaço e a brincadeira “Boca do Palhaço” são tão emblemáticas que todas as vezes que esta imagem foi projetada na cena, ela conduziu o jogo diretamente para circo, palhaços ou para a brincadeira. Mostrando durante a improvisação um efeito totalmente distinto daquele esperado, segundo o critério de seleção pelo qual foi submetida para integrar o acervo. Certamente não é possível prever com precisão de que modo uma imagem digital vai reverberar na improvisação, mas pode-se ter em mente como estratégia futura buscar imagens que não apresentem signos tão definidos. Buscar imagens menos completas, seguindo o entendimento de imagem aberta trazido, e tentar aproximar mais efetivamente as inspirações materiais (corpo, espaço-tempo), tentando buscar imagens mais formais e menos simbólicas.

A *timeline* abaixo foi composta para a realização da composição síntese deste experimento, percebo que ela apresenta a questão da dificuldade em encontrar estas imagens digitais abertas, que possibilitem estes jogos intermediais. Sendo a *timeline* da síntese, ela apresenta o que de todas as

timelines consideramos mais interessante. É importante salientar que esta escolha do “mais interessante” esteve, na época, norteadada pelo desejo de evidenciar a dimensão real do fenômeno cênico por meio do jogo intermedial, intenção inicial desta pesquisa que ao longo da prática foi perdendo espaço para outras questões que se apresentaram mais urgentes. Ainda assim, é possível observar na *timeline* que na faixa que compreende as imagens digitais temos sete minutos, precisamente a metade do tempo de duração total, de imagens digitais projetadas que foram captadas por câmera ao vivo e mais um minuto e meio de troca entre as cores vermelho, verde – consideradas efeitos e iluminação – e uma única imagem. Mantendo em mente a ressalva da intenção de evidência da dimensão real, para a qual a utilização da câmera ao vivo colabora diretamente, temos outro dado em relação a este tipo de imagem a acrescentar, esta é uma imagem improvisadora. A câmera ao vivo capta e transmite as imagens que são selecionadas pelos atores/técnicos que a estão operando, estes, diferentemente das imagens digitais em acervo, tem potência improvisacional, podem transformar as imagens captadas, podem jogar com os enquadramentos, com as qualidades de iluminação, com *zoons*, entre tantos outros efeitos no aqui-agora da improvisação e da representação. Essa possibilidade improvisacional da operação da câmera ao vivo não é encontrada em nenhuma imagem contida no acervo de recursos e oferece para a imagem digital a dinâmica do jogo do ator (ser capaz de transitar entre uma postura ativa e uma postura passiva, ser capaz de propor e responder no aqui-agora da cena).

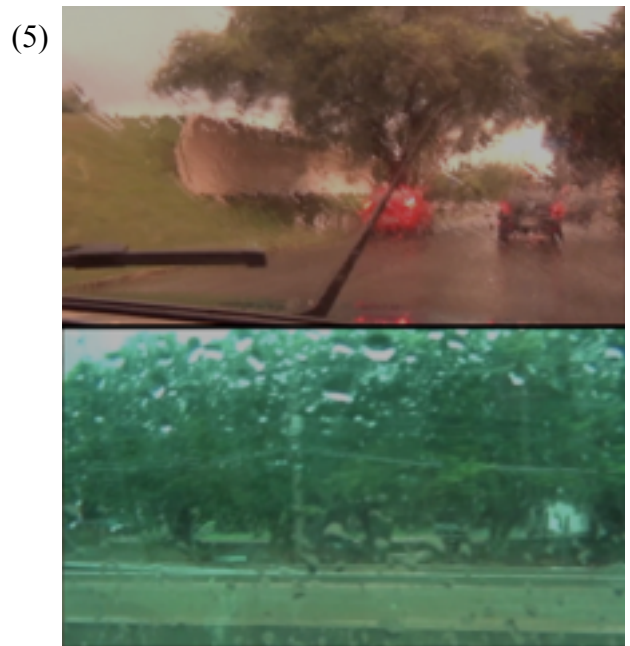
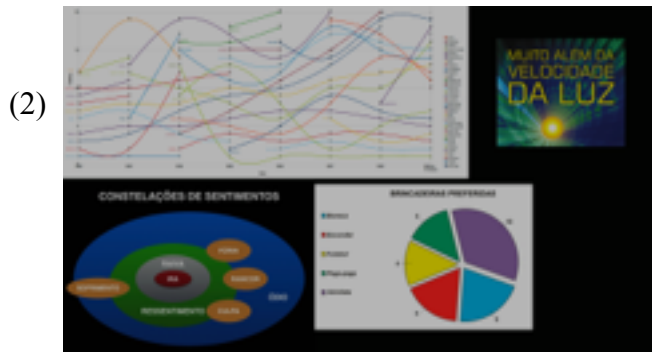
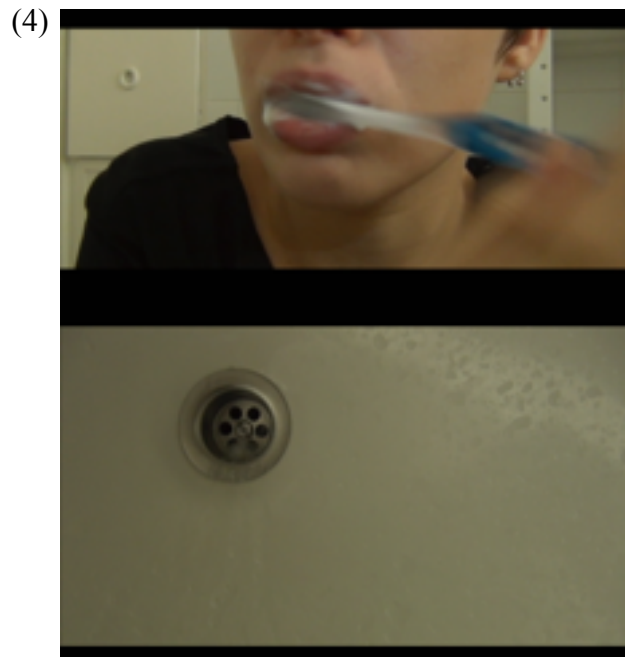
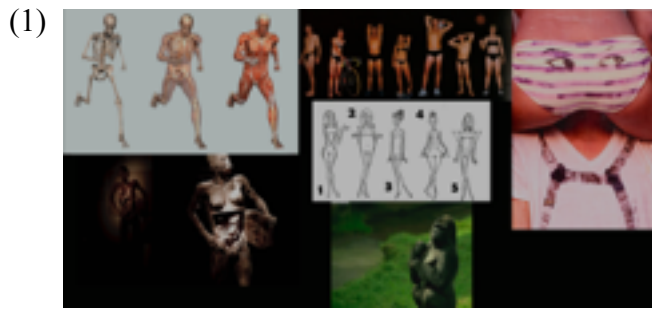
IMAGEM DIGITAL	AÇÕES	LUZ	SOM	EQUIPAMENTO	TEXTO
LIVE CAM LIVE	DESCRIÇÃO DE UM CHAMÉ	LUZ NA PLATEIA	ÁUDIO ESCONDIDO	PROJETOR MOBILE ACOMPANHANDO OS ATORES	TEXTO ESCONDIDO EM SITUAÇÃO PROVISIONAL
LIVE CAM LIVE	BOCA QUE TRAZEM SEM SOM	LUSTRAS + LANTERNA	ÁUDIO PÚBLICO	VIDEO ESCONDIDO COM APOIADOR	TEXTO SEM-OFF
LIVE CAM LIVE	SOLAR TIGERÃO/ CATARINA	LUSTRAS	ÁUDIO PÚBLICO	VIDEO ESCONDIDO COM APOIADOR	TEXTO SEM-OFF
LIVE CAM LIVE	ESPECTRO EM FILME	REFLECTOR	ÁUDIO PÚBLICO	VIDEO ESCONDIDO COM APOIADOR	TEXTO SEM-OFF
LIVE CAM LIVE	BOCA QUE TRAZEM SEM SOM	LUSTRAS + LANTERNA	ÁUDIO PÚBLICO	VIDEO ESCONDIDO COM APOIADOR	TEXTO SEM-OFF

| Linha projetor
 | Source no projetor

Sendo assim, as três pistas para refinar os critérios de escolhas das imagens digitais que

compõem o acervo de experimentação para o dispositivo bolha são: as especificidades das imagens abertas – a característica de fragmento e incompletude; a articulação do potencial improvisacional das imagens; e evitar a escolha de imagens simbólicas ou fortemente atreladas a situações ou contextos muito específicos.

Imagens digitais e *screenshots* dos vídeos na ordem em que são citadas neste subcapítulo:



Texto:

Além de dois trechos de textos literários e um diálogo, integram o acervo de mídias estratégias de criação de texto, a partir dos recursos presentes no computador e na internet. Os trechos de textos literários foram escolhidos a partir dos meus referenciais de literatura, sendo que um destes trechos - a prova da inexistência de Deus, do livro *O guia do Mochileiro das Galáxias*(1) - já fez parte de dois outros exercício cênicos que desenvolvi ao longo da graduação com composição de dramaturgia, em *Atelier de Criação Cênica II* e *Estágio de Montagem II*. O segundo trecho de texto literário foi extraído da introdução do livro *Foras da lei barulhentos, bolhas raivosas e algumas outras coisas que não são tão sinistras, quem sabe, dependendo de como você se sente quanto a lugares que somem, celulares extraviados, seres vindos do espaço, pais que desaparecem no Peru, um homem chamado Lars Farf e outra história que não conseguimos acabar, de modo que talvez você possa quebrar esse galho*(2). Este texto me pareceu interessante, pois apresenta uma história com final incompleto, o que poderia impulsionar o seu desenvolvimento narrativo por meio da improvisação cênica. A Vitória além de ter colaborado com imagens digitais, também trouxe um diálogo decorado(3) para o acervo de mídias. Completando o acervo, tínhamos a possibilidade de utilizar o buscador do *Google* como “criador de poesias”, o aplicativo gerador de status do *Facebook*, a criação de texto no word e repetição por meio de copiar/colar e produções no *software* Ditado e Fala. Todas estas estratégias de criação estavam disponíveis para a geração de texto no aqui-agora da experimentação cênica, motivados por eventos da própria improvisação.

O acervo de textos apresentou problemas em efetivar a sua colaboração como “peça” criativa. Observamos que de todos estes materiais e estratégias em acervo, o texto mais presente nas composições era o texto improvisado pelos atores em cena. Identifico que isso se deva ao fato de que os textos literários apresentam a necessidade de serem decorados, caso contrário serão sempre lidos em cena, o que limita sua utilização. Já as estratégias de geração de textos não se tornaram presentes aos participantes, assim como no Laboratório Experimental, não se tornaram presentes às mídias disponíveis que não foram fixadas. É muito diferente verbalizar a existência de uma possibilidade de criação e apresentar essa “peça de jogo” materializada. No acervo de imagens digitais, por exemplo, víamos em todos os encontros aquelas imagens, o que não acontece quando anunciamos uma possibilidade, esta fica em um lugar muito mais distante no momento em que precisamos lançar mão de uma estratégia para impulsionar a improvisação. Percebo a partir destas evidências que o texto, no contexto desta exploração intermedial diretamente conectada com a

improvisação, está muito mais presente no acervo pessoal de cada participante do que no acervo coletivo de mídias. Robert Lepage trabalha em seus espetáculos com a invenção de textos pelos atores para a composição de suas dramaturgias, sobre o processo criativo do espetáculo *Lipsync*⁶³ o pesquisador Dundjerovic descreve o seguinte procedimento:

Os primeiros ciclos criativos de novembro de 2005 e março de 2006 começaram na cidade de Québec com cada **ator-autor** trazendo seu material individual - seus próprios pontos de referência - para dentro dos ensaios e respondendo a estes como os pontos de partida do *devinsing*. O primeiro ciclo é geralmente caracterizado por longos períodos de pesquisa individual e em grupo e trabalho de improvisação livre. Ainda que os performers estejam trabalhando em shows solo, cada um traz um recurso inicial para discussões e exploração coletiva em grupo.⁶⁴

No processo de Lepage os textos partem dos referenciais de cada participante para depois serem transformados em uma dramaturgia coletiva. Fica claro que, em relação às imagens digitais, o texto é um material próprio ao ator - passa pelo corpo do ator para existir - salvo se for projetado, mas de toda forma é necessária a existência de um enunciador, seja ele no caso da projeção o ator ou o técnico. Sendo assim, constato que existe uma divergência de funções na operação da mídia texto, em relação às outras mídias envolvidas no procedimento de criação. Esse entendimento é potente também para o texto, porque o empodera de um corpo, retira o texto do seu local escrito e o transforma em fala, em corpo na cena. Não estamos buscando um texto como ponto de partida ou como motivação para a criação, mas um texto que improvisa, disponível no aqui-agora da improvisação e isso somente é possível pelo corpo do ator. O técnico também pode "ganhar voz", na medida em que compõe por meio de recursos sonoros ou de projeção de imagens textuais, porém o texto pensado como mídia isolada, que é o caso deste momento de construção de acervo de materiais, está vinculado ao ator.

⁶³ *Lipsync* é um espetáculo da companhia Ex-Machina, dirigida por Robert Lepage, que teve sua primeira -de várias- estreia em fevereiro de 2007 no Northern Stage na cidade de Newcastle/UK.

⁶⁴ The November 2005 and March 2006 first creative cycles in Quebec City started with each **actor-author** bringing individual material - their own reference points - into rehearsals and responding to these as a departure point for devising. The first cycle is usually characterised by long periods of individual and group research and free improvisation work. As though performers are working on solo shows, each brings a starting resource for discussions and collective group exploration. (DUNDJEROVIC, 2010, p. 168, tradução nossa, grifo nosso)

Textos do acervo na ordem em que são citadas neste subcapítulo:

- (1) Trecho do Guia do Mochileiro das Galáxias, página 51, livro 1.

“Ora, seria uma coincidência tão absurdamente improvável que um ser tão estonteantemente útil viesse a surgir por acaso, por meio da evolução das espécies, que alguns pensadores veem no peixe-babel a prova definitiva da inexistência de Deus.

“O raciocínio é mais ou menos o seguinte: ‘Recuso-me a provar que eu existo’, diz Deus, ‘pois a prova nega a fé, e sem fé não sou nada.’

“Diz o homem: ‘Mas o peixe-babel é uma tremenda bandeira, não é? Ele não poderia ter evoluído por acaso. Ele prova que você existe, e portanto, conforme o que você mesmo disse, você não existe. Quod erat demonstrandum [como queríamos demonstrar].’

“Então Deus diz: ‘Ih, não é que eu não tinha pensado nisso?’ E imediatamente desaparece, numa nuvenzinha de lógica.

“Puxa, como foi fácil”, diz o homem, e resolve aproveitar e provar que o preto é branco, mas é atropelado ao atravessar fora da faixa de pedestres.”

Douglas Adams

- (2) Introdução do livro *Foras da lei barulhentos, bolhas raivosas e algumas outras coisas que não são tão sinistras, quem sabe, dependendo de como você se sente quanto a lugares que somem, celulares extraviados, seres vindos do espaço, pais que desaparecem no Peru, um homem chamado Lars Farf e outra história que não conseguimos acabar, de modo que talvez você possa quebrar esse galho:*

Era fevereiro e cinco crianças, todas mais ou menos saudáveis, estavam sentadas no chão num círculo preguiçoso. Estava bastante escuro e as crianças precisavam semicerrar os olhos para ver as caras franzidas dos outros.

“Eu queria que a gente estivesse patinando no gelo”, disse Robin.

“Eu queria que a gente estivesse comendo comida mexicana”, disse Apu.

“Eu queria que a gente estivesse usando botas”, disse Alastair.

“Eu queria que a gente estivesse tocando instrumentos de percussão”, disse Lilian.

Mirando suspirou. Era a mais nova das cinco crianças, mas mesmo assim muitas vezes era a líder do grupo. Tentava não ser mandona, mas de vez em quando era difícil. “Não podemos fazer nenhuma dessas coisas”, disse. “Não estamos num ringue de patinação e não temos patins. Não estamos no México e eu não estou vendo nenhuma eschilada. Não estamos usando botas e não existe nenhuma loja de departamentos num raio de vários quilômetros. E não estamos tocando instrumentos de percussão porque não seria aconselhável fazer tanto barulho. Afinal, estamos numa situação complicada e possivelmente perigosa. Sei que é difícil acreditar, mas talvez seja preciso encarar o fato de que estamos sozinhos nessa.”

- (3)
- Falar sobre amor é muito clichê.
 - Não acho. Eu acho que falar que "falar sobre amor é muito clichê" é que é clichê. Ninguém mais fala sobre amor, todo mundo acha chato e clichê.

Sonoridades:

A colocação de sonoridade neste acervo não pode ser entendida como a limitação da sonoridade à mídia, porque as sonoridades estão para além de suas características mediáticas. Na cena sempre haverá sonoridades não programadas, dos corpos em ação, da voz dos atores, os ruídos dos espectadores se ajustando em suas poltronas, todos esses sons compõem o ambiente sonoro do teatro. Ainda assim, ela está colocada como uma mídia em acervo, a fim de tencionar possíveis intermedialidades promovidas por meio da simultaneidade entre sonoridades conscientemente escolhidas e outras mídias na cena. Com as sonoridades é possível brincar na cena a partir das mesmas estratégias empregadas nestes experimentos para friccionar intermedialidades, ainda que de forma mais subjetiva em muitos casos, é possível pensar em sonoridades que, por exemplo, estejam em acordo, desacordo, ou seja, independentes em relação a imagens digitais projetadas ou ações.

As sonoridades elencadas como acervo do dispositivo compreendiam arquivos gravados, disponíveis no computador da sala de pesquisa, e a ideia da utilização da sonoridade dos objetos e da cenografia. Assim como ocorreu com os textos, a inserção das possibilidades de empregar uma estratégia de criação de sonoridade, tal como as sonoridades dos objetos, não foi efetivada ao longo do processo de exploração. Isso porque, se não é realizado um trabalho anterior de exploração dessas possibilidades de criação de sonoridades pelo participante ou se não estão colocadas como parte do acervo de forma clara e objetiva, essas estratégias não se tornam materiais de jogo do participante na improvisação.

Os critérios para seleção das sonoridades digitais foram baseados em compreender diferentes modos de sonoridade, sendo estes uma música sem letra (*Heart of the Sea* - download do site <http://www.soundjay.com>), sonoridade da voz e da linguagem falada (Alan Kaprow - *How to Make a Happening* e extrato de áudio de início de uma sessão *IMAX*) e ruídos reconhecíveis (alarme, helicóptero, secador de cabelo, passos na escada, multidão, mágica, abrir de porta e um colchão de ar sendo inflado – extraídos do site <http://www.soundjay.com>).

Fica claro nesta descrição que, mesmo reconhecendo a importância e a amplitude das ressonâncias produzidas pela sonoridade na cena, ao longo do desenvolvimento do dispositivo linha este aspecto não esteve em foco. Estivemos mais aplicados na exploração intermedial das imagens digitais e outros elementos, do que das sonoridades, durante este primeiro experimento. Entendo que uma exploração não exclui a outra e inclusive pode contribuir para diferentes intermedialidades,

entre imagens digitais e as sonoridades, por exemplo. Porém, como nesta prática o foco da investigação estava sendo dividido com a tentativa de refletir sobre as implicações intermediais na dimensão real da cena, não houve espaço para estas explorações.

Iluminação:

Como acervo de iluminação tivemos, em sala de pesquisa, o projetor multimídia, lanternas, a luz disponível na sala – metade de lâmpadas incandescentes no espaço que era utilizado como área cênica, e a outra metade de lâmpadas fluorescentes, no espaço da técnica e expectativa – e, durante a última metade do experimento, dois refletores pequenos de chão. Na figura abaixo, vemos todos os slides de cores disponíveis no acervo, compreendidos como efeitos de iluminação produzidos pela luminosidade do projetor multimídia. Os slides pretos com faixas no meio foram criados na tentativa de desmanchar a rigidez da projeção sob a superfície utilizada - a parede da sala. Estética e criativamente, essa rigidez da projeção retangular de luz sob uma superfície plana é uma barreira do emprego das tecnologias digitais de imagem na cena. Tenho conhecimento de algumas estratégias utilizadas por encenadores e técnicos para desmanchar essa limitação, estas estão associadas ou a utilização de softwares e equipamentos avançados - que conseguem seguir os corpos dos atores - ou ao emprego de diferentes telas como suporte para projeção⁶⁵. Estando ciente das limitações de espaço físico, de especialistas humanos e das limitações tecnológicas dentro das quais esta pesquisa escolheu estar inserida e se desenvolver, associadas ao caráter de exploração e não de construção de um produto cênico, percebo que nenhuma destas estratégias é possível de ser executada. As únicas opções vislumbradas para flexibilizar esse limite – um retângulo de luz em uma superfície plana – são a instalação como tela de alguns tipos de tecido transparentes ou de um ciclorama em outras posições no espaço cênico, que ao menos rompesse com a rigidez da tela como plano de fundo da cena. Ainda, penso que seria possível a confecção de gobos, semelhantes aos utilizados em refletores, que pudessem ser manipulados pelos técnicos durante a improvisação, em frente a saída de luz do projetor multimídia.

⁶⁵ Tela em formato côncavo utilizada pela Companhia Ex-Machina em *Projet Anderson*. Visualização disponível em <http://lacaserne.net/index2.php/exmachina/gallery/the_andersen_project/#num=content-887&id=album-35> acessado em 12/11/2014.

Tela em acrílico para realização de efeito *paperghost* criada pela Companhia 4Dart. Visualização disponível em < <http://4dart.com/fr/creation/2014/icare/>> acessado em 12/11/2014.



Objetos Cênicos:

Para construir o acervo de objetos cênicos deste dispositivo de exploração, convoquei os participantes a trazerem, ao menos um objeto cada um, para nossa mala de objetos, que permaneceria guardada ao longo dos encontros. O critério para seleção destes objetos foi trazer para os encontros algum objeto que gostaria de ver em cena, por alguma razão. Em nossa mala de objetos tivemos: um macaco de pelúcia (meu objeto); uma escaleta (Iassanã); um Papai Noel e um boneco de lego de tamanho aumentado (Ander); uma capa azul (Matheus) e luzinhas de natal (Vitória).

Apesar de serem considerados como integrantes do acervo de mídias e isso significar, para os outros elementos do acervo, a associação da categoria a uma faixa na composição da *timeline*, somente na *timeline 2* dos encontros deste dispositivo consta a faixa “objetos”. Os objetos sempre foram escolhidos e colocados, ou no espaço cênico ou no espaço da técnica, para serem utilizados em cena independente de determinações temporais. Ao contrário das outras mídias, que sempre estiveram sujeitas a determinação temporal, por conta de sua inserção na elaboração das *timelines*. Os objetos eram selecionados, como as outras mídias, mas não eram encaixados dentro da *timeline*.



Dispositivo linha: encontros 2, 3 e 7.

Práticas pré-ensaios ou instrumentalização:

O que é a parte escondida de uma performance? É o que o performer aprendeu, não somente sobre o papel específico sendo atuado - o pretexto particular que informa uma dada performance - mas também sobre todo o trabalho artesanal, os anos de conhecimento por trás de cada atuação. Estar confiante de uma base de conhecimento se aplica não somente para as artes performativas, mas por meio de uma ampla variedade de profissões.⁶⁶

Todo encontro de artistas, com o intuito de praticar sua arte, não tem início com a entrada destes em um espaço de trabalho. Cada artista carrega consigo sua bagagem de aprendizados, técnicas e expectativas, que darão forma ao trabalho, portanto, ainda que exista um momento que precede os ensaios ou encontros de criação, cujo objetivo seja estabelecer técnicas comuns aos artistas, sempre estaremos trabalhando na pluralidade dentro das artes coletivas, como o teatro. Estas explorações cênicas não pressupõem um momento de preparação anterior aos encontros, ainda que suas escolhas artísticas exijam determinadas técnicas. Esta escolha tem como base os modos de operar das práticas de criação nas quais esses dispositivos se inspiram. Segundo o pesquisador Dundjerovic: "A prática performativa de Lepage não separa treinamento, técnicas de pré-ensaio, o processo de ensaios e a performance diante dos espectadores"⁶⁷. Estas etapas

⁶⁶ What is the ridden portion of a performance? It is what the performer has lernead, not only about the specific role being enacted - the particular pretext that informs a given performance - but also about the whole craft, the years of knowledge stantind behind each enactment. Being confidente of a base of knowledge applies not only to the performing arts but across a wide range of professions. (SCHECHNER, 2006, p. 226)

⁶⁷ Lepage's performance practice does not separate training, pre-rehearsal techniques, the rehearsal process and performance in front of the audience. They are all part of the creative process. (DUNDJEROVIC, 2009, p. 91, tradução nossa)

constituem a cronologia de muitos processos criativos teatrais, o que aparece de específico nesta descrição do trabalho de Lepage, que interessa a esta pesquisa, é a permeabilidade entre etapas e uma fluidez de idas e vindas entre uma etapa e outra. Não é estabelecida uma linha cronológica sequencial determinada, com apenas uma direção causal, na qual um treinamento conduz aos ensaios que conduzem à representação. É na encruzilhada que compreende todas estas diferentes práticas, como complementares e simultâneas, que se encontra esta investigação. Ainda, Bogart e Landau definem os *Viewpoints* como: “uma filosofia traduzida em técnica para (1) treinamento do performer; (2) construção do grupo; e (3) criação de movimento para o palco.”⁶⁸. Assim sendo, não cabe a esta prática um momento ou mesmo uma técnica que precede os encontros para estabelecer bases ao grupo, pois a própria prática define e gerencia suas técnicas.

Além disso, Bogart e Landau apresentam outro fator relevante a essa discussão ao tratarem dos objetivos dos *Viewpoints*. As pesquisadoras e artistas entendem os procedimentos criativos em questão como um método para o artista de teatro se colocar em constante estado de prática de suas habilidades, das que concernem a sua função específica (atores, encenadores ou técnicos), mas especialmente de manter uma prática de criação em coletividade, em relação. Primeiro é relevante pontuar a necessidade da prática constante das habilidades do artista, mas o que destaque deste entendimento é a ideia de trabalhar-se na relação com o outro. Entendendo este espaço de prática de si, não como um espaço de cada um estar instrumentalizado de “suas ferramentas”, mas como um espaço prioritariamente de colaboração. Reforçando que praticar a criação cênica não é somente conhecer e explorar as ferramentas de cada ofício, mas praticar as relações, as negociações, os atravessamentos de práticas, que são o que constitui o fazer teatral. Compreendo, a partir disto, que entender o desenvolvimento de competências como processo implicado na criação, não separado, valoriza esta prática de si em convívio, em relação com o outro. Entendo que para o artista explorador, que a prática requer e produz, esta maneira de praticar-se é mais poderosa, porque improvisar, no sentido de explorar, não significa utilizar competências técnicas adquiridas, mas desvendar e investigar a técnica em conjunto com a sensibilidade do coletivo, do outro e da inteligência da improvisação. Sensibilidade do coletivo, do outro e inteligência da improvisação que, também, são aspectos que exigem, não somente que os artistas estejam dispostos a estas aberturas e escutas, mas prática.

⁶⁸ Viewpoints is a philosophy translated into a technique for (1) training performer; (2) building ensemble; and (3) creating movement for the stage. (BOGART e LANDAU, 2005, p. 7, tradução nossa)

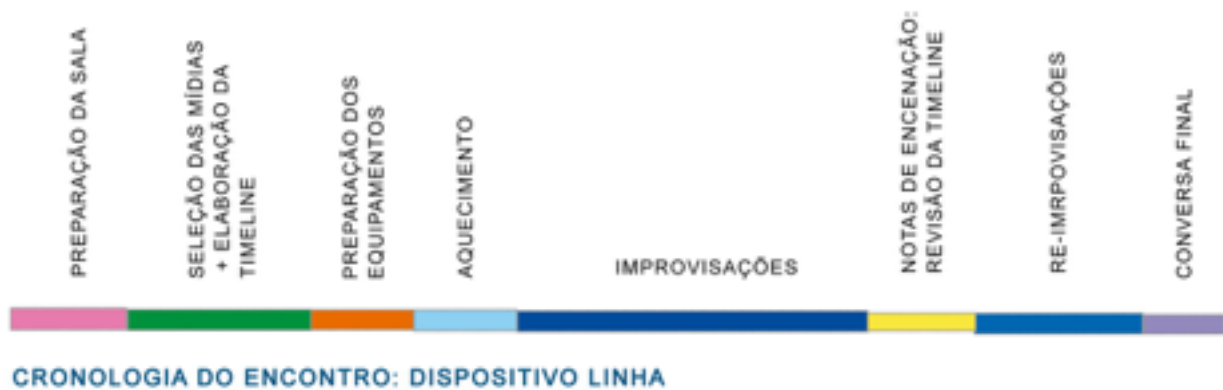
A técnica requerida para o desenvolvimento desta prática é adquirida informalmente, por meio do "fazer" se descobre o "como fazer". De maneira coletiva, os colaboradores pontuam e incorporam as habilidades necessárias ao desenvolvimento da prática. Entendo que não há necessidade de dividir os encontros em etapas de incorporação de técnicas e etapas de improvisação, pois uma está implicada na outra. Sendo assim, os dispositivos se propõem a trabalhar por meio de improvisações de exploração e na constante observação e reflexão destas práticas. Assim, pretendemos compreender e incorporar as técnicas, que o trabalho de composição intermedial e o artista multidisciplinar requerem. Sendo assim, simultâneo ao desenvolvimento de procedimentos de criação intermedial, estamos desenvolvendo as competências técnicas, que se tornarão parte de nossos repertórios fragmentados e múltiplos (no caso dos artistas colaboradores desta prática, em alguns casos, os artistas podem ter um repertório técnico que compreenda apenas um modelo técnico de criação).

Encontros:

O dispositivo linha foi composto por oito encontros, repetindo a mesma estrutura base e realizando pequenos ajustes nos modos de operar cada uma das etapas. Esta repetição de uma mesma estrutura tem como objetivo a incorporação da cronologia dos encontros por todos os participantes e o aprofundamento das questões produzidas a partir das escolhas, que constituem a estrutura do encontro. Ou seja, a repetição pretende que os participantes não tenham mais necessidade de serem conduzidos pelo processo do encontro e que, desta forma, haja um engajamento mais horizontal de todos os participantes, acordando e estimulando a postura multidisciplinar e o trânsito não somente pelas funções da cena, mas pelas funções da estrutura e pelos lugares de liderança. Ainda que, a liderança do experimento não se torne horizontal, porque a construção dos dispositivos e da metodologia de prática foram desenvolvidas por mim e são anteriores aos encontros coletivos, espera-se que os colaboradores possam transitar pelos lugares de liderança criativa ao longo do encontro. Isto é, que possam ser promotores de ações e relações, partindo das diferentes funções criativas da cena (encenação, atuação e técnica).

A repetição da estrutura contribui, também, para as reflexões sobre a metodologia dos encontros, os indícios de problemas e desajustes aparecem na prática e podem ser experimentados e modificados, e especialmente observados, pela repetição de uma mesma estrutura. Como em um experimento científico químico, quando surge um problema, vão sendo modificadas uma variável a

cada vez para tentar encontrar a fonte do problema e sua possível solução. Assim, a estrutura permite a reflexão sobre os procedimentos dos encontros e as tentativas de ajuste que se apresentam necessárias. Além destes oito encontros, foram realizados mais 5 encontros de composição e repetição da *timeline* síntese.

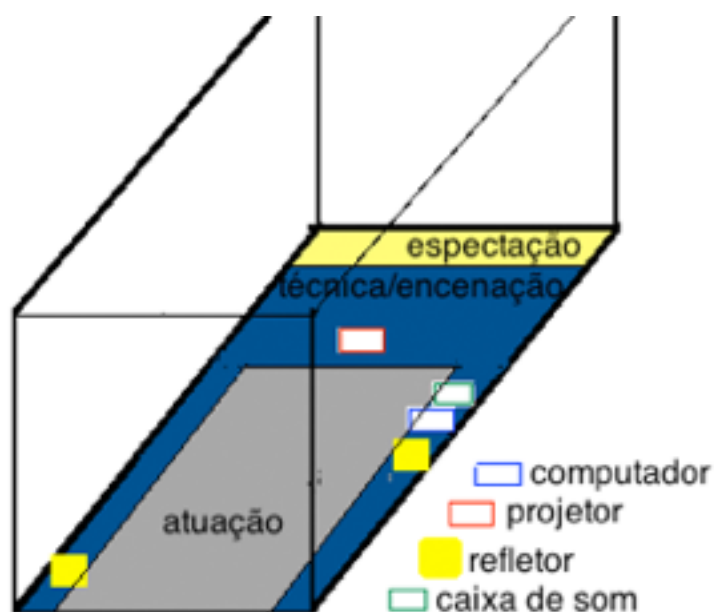


● Preparação da sala:

Antes de iniciar todos os encontros, a sala era preparada para receber os demais participantes. Preparar a sala, diz respeito a todas as tarefas implicadas em transformar uma sala normal no ambiente de trabalho que a prática requer, ou seja, levar para a sala todos os materiais utilizados (mala de objetos, refletores, projetor multimídia, notebook e caixa de som) e instalar os equipamentos. A preparação do espaço de trabalho leva em conta ainda outros aspectos materiais da criação, como a espacialização, a proposição de uma orientação da divisão palco-plateia e limita a utilização e o jogo com os objetos, sejam eles equipamentos midiáticos, objetos cenográficos ou objetos cênicos. Esse momento poderia também ser chamado de preparação do ambiente de trabalho e está relacionado com a prática do encenador. Diversas escolhas estão em jogo no momento de produção do ambiente do encontro e estas escolhas, irão ressoar no desenvolvimento do encontro e nas composições criadas.

O modo como são instalados os equipamentos define como eles serão utilizados no jogo, especialmente no caso do projetor multimídia, que define e restringe seu uso ao suporte de projeção contra o qual ele é fixado, o mesmo ocorre com os refletores. Estas escolhas estão ligadas aos recursos técnicos (disponibilidade de extensões e tomadas, por exemplo) e aos desejos de exploração. Como afirma Anna Halprin, com relação ao que ela denomina ambientes: "Estes

ambientes variam de acordo com o tema e a intenção do mito.”⁶⁹, neste caso variam de acordo com o pressuposto de exploração da intermedialidade, com os ajustes realizados de um encontro para o outro e com as possibilidades técnicas do local de trabalho. Ainda que em condições não ideais, um dos problemas mais marcantes do dispositivo linha foi a manutenção de uma mesma organização espacial durante todos os encontros. Isso define e limita a exploração a determinados jogos, não oferecendo aos participantes desafios e possibilidades estranhas e diversas. Modificar o espaço criado para receber o encontro é uma forma de tornar a tecnologia ativa, porque a maneira conforme ela é posta no espaço propõe modos de exploração e pode ampliar ou reduzir as possibilidades de jogo que ela oferece.



