



DRADEK

Studies in Philosophy of Literature, Aesthetics
and New Media Theories

Vol. III Num. 1-2 2017

ISSN 2465-1060
[online]

Remediation:
art, technology and humanity

Edited by Ester Fuoco

powered by

ZETESIS
RESEARCH GROUP

<http://zetesisproject.com/>

Scientific Board:

Prof. Leonardo Amoroso (Università di Pisa), Prof. Christian Benne (University of Copenhagen), Prof. Andrew Benjamin (Monash University, Melbourne), Prof. Fabio Camilletti (Warwick University), Prof. Luca Crescenzi (Università di Trento), Prof. Paul Crowther (NUI Galway), Prof. William Marx (Université Paris Ouest Nanterre), Prof. Alexander Nehamas (Princeton University), Prof. Antonio Prete (Università di Siena), Prof. David Roochnik (Boston University), Prof. Antonietta Sanna (Università di Pisa), Prof. Claus Zittel (Stuttgart Universität).

Executive Board:

Matteo Bensi, Danilo Manca (coordinator), Lorenzo Serini, Valentina Serio, Marta Vero

Review Board:

Alessandra Aloisi, Pia Campeggiani, Ester Fuoco, Annamaria Lossi, Cathrin Nielsen, Francesco Rossi

ODRADEK. Studies in Philosophy of Literature, Aesthetics and New Media Theories.
ISSN 2465-1060 [online]

Edited by Associazione “Zetesis-Progetto di studi e Dialoghi Filosofici”,
via Paoli, 15 - 56126 Pisa. Registered by Agenzia delle Entrate di Pisa, n. 3705, serie III,
23.10.2014



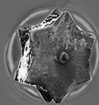
License Creative Commons

Odradek. Studies in Philosophy of Literature, Aesthetics and New Media Theories
di Zetesis is licensed under a Creative Commons attribution, non-commercial 4.0
International.

Further authorization out of this license terms may be available at <http://zetesisproject.com> or writing to: zetesis@unipi.it.

Layout editor: Stella Ammaturo

Volume Editor: Ester Fuoco



DRADEK

Studies in Philosophy of Literature, Aesthetics
and New Media Theories

Vol. III Num. 1-2 2017

ISSN 2465-1060
[online]

Remediation:
art, technology and humanity

Edited by Ester Fuoco

powered by

ZETESIS
RESEARCH GROUP

<http://zetesisproject.com/>

*O teatro de Enrique Diaz:
Entre opacidade e transparência*

Marcilene Lopes de Moura
(Marcela Moura)

Abstract

Theatre Director Enrique Diaz's work has been internationally recognized for the last twenty years. His artistic approach is totally influenced by the performance and often uses meta-theatrical texts. His productions focus on the self-reflection of their own creative processes by highlighting the actor's work. They often use other media, like video, in a self-referential and critical way. This article investigates the characteristics of Brazilian director Enrique Diaz's process of using modern media in the theatre (remediation process) and to what extent it establishes a critical dialogue with the embedded media.

Existe uma pluralidade de estudos que oferecem pontos de vista diferentes sobre o que seja uma mídia. Pode-se considerá-la como sendo um vetor de informação, como por exemplo, a linguagem. Pode-se considerá-la como sendo os meios tecnológicos que facilitam a informação, como por exemplo o telefone. Pode-se também considerar a mídia como sendo um vetor de armazenamento e comunicação de massa, distinguindo-se das outras mídias pela generalização do seu conteúdo e pela maior expansão espaço-temporal das relações entre os agentes¹. Segundo Frédéric Barbier et Catherine Bertho-Lavenir (1996), a mídia pode ser vista como um sistema de comunicação que permite à uma sociedade, a conservação, a comunicação de mensagens e saberes e a re-atualização de práticas culturais e políticas. Se levarmos em conta estas definições, o teatro também pode ser considerado como uma forma de mídia. O teatro atualiza as práticas culturais, comunica sensações e sentidos aos espectadores, e também conserva textos e tradições. Além de ser um meio de expressão, o teatro também é um meio de transmissão de mensagens.

Afirmar que o teatro é uma forma de mídia e que o ator é a sua materialidade pode suscitar alguns embarassos. Por ter como fundamento a relação imediata entre o ator e o espectador, o teatro se coloca, a princípio, numa posição antitética em relação às novas mídias digitais que abrem espaços de comunicação de natureza extra-corporal. Mas atualmente precebe-se que o que é considerado a essência do

1 John Durham Peters (2005) descreve três elementos principais definidores de uma mídia: a mensagem, os meios e os agentes.

teatro, a noção de ‘presença’ do ator em cena, vem sendo instabilizada. Os dispositivos digitais na cena contemporânea, podem fazer com que o ator esteja presente em tempo real, mas em outro espaço, por exemplo. O ator pode ser ocultado ou multiplicado por sua própria imagem. Ele pode também ter sua voz dissociada de seu corpo físico e de sua imagem.

Uma mídia se manifesta no palco primeiramente como objeto, fazendo parte de um dispositivo, com o qual o ator interage de formas diversas. Mas na medida em que estes dispositivos entram em cena, eles deixam de serem meros objetos para serem investidos de uma função também simbólica, teatralizando-se, armazenando e veiculando conteúdos