Como podemos visualizar na imagem, a sala esteve sempre apresentando uma configuração de relação frontal entre palco e plateia e manteve a projeção multimídia voltada para parede do fundo da área de atuação, reforçando uma ideia de ciclorama. Porém, o ciclorama, além de oferecer maior visibilidade das imagens, também, deve possibilitar a projeção frontal ou traseira dessas imagens. Isto faz uma diferença considerável, pois no caso da utilização da parede de fundo temos sempre uma projeção de imagens com interferência da sombra dos atores, o que pode ser um recurso interessante a ser explorado, mas lidar com isso em todos os encontros se torna uma limitação negativa, pois não é possível explorar o trabalho com as imagens sem as sombras. Essa

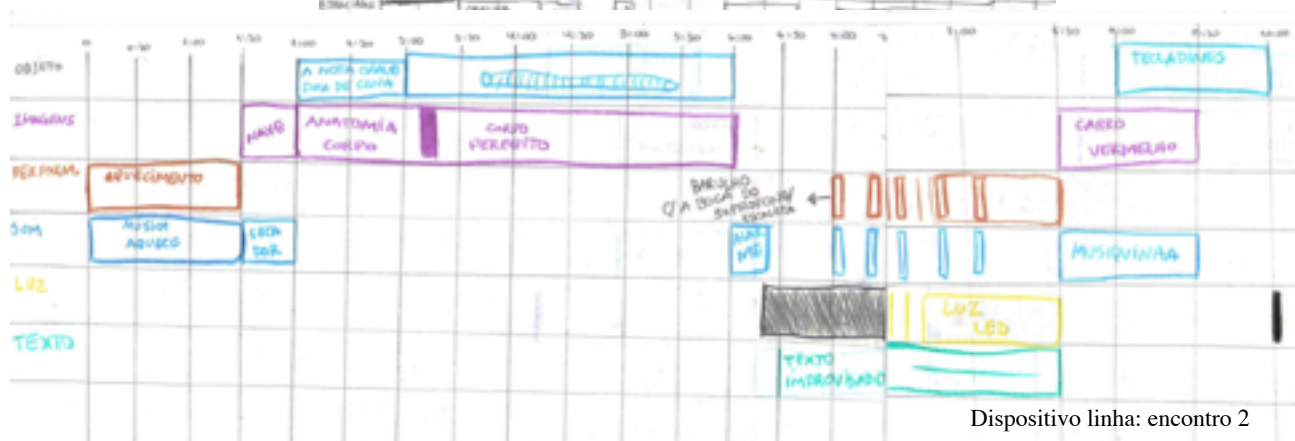
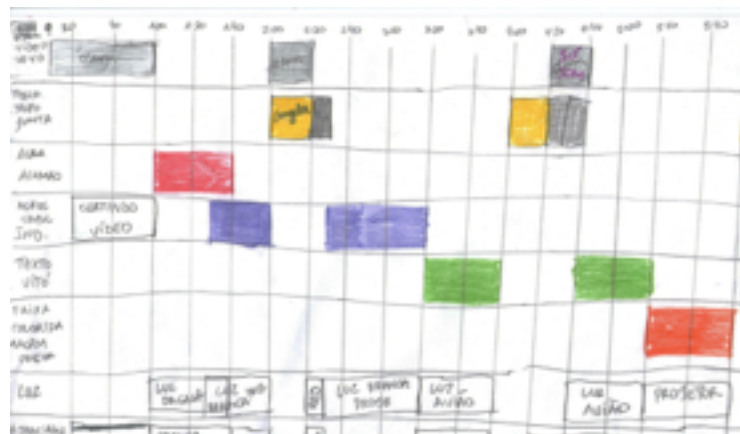
⁶⁹ These environments varied according to the theme and intention of the myth. (HALPRIN apud WORTH and POYNOR, 2004, p. 21, tradução nossa)

configuração também restringe a forma e gera a dureza da projeção, enquanto recurso de iluminação. Além de limitar a exploração das composições, a manutenção desta configuração restringe a exploração dos equipamentos, que estão quase totalmente estáticos no espaço (não conseguimos explorar o movimento do projetor, da caixa de som, dos refletores) e a dinâmica das funções da prática cênica. O encenador e o técnico percebem a improvisação sempre do mesmo ponto de vista centralizado e frontal, além de, em nenhum momento termos explorado a possibilidade de fundir as áreas, de manter as funções distintas, mas misturá-las no espaço.

● **Seleção das mídias + elaboração da *timeline*:**

Esta é a primeira etapa coletiva do encontro, logo que os colaboradores chegavam à sala de trabalho, sentávamos no chão ou ao redor de uma mesa e construíamos a *timeline* do encontro. A primeira decisão é o tempo de duração da *timeline*, este tempo variou de acordo com nossas percepções em relação aos encontros anteriores. A primeira *timeline* tem duração de seis minutos e nove faixas, que compreendem sonoridades, imagens digitais, iluminação, ações, texto e espacialização, enquanto que, a segunda *timeline* tem dez minutos e possui seis faixas. Essa mudança tem a ver com a percepção da complexidade de cada *timeline* em relação à quantidade de mídias vezes o tempo de sua duração.

Dispositivo linha: encontro 1



Dispositivo linha: encontro 2

Observamos no encontro anterior que nossa *timeline* estava ansiosamente complexa, com muitos elementos e muitas simultaneidades. O que nos impossibilitava de pensar sobre a composição, e até mesmo de vê-la, porque ela demandava tanta rapidez de execução, que era impossível saber o que e como estávamos compondo. Neste encontro seguinte então, decidimos aumentar o tempo da *timeline* para 10 minutos e escolher uma quantidade menor de elementos para compô-la. Escolhemos então, duas imagens estáticas, um vídeo, três sonoridades, texto improvisado, uma ação pré-definida e um objeto, que nesta *timeline* foi nosso ponto de partida.

O modelo de *timeline*, extraído diretamente do modo de edição cinematográfica, nos expõe a uma composição no tempo frenética, como é a composição de imagens do cinema tradicional. Com muitos cortes e uma velocidade de ações mais rápida do que a da vida, e a do teatro. (Trecho do diário da pesquisadora do dispositivo linha - 2)

Este trecho apresenta, não somente a adaptação de tempo e complexidade da *timeline*, mas também uma de suas implicações. Projetar a cena nesta estrutura, que obedece a uma lógica de composição que não é a do corpo no cronotopo cotidiano e muito menos das condições necessárias à improvisação e exploração cênicas é uma tarefa que nos exigiu sensibilidade e constante adaptação. Estes contras não se apresentaram como motivações para mudança da estrutura do encontro ou do dispositivo, mas como desafios. Não sendo estes desafios importantes apenas em relação ao desejo de superá-los, mas como desafios construtivos, pois entendemos que essa pressão temporal de fragmentações e cortes poderia ser uma qualidade interessante para o trabalho. Estávamos buscando uma maneira de explorar as relações intermediais que não fosse estritamente racional, no sentido de pensada e configurada previamente como num plano de marcas ou em um *storybord* da cena. Apesar da *timeline* parecer um recurso racional, pois coloca no papel as relações, o modo como ela é produzida e os agenciamentos necessários para improvisá-la logo na sequência de sua estruturação, produzem um espaço de exploração que restringe os tempo de preparação, previsão ou de tomadas de decisão racionadas.

Após a produção desta segunda *timeline* o tempo de dez minutos ficou instituído como um bom tempo de funcionamento, ainda que em outras *timelines* ele tenha sido flexibilizado conforme se fez necessário. Em seguida, um tipo de mídia é escolhido (imagens digitais estáticas, audiovisuais, objetos), esta escolha define a primeira faixa da *timeline* e então decidíamos qual mídia do acervo seria empregada e em que tempo. Após a inserção deste primeiro elemento, definíamos as mídias que viriam na sequência, compondo as faixas seguintes da *timeline*. Estas mídias, tanto a inicial quanto as seguintes, não eram escolhidas com base em critérios definidos. De modo geral o que se estabelecem são associações entre a mídia selecionada anteriormente e a mídia que a segue, estas associações e decisões são pautadas pelo desejo de complementar ou discordar da

mídia anteriormente posta ou, ainda, de trazer para a *timeline* algum elemento que em um primeiro momento parece não dialogar com nenhuma das mídias já colocadas. Porém estas deduções são incertas, em nenhum momento estabeleci com os colaboradores qualquer critério para a escolha das mídias que compõem a *timeline*, nem mesmo os parâmetros acima apontados de acordo e desacordo foram expostos como possibilidades. Sendo assim, entendo que não se possa definir com precisão o que leva os colaboradores a comporem a *timeline* de determinado modo e não de outro. Existe uma aleatoriedade na escolha das mídias para a composição das *timelines*, na medida em que as mídias selecionadas podem ou não estar associadas às mídias que as antecedem e ao conjunto de mídias já presentes na *timeline* e existem fatores desconhecidos, por esta pesquisa, que podem determinar essas decisões.

Outro aspecto posto em questão pela complexidade das *timelines* produzidas foi a escritura plural da cena:

Dentro dos princípios de composição que norteiam este experimento temos a escritura plural. Este princípio é motivado (1) pelo desejo de oferecer ao espectador uma cena da qual ele possa participar criativamente, uma cena que ofereça espaços aos espectadores para ele escolha, componha, crie; (2) pelo desejo de explorar as possibilidades de composição de uma cena com menos hierarquias, e mais horizontal, onde todos os elementos/mídias sejam importantes em si e em relação aos outros elementos, tentando criar uma cena interessante no micro e no macro, com simultaneidades, relações, que oferece diversos caminhos a serem percorridos e não apenas um sentido único. O dispositivo, apresentado visualmente em forma de linha do tempo, oferece a possibilidade de se pensar sobre essa escritura plural. Porém, nos últimos encontros observamos um excesso de camadas, de mídias, de simultaneidades, que deixava a cena saturada e borrava todo jogo, toda sutileza que poderia surgir das relações intermediais. Estou tentando refletir porque isso ocorreu. Minha primeira hipótese entende que a *timeline*, sendo um recurso de montagem extraído da composição cinematográfica imprime um tempo ao teatro que não é o tempo teatral e sim cinematográfico (tradicional). Muitos cortes, eventos de curta duração que informam o que acontece, mas que o espectador não chega a acompanhar o desenvolvimento. Neste encontro, além dessa hipótese, outra me surgiu, a da escritura plural "forçada". O que eu penso é que dar escolhas ao espectador talvez não seja o melhor modo de olhar para esta problemática da horizontalidade dos elementos, talvez fosse melhor olharmos pensando em dar espaços ao espectador. Porque oferecer escolhas o tempo todo para o espectador é o impedir de não escolher. Se em um modelo oposto eu forço o espectador a seguir uma única linha de desenvolvimento e a chegar a uma única compreensão, aqui eu estou forçando o espectador a só escolher. São tantas escolhas que eu não dou o tempo do espectador apreciar nada, ele apenas escolhe e não pode nem apreciar o que ele escolheu. Penso que a multiplicidade funciona se ela tiver uma duração no tempo suficiente para que o espectador possa escolher e apreciar. E que estas escolhas não precisam ser dadas a todo momento, isso não compromete a criação do espectador, nem a abertura da composição, apenas a torna mais fluída, mais tranquila e menos século XXI (que já somos obrigados a viver todos os segundos de nossos dias, acho que no teatro podemos experimentar tempos diferentes). (Trecho do diário da pesquisadora do dispositivo linha - 3)

Compreendemos que a complexidade das *timelines* também estava associada a essa percepção da cena e que encontrar as medidas entre complexidade de relações promovidas e espaços de contemplação dessas relações era necessário. Percebemos que a chave para o entendimento da escritura plural da cena, não estava em aumentar a complexidade das composições, por meio da elaboração de *timelines* com muitas mídias em simultaneidade, mas em tratar as composições de modo não centralizado. A escritura plural da cena, conforme compreendemos nos experimentos práticos, é um meio termo entre alta complexidade, promovida por múltiplas relações em simultaneidade na cena, e a centralização da composição, em torno de uma única relação ou sentido.

● **Preparação dos equipamentos:**

A etapa de preparação dos equipamentos consiste em ligar os equipamentos (notebook, projetor, caixa de som, refletores) e abrir e organizar as mídias que compõem a *timeline* nos softwares utilizados (*vlc player* - para as imagens digitais audiovisuais e sonoridades e *keynote* - para as imagens digitais estáticas). Neste dispositivo de exploração foram utilizados apenas estes softwares, pois as possibilidades de projeção de textos por meio do Word ou da utilização de ferramentas da web ficaram restritas, devido a composição da *timeline* apenas com as mídias pré-selecionadas e ao fato das improvisações seguirem as *timeline* previamente compostas. A preocupação das improvisações era tornar a *timeline* cena e a partir desta intenção as explorações intermediais aconteciam, portanto a ampliação das possibilidades técnicas estava limitada.

● **Aquecimento:**

Neste momento do encontro, era realizado um aquecimento individual, no qual cada colaborador aquecia seu corpo do modo como entendia ser necessário. Porém, ao longo dos encontros percebi que esse aquecimento individual não era suficiente para iniciar as improvisações, isto porque não contribuía para começar a conectar as atenções e as energias dos colaboradores na sala de trabalho. Se cada um chega para o encontro de um lugar diferente, passando por diferentes situações, acordando em diferentes horários, o aquecimento individual mantia-nos nestas diferentes energias. Ainda que, não se tenha a pretensão, neste aquecimento, de estabelecer uma conexão total de energia dos participantes, porque isso exigiria maior dedicação e tempo e, também, porque podemos trabalhar aproveitando essas diferentes energias na improvisação, é preciso oferecer um

pequeno momento de exercício de escuta do outro, para que essa percepção seja acordada e possa se desenvolver ao longo das explorações.

Após refletir sobre problemas ocorridos no encontro 4, no qual não conseguimos improvisar a timeline, cheguei a dois objetivos principais que desejava explorar neste encontro: um aquecimento coletivo e a divisão dos momentos da improvisação. O aquecimento coletivo foi uma tentativa de mobilizar os participantes com relação a presença em sala de ensaio e de jogo.

[...] Por isso, no início do encontro, além do que sempre faço, perguntar como foi a semana de cada um, como foi a manhã antes de chegar no encontro, decidi realizar um aquecimento coletivo. Propos nesse aquecimento que cada um move-se seu corpo como sentisse necessidade para se acordar e se aquecer, e ao longo desse aquecimento individual dei indicações de externalização. Estimulei os participantes a perceber não somente seu próprio corpo neste momento, mas como seu corpo já começa a estar em um espaço definido, com características definidas, na presença de outros corpos. As indicações diziam respeito inicialmente ao corpo em relação ao chão, as peças de roupa que cada um portava, num segundo momento ao espaço, as distâncias, a projeção no fundo do espaço, e por fim, percebendo o colega. (Trecho do diário da pesquisadora do dispositivo linha - 5)

Após esta experiência, desenvolvida no encontro 5, passamos a adotar esse modo de aquecimento, que inicia no corpo do colaborador e vai sendo externalizado em direção ao outro e ao espaço. Porém, ainda que o aquecimento tenha sido repensado e ajustado, a falta de um trabalho mais profundo de conexão continuou existindo. Explorar e improvisar em cena com os outros colaboradores e uma diversidade de elementos materiais, demanda presença - no sentido de estar no tempo-espaço da sala de trabalho integralmente - e conexão - o estabelecimento de um estado de jogo com o outro e com o coletivo. Tanto esta presença quanto este estado de jogo foram, em diversas oportunidades, alcançados por meio da própria exploração e do engajamento que ela exigiu dos colaboradores. Acredito que estes estados poderiam ser perseguidos já no aquecimento, colaborando para a qualidade das explorações. Esta questão permanece para o próximo dispositivo, procurar quais são as qualidades do aquecimento necessário a estas práticas.

● Improvisações:

Uma das questões que impulsionam esta investigação está relacionada à prática da improvisação, esta sendo entendida como prática que possibilita a geração de materiais cênicos, por meio do jogo. Esta pesquisa procura entender de que forma a criação intermedial pode ser trabalhada de maneira improvisacional, por meio do jogo entre mídias e entre artistas da cena (atores, encenadores e técnicos). É importante definir que a improvisação, que é perseguida nesta

investigação, trata da geração e composição de materiais cênicos de maneira intermedial (ao tratar das mídias) e em colaboração (ao tratar dos artistas). Estes dois pressupostos, em si, não excluem outros modos de trabalhar, nem mesmo outros modos de trabalhar improvisando. Os artistas, em colaboração, podem decidir em um trabalho de mesa um *storyboard* intermedial para funcionar como condutor de improvisações, estas tendo como objetivo refinar a qualidade das composições cênicas. A improvisação nesta investigação se coloca como espaço não de repetição, mas principalmente de produção de materiais: composições intermediais, a partir da criação de um espaço de valorização da inteligência da prática. No sentido de que, as ideias e as decisões envolvidas nesta produção de materiais e composições têm como origem e como espaço de suas transformações o espaço-tempo da exploração em ação, em jogo, em prática cênica, em improvisação. Esse espaço inclui as decisões formais e racionais, porém estas estão implicadas no contexto do acontecimento, do aqui-agora da improvisação.

Halprin expressou a preocupação que ainda que a improvisação possa ser útil para gerar material, existe um perigo inerente em repetidamente ir “até certo ponto” e então apenas deixar isto “torna-se outra coisa”. A maior disciplina demandada por seguir o que Halprin chama de “explorações da dança” endereçava esse problema assegurando focos específicos em, por exemplo, um só elemento no tempo, espaço ou força. Isto em ação geraria informação que ela posteriormente “começou a chamar de recursos”. Embora “explorar fosse muito mais focado e controlado do que ‘improvisar’” e tenha possibilidades de desenvolvimento, ainda restavam dificuldades em encontrar uma forma para o trabalho.⁷⁰

Muitos agenciamentos que constituem este dispositivo de criação têm como objetivo interferir sobre esta questão da improvisação, levantada por Halprin. Desde o Laboratório

⁷⁰ Halprin expressed concern that however useful improvisation might be in generating material, there was an inherent danger in repeatedly going ‘up to a certain point’ and then just leaving it to ‘go to something else’ (Halprin, 1995:192 - *Moving Towards Life, Five Decades of Transformational Dance*, ed. R. Kaplan, Hanover and London: Wesleyan University Press). The greater discipline demanded by pursuing what Halprin terms ‘dance explorations’ addressed this issue through ensuring specific focus on, for instance, a single element of time, space or force. This in turn would generate information that she later ‘began to call “resources”’. Although ‘exploring was much more focused and more controlled than “improvising”’ and had developmental possibilities, there remained difficulties in finding a form for the work. (HALPRIN apud WORTH and POYNOR, 2004, p. 66, tradução nossa)

Experimental, tive consciência da importância⁷¹ e estive questionando quais poderiam ser as regras, os rigores desse espaço de exploração pela improvisação, que pretendo produzir. Dentre as estratégias de improvisação desenvolvidas por Anna Halprin ou os modos de endereçar o problema das improvisações, temos além dos focos específicos, a noção de tarefa e posteriormente os *scores*.

Em uma primeira abordagem, a tarefa estabelece uma ação, ou um conjunto de ações objetivas para serem cumpridas, normalmente, elas se caracterizam por ciclos que podem ser repetidos muitas vezes. Não há, aparentemente, na realização de uma tarefa, muito para ser inventado. A repetição que a caracteriza oferece uma oportunidade à observação e para análise do movimento, essa abordagem corresponderia ao primeiro nível do processo de trabalho de Anna Halprin com o uso de tarefas. (ROSSINI, 2011, p. 40)

Da noção de tarefa surgem o *what* e o *how*, o primeiro sendo este rigor da tarefa que deve ser seguido ao máximo, tendo em vista a demanda de esforço (que não é necessariamente físico) para cumprir o objetivo da tarefa, e o *what* possibilita a observação e análise pela repetição, apontada por Rossini. Enquanto que, o *how*⁷² representa a liberdade do bailarino (no caso de Halprin), o como gerenciar o cumprimento da tarefa, o modo conforme cada corpo se engaja nestas ações. É na tensão entre o *what* e o *how* que se estabelece com clareza a relação entre rigor e liberdade desta proposta e são, justamente, estas espécies de tensões que o dispositivo procura produzir. Porém, conforme apresenta a citação anterior, ainda faltava algo para complementar o modo de trabalhar que Halprin estava a procura, algo que pudesse desenvolver para além dos movimentos criados e desta inquietação surge a ideia de *score*.

Não era suficiente ter uma sensação momentânea de uma imagem em movimento. O que você faz com isso? Para onde isto vai? E foi então que *scoring* surgiu, o que

⁷¹ Ao mesmo tempo conversávamos sobre a necessidade de mais rigor para as improvisações, tendo como indício o estado criativo que aparece quando os participantes “se perdem” em um jogo. O jogo proposto, geralmente vindo do contato improvisação tem regras, é limitado, e aparentemente quanto mais limitado o jogo se apresenta, mais fácil para o ator é ultrapassar o mecânico e alcançar o criativo. (Trecho do diário da pesquisadora do Laboratório Experimental - ENCONTRO 9 – Estrutura de “trabalhos”)

Pois assim como viemos refletindo, o espontâneo aparece alicerçado pelo rigor, que pode ser muitas vezes um rigor formal, mas é preciso que se possa frequentar outros lugares, sair, entrar, ter a possibilidade de romper e retornar a forma também. (Trecho do diário da pesquisadora do Laboratório Experimental - ENCONTRO 10 – Os Mistérios da Imaginação)

⁷² A tarefa constitui uma estrutura, um esqueleto, funciona como um elemento de sustentação definido e sólido, mas, ao mesmo tempo, incompleto. A determinação exata de uma ou mais ações não impede que o performer crie variações relativas às qualidades do movimento, tais como ritmo, tonicidade, velocidade e duração, por exemplo. Em decorrência das decisões que ele deve tomar, no momento de executar a tarefa, essa estrutura se torna única. (Rossini, 2011, p. 44)

abriu muitas novas possibilidades criativas. Esta foi a mais libertadora, mais liberadora experiência da minha vida.⁷³

O que se entende como *score* neste dispositivo é a *timeline* criada coletivamente, no início de cada encontro. Cada nova *timeline* é um novo *score*, que carrega em si uma sequência de *scores* menores a serem desenvolvidos. A existência da *timeline*, a inspiração sobre o seu modo de funcionamento e a maneira como ela está posta, como primeiro evento coletivo dentro da cronologia do encontro, é a resposta deste dispositivo para a questão da improvisação que esta investigação se coloca. O principal objetivo da *timeline* é criar este espaço de tensão entre rigor e liberdade de improvisação, tentando oferecer aos colaboradores regras e desafios a serem agenciados coletivamente durante a exploração. Cada *timeline* define de forma bastante restritiva os eventos da improvisação, suas sequências e suas durações no tempo, estas restrições devem oferecer aos exploradores um chão comum, com direções comuns, para que estes improvisem ações, relações, movimentações, enfim, criem em cima desta tela parcialmente pintada. Ao longo dos encontros, lembrei os participantes constantemente da possibilidade de quebra das regras, quando achassem que fosse necessário. Em um ato de forçar e ultrapassar os limites das regras, por alguma necessidade emergente, seja ela uma ideia, uma visão para a composição ou a dilatação ou contração dos tempos determinados na *timeline*.

As questões e os problemas da criação intermedial, que emergem nesta pesquisa, devem uma parte considerável de sua existência à criação deste empecilho, propositalmente colocado para negociar com a liberdade das explorações cênicas. Este *score*, além de funcionar como um problema inicial comum a todos os colaboradores, o que considero muito positivo como estímulo inicial de improvisação, ainda, funciona como estrutura agenciadora da exploração, o que evita pausas e dispersão de energia no meio do encontro. O *score* funciona para improvisação como motivador de concentração coletiva, em torno de um mesmo problema/estrutura. Além disso, ainda funciona como recurso nas reimprovisações e material de notação de cada encontro, evidenciando o caráter de transformação e evolução, promovido pela incorporação de estruturas com etapas cíclicas (RSVP e *Repère*) na prática.

● **Notas de encenação: revisão da *timeline*:**

⁷³ It wasn't enough to have a momentary movement image feeling. What do you do with it? Where does it go? And that's when scoring came in, which opened a lot of new creative possibilities. That was the most freeing, most liberating experience of my life. (HALPRIN apud WORTH and POYNOR, 2004, p. 67, tradução nossa)

A *timeline*, criada no início do encontro, era improvisada, em geral, três vezes consecutivas sem pausa entre elas. Alguns ajustes e modificações eram realizados entre uma improvisação e outra, feitos a partir de rápidas combinações, entre os colaboradores, durante a improvisação ou nos intervalos de improvisações. Ao final destas improvisações, todos os participantes se reuniam novamente, do mesmo modo como no início do encontro, e conversavam sobre o que haviam visto e percebido (de acordo com as funções ocupadas em cada momento). Nesta etapa do encontro, podíamos propor as modificações que considerávamos necessárias à composição, ajuste de mídias, de tempos, de espacialização. Além de modificações, também eram propostas definições, repetições de momentos interessantes e conseqüentemente a repetição de cada colaborador em determinadas funções, em cada um destes momentos. A *timeline*, em si, era pouco modificada, os colaboradores estavam mais engajados em torná-la interessante e fluída do que em fazer modificações para tentar resolver os problemas que ela apresentava. Quando ela sofria alguma modificação, tratava-se na maioria das vezes de ajustes de duração ou da remoção de alguma mídia de algum trecho da *timeline*.

Este momento estabelece uma divisão importante entre as improvisações, que compõem o encontro (improvisação e reimprovisação). Em determinado momento dos encontros do dispositivo linha percebemos a necessidade de compreender a diferença entre estas duas etapas de improvisação. Pois, quando misturávamos a exploração com a definição de eventos da *timeline*, matávamos as potencialidades da exploração de desvendar novos caminhos, quebrar regras, surpreender a composição e os demais colaboradores.

Logo ao final da primeira improvisação já queríamos modificar elementos, ordens, definir quem faria o quê. [...] A crítica ocupou um espaço tão grande, logo após a primeira improvisação, que não conseguíamos mais fazer nada. Tudo parecia ruim, no momento em que estávamos fazendo, não entrávamos mais na cena, nem como atores nem como encenadores ou técnicos, estávamos todos de fora criticando o processo. [...] A Marta assistindo aquela situação comentou que era preciso respeitar o momento de exploração, de troca de papéis e o tempo necessário para a improvisação acontecer. Pensando sobre isso, entendi que essa estrutura de ensaios compreende mais uma divisão, a do momento da improvisação. Temos um primeiro momento de exploração, de primeiro contato com os elementos, com as simultaneidades, com as sequências. [...] nas primeiras improvisações é mais importante se apropriar das mídias, das sequências, experimentar jogos na atuação, puxar o tapete do colega, socorrer o colega, estar dentro e atento ao que se experimenta. É interessante ajustar momentos pontuais para a próxima improvisação, mas sem interromper o fluxo. [...] E posteriormente sim, antes de improvisar passadas finais da *timeline*, pode se ter um momento de conversa sobre mudanças necessárias, definição de funções, etc. (Trecho do diário da pesquisadora do dispositivo linha - 5)

Apesar deste momento ser intitulado “notas de encenação”, não eram tomadas notas, propriamente ditas. Este é um aspecto que me inquietou ao longo da exploração de ambos os dispositivos, a necessidade de anotar as questões, os acontecimentos, os ajustes. Porém, a prática de funções flutuantes e o engajamento que o encontro demandava, não me permitiam pausar e me colocar fora do que estava acontecendo para anotar. Ainda que, perceba a importância e lamente não ter podido fazer esse trabalho ao longo dos encontros, entendo que também é interessante trabalhar e exercitar essa percepção interna. Estivemos lidando com as percepções e as memórias dos colaboradores e, me parece, que esta memória tem suas próprias qualidades, que não são nem melhores ou piores do que as percepções, memórias e notas externas à prática cênica. Entendo que, ambos os trabalhos de reflexão se encontram limitados pela não presença deste observador externo, mas essa limitação não significa uma falta, apenas um limite de olhar, que tem sua própria potência e suas fragilidades. E se o esquecimento é parte do lembrar⁷⁴, esquecer de alguns detalhes ou momentos da improvisação não me parece algo necessariamente ruim.

● Reimprovisações:

Na sequência da pausa da *avaliação*, tendo a *timeline* ajustada e alguns de seus momentos definidos espacialmente, temporalmente e em termos de jogo proposto e estabelecido na cena, os colaboradores reimprovisavam sobre estes novos *scores*. Esse momento, além de fazer emergir por algumas vezes momentos muito interessantes de composição intermedial, que ganhavam potência após seu esclarecimento coletivo, também funcionava como despedida da nossa pequena criação. Este experimento funcionou a partir da exploração de uma *timeline* diferente por encontro, assim sendo, só tínhamos aquele encontro para aproveitar os momentos prazerosos das composições que criávamos. Não é objetivo desta investigação produzir composições cênicas refinadas e aprofundadas e sim, produzir este espaço potente de criação intermedial, por isso as despedidas eram importantes. Este procedimento de reimprovisação e desapego do material criado é também fomentador da exploração, pois em nenhum momento durante os oito encontros iniciais tentamos utilizar as experiências já vivenciadas como atalho. Os colaboradores estiveram sempre engajados

⁷⁴ Trabalho há mais de quarenta anos sobre a memória e de tudo que fiz, só restam em mim vestígios. Tive um grande amigo da Califórnia, James McGaugh, que disse, em um livro de psicologia publicado por ele em 72, que o aspecto mais saliente da memória é o esquecimento. (IZQUIERDO, Ivan. Conferência de Abertura do VII Congresso Abrace. In: ISAACSSON, Marta; MASSA, Clóvis; SPRITZER, Mirna; WEBER, Suzane (Orgs.). **Tempos de memória: vestígios, ressonâncias e mutações**. Porto Alegre: ABRACE – Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas: AGE, 2013, p. 18.)

na busca pela exploração e pela aventura de tentar sempre experiências diferentes, com a mistura de diferentes materiais e a tentativa de diferentes estratégias. Penso que oferecer este momento de finalização da composição de cada encontro alimenta este espírito de busca pelo ainda não experienciado.

● **Conversa final:**

Neste momento os colaboradores eram estimulados a falar sobre suas percepções a respeito do encontro e do desenvolvimento do experimento. Discutíamos sobre as composições e como estas estavam se encaminhando para o que buscávamos naquele momento, a evidência da dimensão real, sobre como os participantes se percebiam ocupando as diferentes funções e sobre o que havíamos notado de positivo que deveria ser evidenciado para ser mantido e do mesmo modo quais eram as relações e os momentos que precisavam ser revistos.

Não por coincidência, a discussão que permeou todo o experimento foi a da questão da dimensão real do fenômeno cênico, porque esta era uma discussão que não encontrava solução prática. Outros problemas evidenciados neste momento de conversa eram absorvidos e tentativas de resposta eram oferecidas já no encontro seguinte, como por exemplo, o foco demasiado no jogo das funções em relação à composição, o estado de performance presente em todas as funções *versus* a manutenção do estado de atuação em todas as funções, o excesso de crítica e conversa, o excesso de complexidade das *timelines*.

A Marta esteve presente e assistiu a uma das improvisações, ela relatou que não conseguia sequer ver o que acontecia na cena (do mesmo modo que nós mesmo no encontro anterior, e ainda, mesmo que menos, neste encontro). Especulamos porque isso estaria acontecendo, a Marta disse que o jogo de troca de funções parecia mais importante que a composição da cena, que estava em primeiro plano e não deixava mais nada ser visto, que muitas vezes parecia que estávamos trocando de função apenas por trocar, e que não chegávamos a contribuir com nada naquela função que estávamos ocupando. (Trecho do diário da pesquisadora do dispositivo linha - 2)

Além disso, neste encontro a Iaiá trouxe uma questão interessante em relação ao trânsito das funções. Ela disse que não cabia para ela anunciar a troca de função, porque ela se percebia sempre em estado de performance, estando em cena ou operando algo técnico. (Trecho do diário da pesquisadora do dispositivo linha - 7)

Com relação à divisão dos momentos da improvisação, notei que no encontro anterior discutimos demais sobre a cena. Logo ao final da primeira improvisação já queríamos modificar elementos, ordens, definir

quem faria o que. Esta racionalização do processo de improvisação, que neste momento ainda é uma fase de primeiro contato com os elementos e experimentação, matou a energia de criação. (Trecho do diário da pesquisadora do dispositivo linha - 5)

Observamos no encontro anterior que nossa *timeline* estava ansiosamente complexa, com muitos elementos e muitas simultaneidades. O que nos impossibilitava de pensar sobre a composição, e até mesmo de vê-la, porque ela demandava tanta rapidez de execução, que era impossível saber o que e como estávamos compondo. Neste encontro seguinte então, decidimos aumentar o tempo da *timeline* para 10 minutos e escolher uma quantidade menor de elementos para compô-la. (Trecho do diário da pesquisadora do dispositivo linha - 2)

Porém, com relação à questão da dimensão real nenhuma estratégia parecia responder e se apresentava, ainda, um dilema de outra ordem: não forçar uma cena intermedial que, sabidamente, evidencia a dimensão real do fenômeno. O emprego da câmera ao vivo, por exemplo, sabidamente evidencia a dimensão real da cena, por meio da intermedialidade, pois oferece ao espectador o desvendamento do processo de produção da imagem, que está sendo produzida ao vivo - em frente aos seus olhos.

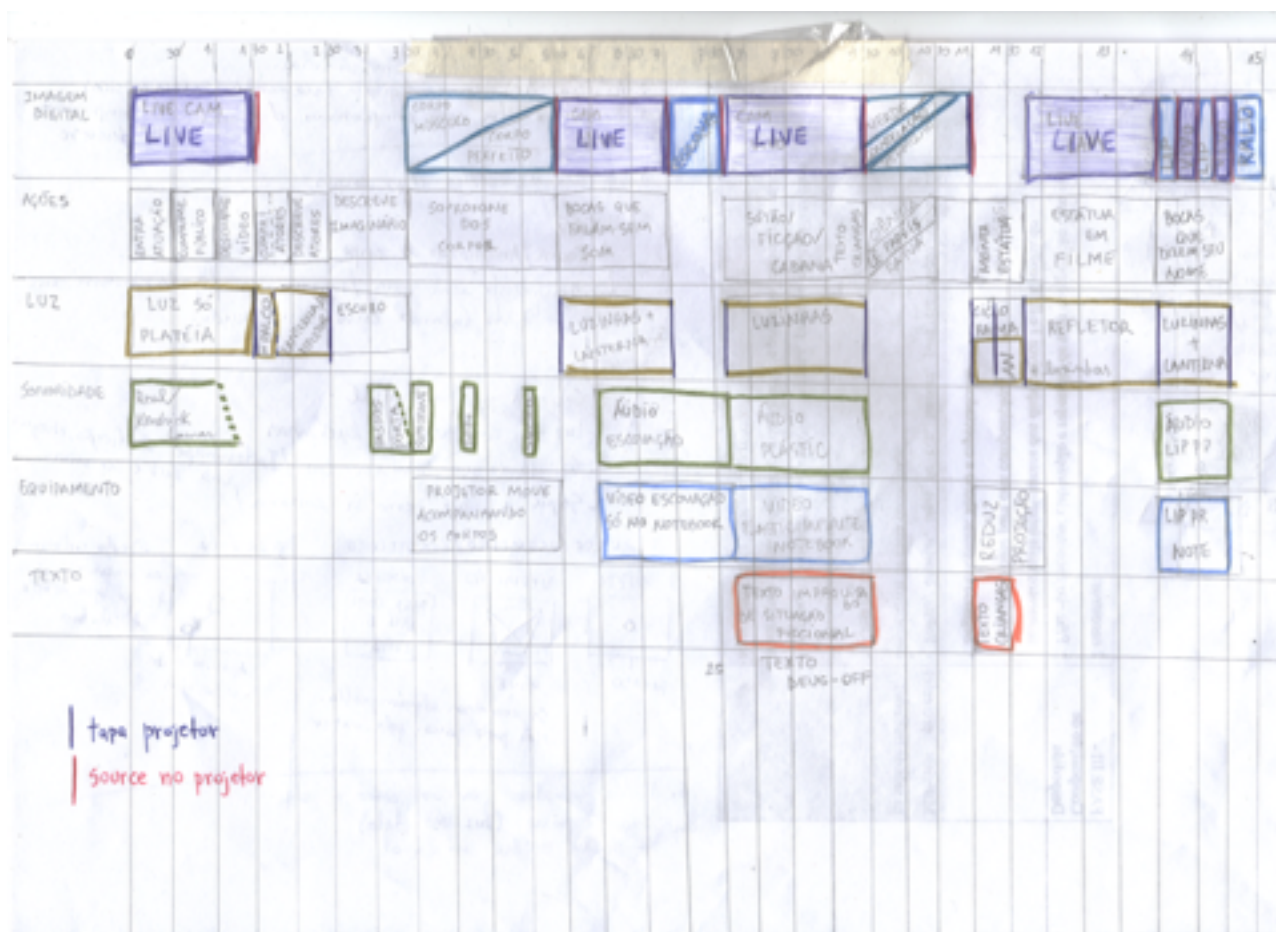
Ainda não conseguimos focar na relação intermedial como evidência da dimensão real, isso ainda não ocorreu a meu ver. É importante que eu esteja no lugar do encenador para perceber quando, onde e como esta relação intermedial específica pode emergir. **Não pretendo impor isso, não pretendo trazer soluções ou estratégias pré-definidas para forçar isso a acontecer.** Se fosse o caso, este experimento poderia ter sido feito apenas por meio de estratégias observadas em espetáculos, como os dois citados acima, por exemplo, e poderia se experimentar a partir destas estratégias. Não é caso. Quero entender como isso pode ser criado, na coletividade, com a inteligência da própria cena em jogo, para que não seja sempre um processo cronológico onde a tecnologia entra em cena antes ou depois. Quero entender como ela pode acontecer junto com os corpos, com o tempo, com o espaço, com discursos, com experimentação. A partir deste encontro pretendo ficar mais na posição de encenadora e pesquisadora, **para analisar nossas composições** e dedicar minha energia e atenção para tentar entender se isso é possível e como. (Trecho do diário da pesquisadora do dispositivo linha - 2, grifo nosso)

O relato acima reafirma o dilema de não impor soluções pré-existentes para o problema e evidencia que a prática de pesquisa não pretende comprovar estratégias extraídas de espetáculos, que promovem ênfase na dimensão real, por meio da intermedialidade. O que ocorre com a questão da evidência da dimensão real é um paralelismo de objetivos, vemos no relato o desejo de "entender como isso pode ser criado, na coletividade, com a inteligência da própria cena em jogo, para que não seja sempre um processo cronológico onde a tecnologia entra em cena antes ou depois" e, em paralelo a necessidade de "ficar mais na posição de encenadora e pesquisadora, para analisar nossas

composições”. Estes dois desejos informam duas pesquisas diferentes, uma sobre procedimentos de criação intermedial, que respeitem a determinados princípios estéticos e éticos de criação, e outra, que analisa as composições intermediais em busca de estratégias que evidenciam a dimensão real do fenômeno cênico. Em outro momento e em outro contexto de pesquisa, talvez essas duas inquietações pudessem se cruzar, mas não nesta investigação. Sendo assim, após a finalização do dispositivo linha e à realização do exame de qualificação ficou decidido que a evidência da dimensão real do fenômeno cênico, pela intermedialidade, não seria mais objeto central da pesquisa. A dimensão real do fenômeno cênico continua sendo princípio dos dispositivos, fazendo parte das estratégias dos experimentos de criação, mas não é mais objetivo central. Ressalto a importância da insistência em trazer esta questão à tona, durante a realização do dispositivo linha, porque as discussões e a persistência neste problema não são invalidadas, na medida em que determinaram que essa escolha importante fosse tomada.

Composição síntese:

A composição síntese foi desenvolvida motivada por esta questão persistente da evidência da dimensão real do fenômeno cênico, por meio de cenas intermediais. O acréscimo desta etapa, que não estava prevista, foi uma última tentativa de responder a esta questão e de tentar observar de que modo as composições desenvolvidas ao longo dos oito encontros anteriores haviam manifestado essa evidência. Para isto, foi montada uma *timeline* síntese que agregava momentos das *timelines* anteriores que pareciam promover esta evidência, este trabalho foi desenvolvido em casa apenas por mim. Feito isto, esta *timeline* síntese foi levada ao encontro com os colaboradores e a partir de sua exploração sofreu diversas modificações e foi consideravelmente enxugada, mantendo bem menos momentos.



Dispositivo linha: *timeline síntese*

Segundo o critério de evidência da dimensão real, que nortearam a escolha dos eventos que compuseram essa *timeline síntese* temos:

1m - 1m30s: A câmera ao vivo que projeta a entrada do público na sala de representação, logo após os atores entram em cena, anunciando o trânsito para a atuação, e descrevem as imagens projetadas da plateia, como se elas se tratassem de outro espaço-tempo. Esse momento foi escolhido, porque estabelece inicialmente a presença de todos, colaboradores e espectadores, no mesmo tempo-espaço da sala, na dimensão real do teatro. Essa noção é reforçada, nessa mesma cena, pela ironia de descrever o que claramente é uma transmissão ao vivo dos espectadores, como se fosse uma imagem fictícia.

3m30s - 5m30s: Temos a troca de imagens entre corpos “perfeitos” (atléticos) e figuras que representam a musculatura do corpo humano; na cena, um ator sopra o corpo do outro com uma mangueira, dando formas e estímulos a este corpo. Essa cena foi escolhida porque a técnica aparece como jogadora da ação cênica, estimulando a ação dos atores por meio da troca de imagens e da

movimentação da imagem luminosa do projetor, pela manipulação do equipamento para cima e para baixo. Isso evidencia a dimensão real do teatro, na medida em que os espectadores acompanham o desvendamento da manipulação da imagem técnica, porque toda ação dos técnicos é feita as vistas do espectador. O espectador pode transitar entre dimensão ficcional, da cena, e dimensão real, do modo como a cena está sendo produzida.

5m30s - 7m: É transmitida ao vivo a imagem das bocas dos atores falando, porém os atores não emitem som. Essa cena foi escolhida porque desmistifica a produção das imagens, na medida em que elas acontecem ao vivo, e a fala sem som, rompe com a expectativa de unidade do audiovisual, evidenciando seu reporte à cena.

9m30s - 11m: Nesta cena, as cores verdes e vermelhas e uma imagem de uma constelação de sentimentos são projetadas e, conforme mudam, determinam um jogo para os atores na cena: o verde é uma conferência inventada, o vermelho é a sensação de raiva e a constelação determina que os atores leiam “qualidades humanas” de papezinhos que eles têm no bolso. Essa cena foi escolhida pelas mesmas razões da cena dos corpos, porque desvenda o funcionamento do jogo e da imagem para o espectador e, assim, traz para o primeiro plano a dimensão real da cena, do seu processo de produção.

12m -13m30s: Na cena, temos uma estátua do Ander com o macaco, a transmissão ao vivo dessa cena estática associada a uma narração que dá voz aos personagens imóveis e mudos, tenta produzir um filme, dando ação aos corpos cênicos. Novamente aqui temos a estratégia de desnudamento do jogo e dos modos de produção do vídeo, como estratégia de evidência da dimensão real da cena.

13m30s - 15m: Semelhante à cena que ocorre aos 5m30s, nesta temos o vídeo de uma boca que repete o nome Philip, sendo intercalado com a transmissão ao vivo da boca do ator que fala, mudo, o nome Matheus, enquanto a voz do vídeo continua dizendo Philip. Esta cena, além de desvendar o modo de produção, como as outras, tenta causar uma confusão entre cena e vídeo.

Uma das hipóteses levantadas na época, para justificar a fragilidade da evidência da dimensão real, pela composição intermedial, era que isso se devia ao fato de não aprofundarmos as ações e relações de cada *timeline*, pela escolha de constante exploração e não aprofundamento do dispositivo. Então, decidimos nos encontrar quatro dias seguidos em diferentes turnos, para trabalhar essa *timeline* síntese pela repetição de suas definições, ensaiar essa *timeline* para clarear as relações, as intenções, as movimentações. Ao longo destes quatro ensaios pausamos o trânsito de funções e cada colaborador, ainda que desempenhando funções diferentes, estava fixado em dada

função em cada momento da composição. Assumi a função da direção e desenvolvi um trabalho de organização das cenas no espaço e no tempo e trabalhei com os atores cada um de seus momentos de cena, ainda que muito brevemente. No quinto dia, convidamos alguns amigos, a orientadora professora Marta e parte da banca examinadora (professoras do DAD e PPGAC) para assistirem à composição síntese.

Neste dia, após esta última tentativa de responder a questão da dimensão real, a professora Suzanne Weber, parte da banca examinadora, perguntou onde eu percebia que estaria a evidência do real, e depois de oito encontros, mais cinco da *timeline* síntese, tudo o que eu podia responder era “não sei”. Estiveram claros, durante o experimento, quais eram os motivos para a seleção dos momentos que compuseram a *timeline* síntese, conforme apresentados. Porém, não me parecia certo repetir estratégias que, sabidamente, reforçavam a dimensão real e essa pergunta reverberou muito forte nas decisões que se seguiram. Reforço que após este dispositivo e o exame de qualificação entende-se que esta evidência da dimensão real não cabe como objetivo central da pesquisa. Que a dimensão real contribui para as reflexões destes dispositivos como princípio de seus desenvolvimentos, mas que analisar as composições em busca da dimensão real, não é o desejo central desta investigação.

■ Análise do material de registro:

Esta etapa se concretiza neste escrito, ela está presente na cronologia dos dispositivos, pois estes sempre estiveram considerando seu desfecho em um trabalho de reflexão escrita que possa deixar traços relevantes das práticas desenvolvidas para além dos colaboradores, que carregam estas incorporadas em seus repertórios. Constituem materiais de registro desse dispositivo de exploração o diário da pesquisadora e as *timelines* de notação.

Dispositivo Bolha



Preparação do dispositivo:

O dispositivo bolha foi planejado em simultaneidade ao linha, pois a existência dos dois dispositivos distintos está ligada ao desejo de experimentar as diferenças entre um e outro. Estas diferenças dizem respeito às diferentes modalidades de organizar o pensamento da cena – trajetória linear e trajetória múltipla – e diferentes modos de negociação entre rigor e liberdade - maior e menor liberdade no momento da improvisação - e diferentes modalidades de negociação entre projeto e exploração - projeto seguido da exploração e exploração seguida de sua definição em projeto. A ideia de utilizar o diagrama Intermedia, como motivador da elaboração do segundo dispositivo de criação, também, nasce na disciplina *Théâtreologie I*, na qual, ao estudarmos a poesia ao ar livre, entramos brevemente nos trabalhos do *Fluxus*⁷⁵. Este movimento prendeu minha atenção, porque há décadas atrás estes artistas já se dedicaram a investigar de forma consciente intermedialidades na criação artística. A partir do interesse em aprofundar o que estes artistas entendiam por intermedialidade, foi desenvolvido o dispositivo Intermedia.

O que é um poema que se posiciona conceitualmente entre as artes plásticas e a poesia? Foi a poesia visual – o poema de HEBERT, assim como as peças visuais de Emmett WILLIAMS. O que foi um poema que deve ser lido em voz alta e que utiliza os sons da linguagem para se diferenciar? Foi a poesia sonora. E o que foi um *happenning*? Foi uma fusão conceitual de teatro, ou ao menos de texto, de arte

⁷⁵ Fluxus—nome do latim, que significa fluxo— é uma rede internacional de artistas, reconhecidos pela mistura de diferentes mídias artísticas nos anos 60, e pelo desenvolvimento conceitual e prático da noção de intermedia. *Fluxus means change among other things. The Fluxus of 1992 is not the Fluxus of 1962 and if it pretends to be - then it is fake. The real Fluxus moves out from its old center into many directions, and the paths are not easy to recognize without lining up new pieces, middle pieces and old pieces together.* (Declaração de Dick Higgins, na página inicial do site www.fluxus.org)

plástica, e de arte sonora, um intermeio em três dimensões.⁷⁶

Dick Higgins, em 1966, utilizou pela primeira vez o termo *intermedia*, ele tentava por meio deste termo entender o que eram os trabalhos desenvolvidos pelo Fluxus. Um grupo de artistas, que conforme sua própria denominação indica, tentava se colocar nestes espaços fluídos de transferência, de permeabilidade, de fronteira e, também, de intermedialidade. No diagrama, elaborado por ele (figura abaixo), podemos observar com clareza o que ele entendia por intermedia, no tempo em que propôs este conceito. Trata-se de um espaço fluído que compreende diferentes mídias, artes, linguagens, correntes de pensamento, e este é o primeiro aspecto interessante do diagrama apresentado por Higgins. Nele vemos não somente mídias, mas também ideias, conceitos, interesses, que estão se movendo em torno destas mídias, que irão compor a atividade artística intermedial. Além disso, Higgins reconhece os pontos de interrogação presentes nesse processo de fluidez em rede, reconhece que o artista está munido das mídias, de suas referências artísticas, de suas ideias sociais e científicas, e que além de tudo isso, ainda está sobre a influência de outros círculos, dos quais ele não tem conhecimento consciente.

O dispositivo bolha de experimentação tem como base o diagrama proposto por Higgins, escolhido para dar forma ao segundo momento de experimentação, porque rompe com a linearidade da composição e sua submissão a um desenvolvimento contínuo no tempo. Eliminando a ordem temporal, oferecida pelo dispositivo linha, aumentamos a importância e o poder do caráter improvisacional do experimento. Isto quer dizer que, com este modelo, pretende-se que a improvisação proponha e defina as relações entre elementos, apostando na inteligência da prática e do corpo em estado em jogo. Enquanto rigor, teremos a definição prévia das bolhas que serão colocadas em nosso aquário de experimentação e de seus conteúdos. Amplio a imagem proposta por Higgins, de círculos dentro de um grande círculo, para a imagem de um aquário cheio d'água, dentro do qual são colocadas algumas bolhas, porque penso que visualizar, mesmo que imaginariamente um espaço tridimensional, que sofre a pressão do ambiente em seu em torno (água), reforça a ideia de que nosso controle é dividido com os pontos de interrogação, e que nossas inteligências estão compartilhadas com a inteligência da coletividade, a inteligência da prática.

⁷⁶ Qu'est-ce que c'est, un poème qui se positionne conceptuellement entre les arts plastiques et la poésie? C'était de la poésie visuelle – le poème d'HEBERT, aussi bien que les pièces visuelles d'Emmett WILLIAMS. Qu'est-ce que c'était, un poème qui doit être lu à haute voix et qui utilise les sons du langage pour se différencier? C'était de la poésie sonore. Et qu'est-ce qu'était, un happening? C'était une fusion conceptuelle de théâtre, ou au moins de texte, d'art plastique, et d'art sonore, un intermédium à trois dimensions. (HIGGINS apud MARTEL, 1999, p. 5)

Intermedia: un Diagramma

Dick Higgins



Intermedia Diagramma - Dick Higgins
(fonte: HIGGINS, Hannah. *Fluxus Experience*. Los Angeles: University of California Press, 2002)

■ Acervo de recursos:

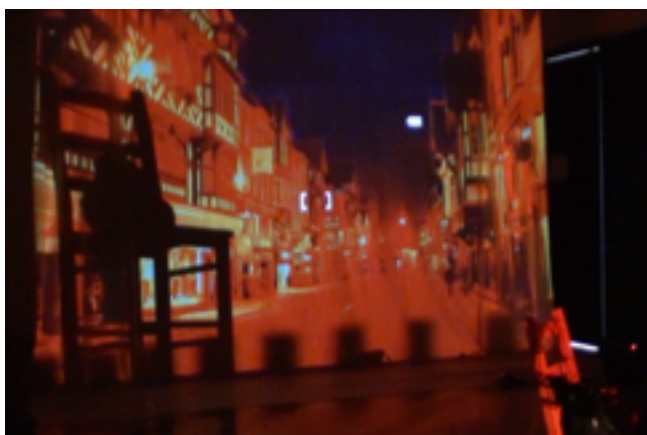
Ao determinar um padrão de repetição, podemos chamar atenção para aquilo que quebra o padrão e é, portanto, diferente ou o aquilo que muda.⁷⁷

A repetição, nesta prática de investigação, aparece em dois lugares com duas finalidades. Primeiramente, o trabalho com o acervo de mídias pré-estabelecidas ao longo de todos os encontros de cada dispositivo é proposto a fim de evidenciar a intermedialidade, a ponte entre duas mídias. O

⁷⁷ By setting up a pattern of repetition, we can draw attention to what breaks the pattern and is therefore different, or what changes. (BOGART et LANDAU, 2005, p. 186, tradução nossa)

estabelecimento de um padrão, por meio da determinação de um acervo de mídias fechado, pretende que pelo emprego de mesmas mídias em diferentes composições, seja possível verificar como cada diferente montagem, ou diferente encontro entre mídias, pode revelar diferentes relações intermediais. Desta forma, por meio da repetição das mídias tentamos perceber as diferenças, como uma em encontro com a outra produz diferentes intermedialidades ou não intermedialidade.

No dispositivo bolha, por exemplo, utilizamos em duas composições o jogo de dominós como objeto da cena, em simultaneidade a este objeto, em ambas as composições, tínhamos imagens de diferentes cidades. Mesmo utilizando o mesmo objeto e duas mídias audiovisuais muito próximas, o modo como a composição aconteceu, o jogo que foi proposto pelo objeto e pela atuação, as sonoridades que se somaram ao momento, produziram diferentes intermedialidades. Na primeira composição, do encontro 5, os dominós são colocadas um a um pela atuação em frente à luz do projetor, criando sobre a imagem de cidade sombras retangulares, que remetem a uma cerca ou a linha do horizonte de outra cidade. Neste caso, temos a materialidade do dominó em frente ao projetor, produzindo por meio da sua sombra uma incrustação de imagem digital e objeto. Enquanto que, na composição do encontro 6, a Gabriela dispõe os dominós em frente à imagem, mimetizando em miniatura a imagem de grandes arranha-céus que a imagem digital apresenta e após colocá-los, caminha em torno deles, como se caminhasse com dificuldade por entre a cidade com medo de derrubar o empilhado gigante de moradias. Nesta composição, o dominó se torna metáfora duplicada da imagem digital e não parte dela, como na composição do encontro 5. Esta comparação pretende evidenciar como o emprego de mesmas mídias na composição pode resultar em diferentes intermedialidades, partindo não do que é produzido como sentido na cena, mas da exploração de suas possibilidades materiais possíveis. Nas composições apresentadas temos o objeto se relacionando materialmente de diferentes modos com a imagem digital e, a partir dessa exploração, produzindo diferentes sentidos e sensações.



Screenshot do registro em vídeo da composição do encontro 5, do dispositivo intermedia.



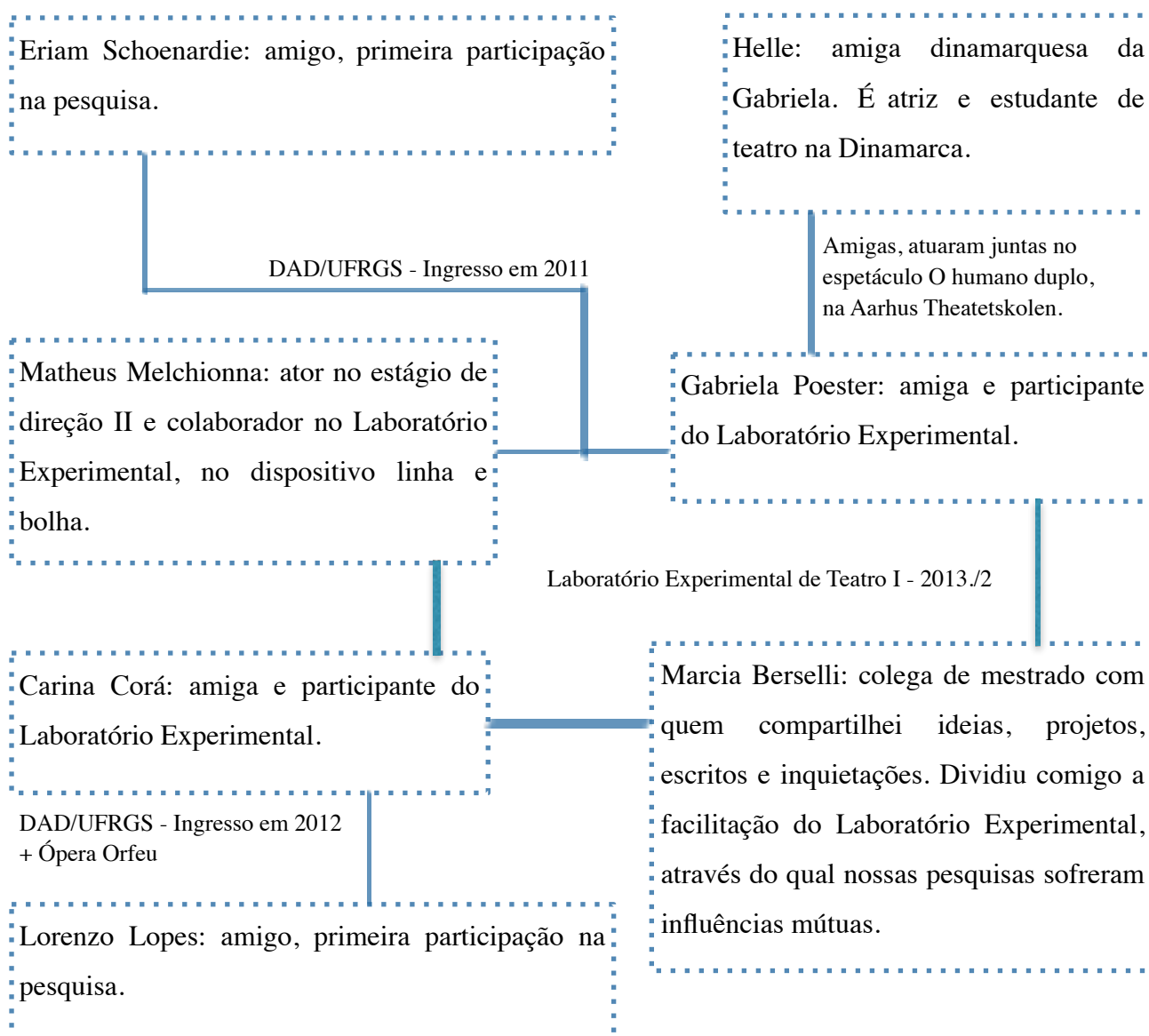
Screenshot do registro em vídeo da composição do encontro 6, do dispositivo intermedia.

Genealogia das pessoas

Para me acompanharem no segundo momento de investigação convidei amigos e colegas do Departamento de Arte Dramática da UFRGS que já haviam de alguma maneira colaborado com esta pesquisa em outro momento, fosse no Laboratório Experimental ou no dispositivo *Timeline*. Dentre as pessoas convidadas, neste contexto, foram colaboradoras desse dispositivo a Márcia, a Gabriela, a Carina e o Matheus. Além destes, por compartilharem dos mesmos interesses da investigação, foram colaboradores pela primeira vez, os amigos e também estudantes do DAD, Eriam e Lorenzo e a amiga de vida e teatro da Gabriela, Helle. Neste experimento eu decidi abraçar algumas determinações, consideradas até então adversidades à experimentação, dentre estas determinações está o fato de que as pessoas não podem integrar um projeto de experimentação, não remunerado e sem perspectivas de remuneração, de longa duração. Dentre outras medidas para lidar com esse fato, decidi não demandar dos colaboradores a participação em todos os encontros do dispositivo, os deixei informados das datas e horários e livres para comparecerem conforme suas possibilidades. Não acredito que essa decisão tenha comprometido o desenvolvimento do dispositivo ao longo dos encontros, a atenção com as demandas da metodologia permaneceram as mesmas e diversas alterações foram experimentadas mesmo com a colaboração de diferentes pessoas. Talvez esse trânsito tenha sido positivo para manterem vivas as questões de aproximação com o dispositivo e de geração de diferentes problemas, pois cada colaborador apresenta novas questões a partir de sua bagagem e experiência. Além disso, o fato de não estarmos envolvidos em composições com objetivo definido, permite essa concentração na própria metodologia, intensificada pelo trânsito de pessoas, e o não compromisso com avanços - no sentido de acúmulo de composições ou refinamento pela repetição. Os experimentos cênicos não estão comprometidos em “andar para frente”, mas em transitar em todas as direções sobre suas questões, permitindo e considerando a importância de retornar a aspectos e pontos iniciais se estes forem trazidos novamente à tona.

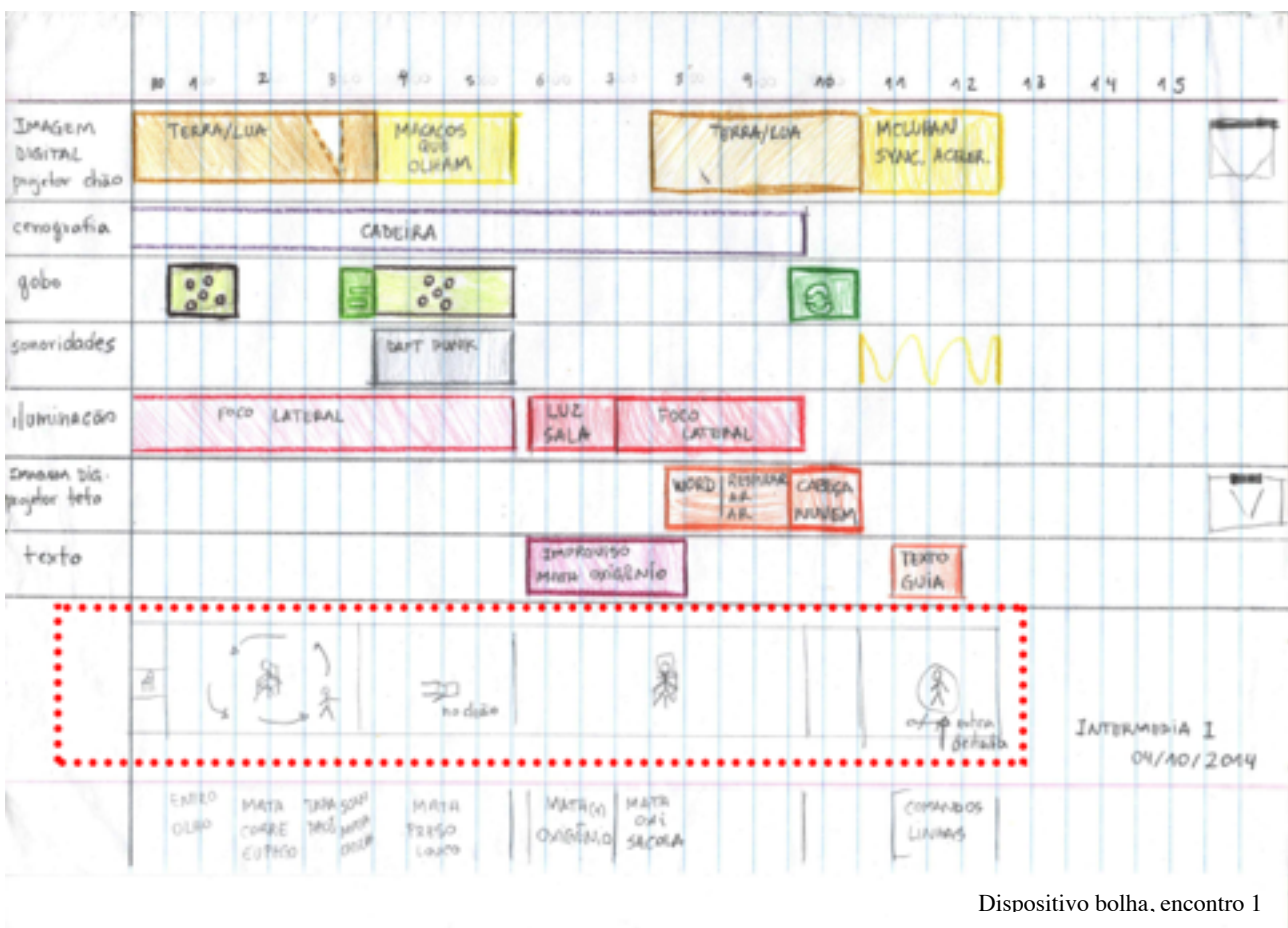
Promover a abertura para o trânsito de colaboradores neste dispositivo é uma decisão que parte de uma determinação das circunstâncias nas quais essa pesquisa está inserida. Portanto, ainda que consiga perceber, a partir dessa abertura, aspectos que contribuem ao desenvolvimento da pesquisa, é preciso também levar em consideração o que esta pesquisa perde ao optar por esta escolha. Idealmente, gostaria que os colaboradores acompanhassem as transformações da investigação, se assim não o fosse não consideraria, a princípio, uma adversidade não poder contar com a frequência dos colaboradores. Acredito que existe uma lógica de evolução e transformação

de um experimento para o outro, que seria interessante ser acompanhada pelo desenvolvimento de um repertório coletivo das pessoas. Isto fica explícito na participação do Matheus, amigo e colaborador que esteve presente nas três etapas de pesquisa prática, com quem desenvolvi uma qualidade de jogo diferente. Essa qualidade não se deve somente a sua colaboração nas três práticas da pesquisa, também está associada a nossa parceria na vida e no teatro e a outras variáveis que não saberia reconhecer. Ainda assim, é preciso considerar o estabelecimento de um solo comum, através do qual os colaboradores adquirem segurança e cumplicidade para aventura da exploração. Essa qualidade da aventura promove a intensificação do campo das ações, valoriza a inteligência da prática e amplia as possibilidades criativas. Porém, a qualidade da aventura não é somente alcançada por meio da segurança e da cumplicidade, ela também pode ser atingida por outros caminhos e estratégias. Este assunto será aprofundado nos princípios dos dispositivos no subtítulo: campo das ações.



Genealogia das mídias

As mídias que compuseram o acervo do dispositivo bolha foram escolhidas somente por mim, em um momento anterior aos encontros. Não solicitei aos participantes que me encaminhassem mídias, mas deixei a possibilidade de envio de imagens aberta no momento em que os convites foram realizados. Compuseram o acervo de mídias desta etapa as mesmas mídias que integram o acervo do dispositivo linha, porém respeitando algumas alterações que acreditei pudessem ser interessantes para o desenvolvimento dos encontros. A espacialização saiu definitivamente do espectro das mídias e tornou-se um elemento “externo” as faixas de composição. Em nenhum momento ao longo dos encontros a espacialização foi selecionada no momento inicial dos encontros, do modo como fazíamos com as mídias, ela foi sendo pensada em um momento posterior do encontro e foi integrada nas *timelines* produzidas como uma notação paralela.



Dispositivo bolha, encontro 1

Imagens digitais:

Integraram o acervo de imagens digitais: imagens estáticas e audiovisuais. Ao contrário do que foi experimentado no dispositivo linha, neste momento dei preferência para imagens estáticas que definissem lugares específicos, a procura por estas imagens foi realizada utilizando as palavras-chave: cidade (1), espaço sideral (2) e floresta (3). A ideia era poder construir um acervo com estes três espaços distintos, para que pudessem ser produzidos jogos de sentido por meio da troca destas imagens, como ocorreu, por exemplo, em algumas composições, nas quais se estabeleceu uma dramaturgia de viagem entre terra e espaço. Essa escolha tem por objetivo assumir a comunicação das imagens e não tentar encontrar imagens polivalentes ou passíveis de serem transformadas, como ocorreu no primeiro experimento. A polivalência e a transformação destas imagens foram exploradas por meio da produção de diferentes imagens sobre a mesma figura, a transformação de atributos das imagens, para produzir imagens clone, iguais e diferentes ao mesmo tempo. Essa clonagem distorcida das imagens proporcionou, também, a exploração durante a improvisação de efeitos em tempo real, pelo simples ato de passar de uma imagem para a outra e a possibilidade de jogar com estas alterações de cores e contrastes da mesma imagem. Ainda para completar o acervo de imagens foram incluídas imagens de animais (4), um panda e um macaco; o panda para compor possivelmente com os audiovisuais de panda do acervo e os macacos para comporem com o objeto cênico macaco, que integra o acervo de objetos da pesquisa desde o experimento intermedia. Foram, também, adicionadas duas imagens de alvo, que a meu ver estimulam o jogo com a presença cênica dos atores e um gráfico sobre a criatividade (5), que além de uma imagem, entendi que poderia funcionar como uma espécie de lembrança ao próprio experimento.

Já o acervo audiovisual investiu em composições abstratas, estas sendo entendidas neste momento, como composições que tem como seu material de produção elementos formais. O desejo de explorar as questões formais da criação digital e audiovisual já estava presente no dispositivo linha, quando as palavras-chave utilizadas para eleger as mídias foram corpo, tempo e espaço. Porém, as imagens selecionadas estavam carregadas de sentidos para além da forma, conforme já foi dito, e essa experiência não foi possível. Ainda no estágio realizado na *Université Laval*, ao tratarmos do conceito de multimodalidade, fomos apresentados ao diretor de cinema canadense Norman McLaren. À época do dispositivo linha já havia cogitado a integração de alguns de seus curtas-metragens no acervo de mídias, porém tive receios e os excluí. Desta vez, pensando sobre o fracasso em escolher "mídias formais" na composição do acervo do dispositivo linha, compreendi

que talvez esses curtas-metragens fossem exatamente o que eu estive procurando. Normam McLaren trabalha nestes curtas sobre o princípio de linhas na tela (6), que adquirem movimento e cor em sua relação com a sonoridade, desta forma, todos os “conflitos” do vídeo acontecem a partir dessa única relação formal. O espectador é posto diante da tensão e da expectativa de sincronia ou não sincronia entre imagem e som, os dois elementos formais que constituem o audiovisual. Isso é o mesmo que ocorre no vídeo *Plastic Infinite* (7), encontrado no vimeo muito antes da consolidação dos dispositivos e que ficou guardado na minha pasta de referências, nele um disco colorido psicodélico é colocada para rodar, e o som que o disco produz parece mover as imagens – que na realidade é o próprio movimento giratório do disco na vitrola. Ainda investindo em multiplicar as possibilidades cênicas dos vídeos de McLaren, editei ambos para que suas velocidades fossem alteradas, assim sem precisar de softwares especializados, podíamos explorar em cena as diferentes velocidades dos mesmos vídeos.

Para completar o acervo audiovisual e oferecer um contraponto aos vídeos já apresentados, editei a famosa série de comerciais *Never Say No To Panda*⁷⁸ (8). Estes vídeos foram escolhidos porque são engraçados e mantêm um padrão de repetição que pode ser rapidamente compreendido. A escolha por editar diversos vídeos da série esta associada à tentativa de produzir materiais de acervo múltiplos, que possam dialogar não somente com os jogos dos atores, mas também entre si. Porém, no desenvolvimento do experimento estes vídeos evidenciaram suas limitações. Quando estiveram compondo com outras mídias diversas, em alguns momentos produziram efeitos interessantes na cena, mas quando foram eleitos sozinhos para uma das composições, evidenciaram a dificuldade de criação de pontes intermediais com mídias tão fechadas e completas. O que ocorre é que estes vídeos não oferecem abertura a jogos cênicos, porque foram criados para serem completos em si, não deixam sequer espaço considerável para o espectador, como é o caso dos vídeos abstratos do acervo. Assim, quando eles aparecem na cena, eles convocam a atenção exclusivamente para si e não para os possíveis “entre”. A única forma de compor um “entre” com este audiovisual é eliminar o som dos vídeos e compor uma cena uma nova sonoridade sobreposta, que foi o que aconteceu na composição na qual o vídeo se integrou de forma interessante.

Os vídeos do panda tem uma narrativa própria e completa, não apresentam necessidade alguma de serem complementados na cena. Isso dificultou a exploração e essa dificuldade nos fez recorrer a caminhos

⁷⁸ *Never Say No to Panda* é uma série de comerciais para televisão, produzida em 2010 no Egito pela *Advance Marketing for Arab Dairy*, produtores do *Panda Cheese*. <http://en.wikipedia.org/wiki/Never_Say_No_to_Panda. Acessado em 24/11/2014 às 16h40>

racionais para procurar uma maneira de nos relacionarmos cenicamente com a mídia escolhida. Isso é muito positivo, porque naquele instante de exploração não haviam portas de entrada nem pequenas luzes de acesso à criação, mas nós nos dedicamos - da maneira como entendemos que era necessário - a construir as portas e a acender as luzes. Eu penso que em um ambiente de criação é preciso antes de afirmar que um caminho não tem saída forçar os limites para perceber onde eles podem ceder ou abrir. [...]

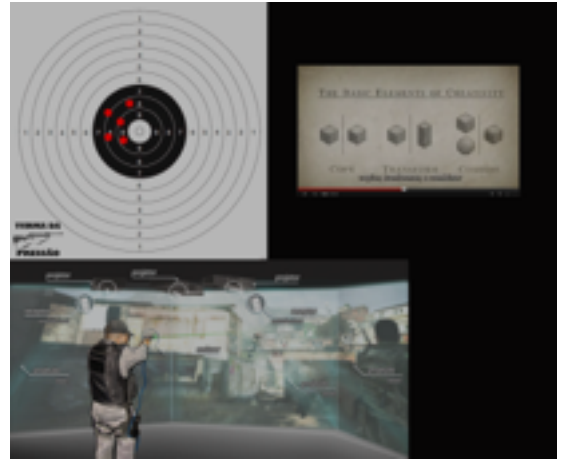
Além disso, penso que essa pesquisa por não contar com técnicos especializados, nem mesmo com participantes que tenham a técnica como interesse principal, precisa se munir de mídias digitais mais abertas. Como a possibilidade de criar uma mídia digital é reduzida nessa configuração é melhor ter em mãos um acervo de mídias que possam ser transformadas, que sejam flexíveis no encontro com a cena, para que as mídias digitais não sejam somente propostas rígidas, mas possam ser também respostas e que não sejam surdas em relação à cena. (Trecho do diário da pesquisadora do dispositivo bolha - 2)

Imagens digitais e *screenshots* dos vídeos na ordem em que são citadas neste subcapítulo:

(1)



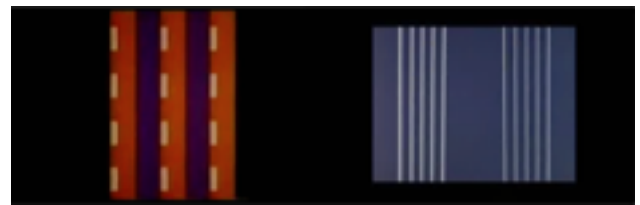
(5)



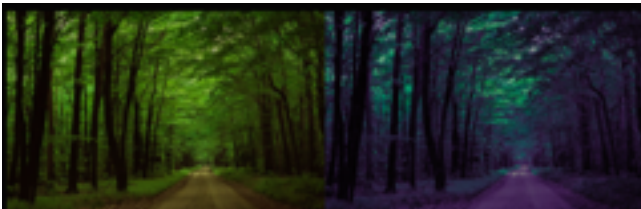
(2)



(6)



(3)



(7)



(4)



(8)



Texto:

Conforme definido, a partir da reflexão promovida pelo dispositivo linha sobre o texto enquanto acervo, este dispositivo não contou com materiais textuais em seu acervo. Esta definição veio acompanhada do desejo de trabalhar com os textos dos colaboradores, textos de seus corpos e memórias - improvisados ou decorados - e de explorar as possibilidades de geração técnica de textos - podendo se manifestar por meio da voz da máquina ou da leitura dos colaboradores e como imagem texto. Esta exploração de outras modalidades intermediárias de texto na cena foi bem sucedida no dispositivo bolha, graças ao espaço criativo produzido, na sala de pesquisa, estavam disponíveis dois computadores e duas caixas de som, em parte dos encontros. Essa duplicação dos equipamentos favoreceu a exploração textual, pois deixou disponíveis para diferentes usos um computador e uma caixa de som. O que acontecia no dispositivo linha, com a sua configuração de espaço criativo, era que o computador estava sempre dividido entre imagens digitais e sonoridades, não deixando espaço para exploração de outros softwares – como Word – ou de sites na internet. O mesmo ocorria com a caixa de som, conectada a este computador restrito às imagens digitais e sonoridades. Tendo livres estes dois equipamentos e tendo sido incentivados a fazer este uso, os participantes escreveram textos que foram ditos em cena pela voz do Google tradutor, criaram músicas com a própria voz e ruídos - em um microfone conectado a um pedal e a segunda caixa de som -, leram na cena o que foi escrito em chats de bate-papo *online* e utilizaram o Word para projeção de imagens-texto.

Ainda, é preciso registrar como o pedal multiefeitos (*loop station*) e a segunda caixa de som trazidos pela Helle, contribuíram para a proliferação da voz nas composições. Podendo gravar e reproduzir em tempo-real o que fosse captado pelo microfone, muitos textos improvisados em cena puderam ser repetidos, transformados em música, armazenados e trazidos de volta em outro momento. Esta era uma possibilidade que eu não havia previsto de utilização do texto e da voz nestes experimentos criativos, que se mostrou muito interessante para composição intermedial. A possibilidade de gravar um texto improvisado ou um trecho da cena e reproduzir posteriormente em relação com diferentes ações e imagens, intensifica a experiência intermedial e multiplica suas possibilidades. É interessante notar como texto e sonoridade se fundem por meio desses procedimentos empregados no dispositivo bolha, criando estas intermedialidades sonoras nas composições.

	30	4	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15
IMAGEM NIS, projetor chão	NO BUMAAS ALLOWED	MELIFRAN SYNC.	VERMELHO	DANDA NO HOSP.	ROSA	TERRA E LUA										
sonoridade		MICROPHONE	GABI CANTA LA DAMBA								DANISE MUSIC	COMP. AO VIVO O NARRAÇÃO				
texto		OI OI OIT		GOOGLE BANDA				ATRAS DO CICLO SINAIS ADIVINHA QUE CANTO	GOOGLE NARRA COMO				GOOGLE NARRA COMO			
objetos		TÉRMICA + CAPP		CACHORRINHO QUE LATE									MACACO			
LIVE CAM projetor chão				CAM. BOLA O CÃO				SELFIE GABI + CÃO								
gobo																
AGDES	CAFÉ LATIDO	OI OI OI		GABI CANTA	#GABI OSA GOOLE BANDA É MAU/MISTRA O SARRA			#De trás do colosso adivinha o que passa na live com			#Gabi narra a da composição no google a vez fala L di google					

Dispositivo bolha. encontro 3

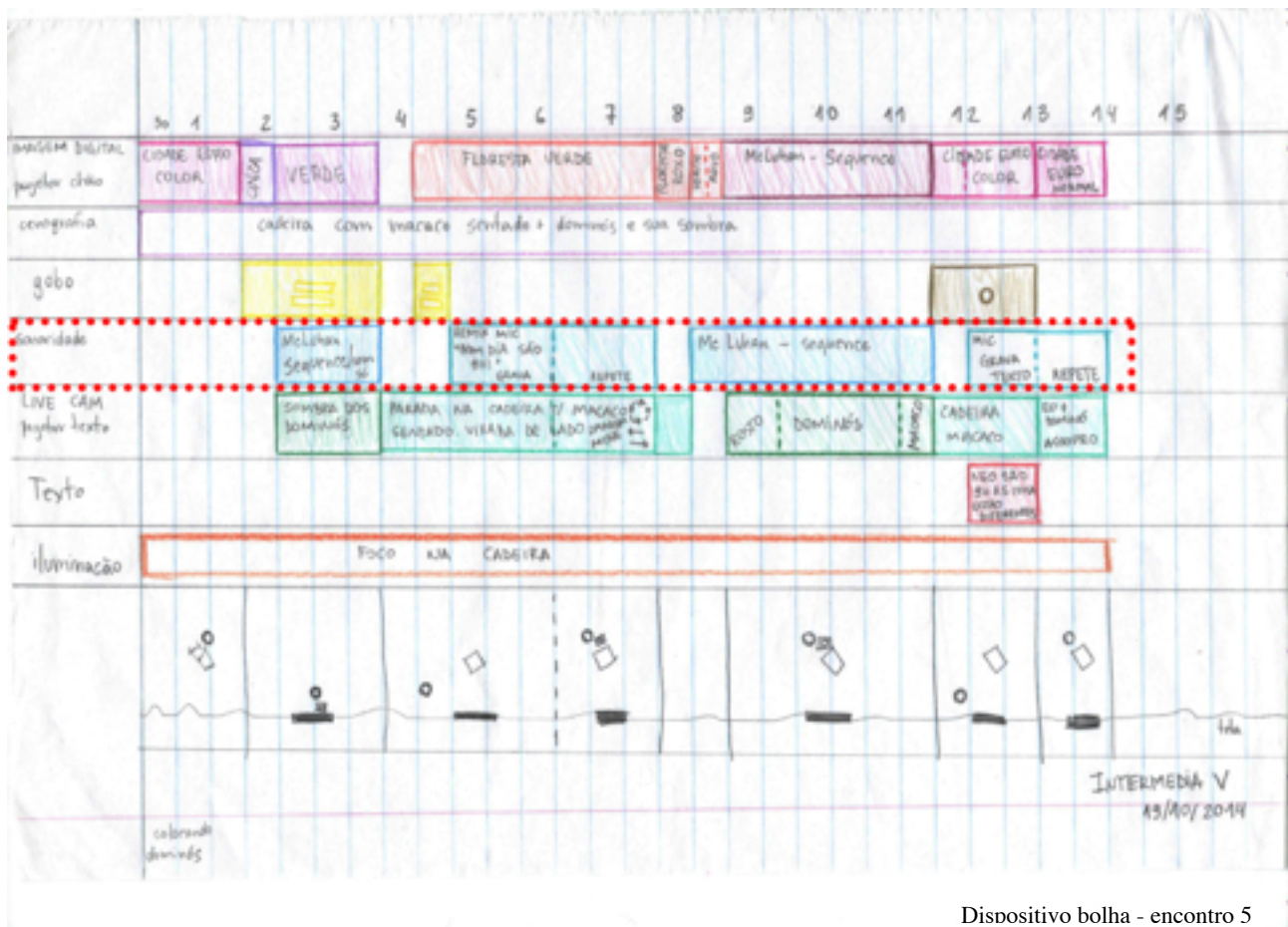
Sonoridades:

As sonoridades neste dispositivo, assim como o texto, sofreram uma mudança de modo operatório. Ao invés da utilização de sonoridades definidas conforme as demais mídias, como foi empregado no dispositivo linha, neste segundo experimento as interferências sonoras tiveram suas delimitações ampliadas. A iniciativa de repensar a sonoridade dentro dos dispositivos propostos se deve ao fato desta ter sido negligenciada no primeiro dispositivo, o foco esteve muito direcionado para a questão da dimensão real e para as intermedialidades das imagens digitais com o corpo na cena. Porém entendo que pensar em procedimentos de criação intermediais, deva significar, pensar sobre as diversas possibilidades intermediais da cena, estas não se restringem a uma mídia em relação ao corpo do ator. As mídias entre si estabelecem relações intermediais e não valorizar essas espécies de relações seria contradizer a proposta de horizontalidade criativa das funções teatrais, que os dispositivos tem como pressuposto. Se estamos pensando sobre estas hierarquias e lideranças fluídas no ambiente da criação cênica, não podemos centralizar a intermedialidade à figura do ator,

é preciso valorizar o potencial criativo dos técnicos e da encenação. Estes dois últimos agentes da criação intermedial, podem compor por meio de imagens em relação às sonoridades, textos, iluminação.

Diante disso, o acervo foi ampliado para promover a utilização de sonoridades em geral, não somente de faixas gravadas e acessíveis por meio do computador, compreendendo as sonoridades vocais (bastante exploradas graças à contribuição da Gabriela e da Helle, que disponibilizaram seus equipamentos – pedal multiefeitos, microfone e caixa de som), as sonoridades produzidas por objetos, ruídos e as sonoridades digitais. Outro aspecto que influenciou esta mudança foi o desejo de utilizar as referências trazidas pelos colaboradores, já que a grande maioria deles carrega sempre consigo músicas em seus dispositivos móveis e notebooks. Assim, constituíram o acervo de recursos sonoros do dispositivo bolha, as bibliotecas de músicas dos dois notebooks presentes em sala de pesquisa e dos dispositivos móveis de cada participantes – que poderiam ser conectados às caixas de som – o combo acústico – pedal multiefeitos, microfone e caixa de som e os sons dos audiovisuais em acervo.

Esta decisão transforma o acervo de sonoridades e também o modo como estas sonoridades operam. A partir do momento em que não estamos mais limitados a selecionar determinadas sonoridades para empregar na composição, como ocorre com outras mídias, o modo pelo qual as sonoridades integram as composições muda. Não estamos mais trabalhando, neste caso, com a fricção de elementos pré-selecionados de forma aleatória para a composição. Estamos lidando de forma mais direta com associações e especialmente com a criação de atmosferas, climas e mudanças de energia da cena por meio do som. Ainda que, no momento da exploração não haja tempo suficiente para uma escolha apurada do material sonoro empregado, no caso das sonoridades neste dispositivo, estamos mais distantes da aleatoriedade. Esta nova configuração do acervo está associada à ampliação do entendimento de sonoridade dentro da pesquisa. As estratégias empregadas para valorizar as diferentes possibilidades de criação sonora, associadas à participação da Gabriela e da Helle, que manifestam interesse especial nesta faixa da composição, promoveram a complexidade da utilização de sons e o desenvolvimento de explorações intermedias entre sonoridade e outras faixas das composições, como pode ser visto na *timeline* abaixo.



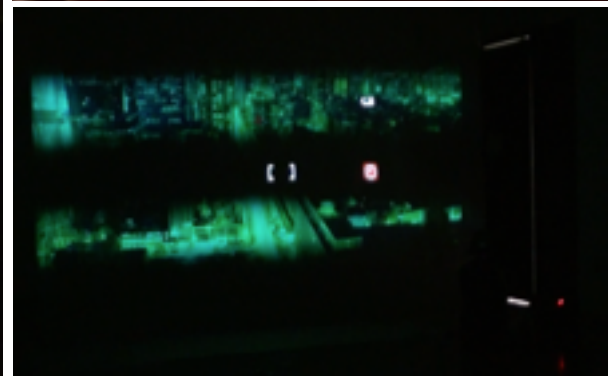
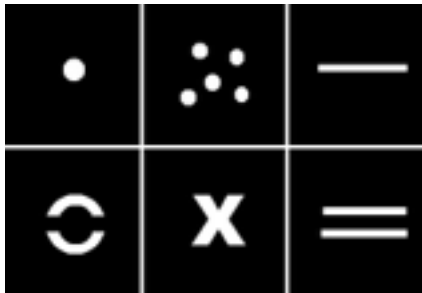
Dispositivo bolha - encontro 5

Iluminação:

O acervo de iluminação digital – cores – e a presença de dois refletores na sala de pesquisa se mantêm, do dispositivo linha, como materiais de exploração. Porém neste experimento foram acrescentados os globos, estratégia que pensava explorar deste o primeiro dispositivo. Confeccionei manualmente, com papelão e estilete, seis diferentes formatos de gobos (1) para serem utilizados sobre a saída de luz do projetor multimídia. O resultado foi a possibilidade de manipular as imagens projetadas em tempo real, de oferecer movimento, de esconder e revelar partes das imagens, de trabalhar a iluminação em focos de diversos tamanhos não somente a partir das cores, mas também a partir das imagens do acervo. O papelão se mostrou um materialmente surpreendentemente eficiente, a princípio os globos foram confeccionados de forma provisória, para serem testados e posteriormente substituídos por algum material mais resistente, porém o papelão esquentou menos do que o esperado quando colocado sobre a luz e ofereceu uma borda difusa para as sombras, linda. Graças à utilização destes globos foi possível desenfocar a projeção e até mesmo embaralhar a percepção da fixação da imagem sobre uma superfície plana.

Além disso, nos quatro últimos encontros, tivemos na sala de pesquisa um ciclorama branco, emprestado pela professora Marta da sua pesquisa Cena e Intermedialidade. Este ciclorama foi colocado na divisão de 1/4 do espaço da sala, deixando espaço de área cênica nas suas duas frentes, possibilitando a composição de cenas do lado oposto ao do projetor, removendo completamente a projeção de sombra dos atores sobre a tela. Ainda, descobrimos ao longo das explorações a possibilidade dos corpos jogarem com esta tela flexível, promovendo movimentos na tela, projetando fechos de luz de lanternas por trás da projeção e até mesmo sendo modelado para suportar um corpo, que visualmente aparecia colocado no centro da imagem projetada.

(1)



Objetos Cênicos:

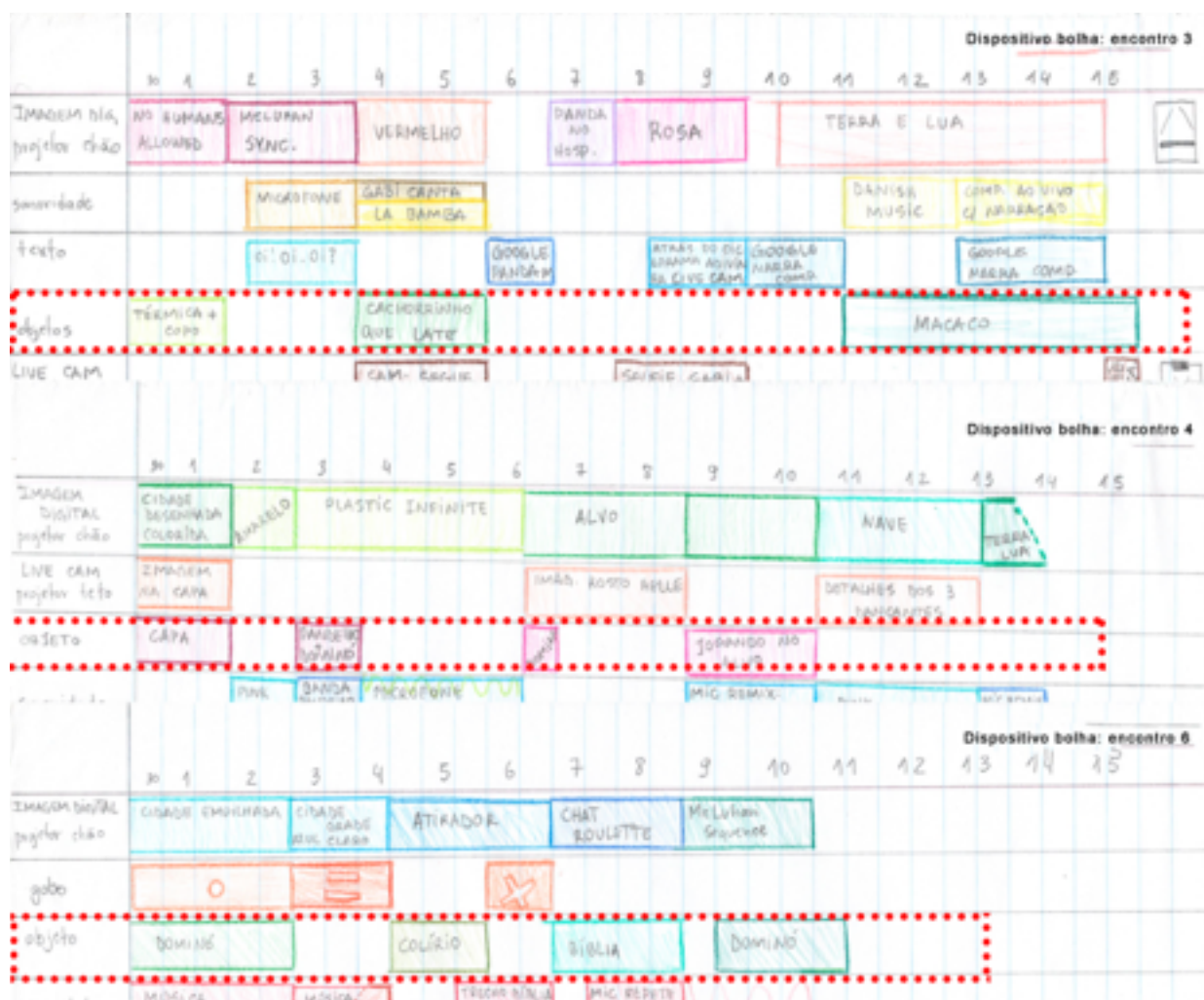
Fiz questão neste experimento de manter a solicitação aos participantes de que trouxessem objetos cênicos que considerassem interessantes para os encontros. Assim, além de suas próprias músicas e textos, os colaboradores trouxeram para o acervo objetos que eles consideravam interessantes e queriam experimentar em cena. Além do desejo de envolver os colaboradores nos encontros e nas composições, por meio da inserção de seus referenciais e repertórios pessoais no acervo da pesquisa, esta é uma maneira de viabilizar um acervo maior e mais interessante, do que se fosse apenas composto pelos objetos que eu possuo. Porém, no decorrer do dispositivo, devido ao comparecimento incerto dos participantes nos encontros - e, portanto, também dos objetos - me dei conta de que era preciso estabelecer um acervo mais sólido destes materiais. Do mesmo modo como as sonoridades e os textos se tornaram mais presentes e isso contribuiu para ampliar as possibilidades intermediais da cena, era preciso que isso ocorresse também com os objetos. O que aconteceu com as sonoridades e os textos foi uma ampliação de recursos, essa diversificação dos materiais e a possibilidade de geração na sala de pesquisa de mais destes recursos promoveu a presença criativa destas faixas nas composições.

Os objetos não possuem o mesmo caráter de possibilidade de geração de materiais em sala de pesquisa que as sonoridades e os textos possuem, portanto é preciso produzir um acervo de objetos interessantes. Este acervo não precisa conter muitos objetos, mas conter objetos que possam ser transformados, que possuam qualidades sonoras, movimento. Existem objetos muito simples que se enquadram nestas características, como o jogo de dominós trazido pela Gabriela, ele foi usado em diversas cenas com inúmeras finalidades e significações, oferecendo sonoridade - foi utilizado como instrumento musical em uma composição na qual organizávamos uma bandinha - movimento - foi derrubado em sequência, atirados como se fossem pedras - e a interessante qualidade de ser pequeno - uma peça só - e grande - quando espalhado pela cena. É evidente que estas qualidades são oferecidas pela criatividade do uso empregado na cena pelos artistas, mas existem objetos que oferecem mais e menos possibilidades e essa variedade precisa ser levada em conta na composição do acervo.

Ainda esta segunda etapa de experimentação necessita de mais objetos cênicos como mídias, pois todos os meus princípios de composição e pressupostos teóricos indicam não somente uma intermedialidade entre ator e imagem digital, mas entre matérias de composição. Não é um desejo de intermedialidade crua entre corpo do ator e imagem digital, mas de relação intermedial na composição de um texto da performance. O mecanismo de funcionamento do procedimento aponta para isso, pois este é constituído

das diversas mídias elencadas e postas em relação por meio do jogo criativo de atores, técnicos e encenador. Não somente do jogo do ator. Portanto é necessário dedicar atenção à presença suficiente de mídias tanto digitais, quanto de objetos, iluminação, cenografia, para que estes jogos criativos possam acontecer em diversos núcleos intermediais, não somente no núcleo ator + mídia digital. (Trecho do diário da pesquisadora do dispositivo bolha - 2)

Ao contrário do que aconteceu no dispositivo linha, desta vez os objetos passaram a integrar a notação das composições nas *timelines*. Isto porque no primeiro dispositivo as notações eram produzidas antes da exploração e determinavam o aparecimento das mídias e os eventos cênicos temporalmente, porém estas determinações nunca foram consideradas para os objetos. Os objetos eram apenas selecionados e colocados próximos da área cênica para contribuírem em algum evento determinado na *timeline*, anteriormente produzida. Já no dispositivo bolha, essa seleção e disponibilização aconteciam do mesmo modo com as imagens digitais, os recursos de iluminação, os objetos, nenhum deles estava constringido a delimitações temporais. Assim, quando a notação era produzida, após os encontros, a faixa dos objetos aparecia do mesmo modo como as faixas correspondentes as outras mídias.



Ao longo das explorações, cada vez tornou-se mais presente o entendimento de que a composição do acervo é muito importante para reforçar estratégias de criação, especialmente as de repetição e que a escolha das mídias não pode ser ingênua. Ainda que em ambos os dispositivos se tenha estabelecido critérios para escolher estas mídias e que não fosse pretensão desta exploração a construção de uma dramaturgia cênica, as mídias do acervo traçam um limite cujo rigor é necessário e violento. Necessário para impulsionar os movimentos criadores, as soluções dos problemas cênicos, a ruptura dos padrões estéticos presentes no nosso imaginário teatral e violento porque limita todas as suas ações as peças do acervo. Isso estabelece a importância de, mesmo sem pretensões cênicas ou dramatúrgicas, escolher com atenção, critérios, responsabilidade e intuição as mídias do acervo, porque elas determinam uma parte potente do caos que o procedimento pretende impulsionar e determinam os limites de experiências que os participantes da exploração enfrentarão.

Segundo Bogart (2011:53) "Esse ato de violência necessária, que de início parece limitar a liberdade e diminuir as opções, por sua vez traz muitas alternativas e exige do ator uma noção de liberdade mais profunda". Exigir esta noção de liberdade mais profunda dos participantes destes experimentos me coloca, enquanto facilitadora destes experimentos, uma responsabilidade imensa, porque estou traçando e propondo esses limites, estas violências necessárias. Esta responsabilidade passa por muitas implicações de ordem relacional e também por esta escolha, que a princípio não parecia ser tão relevante ou comprometedora. Esta escolha, junto com outras, produz o espaço de investigação criativa que ofereço aos que decidiram compartilhar desta jornada e cada ato da produção deste espaço de criação e colaboração é precioso e requer dedicação, não somente porque dita o material criativo que será composto, mas porque é o espaço que eu estou oferecendo a estes colaboradores.

Preparação da sala de encontros:

Lepage vê seu trabalho como a promoção de um playground interessante para o ator.⁷⁹

Tendo em vista o entendimento do facilitador da criação como aquele que oferece aos colaboradores um espaço criativo e criador potente, a preparação da sala de encontros deixa de ser

⁷⁹ Lepage sees his work as providing an interesting playground for the actor. (DUNDJEROVIC, 2009, p. 72, tradução nossa)

parte de cada encontro e torna-se uma parte da estrutura de criação. Isto porque, preparar o espaço para o desenvolvimento dos dispositivos de criação propostos requer muito mais tempo e trabalho do que apenas levar e montar os equipamentos. Conforme compreendido após a conclusão do dispositivo linha, o espaço que é oferecido aos colaboradores determina uma série de limitações e potencialidades, e os comprometimentos entre estes dois movimentos precisam ser refletidos. Esta etapa é acrescentada à estrutura do dispositivo para enfatizar a importância da preparação desse espaço de criação, que assim como a produção do acervo de mídias, desempenha um papel fundamental nas condições de criação posteriores. Assim como o espaço cênico ressoa na criação e no acontecimento teatral⁸⁰, o espaço de criação - enquanto sala de trabalho - também interfere diretamente nas composições produzidas.

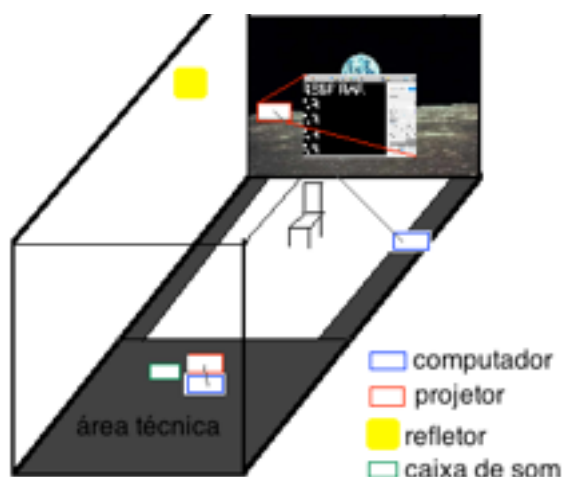
Esta etapa se assemelha e complementa a produção do acervo de mídias, pois investe nas possibilidades oferecidas pelos equipamentos de produção, ampliando a noção de meio de produção como promotor, também, de sentidos. Com a intenção de oferecer aos colaboradores um *playground* mais interessante, para este dispositivo, conclui que era necessário montar e preparar a sala antes dos encontros para criar um espaço técnico de possibilidades múltiplas.

Essa decisão é determinante no modo como os encontros precisam acontecer, devido às restrições de pesquisa com relação à ocupação de salas no departamento de arte dramática. Não é possível para o departamento ceder uma sala para ser produzida de acordo com as necessidades dessa pesquisa. Sendo assim, todo esse dispositivo foi organizado para acontecer durante dois finais de semana, utilizando a sexta à noite para produção da sala de pesquisa, que poderia ser desproduzida no domingo à noite, ao final dos encontros. Outro aspecto positivo dessa organização é a possibilidade de escolher qual sala do departamento queremos utilizar. Para este dispositivo escolhemos o estúdio II, que conta com um espaço grande para o desenvolvimento do trabalho e possui paredes brancas - o que colabora para a diversidade de ângulos de projeção, pois todas podem ser utilizadas como suporte. A sala também vem equipada com varas no teto, que possibilitam a fixação de refletores e ciclorama, uma boa quantidade de tomadas e, também, um projetor pendurado no teto - oferecendo a possibilidade de utilizar duas fontes diversas de projeção.

Este dispositivo, a partir do reconhecimento da importância desse espaço produzido para os encontros, tinha como objetivo refletir sobre diferentes possibilidades de configuração desse espaço

⁸⁰ Um espaço cênico (qualquer lugar fechado ou ao ar livre escolhido com a finalidade de instaurar uma relação específica entre ator-espectador) nunca é neutro. Um palco italiano, o calustro de um castelo, o adro de uma igreja, o pátio de uma fazenda, o slão nobre de uma universidade, uma praça ou o refeitório de uma prisão, todos têm um passado, ainda que seja do nosso tempo. Transpiram informações e impõem signos materiais que podem acentuados, contrastados, rejeitados, mas não omitidos. (BARBA, 2010, p. 84)

e como estas poderiam interferir nas composições. Ao todo foram criadas, para o desenvolvimento dos encontros deste dispositivo, quatro diferentes configurações técnicas do espaço. Estas quatro configurações foram criadas graças à utilização do estúdio II, com o segundo projetor e consequentemente um segundo notebook e a multiplicação de telas brancas para a projeção e ainda foram acrescentados novos equipamentos como o ciclorama e mais uma caixa de som conectada a um microfone e um pedal multiefeitos.

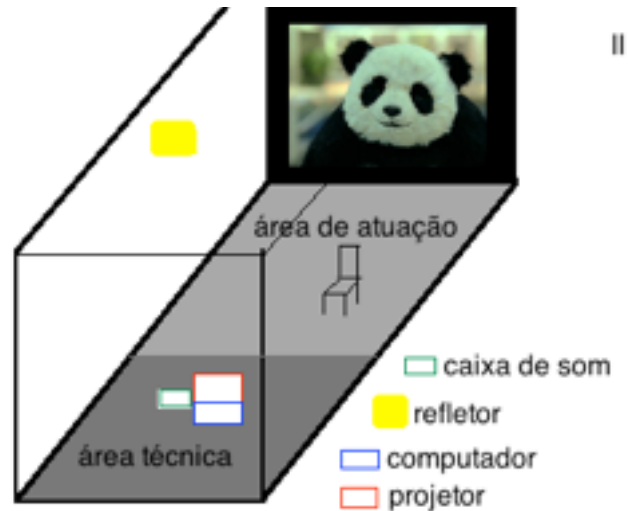


A figura corresponde à configuração do espaço utilizada no encontro 1. Nela ainda temos estabelecida uma relação palco-plateia frontal, com área técnica na frente e nas laterais. Porém, temos a possibilidade de sobreposição de projeção, graças ao segundo projetor e notebook. Esta nova possibilidade, adquirida graças à configuração dos equipamentos no espaço produzido, promove o aparecimento de intermedialidades entre mesmas mídias, no caso entre imagens digitais. A sobreposição de imagens projetadas demonstra com clareza o estabelecimento de uma ponte de sentidos produzida a partir do emprego de duas mídias distintas na cena, não se trata mais da mídia 1 e da mídia 2, mas sim do que vemos entre elas, esta mídia 3 que é criada na cena. Ainda é preciso levar em consideração que projetar uma imagem sobre a outra promove uma qualidade específica de intermedialidade, diferente do emprego de duas imagens em superfícies distintas, fica claro então, que a própria configuração do espaço técnico esta definindo e informado a composição. Essa configuração também promove a valorização do trabalho criativo do técnico ou do encenador, perseguida por esta metodologia de criação.

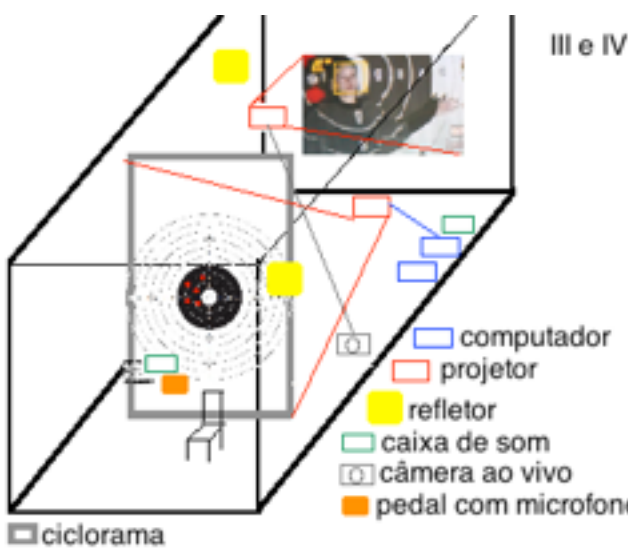


Screenshot do registro em vídeo da composição do encontro 1, do dispositivo bolha. Com Matheus Melchionna.

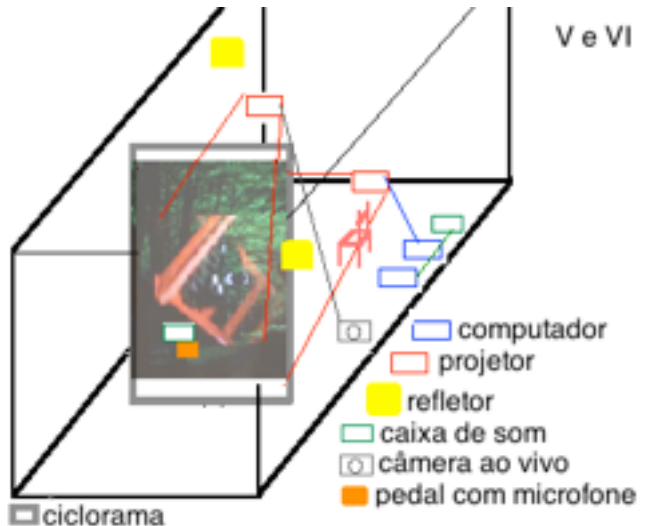
A segunda configuração explorada foi a mesma utilizada durante todo o dispositivo linha. Isto aconteceu porque neste encontro estivemos presentes somente eu e o Lorenzo, que não pode trazer seu próprio notebook. Sendo assim, tivemos que trabalhar com apenas um notebook e projetor.



II



III e IV



V e VI

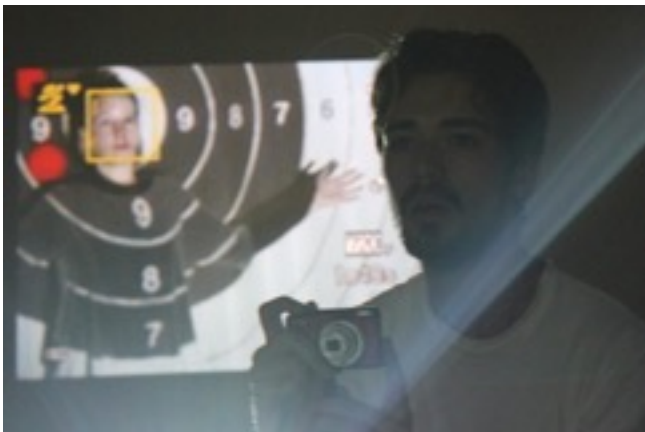
Os encontros de 3 a 6 ocorreram no final de semana seguinte aos primeiros dois encontros, para este segundo final de semana pendurei o ciclorama no espaço, a inserção deste elemento transformou completamente a relação palco-plateia do espaço cênico. Como o ciclorama foi instalado mantendo distância das duas paredes, foram criadas duas possíveis áreas cênicas, pensando a expectativa ocupando ou as áreas laterais da sala ou transitando pelo espaço, neste caso, diluindo completamente uma divisão entre palco e plateia. Além disso, a Gabriela e a Helle trouxeram uma segunda caixa de som, o pedal multiefeitos e o microfone e, também, foram acrescentadas à configuração técnica do espaço uma câmera conectada ao segundo projetor e um refletor em cada lado do ciclorama.

Ciclorama: amplia as possibilidades de direção da projeção sobre o suporte, gerando dois espaços cênicos, um à frente e um atrás, que permitem que sejam exploradas cenas sem a projeção de sombras dos atores sobre a projeção e cenas simultâneas nos dois espaços, sendo um visível e outro escondido. Neste caso temos o acréscimo das possibilidades de trabalhar sem sombra, trabalhar com interferências dos corpos dos atores atrás da projeção em relação a frontalidade estabelecida na cena e a simultaneidade de cenas, sendo uma visível e outra não, dependendo do posicionamento da expectativa.

Caixas de som: a presença na sala de pesquisa de duas caixas de som possibilita a mistura de sonoridades, compor a partir de fontes sonoras diversas, e ainda, uma delas estando conectada a um pedal com microfone intensifica a exploração de sonoridades não gravadas e produzidas ao vivo pela voz e por ruídos da cena.

Projetores: os dois projetores multiplicam a escritura da cena, pois podem projetar duas imagens simultâneas, frente a frente. Além de multiplicar as interferências das imagens na cena e a possibilidade de jogar com as relações entre as imagens escolhidas para serem projetadas (intermedialidades), essa escolha técnica de organização do espaço criativo transforma completamente a espacialização da cena, pois instaura duas rotundas, transformando uma relação que poderia ser frontal (com apenas um projetor) em uma relação lateral (palco sanduíche). (Trecho do diário da pesquisadora do dispositivo bolha - 3)

O projetor de teto foi posicionado de uma maneira no sábado (encontros 3 e 4) e de outra no domingo (encontros 5 e 6). Sendo que no sábado separamos as duas imagens projetadas, uma em cada tela, estabelecendo uma relação de frontalidade uma relação à outra, transformando o espaço cênico, promovendo uma visão lateral da cena em relação à posição da imagem. Já no domingo, o projetor foi voltado para o ciclorama, retomando a configuração do encontro 1 de fusão de imagens, permitindo certa frontalidade da cena, porque com o acréscimo do ciclorama temos a possibilidade de assistir duas cenas simultâneas, uma em cada área cênica.



Registro fotográfico, feito pelo Matheus, da composição do encontro 3, do dispositivo bolha. Com a Helle e o Eriam.



Screenshot do registro em vídeo da composição do encontro 5, do dispositivo bolha. Com o objeto macaco.

Encontros:

O dispositivo bolha foi constituído por seis encontros, sendo que estes aconteceram durante dois finais de semana do mês de outubro de 2014. Esta diferente estruturação dos encontros, foi primeiramente produzida com o intuito de gerar uma experiência distinta àquela do dispositivo linha. Para definir qual seria esta organização distinta, foram coletadas referências nas organizações de processos criativos que dialogam com esta pesquisa.

Tendo *dataveillance* (monitoramento de dados *online*) como seu tema, *Super Vision* foi desenvolvido em uma série de workshops. Uma fase de dez dias, hospedada pelo Wexner Center em Columbus, Ohio, em julho de 2004. [...] Esse rascunho inicial foi seguido por um workshop de dez dias, que endereçada principalmente a geração de texto, realizado em New York em novembro de 2004.

[...] para sua próxima fase concentrada de desenvolvimento, um workshop de duas semanas em março de 2005, na Kitchen (um ponto de encontro de performance em westside Manhattan), a companhia trabalhou com o roteiro que De Jong e Weems haviam preparado.

[...] Um workshop adicional de duas semanas em St Ann's Warehouse em Dumbo, Brooklyn, em setembro de 2005, culminou em duas apresentações para espectadores convidados.⁸¹

⁸¹ With *dataveillance* as its theme, *Super Vision* was developed in a series of workshops. A ten-day phase, hosted by the Wexner Center in Columbus, Ohio, in July 2004. [...] This initial sketching was followed by a ten-day workshop that principally addressed the generation of text, held in New York in November 2004.

[...] for its next concentrated phase of development, a two-week workshop in March 2005 at the Kitchen (a performance venue in westside Manhattan), the company worked with a script that De Jong and Weems had prepared.

[...]

A further two-week workshop followed at St Ann's Warehouse in Dumbo, Brooklyn, in September 2005, culminating in two performances to invited audiences. (LAVENDER, 2010, p. 20-21, tradução nossa)

Os primeiros ciclos criativos de novembro de 2005 e março de 2006, na cidade de Québec, começaram com cada ator-autor trazendo material individual.

[...] Durante o período de ensaio de três semanas em Newcastle, todo o time de colaboradores trabalhou de forma bastante intensiva, por até doze horas por dia. O dia de ensaio era dividido em três sessões: a manhã (das 10h às 14h), à tarde (das 14h às 18h) e a noite (das 18h às 22h).

[...] No ciclo de março de 2006, a companhia produziu uma sessão de improvisação em um estúdio de dublagem.⁸²

Os dois extratos tratam de dinâmicas de processo de criação, adotados por, respectivamente, a companhia americana *The Builders Association* e a canadense *Ex-Machina*. Percebemos que, mesmo adotando diferentes nomenclaturas para determinar seus períodos de encontro - workshops e ciclos - ambas as companhias trabalham de forma muito semelhante, tendo como características a concentração dos ensaios em diferentes curtos espaços de tempo, nos quais o grupo se reúne de maneira intensiva, para focar em determinados aspectos da criação. Estes workshops concentram o grupo de colaboradores em torno de um problema específico, como a geração de material textual ou de cenas por meio de improvisações, ou ainda, aproveitam esse momento intensivo para explorar diferentes dispositivos de criação, como acontece no ciclo promovido pela companhia *Ex-Machina* em um estúdio de dublagem. O *Builders Association*, também aproveita esta estrutura de workshops para testar possibilidades técnicas, referentes às imagens digitais empregadas na cena e as suas superfícies de projeção e cenografias. Segundo Lavender, o designer Stewart Laing propôs um ciclorama com painéis de correr que podiam revelar e esconder os atores ao fundo e que também funcionava como suporte de projeção e “esta configuração foi produzida para o workshop na Kitchen. Isso impôs diversos desafios. Quantos projetores são requeridos, na frente e atrás? Quão grande e quais as proporções que a abertura deve ter?”⁸³, sendo que estas e outras questões referentes a esta cenografia foram experimentadas durante o workshop. Assim sendo, a cenografia produzida para as apresentações, também passou por um processo de experimentação, não foi

⁸²The November 2005 and March 2006 first creative cycles in Quebec City started with each actor-author bringing individual material.

[...] During the three-week rehearsal period in Newcastle, the whole team of collaborators work very intensively for up to twelve hours a day. The rehearsal day is divided into three sections: the morning (10am - 2pm), afternoon (2 - 6 pm) and evenings (6-10 pm).

[...] In March 2006 cycle the company set up an improvisation session in a film voiceover studio. (DUNDJEROVIC, 2009, p. 168-172, tradução nossa)

⁸³ This configuration was set up for the workshop at the Kitchen. It posed a number of challenges. How many projectors were required, front and back? How large and what proportions should the aperture be? How many sliding panels would be best, and what material should they be made from? How would they be operated?. (LAVENDER, 2010, p. 28, tradução nossa)

somente concebida e entregue, foi explorada no jogo com a cena. Essas características, destes processos, evidenciam procedimentos de experimentação que são importantes para esta pesquisa, que integram as inteligências criativas de encenadores, técnicos e atores. E esse espaço criativo produzido nesses processos parece encontrar sua viabilização nesta concentração e intensificação dos encontros.

A prática desta pesquisa se insere e se relaciona com a noção de workshop por sua característica de estabelecimento de um espaço criativo de exploração. Segundo Schechner, “Workshops são relativamente breves, intensos e transformadores.”⁸⁴. A partir destas referências e da noção de ciclo que cada encontro desta pesquisa possui, entendi que poderia ser interessante como possibilidade de experiência diferente da primeira, condensar os encontros deste dispositivo de exploração. Promovendo uma intensificação da experiência, que pudesse contribuir para a incorporação da estrutura cíclica dos encontros pelos colaboradores e posteriormente produzir avanços criativos, transformações, como propõe Schechner. Esta decisão foi reforçada, ainda, pela necessidade de produção de uma sala de pesquisa que atendesse as demandas criativas da intermedialidade e que fosse entendida e planejada como agente da criação. Sendo a única maneira viável de possibilitar essa produção, conforme explicitado anteriormente, a utilização do espaço do departamento de arte dramática aos finais de semana e sextas à noite.

Por fim, o dispositivo bolha foi constituído por seis encontros com duração de quatro horas cada, realizados em dois sábados (dias 4 e 18 - manhã e tarde) e um domingo (dia 19 - manhã e tarde) do mês de outubro de 2014, no Departamento de Arte Dramática da UFRGS. Sendo que nos dias 3 e 17, sextas-feiras à noite, foi realizada a produção do espaço de encontro.

⁸⁴ Workshop and training may overlap in function, but they are experienced very differently. Training is a long, slow, repetitive, immersive process. Workshops are relatively brief, intense, and transformative. (SCHECHNER, 2006, p. 236, tradução nossa)



● Seleção das mídias:

Os encontros do dispositivo bolha iniciavam com a escolha das mídias que iriam servir como recursos para a composição a ser explorada. Esta escolha era feita de forma coletiva, todos os colaboradores presentes decidiam quais seriam as mídias selecionadas, porém esta escolha era conduzida pela facilitação, por meio da determinação das categorias de mídias empregadas e quantas delas poderiam ser selecionadas. Por exemplo, como instrução para seleção das mídias do encontro 3, foi definido que seriam utilizados 3 objetos, 3 globos, 3 imagens digitais estáticas, 3 telas coloridas de iluminação e 2 vídeos. Esta instrução definia os itens a serem preenchidos pelas mídias do acervo e levava em consideração ajustes percebidos como necessários ou interessantes em relação às composições anteriores. No encontro anterior, havíamos utilizado como recursos os dois colaboradores: Natalia e Lorenzo; audiovisual: os 5 vídeos do Panda; imagens: panda e cidade euro; iluminação: faixa vermelha e um foco de luz lateral-frente; globos: bolinhas, bolinha e X; sonoridade: uma música. Tendo estas definições como experiência anterior, enquanto facilitadora, percebi que era necessário variar mais as categorias de mídias empregadas, inserir objetos cênicos, pois esta foi uma falta relatada após a experimentação do encontro 2.

Além disso, como a prática permitia a presença irregular dos colaboradores, essa percepção do que poderia ser modificado na seleção das mídias passava necessariamente pela percepção da facilitação, por isso foi produtivo para o experimento e necessário à sua evolução que a facilitação assumisse essa definição de quais as categorias e a quantidade mídias que poderia ser elencadas para exploração cênica. Os recursos que constituíram material da composição 3, para comparação, foram: Natalia, Helle, Gabriela e Márcia; audiovisual: Synchronie e Panda no hospital; imagens: terra/lua e variações, macacos, nave e no humans *allowed*; iluminação: *yellow*, *pink*, red e dois focos de luz (um na frente e outro atrás do ciclorama); objetos: cachorrinho, macaco e aviãozinho;

globos: bolinha, pokebola e 2 retângulos; sonoridades livres trazidas pelos participantes em seus equipamentos; câmera ao vivo e recursos da internet. Como podemos perceber, alguns elementos foram mantidos de uma exploração à outra, isto porque, ainda que a facilitação definisse os aspectos citados, ela não poderia interferir na escolha das mídias pelos participantes. Essa foi uma regra que eu estabeleci comigo mesma, para não podar o interesse dos colaboradores por determinada mídia, somente porque esta já havia sido explorada em outros encontros. Essa decisão é importante porque reforça a premissa da intermedialidade, de valorização do encontro entre mídias e as distintas possibilidades de sentindo que podem emergir em diferentes momentos e condições de exploração.

● **Preparação dos equipamentos:**

Neste momento, conforme o que ocorria no dispositivo linha, os equipamentos são ligados e as mídias são preparadas em seus *softwares* de reprodução, para facilitar a operação no momento de improvisação. Ainda, neste dispositivo, devido à presença em sala de pesquisa de mais um notebook, este segundo computador ficava disponível para acesso a biblioteca de músicas e aos recursos da internet, sem estar implicado com a reprodução de mídias selecionadas.

● **Aquecimento coletivo:**

O aquecimento a ser empregado para o trabalho proposto nestes dispositivos permanece em desenvolvimento. Ao longo da trajetória de explorações tornou-se cada vez mais evidente a relevância desta etapa do encontro, pois se trata do momento no qual iniciamos a transição do campo das escolhas pragmáticas do encontro, das ideias, e iniciamos a trajetória em direção à exploração criativa da cena. Esta etapa está aqui denominada como aquecimento, mas é importante que esta palavra seja entendida como a mobilização do corpo, percebido não somente como músculos e ossos, mas também como atenção, percepção e abertura ao espaço e ao outro. E foi justamente no sentido deste entendimento que o aquecimento esteve se desenvolvendo ao longo da pesquisa. Inicialmente, no dispositivo linha, realizávamos um aquecimento individual de mobilização do corpo, no sentido de acordar articulações e preparar o corpo para mover-se em cena; em seguida, percebemos que esse aquecimento individual não era suficiente, que precisávamos iniciar uma conexão com o espaço e com o outro, assim o aquecimento passou a promover um deslocamento de percepção, que inicia em si mesmo e vai exportando a atenção para o espaço e na

sequência para o corpo do outro neste espaço. Porém, ainda não me parecia suficiente para contribuir com as demandas de atenção, percepção e conexão que o jogo entre funções e entre mídias que estamos propondo fosse impulsionado.

A partir dessa trajetória, decidi que no dispositivo bolha, o aquecimento estaria mais voltado para a mobilização do corpo como atenção e como corpo no espaço e em relação com o outro. Escolhi utilizar alguns exercícios de grade propostos na técnica de *viewpoints*, porque eles se dedicam precisamente a estas relações - corpos no espaço - que eu estava procurando promover. Estes exercícios, ainda, abrem a percepção para questões de espacialização e mobilizam o corpo dentro do próprio espaço cênico. A área cênica torna-se matéria de exploração por meio de diferentes dinâmicas de deslocamento, da visualização de linhas no espaço, da tridimensionalidade do espaço pela inserção de níveis, das direções do espaço; tudo isso considerando sempre a presença do corpo do outro como formadora deste espaço. Assim, este aquecimento me parece contribuir não somente para aquecer a percepção da atuação, mas também conecta estes corpos às possibilidades de espacializar a cena, de perceber a materialidade do espaço, ampliando a percepção do seu corpo, para o seu corpo no espaço, o corpo do outro no espaço e o corpo do próprio espaço - que pode ser matéria de jogo da técnica e da encenação.

No primeiro encontro do dispositivo bolha, ficou evidente como este momento de aquecimento é umas das variáveis que constrói as qualidades e as próprias formas do espaço de exploração das improvisações. É importante que isso seja conscientizado, porque se trata de um momento poderoso para conectar as diferentes pessoas, vindas de diferentes lugares, com experiências diferentes, em uma mesma experiência de criação, que exige um estado de escuta do outro e também do todo, constituído por cada participante e por esse espaço de criação. Ainda que, esta prática não pretenda produzir uma criação específica, a investigação pode contar com esse momento do aquecimento para direcionar as explorações para contextos até então menos explorados. Não se trata de definir o que será explorado, mas de tentar propor uma frequência comum aos colaboradores, essa frequência pode implicar diversos direcionamentos, de energia, de forma, de velocidade, de silêncios. Sendo assim, estabelecer essa frequência pode ampliar os campos de exploração, deixando nos espaços algumas informações que possam contribuir para o jogo da cena, alimentar o espaço com novas informações. Voltando ao que ocorreu no primeiro encontro, ficaram evidentes como as ideias que circulavam pelo espaço, se associaram ao aquecimento proposto, que impulsionou o desenvolvimento da composição.

Tratava-se (o aquecimento) do exercício em que os participantes caminham em círculo tentando manter mesma distância, e aos poucos, vão se introduzindo tarefas, como por exemplo, trocar o sentido da caminhada em círculo e pular em conjunto, sem comandantes. Este exercício foi escolhido porque pensei que ele pudesse funcionar com apenas dois participantes, e curiosamente, está de acordo com a noção de ciclo, muito presente neste momento de estudo e prática. Também considero interessante notar, como este momento inicial de conexão influenciou diretamente os primeiros instantes de composição, pautados fortemente em círculos, tanto nas imagens digitais quanto em termos de movimento.

[...] Consideramos especialmente interessante à circularidade do momento inicial, influenciada, a meu ver, como citado anteriormente pela ideia dos ciclos e pelo jogo de aquecimento inicial. Ainda, a composição evoluiu da circularidade para as linhas retas e se pensarmos na poética visual da composição temos claramente esta exploração de círculos se transformando em linhas retas. (Trecho do diário da pesquisadora do dispositivo bolha - 1)



Screenshots do registro em vídeo da composição do encontro 1, do dispositivo bolha. Com Matheus Melchionna.

Houve uma retroalimentação de referências, que não foi conduzida pelos participantes, que esteve presente por meio deles, o espaço se apresentou de forma nítida como o terceiro jogador da composição. Ainda, o estímulo circular que foi introduzido, direcionou de certa maneira a exploração a compor a partir das formas, isso se deu tanto em relação às imagens digitais selecionadas e ao seu encadeamento, quanto ao movimento da cena e dos corpos. Como podemos ver na sequência de *screenshots*, do registro em vídeo do encontro 1 do dispositivo bolha, as imagens selecionadas tinham elementos circulares e retos, assim como os globos selecionados. O modo como a sequência de eventos se organizou posteriormente, deixa evidente o lastro do aquecimento e sua continuidade de desenvolvimento nos corpos e no espaço durante a improvisação.

● Improvisações:

As improvisações de exploração do dispositivo bolha foram constituídas por limites distintos daquelas do dispositivo linha. A principal diferença está na ausência de composição de uma *timeline* antes da improvisação, assim sendo o dispositivo bolha tem seus limites expandidos, pois não conta com esse *score*, de linha do tempo. O que não significa que a única delimitação da exploração seja o conjunto de recursos, pois ainda temos o jogo do trânsito de funções atuando como *score* e o próprio pressuposto da intermedialidade, que não é somente mobilizado pelo conjunto de recursos ou pelo espaço técnico da sala de pesquisa, mas constitui a busca do grupo de colaboradores. Este é um aspecto relevante da improvisação, que ficou mais claro no dispositivo bolha, com a retirada da *timeline* produzida como *score*. No dispositivo linha, o ponto de partida da busca por composições intermediais encontrava-se no campo das ideias, na construção dessa espécie de mapa intermedial - que é a *timeline* de mídias - no dispositivo bolha a busca pela intermedialidade acontece no momento da improvisação e a cada ação/reação ou decisão tomada pelos colaboradores para dar continuidade à composição da cena. A configuração e o encadeamento dos dispositivos conduzem à intermedialidade, porém no momento da exploração, mesmo com a exploração do mesmo conjunto de recursos, poderiam estar sendo compostas cenas não intermediais - e em diversos momentos isso, de fato, ocorre. Em ambos os dispositivos de criação temos, primeiramente, um engajamento dos colaboradores, partilhando do mesmo desejo de investigar as pontes de relação entre os elementos e como essas pontes podem constituir a cena teatral. O que os diferencia é o ponto de partida por meio do qual os colaboradores iniciam suas tentativas de intermedialidade da cena, no dispositivo linha esse ponto de partida é a *timeline* e no dispositivo bolha é o instante da improvisação/exploração.

Os colaboradores, que foram convidados a integrar essa prática, trabalharam comigo estas questões em outras oportunidades ou demonstraram interesse em investigá-las. Assim sendo, existe um movimento de mobilização do grupo de colaboradores em busca da exploração intermedial, que é um dos motores da investigação e das improvisações. Este motor recebe combustível dos agenciamentos que constituem a estrutura da prática de criação proposta e também da facilitação, que faz apontamentos sobre as composições, antes, durante e depois das explorações, mas em um determinado momento da exploração, que na experiência deste dispositivo não demorava muito a emergir, a prática e os colaboradores em sintonia mobilizam as ações em direção ao que é investigado. Não me percebi em nenhum momento, nem como facilitadora, nem como

pesquisadora, forçando a exploração para que intermedialidades acontecessem. Diferentemente do que ocorreu no dispositivo linha, grande parte devido às questões da dimensão real que estavam presentes na época, no qual eu estive empurrando e forçando determinados eventos, como quando, por exemplo, empregava a câmera ao vivo na elaboração da *timeline* já sabendo quais eram os efeitos que ela iria promover. No dispositivo bolha, a sensação como pesquisadora e facilitadora era a de criar um barquinho de papel e só precisar colocá-lo na água, o resto, seus movimentos, suas trajetórias, o vento, aconteciam.

Eles estão ouvindo suas palavras, é impossível não pensar, é como dizer: “Não imagine elefantes rosas” ou “Não preste atenção no homem atrás da cortina”. [...] Mais tarde, com prática e perseverança, essa autoconsciência se dissolve em uma espécie de hiperconsciência - um estado constante de percepção elevada que é atingida sem esforço ou pensamento.⁸⁵

Este estado, mencionado por Bogart e Landau, entendo estar relacionado com o estabelecimento dessa sintonia na prática, que se dá por um vibrar na mesma frequência dos colaboradores, dos recursos técnicos, da escolha das mídias, de um silêncio e uma escuta, que no meu entendimento tem como fator fundamental a busca comum. Esse *score* que não é determinado por ninguém e é determinado por todos, quando honestamente os participantes estão engajados em investigar àquilo ao que eles se propõem, esse engajamento pode dar o tom para essa sintonia, essa hiperconsciência.

Em determinado momento me dei conta do estabelecimento de uma rede de composição, isto porque eu não sabia precisar onde ou como a composição na qual investíamos naquele momento havia surgido, iniciado. Naquele momento só era possível perceber a rede de mídias e de ações se alimentando e se gerindo. Essa sensação não está somente associada à composição criada, mas também ao engajamento criativo dos colaboradores. Não é possível identificar quem iniciou, quem “deu a ideia”, todos estão atentos e pulsando na mesma rede, alimentando e sendo alimentados, injetado ideias motivados pelo desejo de dar suporte a ideia presente na cena. (Trecho do diário da pesquisadora do dispositivo bolha - 6)

● **Notas de encenação e roteiro de reimprovisação:**

⁸⁵ They are listening to your words, it is impossible not to think, it's like saying: “Do not imagine pink elephants” or “Pay no attention to the man behind the curtain”. [...] Later, with practice and perseverance, this self-consciousness dissolves into a kind of hyper-consciousness - a constant state of heightened awareness that is achieved without effort or thought. (BOGART e LANDAU, 2005, p. 60, tradução nossa)

As explorações deste dispositivo, diferente do anterior, não respeitavam um tempo mais ou menos determinado pela confecção da *timeline*. Nestes dispositivos, elas duravam entre 40 e 50 minutos ininterruptos, nos quais os recursos eram explorados diversas vezes e de diferentes maneiras. Sendo assim, o mesmo vídeo, por exemplo, poderia ser experimentado com diversas outras mídias e ações em simultaneidade na cena, explorando as intermedialidades produzidas nas trocas de mídias, na sobreposição, na justaposição. Esse longo período de exploração e a grande quantidade de momentos diferentes gerados por essa multiplicidade de possibilidades tornou uma tarefa muito mais difícil o momento posterior à exploração, denominado anteriormente somente como notas de encenação e que neste dispositivo tem acrescentado a elaboração de um roteiro de eventos.

Como todos os colaboradores estão ao longo da exploração em constante trânsito de funções, não há ninguém encarregado de ver toda a exploração e identificar e anotar os eventos mais interessantes decorrentes dela. Dependemos nesse caso da efetivação do trânsito das funções e das memórias de cada colaborador. Se o jogo das funções flutuantes se desenvolve, temos para todos os momentos interessantes percepções advindas das diferentes funções, considero muito importante notar que determinados eventos produzidos na improvisação ressoam nos colaboradores em todas as funções ocupadas. Quando isso ocorre, entendo que existe, durante aquele evento concentrado da improvisação, a concretização do que esta pesquisa almeja em termos de participação dos agentes da criação e de todas as inteligências criativas do fazer teatral intermedial. Conforme levantado anteriormente, esta pesquisa escolhe justamente trabalhar com essas concentrações de atenção e percepção, que registram na memória dos participantes os momentos considerados potentes.

Porém, no caso deste dispositivo, estamos lidando com explorações extensas e múltiplas e isso agrava em muitos momentos o sentimento de que estamos perdendo bons materiais. Para atender a essa ansiedade, cogitamos instaurar na função da encenação um caderno coletivo de notas, no qual todos os participantes pudessem anotar suas percepções durante a improvisação. Esse caderno de notas coletivo não aconteceu, considero que a ideia merece ser futuramente repensada e estruturada de modo a promover esse espaço e esse tempo de pausa do "agente que age" para o "agente que percebe". Mesmo que a percepção e a escuta tenham sido aspectos desenvolvidos, essa percepção específica, que requer essa pausa, que requer sair por um instante de um estado e anotar o que é percebido, não foi trabalhada. Não ter sido trabalhada significa que não foram desenvolvidos momentos que atentassem para essa questão, nem estratégias da própria improvisação que

impulsionassem essa mudança de estado. Sendo assim, a ideia foi inserida no experimento, como ideia, não penetrando no campo das ações e não sendo incorporada pelos colaboradores. Outra possibilidade de aprimorar as notas de encenação da memória seria por meio do vídeo.

Neste momento me dei conta de duas coisas, primeiro o vídeo no caso desta etapa da experimentação é importante e pode colaborar muito para a deficiência que me preocupa e que estou tentando resolver por meio da anotação, e segundo, podemos confiar nos registros da memória das sensações e dos corpos. Certamente entre o vídeo e a anotação existem diferenças, pois o segundo trata de escritos a partir das percepções de cada participante no decorrer do processo de improvisação/composição, o que me interessa especialmente, por isso não resolvi abandonar a ideia de tentar incorporar essa suspensão ao momento de exploração. (Trecho do diário da pesquisadora do dispositivo bolha - 1)

O vídeo seria uma possibilidade de apreender os eventos da exploração de forma precisa e sem esquecimentos e para que isto funcionasse bastaria apenas colocar a câmera na sala de pesquisa e apertar o *play*, é um recurso tecnológico, não humano. Mas em primeiro lugar, seria necessário ter o tempo para assistir a todo o registro logo após a exploração, já que o vídeo seria um recurso para a composição do roteiro de reimprovisação, algo a ser feito na etapa seguinte do mesmo encontro. Dentro do contexto destas experimentações esse tempo não existe, nem no horário do encontro, nem, e mais importante, no corpo dos participantes, que perderiam parte da energia e das experiências incorporadas na improvisação desenvolvida, durante a etapa anterior. Não é possível parar o encontro por 45 minutos, sentar, assistir um vídeo do que foi feito e retomar o estado de improvisação. Em diferentes contextos, como, por exemplo, para montagem de um espetáculo, o vídeo poderia ser utilizado pelo encenador, para rever toda a improvisação do dia, após o ensaio. Desta forma seria possível guardar com mais precisão todos os momentos da improvisação e re-explorar os momentos esquecidos no dia seguinte. Ainda, teríamos a opção de assistir ao vídeo em *fastforward*, estabelecendo um momento mais breve de pausa, que ainda poderia relembrar momentos esquecidos. Essa estratégia foi utilizada no encontro 1 e no encontro 5, do dispositivo bolha. No encontro 1, somente eu e o Matheus estávamos presentes, ao final da improvisação, assistimos juntos ao vídeo da exploração em *fastforward* e, simultaneamente, fomos selecionando os acontecimentos que gostaríamos de repetir, para posteriormente elaborarmos o roteiro de reimprovisação. Do mesmo modo, no encontro 5, no qual estive trabalhando sozinha, o vídeo foi o recurso utilizado como confirmação dos momentos que eu havia percebido que poderiam ter sido interessantes.

Porém, durante os dispositivos de exploração desta pesquisa, interessava perceber de que forma poderíamos trabalhar com memórias e esquecimentos humanos para o desenvolvimento das composições. Não interessava assistir com seis pessoas, no pequeno monitor da câmera de vídeo em *fastforward*, todas as improvisações para elaborar a reimprovisação. Conforme já citado acima, a estratégia das funções flutuantes pode promover esse espaço horizontal de percepção, no qual os colaboradores podem ser afetados por eventos da improvisação em diferentes lugares de percepção da cena. Essa estratégia dá à criação a possibilidade de percepção e escolha colaborativas, não determinando uma visão única que seleciona o que é mais interessante. A função da encenação continua sendo o espaço de percepção dos acontecimentos da improvisação, porém os encenadores são todos os colaboradores, transitando por essa função. Assim sendo, no momento das notas de encenação, temos a percepção da encenação, fragmentada em diversos encenadores. Essa fragmentação pode “deixar passar”, esquecer ou perder momentos, mas também pode ser interessante para a criação trabalhar sobre os acontecimentos marcantes da improvisação. Isso não significa que o vídeo não possa ou não deva ser utilizado como registro, mas determina que o vídeo não é, nessa investigação, a fonte principal destas notas e destas decisões de composição. Às vezes, o que percebemos como interessante talvez não tenha promovido uma cena interessante naquele momento, mas possui potencial para e precisa ser re-explorado. A improvisação tem um desenvolvimento no tempo que faz com que, muitas vezes, os acontecimentos se “desencontrem” ou se “encontrem em tempos diferentes”. No dispositivo bolha, por exemplo, encontrávamos respostas para uma situação da improvisação que havia ocorrido minutos antes e explorávamos aquela possibilidade cênica, mesmo que desconexa em relação a uma continuidade sequencial. No momento de encaixar os acontecimentos em um roteiro, esses “encontros em tempos diferentes” se manifestavam com clareza na memória dos participantes e a sequência da improvisação se estabelecia.

Dito isso, o que acontecia neste momento do encontro era a reunião do grupo de colaboradores, que traziam à tona seus momentos favoritos da exploração. Os colaboradores citavam composições,, a partir de sua percepção, que era completada pelas memórias dos demais colaboradores que estavam assumido outras funções naquele mesmo momento, assim, quase sempre conseguíamos reconstruir o funcionamento de cada composição citada. A partir disso, era feita uma lista de momentos que posteriormente era organizada em uma espécie de dramaturgia que se fazia aparente daquela lista. Alguns momentos listados eram suprimidos em favor da criação de um

roteiro com poucos eventos para que pudéssemos explorar cada momento e o encadeamento dessa dramaturgia.

Esta espécie de dramaturgia, que se faz aparente após a improvisação, tornou-se mais evidente ao longo do dispositivo bolha. Se em alguns encontros do dispositivo linha, tínhamos a sensação de que uma dramaturgia emergia daquela composição, no dispositivo bolha essa sensação passa a ter outra relevância e a irradiar indícios de sua presença. A abertura da exploração promovida pela não elaboração de uma *timeline*, com tempo e sequência de eventos no momento inicial do encontro, promove uma fluidez maior na sequência dos eventos e nas intermedialidades produzidas. As mídias são escolhidas pelos participantes para ingressarem na composição por alguma razão, que vai além da sua previsão em uma *timeline* ou da sua seleção como recurso. Estas razões estão ligadas a muitos fatores, que não são passíveis de serem mapeados nesta investigação, mas tem conexão com as noções de convergência, divergência e paralelismo das intermedialidades com as bagagens dos colaboradores, com intuição e muitas outras variáveis, que constituem a teia daquilo que chamamos nesta pesquisa de inteligência da prática.

O que me fascina sobre o ato de criação é que você enche um espaço com objetos, que não tem relação um com o outro e porque eles estão lá, ‘todos empilhados na mesma caixa’, existe uma lógica secreta, um modo de organizá-los. Cada peça do quebra-cabeça acaba encontrando seu lugar.⁸⁶

Primeiramente acho interessante notar como nossas escolhas pelos elementos da timeline, enquanto estamos a compondo, são aparentemente aleatórias, procuramos escolher sempre os elementos que não tem relação direta ou inicial com o que já existe na timeline, a fim de, investigar como as relações podem se estabelecer pela improvisação, pela cena, e não por um entendimento pré-pensado. Esse modo de escolha poderia nos conduzir ao total caos e desconexão, o que também não nos interessa, mas é interessante notar como, mesmo instintivamente, vamos estabelecendo relações nas escolhas. Esta timeline, por exemplo, quando a improvisamos pela primeira vez não nos parecia fazer o menor sentido, mas ao longo das improvisações e por meio dos jogos dos atores em cena, tudo foi gradualmente se conectando, e ao fim tínhamos uma cena com um desenvolvimento de discurso interessante. (Trecho do diário da pesquisadora do dispositivo linha - 2)

A etapa das notas de encenação, na qual desenvolvíamos um breve roteiro de reimprovisação, tornou evidente que estávamos compondo histórias, dramaturgias. Segundo Schechner “uma montagem é um modo de “falar” com imagens ao invés de palavras. [...] Assim,

⁸⁶ What fascinates me about the act of creation is that you fill a space with objects that have no relation to each other, and because they are there, ‘all piled up in the same box’, there is a secret logic, a way of organising them. Each piece of the puzzle ends up finding its place. (LEPAGE apud DUNDJEROVIC, 2009, p. 24, tradução nossa)

uma montagem é um modo de construir novos sentidos a partir de inúmeras fontes díspares ou pedaços"⁸⁷. Para Bogart e Landau “Montagem é um modo de juntar imagens que incorpora justaposição, contraste, ritmo e estória. Ela cria uma linha (espinha) ao juntar, sobrepor e cobrir diferentes materiais coletados de diferentes fontes.⁸⁸”. A partir destas definições, percebemos que o momento de elaboração deste roteiro é um momento de montagem, de organização dos materiais para que estes “falem juntos”. Este “falar junto” se dá a partir das relações – "justaposição, contraste, ritmo e estória" – entre os materiais colados, neste caso, dos curtos fragmentos de composição. Logo, temos que o recurso da montagem é um modo de estabelecer relações entre os pedaços, portanto, esta etapa do encontro, que prevê a montagem de um roteiro, instiga a emergência dessa dramaturgia latente das composições. Tomaremos como exemplo a sequência de imagens digitais do encontro 3 do dispositivo bolha:

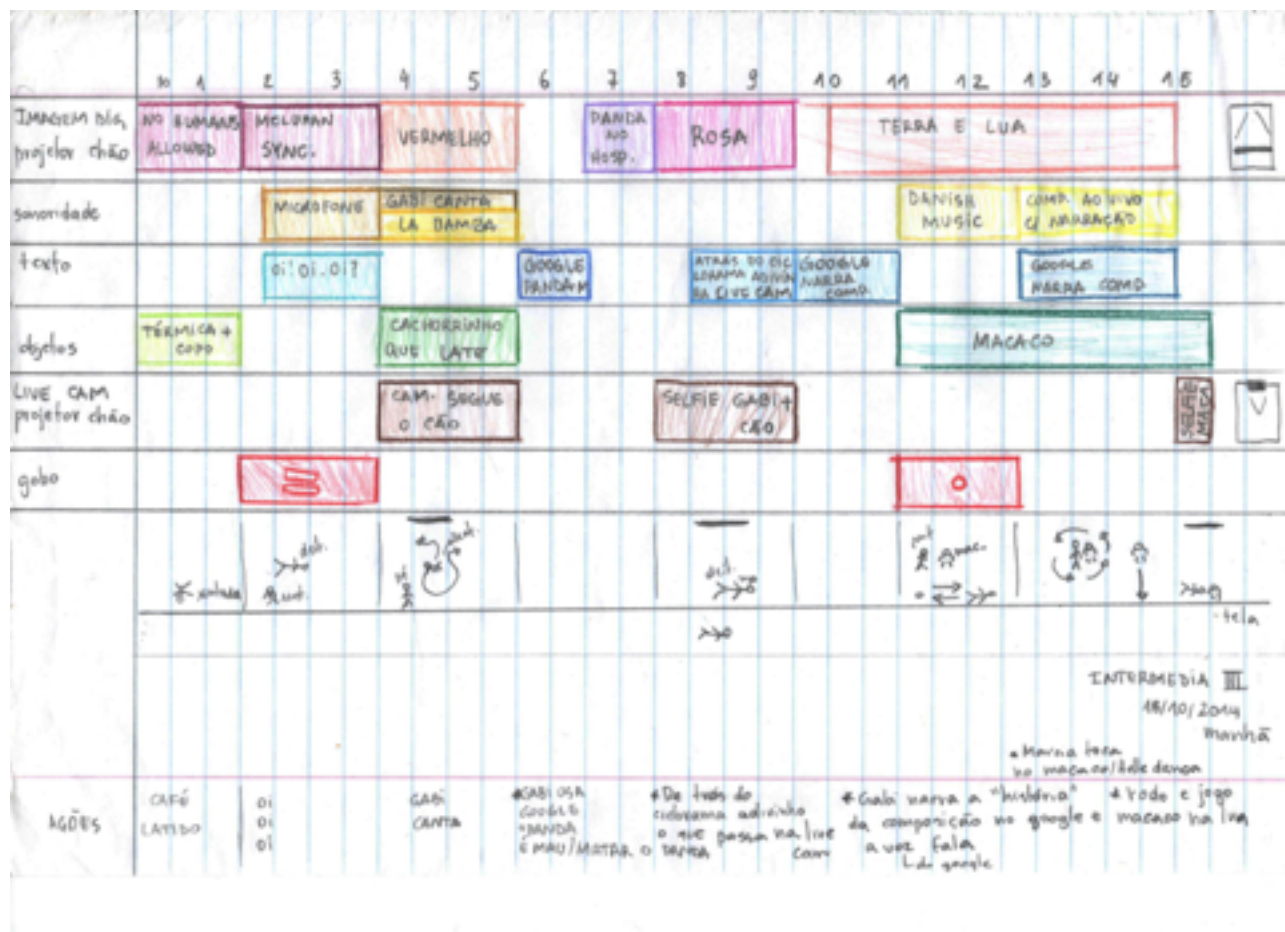


A montagem da sequência de cenas que compuseram o roteiro de reimprovisação do encontro 3 se deu a partir da organização que a estória emergente propôs. Ao observarmos as cenas listadas em nossas notas, percebemos a emergência da seguinte estória: “os humanos estavam na Terra – que já não ia lá muito bem (Imagem 1) – quando uma interferência estranha aconteceu (Imagem 2), humanos e animais começaram a se comportar de forma estranha, após a interferência (Imagens 3, 4 e 5), até que foram lançados do planeta Terra para o espaço sideral, para um novo começo (Imagem 6)”. Na *timeline* deste encontro, podemos ver as relações entre as imagens, os objetos e as sonoridades, e como estas composições, montadas nessa sequência, contam essa breve estória narrada. O que me parece relevante é que neste encontro, do mesmo modo como aconteceu na maior parte dos encontros do dispositivo bolha, a estória estava presente antes da montagem. Ou seja, a montagem do roteiro era determinada pelas composições da improvisação, havia uma auto-

⁸⁷ A montage is a way of “speaking” with images rather than words. In a film montage many different shots are spliced together in quick sequence to form a coherent whole that is more than any of its parts... The unit is a result of very careful editing. Thus a montage is a way of constructing new meanings from numerous disparate sources or bits. (SCHECHNER, 2006, p. 255, tradução nossa)

⁸⁸ Montage is a way of putting images together that incorporates juxtaposition, contrast, rhythm and story. It creates a throughline by assembling, overlaying and overlapping different materials collected from different sources. (BOGART et LANDAU, 2005, p 141, tradução nossa)

organização latente, cuja vontade parecia ser mais forte do que o desejo dos colaboradores de manter este ou aquele extrato de composição. Em muitas montagens do roteiro, deixamos de fora momentos que considerávamos interessantes, porque estes não estavam fluindo em harmonia com essa força latente de dramaturgia.



Dispositivo Bolha - timeline 3

● Reimprovisação:

Nesta etapa do encontro, reimprovisávamos os eventos anteriormente explorados, tendo como *score* o roteiro de eventos produzido na etapa anterior. Esta reimprovisação passava também por uma recuperação das funções assumidas pelos colaboradores em cada um dos momentos do roteiro, isto porque, este momento pretendia um breve aprofundamento dos jogos iniciados na exploração, o que requer um aprofundamento de cada função que o compôs.

● Conversa final e elaboração da *timeline*:

Esta etapa final não aconteceu conforme previsto na estrutura de ensaios, devido ao tempo reduzido dos encontros e a extensão das explorações, que em alguns encontros chegou a quase uma hora de duração. Então, na necessidade de optar por um dos dois momentos, realizamos somente a conversa ao final de cada encontro, porque esta etapa é, entre as duas, a que exige a presença dos colaboradores. Sendo assim, as *timelines* de cada encontro foram produzidas somente pela facilitação do processo, em um momento posterior aos encontros. Essa escolha não diminui a importância da produção das *timelines* neste dispositivo, estas funcionam como notação e registro das composições produzidas em cada encontro e constituem material de análise desta pesquisa. As *timelines* complementam o procedimento iniciado nas notas de encenação e elaboração do roteiro, encerrando a composição produzida em cada encontro. Esse fechamento é importante, porque estamos reunidos para investigar procedimentos de criação intermedial, e ainda que os resultados cênicos não sejam avaliados pela pesquisa, as composições precisam ser entendidas como parte integrante da prática. O modo de criar e o que se cria estão diretamente implicados um no outro, pensar sobre como criar não pode ignorar as interferências do que se cria e como isso reverbera nos procedimentos criativos. Além disso, esse fechamento completa, de certa forma, parte da brecha deixada pelos esquecimentos da memória, traduzindo e registrando no espaço do papel, espaço que permanece, os acontecimentos dos encontros.

Me dou conta da importância da autoria de cada colaborador dentro deste tipo de prática de criação que investigo. Não seria possível substituir um colaborador, caso quiséssemos reimprovisar uma exploração, isso acarretaria uma nova criação, em uma larga escala, não somente nos detalhes. Existe nessa prática uma valorização dos desejos e dos impulsos de cada colaborador e de suas memórias corporais, estas aliadas à notação da *timeline* podem permitir uma manutenção do que é experimentado/criado. Essa aliança considera a manutenção de traços tanto dos aspectos técnicos e de composição – pela *timeline* – quanto das energias e intenções - pelos corpos dos colaboradores/criadores. (Trecho do diário da pesquisadora do dispositivo bolha - 4)

Análise do material de registro

Constituem materiais de registro desse dispositivo de exploração o diário da pesquisadora e as *timelines* de notação.

3.4. Criando a partir do campo das ações

Relação entre projetar e improvisar:

Dialogando com as práticas que são referência para esta pesquisa, uma das perguntas centrais investigadas é: como a criação intermedial pode ser um processo menos intelectual e mais improvisacional? Em experiências próprias anteriores e observando alguns modos de trabalho, de encenadores e companhias dedicadas à cena intermedial, percebe-se que existe um caminho criativo mais intelectual, no sentido de privilegiar um projeto formal da cena, elaborado em momento anterior aos ensaios. Os ensaios e as improvisações, neste modelo, são espaço de refinamento e ajuste do projeto anteriormente elaborado, geralmente encabeçado por um encenador-autor. Este modelo está diretamente relacionado aos procedimentos e cronologia de estrutura criativa, que podem ser compreendidos como tradicionais na prática teatral, entendendo tradicional como modelo dominante, não como modelo único. Se, em dado momento histórico, a prática teatral dominante esteve a serviço de encenar - “pôr em cena” - um texto dramático, em algumas práticas intermediais temos a encenação de uma outra forma de texto, o texto do encenador-autor. Ainda que seja necessário considerar que estes processos estão atrelados à produção de uma obra cênica, diferentemente da prática com intenção exploratória desta pesquisa, existem práticas que flexibilizam e buscam diferentes modos de operar essa relação, como é o caso do ciclo *Repère*, empregado por Robert Lepage, por exemplo. Este e outros procedimentos de criação trazem para o primeiro plano da criação o campo das ações, este sendo entendido como o espaço da inteligência da prática, da criação no tempo presente da ação.

O que interessa à questão da pesquisa é a relação sequencial projeto-cena que o modo tradicional de criação emprega, no qual temos a elaboração por parte de um autor de uma projeção detalhada do que será a cena e posteriormente a materialização deste projeto. Esta investigação tenta propor outros modelos de abordar essa relação, reduzindo a importância do “pre-visto” e valorizando o que é composto através das ações, em improvisação, pelos corpos-mentes de todos os autores em colaboração. Como estratégia para reduzir a importância do previsto, sem perder o rigor necessário ao ato criativo, cada encontro contém seu micro-projeto e estes têm a possibilidade de variar quanto à precisão de suas determinações. No dispositivo linha este micro-projeto é a elaboração da *timeline*, que pode conter a quantidade de informações acordada entre os participantes e variar a cada encontro; já no dispositivo bolha, o micro-projeto é a escolha das

mídias que irão compor a exploração, também passíveis de variações e ajustes a cada encontro. Estes micro-projetos seriam os scores, conforme entendidos e explorados nos ciclos RSVP (correspondente à letra S de *score*) e Repère (correspondente à letra p de *partition*, outra forma de nomear um mecanismo que tem a mesma função dos *scores*).

Quando o raciocínio sufoca a ação:

Todos os encontros, de ambos os dispositivos, têm como momento inicial a elaboração de seu micro-projeto, portanto, os encontros iniciam no campo das ideias, das projeções. Essa separação não pretende dividir corpo e pensamento, pois o corpo pensa e eu penso com meu corpo, apenas evidencia que existe uma transição de ênfase nos diferentes momentos do encontro. Esta transição de ênfase está relacionada às motivações, às qualidades das decisões, às diferentes atenções e ressonâncias dos colaboradores nestes dois distintos campos. O campo das ideias e o campo das ações, conforme são entendidos nesta reflexão, são duas frequências diferentes, nas quais vibram os colaboradores durante o encontro de criação. Iniciar no campo das ideias, com a elaboração dos micro-projetos de cada encontro, implica a necessidade de uma transformação “de frequência”, que não pode ser ignorada e precisa estar consciente nos colaboradores. Além do momento inicial, outro fator que interfere nesse equilíbrio de campos é conversar demais sobre a prática, seja antes, durante ou depois da improvisação. Não existe um medidor que determine quando o falar sobre as ações está atrapalhando o encontro, por isso é preciso que os colaboradores permaneçam atentos e sensíveis a essa questão. Em ambos os dispositivos de criação, os momentos de conversa são precisamente delimitados na cronologia do encontro: no início, na elaboração da *timeline* e na escolha das mídias; no meio, nas notas da encenação; e no final, em forma de conversa de conclusão do encontro. Essas delimitações são uma tentativa de gerenciar esse equilíbrio necessário entre campos, entre reflexão e prática, promovendo relações fecundas.

Primeiro encontro da última etapa de investigação da pesquisa e estamos na sala eu e o Matheus. Eu tinha preparado para este encontro uma conversa inicial, que explicava o andamento e as transformações da pesquisa para os participantes. Porém quando estava na sala com o Matheus eu sabia que isso não era necessário, primeiro porque ele acompanhou e incorporou as transformações da pesquisa e segundo porque nós estabelecemos uma conexão, um lugar compartilhado ao longo da pesquisa que nos permite falar menos e buscar outros modos de comunicação. Então, eu apenas expliquei que desta vez iríamos apenas definir as mídias, a partir do acervo - como no dispositivo *timeline* - e explorar as possibilidades de relação cenicamente - como no Laboratório Experimental. (Trecho do diário da pesquisadora do dispositivo bolha - 1)

É interessante notar que a composição criada neste encontro se difere muito da criada pela manhã no encontro com o Matheus. Desta vez paramos diversas vezes, conversamos, pensamos “fora da cena” como poderíamos proceder. Pensar fora da cena significa que deixamos nossa posição de exploradores, para ocupar um outro espaço de pensamento e criatividade, que não é o da improvisação, um espaço no qual predominam as ideias e não as ações. Talvez isso sofra de alguma forma influência do início do encontro, no qual conversamos durante um bom tempo sobre a pesquisa, sobre os experimentos já realizados e sobre os objetivos deste dispositivo. Talvez já tenhamos partido de uma explicação determinada, geradora de determinadas expectativas e ansiedades, que nos deixaram com a responsabilidade de resolver os problemas da cena e não de experimentar, aproveitar estes problemas. (Trecho do diário da pesquisadora do dispositivo bolha - 2)

Penso que mais relevante do que a comparação entre composições apresentada nos dois trechos, seja compreender que faz diferença a segurança que os colaboradores têm para adentrar no campo das ações. Por menos palpável que possa parecer, uma das características que marcam o que percebemos como uma improvisação que “acontece” é o fato de seus agentes em colaboração serem capazes de estar conectados através de outras formas de comunicação. Este campo da ação deve ser construído no encontro, cada momento do encontro precisa ser pensado para promover a existência deste tempo-espaço. No caso do encontro 2 do dispositivo Intermedia, fica evidente que conversar demais no início do encontro distancia os colaboradores do campo da ação e isso é intensificado quando não está estabelecido um solo comum, que ofereça segurança para que os colaboradores possam se aventurar neste espaço outro de comunicação. Ao contrário do que me parecia naquele momento, não era necessário explicar e conversar com o Lorenzo antes de iniciar as explorações porque ele ainda não havia participado da pesquisa. Segundo Bogart e Landau: “O processo criativo demanda cooperação e decisões rápidas e intuitivas”⁸⁹, melhor do que conversar, era necessário ao contrário, fortalecer o campo das ações, e encorajar as questões e os diálogos através da ação, isso teria começado a construir a segurança e a intimidade, que não existia entre os colaboradores. Posteriormente, poderíamos parar e refletir sobre o que teria acontecido, pois estaríamos então produzindo ideias sobre eventos já experienciados.

Outro aspecto relevante para este etendimento, foi a presença da Helle⁹⁰. O fato dela ser dinamarquesa gerou uma complicação de idioma, porque ela não compreende português. Isso promoveu um silenciamento do encontro e esse silenciamento colaborou sensivelmente para o

⁸⁹ The creative process demands cooperation and quick, intuitive decisions. (BOGART et LANDAU, 2005, p. 137, tradução nossa)

⁹⁰ Colaboradora do dispositivo bolha, amiga dinamarquesa da Gabriela Poester (também colaboradora no dispositivo bolha).

estabelecimento do campo das ações. Além de tornar qualquer explicação mais sucinta, ou por ter que dizê-la em inglês ou por ter que esperar a tradução, todos sentíamos que era muito mais simples nos comunicarmos fazendo, porque naquele espaço todos estávamos “falando a mesma língua”. Essa é uma sensação metafórica que explicita o poder do campo das ações dentro do encontro e das explorações, seja a partir de um repertório comum que oferece segurança para aventurar-se, como é o caso do Matheus, seja no solo comum dos colaboradores com a Helle, partindo da necessidade de habitar este espaço no qual somos capazes de nos comunicarmos de outras formas.

A estratégia de pressão do tempo:

A chave para o trabalho de composição é fazer muito em pouco tempo. Quando não nos é dado tempo para pensar ou conversar demasiado (porque alguém determinou um tempo limite), trabalhos maravilhosos costumam emergir.⁹¹

Na tentativa de impulsionar o encontro em direção a frequência do campo das ações, a cronologia do encontro é composta pensando em exercer uma pressão do tempo sobre os colaboradores. Os encontros são compostos por diversas etapas, a cronologia é apresentada aos colaboradores no primeiro encontro e se repete ao longo de todo o experimento, assim sendo, os colaboradores estão cientes do tempo e dos eventos dos encontros. Cada encontro é composto por um micro-processo criativo completo - no dispositivo intermedia, por exemplo, isso compreende as etapas: seleção das mídias, preparação dos equipamentos, aquecimento coletivo, improvisações, notas de encenação, reimprovisações e conversa final. Claramente são muitas etapas para serem percorridas em três horas de encontro, isso coloca os participantes em um estado de objetividade, evitando dispersar, planejar ou conversar demais. Essa objetividade contribui para que os participantes privilegiem propor e decidir ideias na prática, dialogando na língua comum da improvisação.

Esta pressão do tempo é incentivada, também, durante as etapas e nas suas transições. Durante a elaboração das *timelines* ou seleção das mídias, os colaboradores eram impelidos, desde o primeiro encontro, a não pensar excessivamente no que escolher e como dispor os elementos e a não pretender que os elementos se encaixassem ou fizessem algum sentido prévio. As improvisações do dispositivo linha estavam sujeitas ao tempo determinado na *timeline* elaborada, geralmente dez minutos, enquanto que no dispositivo bolha esse momento foi liberado da pressão

⁹¹The key to composition work is to do a lot in a little time. When we are not given the time to think or talk too much (because someone has set a time limit), wonderful work often emerges. (BOGART et LANDAU, 2005:138)

de um tempo determinado. No primeiro encontro do dispositivo linha, o colaborador Eduardo (que participou apenas deste encontro) relatou que era bom ter tanto pra realizar em tão pouco tempo e como isso, apesar de gerar ansiedade, o obrigava a fazer, não deixando tempo para pensar ou julgar o que estava acontecendo. Ainda, nos momentos de transição, como da passagem da elaboração da *timeline* para a exploração cênica, era feito um aquecimento e em seguida iniciávamos a improvisação, sem planejar sobre como aconteceria, sem pausa ou intervalos, problematizando e decidindo na improvisação. Outro fator interessante que surge da objetividade promovida pela pressão do tempo é a restrição das discussões aos assuntos específicos aos quais elas se referem. No momento de notas de encenação, por exemplo, os comentários dos colaboradores visavam a reimprovisação, ainda que tocando em outros assuntos, como a dramaturgia da composição, toda a conversa objetivava as decisões deste momento preciso. Em raros momentos essa suspensão da improvisação se tornava pausa ou relaxamento, em geral, a energia se mantinha e em seguida a reimprovisação acontecia, mantendo um fluxo contínuo.

Encontrando as medidas:

A definição precisa das etapas do encontro, como são apresentadas, se deu a partir de hipóteses iniciais, experimentadas e ajustadas na prática. Sendo assim, os primeiros encontros, especialmente do dispositivo linha, não foram realizados com a clareza das etapas que os encontros finais tiveram, as etapas foram se definindo graças a estratégias desenvolvidas para responder aos problemas levantados pela prática.

Com relação à divisão dos momentos da improvisação, notei que no encontro anterior discutimos demais sobre a cena. Logo ao final da primeira improvisação já queríamos modificar elementos, ordens, definir quem faria o que. Esta racionalização do processo de improvisação, que neste momento ainda é uma fase de primeiro contato com os elementos e experimentação, matou a energia de criação. A crítica ocupou um espaço tão grande, logo após a primeira improvisação, que não conseguíamos mais fazer nada. Tudo parecia ruim, no momento em que estávamos fazendo, não entrávamos mais na cena, nem como atores nem como encenadores ou técnicos, estávamos todos de fora criticando o processo. [...] A Marta assistindo aquela situação comentou que era preciso respeitar o momento de exploração, de troca de papéis, e o tempo necessário para a improvisação acontecer. Pensando sobre isso, compreendi que essa estrutura de ensaios compreende mais uma divisão, a do momento da improvisação. Temos um primeiro momento de exploração, de primeiro contato com os elementos, com as simultaneidades, com as sequências. Neste primeiro momento, é preciso que se deixe um pouco de lado o tempo determinado na *timeline*, para que a improvisação possa emergir. Então, nas primeiras improvisações é mais importante se apropriar das mídias, das sequências, experimentar jogos na atuação, puxar o tapete do colega, socorrer o

colega, estar dentro e atento ao que se experimenta. E nessas primeiras improvisações deve se evitar conversar demais. É interessante ajustar momentos pontuais para a próxima improvisação, mas sem parar o fluxo, entre um colega e outro, sem fazer disso um grande momento de conversa. E posteriormente sim, antes de improvisar passadas finais da timeline, pode se ter um momento de conversa sobre mudanças necessárias, definição de funções, etc. Este momento final é o momento de definições, de acertar pontos que ainda estão soltos, de ajustar as ações ao tempo. (Trecho do diário da pesquisadora do dispositivo linha - 5)

A partir deste encontro problemático, surge o entendimento de que a improvisação compreende dois momentos um momento de exploração e um momento de definições e que é importante que estes momentos estejam conscientemente separados na experiência dos colaboradores. Desta constatação começa a se definir a divisão de etapas entre improvisação/exploração, notas de encenação (conversa sobre a improvisação e definição de eventos) e a reimprovisação (um segundo momento de exploração que considera as notas de encenação). Esta definição, como dito anteriormente, contribui consideravelmente para a concentração da energia e o fortalecimento do campo das ações, da inteligência e das tomadas de decisão da ação.

Além disso, o entendimento desta separação reforça a decisão de modificar o modo de operar da improvisação para o segundo dispositivo. No dispositivo bolha a improvisação deixa de estar sob a pressão do tempo definida pela *timeline* e o momento de exploração torna-se livre no tempo, no sentido de que os colaboradores decidem em conjunto quando a exploração está finalizada e quando partir para a próxima etapa. Ao longo do desenvolvimento do dispositivo bolha, tivemos pouca variação deste tempo de exploração, de trinta à cinquenta minutos de duração. Entendo essa variação de vinte minutos como pequena porque ela leva em conta a quantidade de participantes do encontro, com menos participantes a exploração dura menos tempo, pois são menos agentes nutrindo o processo.

O modelo de *timeline*, extraído diretamente do modo de edição cinematográfica, nos expõe a uma composição no tempo frenética, como é a composição de imagens do cinema tradicional. Com muitos cortes e uma velocidade de ações mais rápida do que a da vida, e a do teatro.

[...] a influência da composição de uma *timeline*, implica a influência de um tempo que não é teatral. Isso também prejudicou a composição cênica. Porque estávamos sempre em um ritmo muito frenético, não estávamos observando, sentindo, nem respeitando o tempo da cena. A lentidão que a improvisação demanda em alguns momentos, e mesmo a lentidão (em relação ao cinema) própria do teatro, que requer um tempo outro, um tempo dos corpos no tempo-espaco, um tempo "real". O respeito desse tempo de composição da cena, que é diferente do tempo das mídias digitais, me parece ser outro fator de possível evidência da dimensão real, através da relação intermedial. (Trecho do diário da pesquisadora do dispositivo linha - 2)

O segundo dispositivo não abre mão da estratégia de pressão e contração do tempo, ele apenas concentra essa pressão em determinados momentos e libera em outros. Se no dispositivo linha temos a pressão do tempo na elaboração da *timeline*, na transposição do plano para a cena, nas improvisações, nas notas de encenação e na repetição das improvisações, ou seja, agindo em quase todas as etapas do encontro; no dispositivo intermedia, temos a mesma pressão na seleção das mídias, na transposição do plano para a cena, nas notas e nas repetições, a única etapa que muda sobre essa relação de pressão é a da improvisação. Essa definição tem como finalidade principal preservar o espaço de exploração e descoberta do tempo, de imersão no tempo da cena a partir da improvisação, tentando buscar um caminho alternativo à aceleração provocada pelo recurso da *timeline*. Também, pretende preservar o tempo do jogo, de descobrir e estabelecer os encontros entre mídias e seus sentidos. No dispositivo bolha, com a abertura do tempo de improvisação, temos mais controle na manipulação das relações intermediais, podemos fazer mais escolhas, misturar de diversas formas as mídias selecionadas. Essa liberdade promove uma exploração mais abrangente das possibilidades intermediais, pois em uma mesma exploração trabalhamos sobre diferentes encontros das mesmas mídias, o que no dispositivo *timeline* acontecia somente de um encontro para o outro.

Entendendo as restrições determinadas à improvisação/exploração como *scores*, segundo o sistema RSVP, observamos que essa transformação torna o *score* do dispositivo bolha mais aberto. Segundo Worth and Poynor (2004, p. 74), Anna Halprin formulou uma escala de classificação dos *scores*, na qual 1 corresponde a abertura e 10 ao fechamento dos *scores*. Sendo que, “um *score* aberto contém o mínimo de instruções deixando o participante livre para explorar, enquanto que um *score* fechado consiste em direções detalhadas e precisas, pré-determinando muito da ação e limitando severamente a liberdade do participante”⁹². Desta forma, entende-se que mesmo que o dispositivo linha possa variar a cada encontro, sua estrutura é mais fechada do que a do dispositivo bolha, devido a sua configuração como linha do tempo, determinando a duração e a sequência dos eventos. Ainda, parece importante frisar que Halprin relaciona o *score* mais aberto à liberdade de explorar do participante, é justamente nesse sentido que a mudança de um dispositivo para o outro pretende atuar, a etapa da improvisação do dispositivo bolha pretende ser um momento de

⁹² An open score contains a minimum of instructions leaving the participant free to explore, while a closed score consists of detailed, precise directions predetermining much of the action and severely limiting the freedom of the participant. (WORTH and POYNOR, 2004, p. 74, tradução nossa)

exploração mais livre dos recursos e das relações. Essa escolha tenta privilegiar o caráter de investigação e descoberta da improvisação.

Pressão requintada (ou primorosa) é também criada através da seleção da quantidade certa de ingredientes para a tarefa (nem pouco, nem muito), da colocação do número apropriado de pessoas em cada grupo e determinando a complexidade da tarefa.⁹³

Outra medida de pressão de tempo que sofreu ajuste no dispositivo linha e foi constantemente monitorada ao longo dos encontros do dispositivo bolha, diz respeito à quantidade de mídias selecionadas para a composição. No dispositivo linha essa medida era ainda mais complexa, pois estava diretamente relacionada ao tempo de duração da composição, definido na criação da *timeline*.

Ao final nos demos conta de que não sabíamos exatamente quais eram as boas relações ou os momentos interessantes, porque não tínhamos tido tempo de ocupar outras funções que não técnica e de atuação. A demanda imensa de tarefas que nos demos na produção da *timeline*, nos obrigou a nos dedicarmos somente a estas duas funções, que executavam propriamente as tarefas, deixando de lado as funções que poderiam perceber a composição.

Concluímos então que, para o próximo encontro produziremos uma *timeline* de menor complexidade (com menos mídias e menos simultaneidade). Foi sugerido que fizéssemos a *timeline* técnica, com os vídeos, sonoridades e iluminação em um programa de montagem e só déssemos play. Faz sentido, segundo a proposta da *timeline* de adequar as mídias ao tempo, porém não é interessante pela impossibilidade de quebrar as regras, que a improvisação de uma estrutura tão rígida sugere. Se estamos improvisando e não “repetindo a estrutura” significa que queremos que a improvisação altere essa *timeline* e, ainda, não queremos sujeitar toda a cena ao tempo das mídias digitais, queremos promover diálogos. (Trecho do diário da pesquisadora do dispositivo linha - 1)

Compreendemos, logo no primeiro encontro, que a definição do tempo da *timeline* e a quantidade de mídias e simultaneidades elaboradas poderiam ditar o funcionamento da improvisação. A intenção da improvisação, mesmo no dispositivo linha que apresenta delimitações mais restritas, não é ser um espaço de cumprimento de tarefas, conforme observamos estar explicitado no relato, mas ser um espaço de exploração. É preciso procurar a medida entre a pressão do tempo “requintada”, apresentada por Bogart e Landau, que favorece o campo das ações e

⁹³ Exquisite pressure is also created by giving just the right amount of ingredients for the assignment (not too few, not too many), putting the proper number of people in each group, and determining the complexity of the assignment. (BOGART et LANDAU, 2005, p. 139, tradução nossa)

valoriza a inteligência da prática e a pressão do tempo, que transforma o momento de exploração em tarefa puramente mecânica, de cumprimento de uma sequência de eventos.

3.5. Análise das Composições Intermediais

A pesquisa se propõe a construir um ambiente criativo de exploração, através de procedimentos orientados por características da noção de intermedialidade. Estes ambientes criativos e procedimentos têm como objetivo a produção de composições intermediais, e ainda que esses resultados cênicos não estejam no centro da investigação eles contém informações relevantes. Além disso, a pesquisa compreende a necessidade de estabelecer um trânsito entre cena, enquanto material cênico formulado e procedimento de criação e que esse trânsito pode ser provocador de reflexões. Assim, apresento uma análise sintética de algumas composições produzidas nas experimentações dos dispositivos linha e bolha. As *timelines* analisadas, em seguida, foram escolhidas por apresentarem traços intermediais com maior destaque, em relação aos demais encontros de cada dispositivo.

O exame das composições é realizado através do registro das *timelines* e dos vídeos, além da memória da pesquisadora. Não serão discutidos, na medida do possível, efeitos cênicos ou simbólicos das composições, ou ainda, os sentidos e sensações produzidas. mas são identificadas estruturalmente as intermedialidades criadas em cada um dos encontros. As relações intermediais serão observadas, a partir da identificação das mídias que as compõem e do modo de relação estabelecido entre elas. Essa identificação tem como base o estudo realizado na pesquisa *Cena e Intermedialidade*, desenvolvida pela professora Marta Isaacsson e da qual fiz parte entre 2010 e 2012. O fragmento do estudo, no qual este exame está baseado, parte da análise de espetáculos, que apresentam composições intermediais, para assinalar diferentes modos de relação intermedial possíveis na cena teatral.

Modalidades de intermedialidade sobre a cena:

Procedimentos intermediais:

1. Sintético
2. Transmedial
3. Diferencial

Resultados intermediais:

1. Incrustador
2. Amplificador
3. Dialógico

1. Intermedialidade Sintética/Resultado Incrustador:

Descrição: fusão da ação do performer com a imagem virtual, compondo uma imagem ou figura híbrida. Há aqui sempre o objetivo de simulação.

A modalidade sintética se define pela composição de uma imagem híbrida, por meio da inscrustação de elemento real da cena sobre o virtual ou vice-versa, [...] Nesse contexto, o espectador se vê diretamente incluído na organização da composição cênica, pois é somente em sua visão que o efeito da sobreposição das mídias finalmente se concretiza. (ISAACSSON, 2012, p. 94)

2. Intermedialidade transmedial/ Resultado Amplificador:

Descrição: transcodificação da ação cênica em imagem virtual.

A modalidade amplificadora se caracteriza por imagens virtuais que promovem o alargamento do horizonte do olhar do espectador. Encontram-se aqui situações nas quais o espectador descortina a performance realizada ao vivo pelo ator exclusivamente por meio da imagem tecnológica, assumindo então um papel de *voyeur*; ou situações nas quais, graças à difusão de imagens captadas em close-up, o espectador tem condições de perceber detalhes da performance realizada a sua frente, não identificáveis a olho nu. A imagem virtual torna-se uma espécie de microscópio, através do qual o espectador examina a realidade. (ISAACSSON, 2012, p. 94-95)

3. Intermedialidade diferencial/ Resultado Dialógico:

Descrição: a imagem virtual e a ação cênica aparecem distintas e esse fato é explorado para intensificar a percepção de uma realidade, ampliar a presença do performer ou provocar ação cênica.

Na modalidade dialógica tem-se uma relação de interferência da imagem-cênica sobre a imagem-vídeo: a atuação dos atores é movida pela intenção de composição de determinada imagem a ser projetada, ou seja, a cena coloca-se a serviço da produção e edição da imagem virtual. Na última modalidade destacada, a convivência da cena com a imagem mediada pela tecnologia é marcada por uma relação de atrito. [...] Opera-se então o contrário, a imagem virtual coloca-se como modelo de comportamento a ser imitado pelos atores no desenvolvimento da performance. (ISAACSSON, 2012, p. 95)

Dispositivo Linha - encontro 2



Procedimento /Resultado intermedial:	Diferencial/Dialógico
Mídias envolvidas:	imagem digital: “corpos perfeitos” e “anatomia do corpo” objeto: mangueira Em relação à ação cênica.
Descrição:	<p>A intermedialidade se estabelece através do jogo instaurado entre a ação dos corpos dos atores e as imagens digitais. A relação começa a se estabelecer quando a atriz mede os corpos da imagem “anatomia do corpo”, com o objeto mangueira, e compara as medidas do corpo da imagem digital ao seu próprio corpo. Em seguida, outro ator entra em cena e a atriz utiliza a mangueira para soprar ar no corpo do ator, o corpo se move quando o ar é soprado para dentro de si e simultâneo ao movimento do corpo do ator, temos a mudança da imagem digital da “anatomia do corpo” para o “corpo perfeito”. As imagens digitais são trocadas em tempo real e estão sujeitas a ação da atriz que sopra o ar. Conforme o jogo de soprar movimento no corpo do ator torna-se mais intenso, a imagem digital tem seu movimento, também, ampliado, além de transformar-se de um tipo de representação do corpo para o outro, a projeção da imagem move verticalmente, acompanhando o movimento do ator, que inicia uma corrida no lugar. Ao final da cena, o corpo do ator cansado se escora na parede, onde são projetadas as imagens, e desliza para o chão até ficar sentado; a projeção acompanha o deslizamento do corpo e desce a imagem, que fica metade projetada na parede, metade no chão.</p> <p>Temos nessa composição uma intermedialidade dialógica, porque existe uma dependência entre a imagem cênica e a imagem digital, estabelecida através do jogo de soprar o corpo do ator em cena. Essa intermedialidade não constrói um espaço ficcional, mas estabelece uma relação direta entre corpo real e corpo digital, ou seja, se concretiza através do jogo entre as mídias, não dependendo somente de seus sentidos. Além disso, esta intermedialidade é promovida através de um jogo de improvisação entre atores e técnicos, que operam as transformações da imagem digital e da projeção em tempo real.</p>



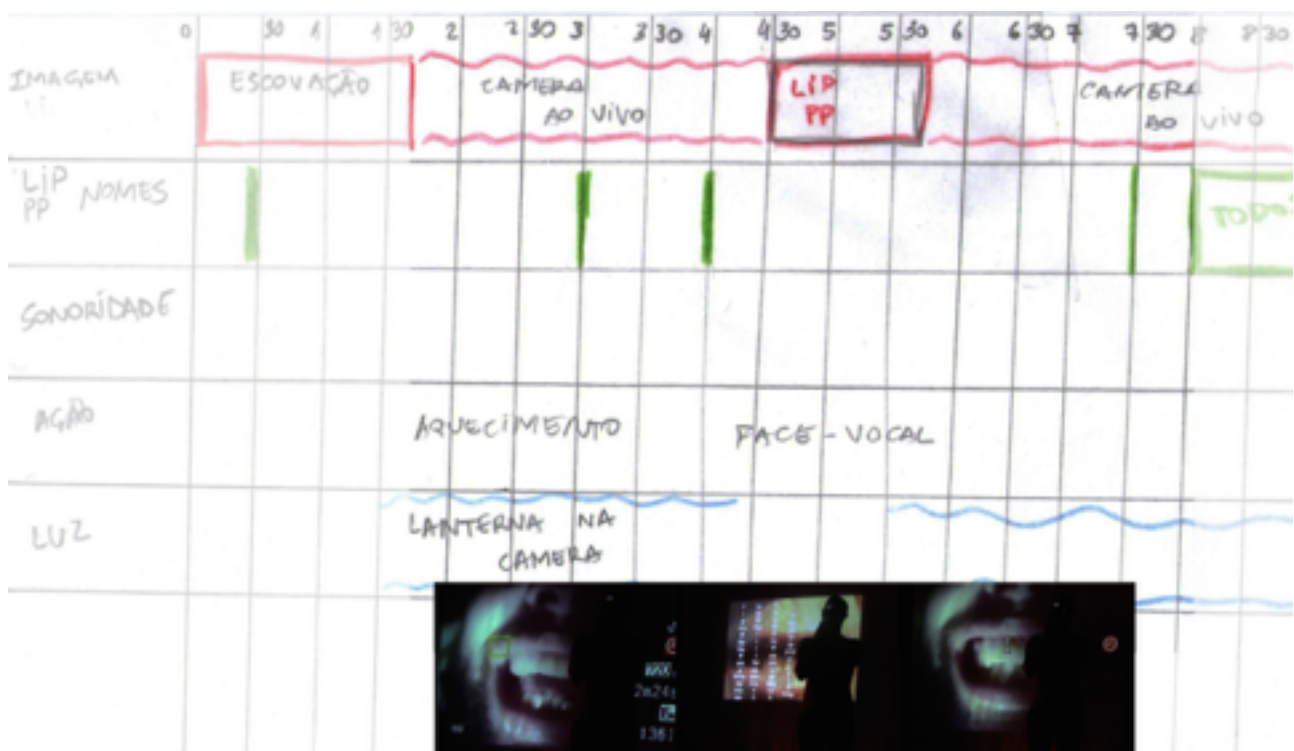
Screenshots do registro em vídeo da composição do encontro 2, do dispositivo linha. Com Matheus e Iassanã.

Dispositivo Linha - encontro 5

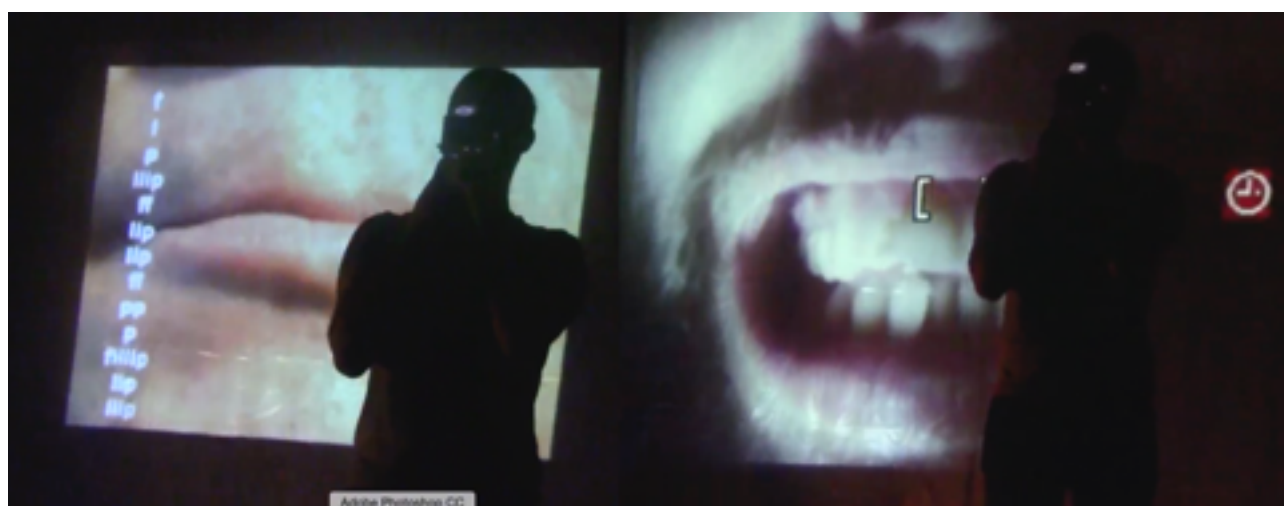
	0	0:30	1:00	1:30	2:00	2:30	3	3:30	4	4:30	5:00	5:30	6	6:30	7	7:30	8	
IMAGENS DIGITAIS		CARRO VERDE	NU VENS	CARRO VERMELHO		CARRO VERMELHO				Verde	vermelho							
ATUAÇÃO	JOGO DA ENTREVISTA COM "PERSONALIDADES" 1									ESTADO IRPLTADO → PAPÉIS / APRESENTAÇÃO CIENTÍFICA 2								
LUZ	BRANCO PROJETO									TROCA VERDE/VERMELHO PROJETO								

Procedimento /Resultado intermedial:	Diferencial/Atrito
Mídias envolvidas:	imagem digital: cor verde e cor vermelha Em relação à ação cênica - jogo de troca de estados.
Descrição:	A intermedialidade se estabelece no jogo entre as cores projetadas e os estados explorados pelos atores, conectados a cada uma das cores. A cor verde está conectada à exploração de um estado formal - definido para a exploração como uma palestra científica - enquanto que, a cor vermelha está ligada ao estado instintivo de raiva. A imagem digital determina a improvisação dos atores, o jogo deles é dependente das escolhas do técnico, que aciona as trocas de imagem (verde e vermelho). Neste caso, a mídia digital não tem relevância por sua natureza, o mesmo jogo intermedial poderia ser estabelecido a partir de dois refletores com gelatinas verde e vermelha. De qualquer forma, se estabelece um jogo intermedial de atrito entre a cena e as imagens digitais, que comandam o jogo dos atores. Esse exemplo evidencia que a intermedialidade não é necessariamente estabelecida sob uma divisão de comando das mídias, podendo apresentar relações nas quais apenas uma mídia propõe, enquanto a outra está sujeita a responder.

Dispositivo Linha: encontro 7



Procedimento /Resultado intermedial:	Transmedial/Amplificador Diferencial/Dialógica
Mídias envolvidas:	imagem digital: vídeo Philip e captura da câmera ao vivo Em relação à ação cênica.
Descrição:	A intermedialidade amplificadora é produzida através da projeção de imagens captadas pela câmera ao vivo, da ação dos atores. Além disso, os atores, enquanto filmam suas bocas em zoom, articulam os nomes uns dos outros sem emitir som. Ao longo dessa ação é reproduzido o vídeo Philip, no qual temos a imagem de uma boca, que fala repetida e aleatoriamente as sílabas do nome Philip. O som do vídeo permanece durante toda a composição, enquanto as imagens digitais projetadas são intercaladas entre imagens do vídeo (boca que fala Philip) e da câmera ao vivo (boca dos atores, que articulam outros nomes próprios). Se estabelece uma intermedialidade dialógica entre o som do vídeo e as imagens ao vivo, da boca dos atores em cena, porque a simultaneidade destas duas mídias provoca um descompasso entre o que se vê e o que se ouve. Esse descompasso é intensificado pela inserção de trechos de imagens do vídeo que corresponde ao som. Teríamos uma intermedialidade sintética se os atores articulassem a sonoridade do vídeo nas imagens ao vivo, mas como os atores articulam outras sonoridades, temos uma intermedialidade dialógica.



Screenshots do registro em vídeo da composição do encontro 7, do dispositivo linha. Com Ander.

Dispositivo Bolha: encontro 3



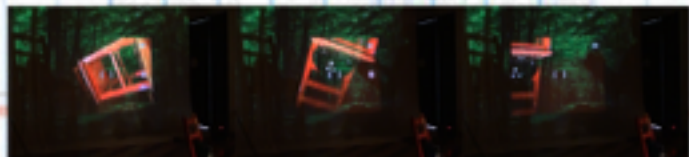
Procedimento /Resultado intermedial:	Sintético/Incrustrador
Mídias envolvidas:	imagem digital: terra vista da lua / objeto: macaco / gobo: bolinha / sonoridade: narração do google tradutor Em relação à ação cênica.
Descrição:	A atriz senta-se de frente para o macaco na cena, enquanto é projetada a imagem da terra vista da lua. O gobo com recorte de círculo é colocado em frente à saída de luz do projetor e recorta a visibilidade da imagem, esse gobo é móvel, portanto o técnico que opera essa ação movimenta o espaço visível da imagem projetada durante a cena. A atriz aproxima sua mão na direção do macaco de pelúcia, ela o segura e começa a jogá-lo para cima. Essa ação inscrustrada na projeção de imagem, provoca a sensação de vermos o macaco flutuando na lua. Ouvimos a voz em off, do google tradutor, narrar uma história absurda que compreende os animais que passaram pela composição (um cachorro, um panda e um macaco) e calamidades naturais ocorridas no planeta terra. A cena é finalizada com uma selfie das atrizes e do macaco, tendo como plano de fundo a imagem da terra vista da lua, essa imagem é captada pela câmera ao vivo e projetada na parede paralela a da imagem da lua. Essa imagem conclui a síntese que se estabelece entre cena e imagem digital.



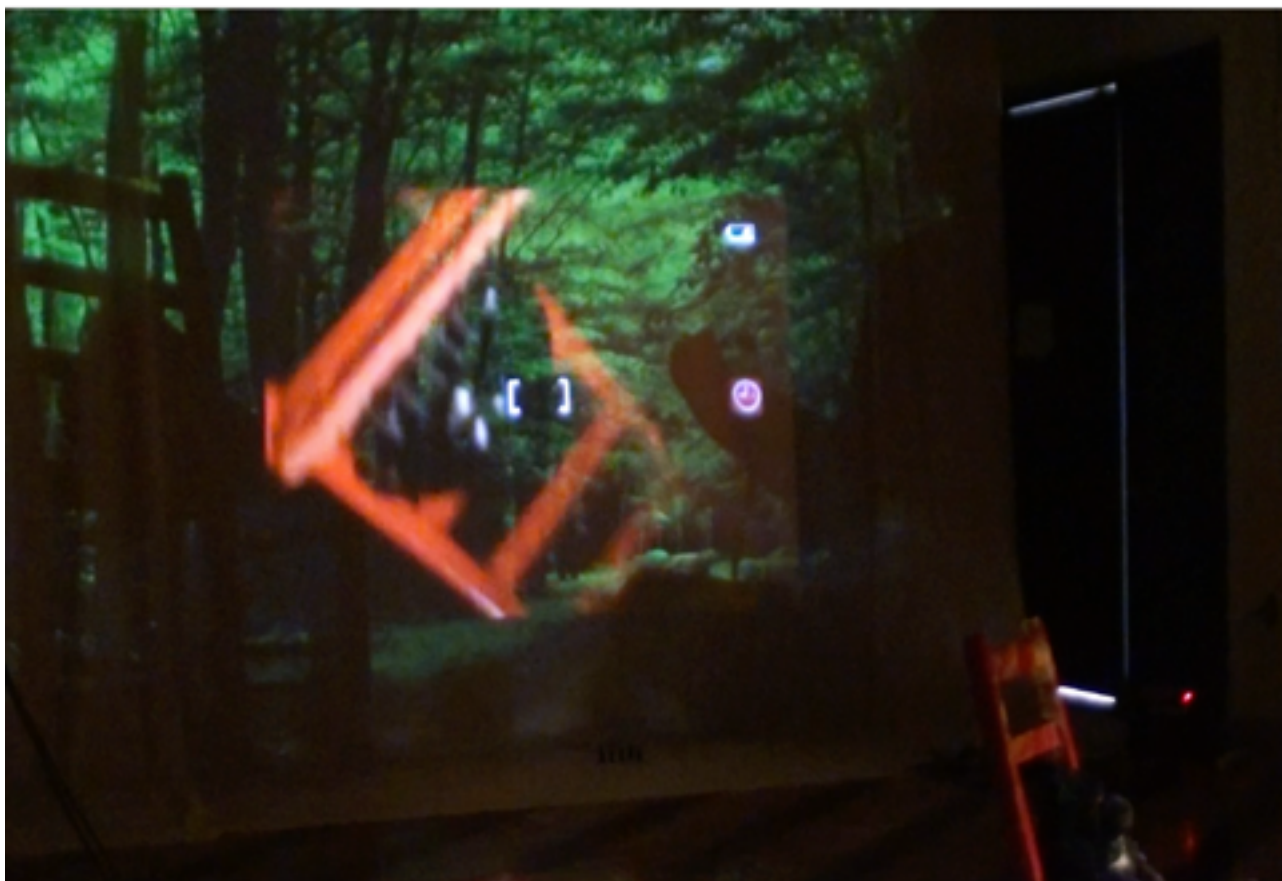
Registro fotográfico da composição do encontro 3, do dispositivo bolha. Com Marcia e macaco, foto da Helle.

Dispositivo Bolha: encontro 5

	30	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
IMAGEM DIGITAL projetor chão	CIDADE EDRO COLOR	CINZA	VERDE			FLORESTA VERDE			FLORESTA ROXO VERDE ROXO		McLuhan - S
cenografia			cadeira com macaco sentado + dominós e sua sombra								
gobo			☰		☰						
sonoridade			McLuhan Sequenciado 30			REMIX MIC *BOM DIA SÃO SHI* GRAVA		REPETE		McLuhan - sequ	
LIVE CAM projetor texto			SOMBRA DOS DOMINÓS		PARADA NA CADEIRA / MACACO SENTADO. VIRADA DE LADO DIREÇÃO MOBIL						ROSTO DOMI
Texto											
iluminação											



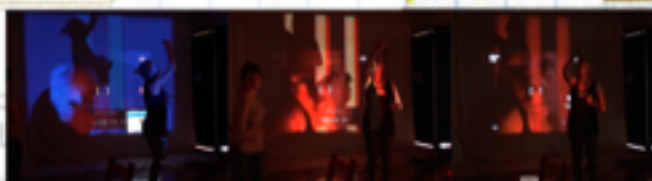
Procedimento /Resultado intermedial:	Transmedial/Amplificador Sintético/Incrustador
Mídias envolvidas:	imagem digital: floresta verde + captura da câmera ao vivo / objetos: cadeira e macaco / sonoridade: gravação em <i>repeat</i> “São nove horas da manhã” Em relação à ação cênica.
Descrição:	Em cena temos um macaco de pelúcia colocado no acento de uma cadeira, na projeção temos a imagem de uma floresta. Através de um procedimento intermedial transmedial, a atriz em cena filma o macaco sobre a cadeira, o projetor que recebe o sinal da câmera ao vivo está direcionado para a mesma tela que o projetor da imagem da floresta. Desta forma, as imagens se sobrepõem. Acontece uma incrustação das duas imagens, como se a cadeira estivesse flutuando no meio da floresta. Ouve-se uma gravação no <i>repeat</i> , que foi gravada pela atriz no início da cena, nela a atriz diz “já são nove horas da manhã”, outros recursos são acrescentados à gravação, como um pandeiro e sons de “a”, a mixagem de som do pedal transforma esses <i>inputs</i> sonoros em uma espécie de música. A atriz que filma a cadeira, faz movimentos sutis com a câmera, aumentando a sensação de flutuação de uma imagem dentro da outra.



Screenshots do registro em vídeo da composição do encontro 5, do dispositivo bolha. Com macaco.

Dispositivo Bolha: encontro 6

	30	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
IMAGEM DIGITAL projetor chão		CIDADE EMPILHADA		CIDADE GRADE AZUL CLARO		ATIRADOR		CHAT ROULETTE		McLuhan Sequence		
gobo												
objeto		DOMINÓ			COLÍRIO			BÍBLIA		DOMINÓ		
sonoridade		MÚSICA		MÚSICA/ RESP. MIC. REMIX		TRÉCHO BÍBLIA VOZ GOOGLE		MIC. REPETE LE O QUE É ESCRITO NO CART				
LIVE CAM projetor teto					PEÇAS HELLE	SELFIE HELLE OLHO				SELFIE HELLE GIRANDO		DOMINÓ
texto												
iluminação				Foco								



Procedimento /Resultado intermedial:	Transmedial/Amplificador Sintético/Incrustador
Mídias envolvidas:	imagem digital: vídeo de Norman McLaren , Sequence (acelerado) + captura da câmera ao vivo. Em relação à ação cênica.
Descrição:	A atriz em cena segura a câmera, que captura e transmite imagens ao vivo, apontada para seu rosto em um ângulo e a uma distância que enquadram parte do espaço da sala também. O vídeo é um jogo de sincronia entre música e traços abstratos, que se transformam de acordo com a sonoridade. A imagem capturada ao vivo é projetada na mesma tela que o vídeo, promovendo uma incrustação das imagens. A atriz gira em cena, mantendo a câmera no mesmo enquadramento, o que resulta em uma imagem na qual o espaço atrás dela gira, mas seu corpo não. A incrustação dessa imagem com o vídeo provoca um efeito semelhante a uma representação de túnel do tempo, na qual um corpo cai em meio a uma imagem geralmente geométrica e colorida que gira.



Screenshots do registro em vídeo da composição do encontro 6, do dispositivo bolha. Com Helle.

Observamos que nas *timelines* examinadas temos um único encontro intermedial manifestado. Os espetáculos intermediais não são compostos somente por relações intermediais, outras relações entre elementos cênicos também estão presentes. Isso revela a necessidade da construção de um caminho em direção à intermedialidade, gerenciar o antes e o depois da relação intermedial para produzir o momento de ponte. Sendo assim, podemos pensar que a intermedialidade não se limita ao ápice de sua concretização, mas depende de toda uma construção da cena anterior e posterior. Uma composição de 10 minutos consegue promover um momento intermedial, portanto, é preciso respeitar o tempo e a necessidade de um desenrolar da cena para promoção dos terceiros sentidos e espaços intermediais.

Ainda, notamos que o dispositivo bolha apresenta relações sintéticas, enquanto que o dispositivo linha apresenta, em sua maioria, relações dialógicas. O dispositivo linha esteve alinhado à exploração de relações intermediais que reforçassem a dimensão real do fenômeno cênico, isto explica a ocorrência de intermedialidades dialógicas, que estão comprometidas com a promoção de efeitos de real na cena⁹⁴. Além disso, no dispositivo bolha a configuração do espaço cênico e dos recursos técnicos interfere diretamente no resultado incrustador das intermedialidades, porque os dois projetores multimídia estão direcionados para a mesma tela, e portanto, quando as imagens são

⁹⁴ Na pesquisa *Cena e Intermedialidade*, chegamos ao estabelecimento de três conexões para cada modalidade de intermedialidade, a partir de seus procedimentos, resultados e efeitos, sendo que, para esta reflexão, são apenas utilizadas reflexões sobre os procedimentos e os resultados. As conexões, acontecem da seguinte forma:

Intermedialidade Sintética/Resultado Incrustador/Efeito de Realidade;

Intermedialidade transmedial/ Resultado Amplificador/ Efeito Teatral;

Intermedialidade diferencial/ Resultado Dialógico/Efeito de Real.

projetadas em simultaneidade temos a sobreposição de uma imagem na outra. A sobreposição não caracteriza uma inscrustração, pois imagens podem ser sobrepostas e não resultarem em uma síntese, porém a possibilidade de sobreposição colabora para sintetizar as imagens das composições que foram analisadas. Atentando aos exemplos do dispositivo bolha dos encontros 5 e 6 é preciso considerar, ainda, a interferência produzida pela intermedialidade trasmedial. Se o espectador estivesse engajado somente na percepção da síntese produzida na imagem, sem que o modo de produção estivesse aparente através da presença das atrizes que manipulam a câmera ao vivo, a composição seria totalmente diferente. Estas composições apresentam com clareza a pluralidade da escrita cênica, pois oferecem ao espectador os dois caminhos de percepção simultaneamente, o das imagens digitais em síntese e da cena em relação a esta composição de imagens digitais. Em última instância, seria necessário aprofundar a análise tentando compreender de que forma essa pluralidade - e a interferência produzida por intermedialidades simultâneas na cena - produz um resultado ou efeito cênico diferente.

Esta breve reflexão comparativa demonstra que a análise das composições pode ser material valioso de avaliação dos procedimentos desenvolvidos. A identificação das relações intermediais das composições, produzidas nas experimentações dos dispositivos de criação, pode contribuir para reflexão sobre os procedimentos metodológicos e sobre como eles podem estar favorecendo a criação cênica intermedial. Compreendendo estas contribuições, podem ser levantadas novas questões a respeito dos procedimentos criativos empregados, promovendo revisões, transformações e melhorias nas etapas dos experimentos realizados. É por este rumo que a pesquisa segue, não com o intuito de provar a si mesma, mas de estar em contante estado de avaliação e desenvolvimento, porque assim como já foi salientado, cada encontro entre criadores de teatro é único e requer frescor e atenção em sua aproximação e desenvolvimento.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este escrito, que concretiza a pesquisa de mestrado, é uma lupa que coloca em evidência um fragmento, de diâmetro limitado, de uma rede de ideias, percepções, perguntas e vontades atreladas à minha prática artística e de produção de conhecimento na área das artes cênicas. O fragmento tem como “ponto zero” a proposição de dois experimentos cênicos que pudessem, de forma prática, mobilizar a questão da pesquisa: o processo de composição da cena intermedial. Deste ponto zero sai a primeira linha do caminho percorrido, o pressuposto da intermedialidade, e a partir dessa linha se inicia a construção de princípios-base para estruturação dos dispositivos de exploração cênica. Estes dispositivos devem funcionar como membranas, que concentram a energia criativa dentro da questão de pesquisa, não permitindo que essa energia escape. Além de membranas de segurança da pesquisa, os dispositivos devem ser, também, desafios. Os dispositivos não podem conter respostas, facilitar caminhos ou “afrouxar” atritos, eles devem ser um espaço de risco, de desorientação e, por consequência, de descobertas. Mesmo que assumo o papel de facilitadora dos experimentos, não sei mais sobre suas repercussões do que os demais colaboradores, porque estes ambientes criativos são espaço de descoberta.

Destes experimentos surgem novas perguntas, algumas respostas e a convicção de que são irrepetíveis. As composições produzidas podem ser repetidas e reproduzidas, considerando que o repetir do teatro sempre configura uma nova experiência e manter a qualidade de infância que a improvisação possui, nessas repetições, é uma tarefa árdua do trabalho teatral. As *timelines* e os vídeos registram extratos das criações de cada encontro, sendo que estes extratos podem colaborar para o refinamento pela repetição das cenas produzidas e, também, servir como novos *scores* para composição de novas cenas. Porém, o que estou convencida de que é irrepetível, em especial, é a experiência realizada. As descobertas sobre os trabalhos dos artistas, o que foi criado, como as pessoas se sentiram, não será jamais repetido. Não escrevo essa constatação com nostalgia ou tentando preservar mistérios sobre procedimentos e estruturas de criação cênica, escrevo porque é importante compreender que o processo de criação não é somente produzido por estruturas, ferramentas e matérias de composição. O ambiente criativo é constituído por todos esses elementos postos em relação com as pessoas, artistas e seus desejos, inquietações, humores. Portanto, ainda que o encenador/facilitador possa estar munido de dispositivos de criação pensados e estruturados, ciente de suas ferramentas e materiais de trabalho, cada vez que se entra em uma sala de trabalho é

preciso preservar o frescor daquele encontro. Preservar o frescor significa estar atento aos outros, abrir a escuta para as pessoas e para a prática criativa poder se manifestar.

Existe uma grande tentação para o encenador de preparar sua encenação antes do primeiro ensaio. Isso é natural e eu o faço sempre: eu faço certos esboços do cenário, das ações. A única coisa que me ajuda é saber, que os estou fazendo como um exercício, que nada daquilo tudo será levado a sério no dia seguinte. Isso não me impede de fazer, porque é uma boa preparação, mas se eu peço aos atores para aplicarem os esboços que eu realizei três meses ou três dias antes do ensaio, eu me impeço de tudo aquilo que pode ser vivo e aparecer no momento do próprio ensaio.⁹⁵

Desse modo, a apresentação e análise dos procedimentos e materiais criativos, que constituem esse escrito, não configuram modelo de trabalho. Não existe bagagem carregada pelo artista que o faça estar totalmente preparado para encarar novas criações. As bagagens e os repertórios são suas ferramentas e seus mecanismos de ação, com os quais ele irá lidar com os problemas, questionamentos e descobertas de cada novo processo. O conhecimento produzido nesta dissertação é relativo e específico das práticas experienciadas nesta caminhada única e passada. A reflexão que permanece, através desse escrito, pode servir para os colaboradores que vivenciaram as experiências e para outros artistas, que através da análise apresentada podem absorver algumas destas ferramentas e mecanismos de ação para agir diante de seus próprios processos. Ler também constitui vivência de uma experiência, com suas peculiaridades, portanto, não somente os colaboradores, que aprenderam com seus corpos no ambiente dos experimentos, podem ter acesso aos conhecimentos extraídos por esta investigação. Este escrito pode fornecer pistas, bases ou estruturas iniciais, através das quais o encenador/facilitador vai se colocar presente nos encontros de seus processos.

No decorrer do escrito faço referência diversas vezes à abertura de espaço para a inteligência da prática. Essa inteligência é uma espécie de ordem que se estabelece, sem que se possa reconhecer sua origem, e funciona como um centro de gravidade da criação. A passagem de um experimento cênico para o outro evidencia essa inteligência. As experimentações da pesquisa têm início no Laboratório Experimental de Teatro I e continuam nos dispositivos linha e bolha. Somente eu, pesquisadora e facilitadora da investigação, e o colaborador e amigo Matheus Melchionna, estivemos presentes nos três experimentos. Os demais colaboradores participaram de um ou dois experimentos, sendo que no dispositivo bolha os colaboradores não precisavam se comprometer a

⁹⁵ (BROOK, 1991, p.35, tradução nossa)

participar de todos os encontros do dispositivo. Ainda assim, existe um encadeamento evolutivo que atravessa todos os experimentos. Esta evolução está presente nos aprendizados, tanto no meu quanto no do Matheus, porém está para além de nós dois, de alguma forma na prática.

Os encontros promovidos no Laboratório Experimental tinham um caráter de iniciação, para compreensão gradual da intermedialidade na cena. No dispositivo linha o conhecimento da prática progride, prescindindo do desenvolvimento de um passo-a-passo. Do mesmo modo, no dispositivo bolha temos uma evolução em relação ao experimento anterior. Nessa experiência houve a incorporação do jogo das funções flutuantes, por colaboradores que tiveram contato pela primeira vez com a pesquisa. Também, nesse dispositivo, experienciamos a instauração de uma rede forte e intensa de conexão e jogo, de trânsito das funções e, ainda que isso não faça parte da análise desenvolvida por essa pesquisa, um salto na qualidade das composições criadas. O dispositivo bolha foi realizado com mais escuta e jogo e, como consequência, provamos um prazer e orgulho em relação ao que estávamos produzindo. Eu e o Matheus carregamos parte dessa evolução em nossos corpos, assim como as propostas, de uma etapa para a outra, foram sofrendo alterações para que os procedimentos fossem refinados, porém os colaboradores do dispositivo bolha não vivenciaram as etapas anteriores, e mesmo assim, de alguma forma incorporaram essa trajetória. Assim, entendo que essa evolução dá forma aos encontros do dispositivo bolha, através de marcas que estão além das pessoas e suas bagagens, estão gravadas e reverberam de alguma forma através da inteligência da prática. Tadeusz Kantor (1977, p. 11) evidencia essa inteligência e essa bagagem que o fazer teatral carrega em si, quando afirma que: “Uma obra teatral é construída *em torno de uma só forma. Sua descoberta torna-se uma revelação.*”. Compreendo que não são somente as propostas conscientes da pesquisadora que fazem com o que a prática se desenvolva, mas também a força de evolução que a prática criativa, possui em si, contribui para um desenvolvimento contínuo das experimentações. Não há nada de misterioso nessa constatação, visto que todo o desenrolar do processo de investigação acontece em forma de diálogo, de perguntas, respostas e hipóteses, entre a pesquisadora e os experimentos cênicos.

Ao longo do desenvolvimento dos estudos que compõem essa pesquisa de mestrado, estive coletando e guardando, em múltiplos arquivos, citações de encenadores e pesquisadores que,

segundo a minha interpretação, afirmam a intermedialidade como um mecanismo próprio do fazer teatral.

No teatro, esta unidade se obtém pelo manejo dos contrastes entre os diversos elementos cênicos; movimento e som, forma visual e movimento, espaço e voz; palavra e movimento das formas etc... (KANTOR, 1977, p. 13)

Ao lado do texto, colocam-se
outros elementos:

objeto

movimento

som

sem intuito de ilustração recíproca,
de explicação...

a integração desses elementos

se faz *espontaneamente*,

segundo o princípio do “*acaso*”,

e não é explicável racionalmente. (KANTOR, 1977, p. 42)

Essa poesia muito difícil e complexa reveste-se de múltiplos aspectos: em primeiro lugar, os de todos os meios de expressão utilizáveis em cena*, como música, dança, artes plásticas, pantomima, mímica, gesticulação, entonações, arquitetura, iluminação e cenário.

Cada um desses meios tem uma poesia própria, intrínseca, e depois uma espécie de poesia irônica que provém do modo como ele se combina com os outros meios de expressão; e é fácil perceber as consequências dessas combinações, de suas reações e de suas destruições recíprocas. (ARTAUD, 2006, p. 37-38)

Wilson sugere que se você remover o candelabro (de cima do piano) e colocar em seu lugar uma garrafa de *coca-cola*, o contraste dos objetos e o que eles evocam desperta a imagem. A imagem se torna um foco estranho.⁹⁶

Estas citações são expostas pois acredito na importância do reconhecimento do fazer teatral como um fazer intermedial. Refletir sobre procedimentos de criação e sobre o trabalho do encenador de teatro, requer a compreensão da importância desse agenciamento poético de matérias e materiais que constituem a cena. A meu ver, tentar compreender o trabalho do encenador, enquanto promotor de espaços criativos, no contexto contemporâneo, está diretamente relacionado ao entendimento desse agenciamento da cena a partir de suas matérias e materiais de composição. A cena não está sujeita a organizar-se em torno de um texto ou de uma estrutura dramática, ela está sendo explorada nos atritos entre as histórias e os materiais do palco, entre dimensão ficcional e

⁹⁶ Wilson suggests that if you remove the candelabra (above a piano) and put in its place a Coke bottle, the contrast of the objects and what they evoke wake the image up. The image becomes a strange attractor. (BOGART et LANDAU, 2005, p. 188, tradução nossa)

dimensão real. Sendo assim, o encenador, ao propor estruturas e procedimentos de criação, precisa estar ciente e aprender a jogar com estes atritos. O conceito de intermedialidade contribui para essa compreensão, porque coloca em evidência os jogos das mídias na cena, mídias que são materialidades e sentidos, assim como o próprio teatro. A intermedialidade, nessa pesquisa, figura como protagonista, não somente enquanto objetivo a ser alcançado nas composições cênicas, mas porque é a partir de princípios extraídos deste conceito que os procedimentos dos dispositivos de criação são desenvolvidos e experimentados. Na compreensão proposta pela pesquisa, a intermedialidade não configura uma linguagem cênica ou se restringe ao emprego de novas tecnologias, ela é um modo de pensar sobre a criação da cena. Este modo de abordar a criação considera questões relevantes para o trabalho do encenador no agenciamento dos procedimentos criativos teatrais.

4) Não se pode retocar a “matéria cênica” (denomino matéria cênica a cena e sua fascinante atmosfera ainda não preenchida da ilusão do drama, seguida da disponibilidade potencial do ator que possui em si as possibilidades de todos os papéis possíveis), não se pode envernizá-la pela ilusão, cumpre mostrar a rudeza, a austeridade, seu confronto com uma realidade nova: o drama. (KANTOR, 1977, p. 4)

Desde o início das minhas experiências como diretora estive silenciando um impulso de ingressar nas improvisações e na criação de materiais cênicos. Por mais que compreenda o trabalho do diretor como um “trabalho de corpo inteiro”, segurar esse impulso me fazia sentir como se estivesse deixando parte do meu corpo de fora da criação. Segundo Sophie Proust: “Evocar o corpo do diretor convida, então, a falar desse artista durante os ensaios onde seu corpo, veículo de uma linguagem gestual, oral e infraverbal, participa da direção dos atores.”⁹⁷. Esse corpo do diretor pode engajar-se de diferentes formas, conforme proposto por Sophie, portanto, a sensação de reter meu corpo, enquanto diretora, não está relacionada com um desejo de ser atriz, mas de poder criar como diretora, através de diferentes maneiras de propor e responder.

A noção de artista multidisciplinar e sua postura de explorador da cena, associada ao jogo das funções flutuantes, produziu um ambiente criativo no qual os colaboradores podem atender aos

⁹⁷ Évoquer le corps du metteur en scène invite donc à parler de cet artiste au cours des répétitions où son corps, véhicule d'un langage gestuel, oral et infraverbal, participe de la direction d'acteurs. (PROUST, 2004, p. 1, tradução nossa)

seus impulsos criativos. Estes impulsos criativos podem pertencer a qualquer função criativa implicada na criação intermedial. Desta forma, podemos compreender que estas estratégias de criação associadas liberam o momento da improvisação/exploração da cena de delimitações, produzidas a partir da distinção das funções artísticas. O ambiente de exploração torna-se um espaço de criação livre para a experimentação de impulsos, ideias e desejos de criação. Nos experimentos constatamos que esta liberdade, ao contrário do que possa sugerir, não produz um ambiente sem ordem, regras ou hierarquias. O ambiente de exploração torna-se um espaço de escuta, no qual o respeito ao desejo e à proposta do outro são fundamentais. Experimentamos um encadeamento de ações orientado por respostas dos colaboradores às propostas em desenvolvimento na cena, e uma postura de constante suporte à proposta do outro. A hierarquia se apresenta móvel no que diz respeito à autoria da cena, os colaboradores transitam entre proponentes e apoiadores de ideias na improvisação, mas permanece fixa enquanto liderança da estrutura de criação, na figura da encenadora/facilitadora da prática (neste caso, a própria pesquisadora).

O entendimento do diretor como “olho de fora” da criação cênica, aceito e difundido por muitos como sendo o ofício do diretor teatral, estabelece uma barreira entre palco (dentro da cena) e plateia (fora da cena)⁹⁸. Essa barreira delimita o corpo do diretor e o seu trabalho ao espaço da plateia. Corroborando com essa separação do espaço do corpo do diretor, Eugenio Barba lista uma série de compreensões acerca do ofício do diretor, dentre as quais: “identificam-no com o verdadeiro autor do espetáculo e o primeiro espectador que também tem sempre a última palavra em qualquer decisão” (BARBA, 2010, p. 22). Nesta citação estão atestadas as compreensões de que o espaço de trabalho do encenador é o da plateia, sendo ele considerado como um primeiro espectador; e que ele detém as decisões finais e, portanto, a autoria sobre a encenação. A separação de espaços e a distância entre o corpo do diretor e o corpo dos atores está implicada na problemática que se refere à autoria da criação, aspecto relevante para o desenvolvimento dos princípios de criação dessa investigação. O diretor que se coloca e se mantém no espaço da plateia, não mistura seu corpo ao corpo dos atores, e essa separação contribui para o estabelecimento de uma hierarquia, que distingue a percepção “de fora” como privilegiada em relação à criação cênica. Sendo assim, o “olho de fora” adquire o direito de tomar todas as decisões finais, referentes à encenação. De qualquer forma, é importante e faz parte do trabalho do diretor colocar-se de fora: “dirigir os atores implica em um momento ou outro separar-se deles, cortar o *cordão* de alguma forma para se

⁹⁸ Celle-ci ne s’acquiert qu’à une certaine distance, hors de la scène: “off stage”. Lorsque le directeur d’acteurs a au contraire besoin d’être physiquement plus proche des comédiens, il vien sur le plateau: “on stage”. (PROUST, 2004, p. 3)

beneficiar de uma melhor visão do todo.”⁹⁹. Sendo assim, o trabalho do diretor encontra-se, necessariamente, “fora da cena”, porém isso não implica que ele deva permanecer sempre nessa posição. No caso dessa investigação cênica, o trabalho do diretor é explorado em um movimento de trânsito entre estes dois espaços, cada trabalho do encenador corresponde a uma localização corporal dele na sala de prática. Os encenadores como conceptores e sintetizadores, estão localizados no “fora da cena”, enquanto os encenadores como facilitador e jogador podem estabelecer o trânsito “dentro-fora da cena”.

A noção de artista multidisciplinar e a flexibilização do jogo das funções flutuantes, verificado no dispositivo bolha, possibilitaram a "entrada" do encenador na cena. No início da exploração do jogo das funções flutuantes, o artista multidisciplinar transitava pelas funções ocupando lugares determinados no espaço da sala. Dentre estes lugares, estava o do encenador, localizado conforme convencionalmente se apresenta de frente para a cena, no espaço “de fora” - da plateia. A apropriação do trânsito de funções e a transformação da relação palco-plateia¹⁰⁰, promovidas no dispositivo bolha, possibilitaram a experiência de dar indicações, mover elementos cênicos e interagir com os atores, a partir da função da encenação, de dentro da cena.

Por fim, é preciso salientar que perceber o corpo do diretor nesse espaço distinto e refletir sobre os comprometimentos dessa postura não pretende estabelecer juízo de valores sobre diretores e seus processos. Muitos diretores, atores e técnicos acreditam e defendem diferentes modos de trabalhar e produzem espetáculos de qualidade. A maneira através da qual procedimentos criativos são conduzidos reverbera na criação cênica produzida, porém não existe um modo certo de conduzir a criação, nem de encenar. O importante é que cada grupo de artistas esteja consciente e de acordo com os modos de relação e poder implicados no desenvolvimento de suas criações.

A investigação está localizada, em relação ao campo dos processos criativos da cena, como um processo de exploração, uma prática do artista sobre suas habilidades. Os dispositivos apresentados podem ser compreendidos como espécies de *workshops*. Além disso, os dispositivos estão filiados a conceitos e práticas da cena, que possibilitam o desenvolvimento da experiência da prática multidisciplinar e da multiplicação da figura do encenador na criação da cena. Uma

⁹⁹ diriger des comédiens implique à un moment ou à un autre de se séparer d’eux, de couper le *cordon* en quelque sorte pour bénéficier d’une meilleure vue d’ensemble. (PROUST, 2004, p. 3)

¹⁰⁰ No dispositivo linha a relação palco-plateia empregada era frontal, conforme palco italiano. No dispositivo bolha, a relações variou, entre lateral, como em palco sanduíche ou totalmente móvel, considerando a presença do espectador dentro da cena

característica do *devinsing theater*, que contribui para o estabelecimento de condições para estas experiências, é a improvisação como base para a criação de cenas e a flexibilidade da relação projeto-obra implicada por este modo de trabalho. Um processo de criação, que opera como *devinsing theater*, tem menos compromisso em realizar cenicamente ideias e imagens concebidas antes dos encontros de criação. Isso não significa que o *devising theater* opere sem concepção, sem estruturas ou sem rumos traçados por um conceptor. O que ocorre nesta prática é um diálogo entre o que é criado, através das improvisações, e o que se tem como linhas guias da encenação. Assim, este tipo de prática pode promover a existência de um encenador jogador¹⁰¹, facilitador e sintetizador, que não seria cabível em outras práticas, cuja relação entre projeto-obra fosse mais fixa.

Lepage vê o processo criativo como sendo inseparável da utilização de uma coleção de eventos improvisados, aleatórios e acidentais. Ele está, deliberadamente, convidando o caos e provocando reações espontâneas em um processo que é mais parecido com brincadeiras de criança do que com atuação profissional 'séria'.¹⁰²

Outro aspecto importante para a prática, levantado por Lepage, é a aproximação do ambiente dos ensaios à noção de brincadeira. Algumas vezes, neste escrito, me refiro ao artista multidisciplinar como um explorador da cena. Essa postura de explorador, de aventureiro é uma demanda presente em diversas etapas dos encontros dos dispositivos de criação experimentados. Na etapa de improvisação os colaboradores são convidados a interferir na criação a partir das diversas funções implicadas no jogo intermedial, a assumir uma postura multidisciplinar, independente de terem ou não segurança para ingressarem em determinadas funções. Essas interferências partem de impulsos de criação dos colaboradores, que estão relacionados às suas práticas "de origem", portanto, reforço que a postura multidisciplinar não apaga as habilidades e técnicas específicas de cada artista, apenas possibilita o emprego destes conhecimentos em outras funções. Jogar no momento da improvisação, partindo sempre de suas bagagens, mas através de uma função que não lhe pertence, requer um espírito explorador e uma redução do julgamento do colaborador sobre o seu trabalho. Não é possível assumir essa postura de explorador da cena criticando e julgando todos

¹⁰¹ É importante frisar que o encenador pode ser jogador segundo diversas características e entendimentos de seu trabalho. O que está posto aqui é encenador como jogador, conforme ele aparece nessa investigação.

¹⁰² Lepage sees the creative process as being inseparable from using a collection of improvised and random, accidental events. He is deliberately inviting chaos and provoking spontaneous reactions in a process that is more similar to children playing than to 'serious' professional acting. (DUNDJEROVIC, 2009, p. 31)

os seus movimentos no momento da improvisação. É preciso tornar o momento da improvisação um espaço de descomprometimento com o êxito, com uma certa leveza que aproxima esse momento da qualidade de brincadeira.

Rumos da pesquisa:

O caminho da investigação segue em direção à análise das composições desenvolvidas nos dispositivos de criação propostos. Essa análise, iniciada ao final do capítulo 2, será continuada após a entrega deste trabalho escrito. Assim como já foi dito, o exame das composições tem como objetivo levantar novas questões e refletir sobre como os procedimentos de criação podem ser melhorados, de acordo com o modo pelo qual eles contribuem para a criação das composições. Essa investigação vai além do que foi iniciado, pois precisa relacionar os momentos intermediais identificados com a experiência e os procedimentos empregados. Para isso será preciso trilhar o caminho da criação, através das etapas de elaboração da *timeline* e escolha das mídias, improvisação, avaliação e re-improvisação, a fim de relacionar procedimentos e composições.

Após esse primeiro caminho, que acredito seja necessário para um primeiro fechamento da investigação, pode ser interessante vincular os procedimentos empregados ao desenvolvimento de uma criação cênica. Montar um espetáculo, tendo como base uma temática ou um elemento central e desenvolver a composição da dramaturgia e das cenas a partir de diversos materiais de criação cênica. Uma questão a ser observada nesse contexto é se a prática concretiza a diluição da autoria da obra entre seus colaboradores criativos. A autoria da criação teatral tem transitado entre o autor dramático e o encenador-autor, a produção hegemônica teatral contemporânea, ainda, encontra-se dividida entre estes dois polos. A produção de uma criação cênica, independente do quão fechada ou aberta se propuser a ser, necessita de etapas que vão além daquilo que foi explorado nesta pesquisa. As escolhas de montagem e edição do texto da performance, que será compartilhado com o público, podem definir mudanças na divisão da autoria, que até então não aparecem nos procedimentos de exploração. Seria necessário escolher de que forma as funções se apresentariam nas etapas seguintes, necessárias à realização do espetáculo. É possível continuar investindo em uma postura multidisciplinar e no trânsito dos colaboradores pelas funções ou reestabelecer a organização de cada artista em sua função “de origem”.

Outra possibilidade de continuidade seria reformular os procedimentos de exploração para um contexto de aprendizagem. Questionando de que formas estes procedimentos de exploração

intermedial poderiam ser organizados para promover um ambiente de prática pedagógica. Acredito que o exercício da postura multidisciplinar pode ser um trabalho importante a ser desenvolvido com estudantes de teatro e, além disso, não existem muitas práticas de exploração da cena agenciadas por princípios da intermedialidade. Ainda, nesse contexto, seria interessante preservar o caráter de prática do artista em coletividade. Ao longo da formação do artista de teatro existe uma separação dos conhecimentos em especialidades, funções, o que me parece ser importante, assim como preservar algum espaço para o exercício destas funções em grupo. Assim como é importante ao artista conhecer suas ferramentas e desenvolver seus mecanismos de ação, é importante praticar as relações, com suas negociações, conflitos e diversão.

A pesquisa deixa outras possibilidades de desenvolvimento e, também, caminhos no passado que não foram explorados. Muitas escolhas foram realizadas ao longo destes dois anos e muitas perguntas não puderam ter a atenção que talvez merecessem. As práticas cênicas desenvolvidas levantam questões para todos os lados, evidenciando o caráter sistêmico da criação cênica. Os caminhos, que foram perseguidos são aqueles que foram entendidos como indispensáveis para pensar sobre as questões iniciais, as quais a pesquisa se propôs a investigar. Muitas encruzilhadas foram deixadas para trás, com a sensação de que muitas questões e respostas preciosas para o fazer cênico foram perdidas nessas encruzilhadas. É tranquilizador pensar que pelo caminho existem todos os que colaboraram para a realização dessa pesquisa, trilhando suas próprias rotas e aqueles que ainda não conheci, com quem também divido esse território. Não sei como produzir uma frase final, pois me encontro no meio de um caminho. Essa percepção em relação à pesquisa parece positiva, pois continuo acreditando na importância de investigar o processo criativo, suas estruturas e procedimentos de criação, especialmente através da perspectiva da intermedialidade.

5. REFERÊNCIAS:

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- _____. O que é um dispositivo? In: *Outra Travessia*, v. 5, 9-16. Florianópolis: Programa de Pós-graduação em Literatura - UFSC, 2005.
- ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BARBA, Eugenio. (1936). *Queimar a casa: origens de um diretor*. São Paulo: Perspectiva, 2010, 299 p.
- BAUDRILLARD, Jean. *A Sociedade de consumo*. Lisboa: Edições 70, 2007. 213 p.
- _____. *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio d'água, 1991.
- BOGART, Anne. *A Preparação do Diretor*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BOGART, A. e LANDAU, T. *The viewpoints book: a practical guide to viewpoints and composition*. New York: Theatre Communications Group, 2005, 224 p.
- BROOK, Peter. Le diable c'est l'ennui - propos sur le théâtre. In: *Les Cahiers Théâtre/ education*. Paris: Actes Sud Papiers, 1991.
- CORNAGO, Oscar. Teatralidade e Ética. In: SAADI et GARCIA (org.). *Próximo Ato: questões da teatralidade contemporânea*. São Paulo: Itaú Cultural, 2008, p. 21-31.
- DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DUBATTI, Jorge. *Cartografia Teatral: Introdução al Teatro Comparado*. Buenos Aires: Atuel, 2008.
- _____. Teatro como acontecimento convival: uma entrevista com Jorge Dubatti. In: *Urdimento*, v.2, n.23, p 251-261. Florianópolis: Programa de Pós-Graduação em Teatro CEART/ UDESC, dez/2014. Entrevista concedida à Luciana Eastwood Romagnolli e Mariana de Lima Muniz.
- DUMITRIU, Marina D. Ecriture et traduction plurielles. In: *Le Langage et l'Homme: Recherches pluridisciplinaires sur le langage*, vol. XXXIX, n°1, 109-118. Bruxelles: Institut Libre Marie-Haps, 2004.
- DUNDJEROVIC, Aleksandar S. *Robert Lepage*. London: Routledge performance practitioners, 2009, 166 p.
- _____. Robert Lepage and Ex-Machina - *Lypsinch* (2007) - Performance transformations and cycles. In: HARVIE, J and LAVENDER, A (Eds.). *Making Contemporary*

Theater: International rehearsal processes. Manchester: Manchester University Press, 2010, p. 160 - 179.

FAGUNDES, Patrícia. Sobre Criações e Mortes: Cia Rústica 10 anos - divagações cênicas. In: *Revista Arte Sesc*, n. 15. Porto Alegre: SESC/RS, 2014, p. 19 - 27.

_____. A Encenação e a Técnica. In: *Revista Cena*, v. 4. Porto Alegre : Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas/UFRGS, 2005, p. 77-83.

FÉRAL, Josette. *Acerca de la Teatralidad*. Buenos Aires: Nueva Generación, 2003.

_____. Por uma poética da performatividade - teatro performativo. Trad. Lígia Borges. In: *Revista Sala Preta*, v.8, p. 191-210. São Paulo: Departamento de Artes Cênicas ECA/USP, 2008.

_____. A Fabricação do Teatro: questões e paradoxos. In: *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, v. 3, n. 2, p. 566-581, maio/ago. Porto Alegre: PPGEDU/Faced/UFRGS, 2013. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/presenca/article/viewFile/39158/26134>>

GATTI, Luciano. Benjamin e Brecht: a pedagogia do gesto. In: *Cadernos de Filosofia Alemã: Crítica e Modernidade*, n. 12, p. 51-78. São Paulo: Organizada pelo Grupo de Filosofia Crítica e Modernidade - FiCeM/USP, 2008.

GUÉNOUN, Denis. *O Teatro é Necessário?* São Paulo: Perspectiva, 2004.

ISAACSSON, Marta. A Presença como Movimento da Cena. In: *Anais do VI Congresso de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas*, 2010. Porto Alegre. Disponível em <<http://www.portalabrace.org/vicongresso/processos/Marta%20Isaacsson%20-%20A%20Presen%E7a%20como%20Movimento%20da%20Cena.pdf>>

_____. Le Projet Anderson, Lepage e a performance da imagem técnica. In: *Revista Poiésis*, n 16, 63-73. Niterói: Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes/UFF, 2010.

_____. Cena multimídia, poéticas tecnológicas e efeitos intermediais. In: PEREIRA, A., ISAACSSON, M. e TORRES, W. L. (orgs.). *Cena, Corpo e Dramaturgia: entre tradição e contemporaneidade*. Rio de Janeiro: Pão e Rosas, 2012, p. 85 - 99.

IZQUIERDO, Ivan. Conferência de Abertura do VII Congresso Abrace. In: ISAACSSON, Marta; MASSA, Clóvis; SPRITZER, Mirna; WEBER, Suzane (Orgs.). *Tempos de memória: vestígios, ressonâncias e mutações*. Porto Alegre: ABRACE – Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas: AGE, 2013, p. 17 -32.

KANTOR, Tadeusz. *O Teatro da Morte (1977)*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

- LARRUE, Jean-Marc. De l'expérience collective à la découverte des cycles. In: *L'Annuaire théâtral: revue québécoise d'études théâtrales*, n. 8. Québec, 1990, p. 9-30. Disponível em: <<http://id.erudit.org/iderudit/041105ar>>.
- LAVENDER, Andy. The Builders Association - *Super Vision* (2005) - Digital dataflow and the synthesis of everything. In: HARVIE, J and LAVENDER, A (Eds.). *Making Contemporary Theater: International rehearsal processes*. Manchester: Manchester University Press, 2010, p. 17 - 38).
- LEHMANN, Hans Thies. *O Teatro Pós Dramático*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
- MANOVICH, Lev. *The language of new media*. Cambridge: The MIT press, 2001.
- MARTEL, Richard. *Dick Higgins, 1938-1998: intermédia*. Québec: Éditions Intervention, 1999.
- MARTIN, J.C. Chapitre 1: La multimodalité en Psychologie et Neurobiologie. In: *Coopération entre modalités et liage par synchronie dans les interfaces multimodales*. Tese - l'Ecole Nationale Supérieure des Télécommunications, département Informatique et Réseaux. Paris, 1995.
- MÉCHOULAN, Éric. Intermédialités: le temps des illusions perdues. In: *Intermedialités: Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, n. 1, 9 - 27. Montréal: Université de Montréal, 2003.
- MORIN, Edgar. Da necessidade de um pensamento complexo. In: Francisco Menezes Martins e Juremir Machado da Silva (Orgs.). *Para navegar no século XXI*. Porto Alegre: Sulina/Edipucrs, 2000, pp. 13-36.
- MÜLLER, Jürgen E. L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision. In: *Cinemas : revue d'études cinématographiques / Cinemas: Journal of Film Studies*, vol. 10, n° 2-3, 105-134. Montréal: Université de Montréal, 2000.
- OOSTERLING, Henk. Sens(a)ble Intermediality and Interesse: Towards an Ontology of the In-Between. In: *Intermedialités: Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, n. 1, 29 - 46. Montréal: Université de Montréal, 2003.
- PAVIS, Patrice. *A encenação contemporânea: origens, tendências, perspectivas*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- _____. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PROUST, Sophie. Le corps du metteur en scène. In: *Revue DEMéter*, p. 1-11. França: Université de Lille 3, junho de 2004. Disponível em: <<http://demeter.revue.univ-lille3.fr/corps/proust.pdf>>

RECKZIEGEK, Ana C. C. A mobilidade das funções de ator e diretor nas práticas de processo de criação do Núcleo de Investigação – Usina do trabalho do Ator. In: *Anais do VI Congresso de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas*, 2010. Porto Alegre.

ROSSINI, Elcio G. *Tarefas: uma estratégia para criação de performances*. 2011. Tese - Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Artes. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, 2011.

SCHECHNER, Richard. *Environmental Theater*. New York: Applause, 1994.

_____. *Performance Studies: an introduction*. New York: Routledge, 2002.

QUICK, Andrew. *The Wooster Group Work Book*. New York: Routledge Chapman & Hall, 2007.

WEBER, Suzane. The Sunday Project: por uma prática reflexiva e colaborativa. In: *Repertório: Teatro & Dança*, ano 13, n. 14, 42-48. Salvador: Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas UFBA, 2010.

WORTH, L. and POYNOR, H. *Anna Halprin*. London: Routledge performance practitioners, 2004, 196 p.

OBRAS CONSULTADAS:

AUSLANDER, Philip. *Liveness: Performance in a mediatized culture*. 2. ed. New York: Routledge, 2008.

BARONE, Luciana. Processo colaborativo: origens, procedimentos e confluências interamericanas. In: *20 anos de interfaces Brasil-Canadá*. Organizadores: Sérgio Barbosa de Cerqueda, Lícia Soares de Souza, Ana Rosa Neves Ramos, Elmo José dos Santos. Salvador: EDUFBA: ABECAN, 2011.

BARTHES, Roland. L'Effet de réel. In: _____. *Oeuvres complètes*, v. 3 (1974-1980), 25-32. Édition préparée par Éric Marty. Paris: Éditions du Seuil, 1993.

BAUDRILLARD, Jean. *Tela total: mito-ironias da era do virtual e da imagem*. Trad. Juremir Machado. Porto Alegre: Sulina, 1997.

BEAUCHAMP, H e LARRUE, J. Les cycles Repère: entrevue avec Jacques Lessard, directeur artistique du Théâtre Repère. In: *L'Annuaire théâtral: revue québécoise d'études théâtrales*, n° 8. Québec: 1990, p. 131-143.

BENJAMIN, Walter. A Obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. *Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

- BERSELLI, Marcia; SOLDERA, Natália. Funções flutuantes e o artista multidisciplinar. In: *Anais X Salão de Ensino UFRGS - Ciência, desenvolvimento, sociedade*. Porto Alegre, 2015. Disponível em: <http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/110438/Ensino2014_Texto_completo_35128.pdf?sequence=2>
- BOLTER, J. D.; GRUSIN, R. A. *Remediation: Understanding new media*. Cambridge: The MIT Press, 2000.
- BRAUN, Edward. *Director and the stage: from naturalism to Grotowski*. London: Methuen Drama, 1982, 218 p.
- BUYDENS, Mireille. La transparence: obsession et métamorphose. In: *Intermedialités: Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, n. 3, 51 - 77. Montréal: Université de Montréal, 2004.
- CHAPPLE, Freda et Chiel KATTENBELT [dir.]. *Intermediality in Theatre and Performance*. Amsterdam / New York: Rodopi (Themes in Theatre - Collective Approaches to Theatre and Performance), 2007.
- DERRIDA, Jacques. O teatro da crueldade e o fechamento da representação. In: _____. *A escritura e a diferença*. 4. ed. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 2009, 339-365.
- DUBATTI, Jorge. *Filosofia del Teatro I: convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Atuel, 2007.
- _____. Teatro, Convívio e Tecnívio. In: André Luiz Antunes Neto Carreira, Armindo Jorge de Carvalho Bião e Walter Lima Torres Neto, (Orgs.). *Da Cena Contemporânea*. Porto Alegre: ABRACE – Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas, 2012. 12-35.
- FAGUNDES, Patrícia. *La Ética de la Festividad en la Creación Escénica*. Tese - Universidad Carlos III de Madri, Departamento de Humanidades. Madri, 2010.
- FAGUY, Robert. *De l'utilisation de la vidéo au théâtre: une approche médiologique. Plus de 35 ans d'expériences vidéoscéniques québécoises*. Tese - Université Laval. Québec, 2008.
- FÉRAL, Josette (dir.). *Pratiques Performatives: Body Remix*. Montreal: Presses universitaires de Rennes e Presses de l'université du Québec, 2012.
- FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- GALLAGHER-ROSS, Jacob. Image Eaters: Big Art Group Brings the Noise. In: *TDR/The Drama Review*, v. 54, n. 4, 54-80. Cambridge, 2010.

- GONZÁLEZ, Anxo Abuín. Teatro y Nuevas Tecnologías: Conceptos Básicos. In: *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, núm. 17. Madri: Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías; Departamentos de Literatura Española y Teoría de la Literatura y Filología Francesa, 2008, pp. 29-56.
- HARVIE, J and LAVENDER (Eds.). *A. Making Contemporary Theater: International rehearsal processes*. Manchester: Manchester University Press, 2010, 252 p.
- ISAACSSON, Marta. Cruzamentos históricos: teatro e tecnologias de imagem. In: *ArtCultura*, v. 13, 7-12. Uberlândia: Programa de Pós-graduação em História da UFU, 2011.
- _____. Intermedialidade na Criação Cênica. In: MUNDIM, A. C.; GERBINO, B.; NAVAS, C. *Mapas e Percursos, Estudos de Cena*. Belo Horizonte: ABRACE – Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2014, p. 219 - 230.
- ISAACSSON, Marta; MASSA, Clóvis; SPRITZER, Mirna; WEBER, Suzane (Orgs.). *Tempos de memória: vestígios, ressonâncias e mutações*. Porto Alegre: ABRACE – Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas: AGE, 2013.
- KATTENBELT, Chiel. Intermediality in Theatre and Performance: Definitions, Perceptions and Medial Relationships. In: *Cultural Studies Journal of Universitat Jaume I*, v. 6, 19-29. Castellón: Departamento de Filología Inglesa y Románica de la Universidad Jaume I, 2009.
- LÉVY, Pierre. *As tecnologias da Inteligência: o futuro do pensamento na era da informática*. São Paulo: Editora 34, 2001.
- _____. *O que é o virtual?* Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.
- LOVINK, Geert. Facebook, Anonymity, and the crisis of the multiple self. In: *Networks without a cause: a critique of social media*. Cambridge and Malden: Polity Press, 2012.
- MAFFESOLI, Michel. *No Fundo das Aparências*. Petrópolis: Vozes, 1996.
- MARQUES, A. A participação do corpo nas experiências artísticas digitais. In: *Rumores - Revista Online de Comunicação Linguagem e Mídias*, 3 (1), s.p. São Paulo: Escola de Comunicação e Artes/USP, 2009.
- MELLO, Christiane. *Extremidades do vídeo*. São Paulo: SENAC, 2008.
- MITTER, Shomit. *Systems of Rehearsal: Stanislavsky, Brecht, Grotowski and Brook*. Londres: Routledge, 1992.
- PEREIRA, A., ISAACSSON, M. e TORRES, W. L. (orgs.). *Cena, Corpo e Dramaturgia: entre tradição e contemporaneidade*. Rio de Janeiro: Pão e Rosas, 2012.

- PINZON, Jacqueline. *Montagem revelada: As Poéticas de Isadora*. Orb - A metáfora final, de Ricky Seabra e a Un certo punto della vita dovresti impegnarti seriamente e Smettere di fare il ridicolo, de Rodrigo García. 2011. 175 f. Dissertação - Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Artes. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Porto Alegre, 2011.
- PLUTA, Izabella. *L'acteur et L'intermédialité*. Les nouveaux enjeux pour l'interprète et La scène à l'ère technologique. Lausanne: L'Âge d'Homme, 2011.
- PROUST, Sophie. Les écrits de l'assistant à la mise en scène. Almuth Grésillon, Marie-Madeleine Mervant-Roux, Dominique Budor (dir.). In: *Genèses théâtrales*. Paris: CNRS Éditions, 2010, p. 73-86.
- _____. Les processus de création de quelques metteurs en scène new-yorkais. In: *Jeu: Dossier L'œuvre en chantier*, n° 136. Québec: Éditions Jeu, 2010, p. 82-88.
- PRIMO, Alex. Conflito e cooperação em interações mediadas por computador. In: *Contemporânea: Revista de Comunicação e Cultura*, v. 3, n. 1, 38-74. Salvador: Programa de Pós-graduação em Comunicação/UFBA, 2005. Disponível em: <<http://www.contemporanea.poscom.ufba.br/2aprimo%20j05w.pdf>>.
- ROUBINE, Jean-Jacques. Introdução às grandes teorias do teatro. [Tradução de André Telles]. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.
- SIBILIA, P. A técnica contra o acaso: os corpos inter-hiperativos da contemporaneidade. In: *Revista Famecos*, 18 (3), p. 638-656, 2011.
- TURKLE, Sherry. *Alone together: Why we expect more from technology and less from each other*. New York: Basic Books, 2011.
- VIRILIO, Paul. *O Espaço Crítico e as Perspectivas do Tempo Real*. Trad. Paulo Roberto Pires. Editora 34: Rio de Janeiro: 1993.
- WEKWERTH, Manfred. *Diálogo sobre a encenação: um manual de direção teatral*. 2 ed. São Paulo: Hucitec, 1986, 187 p.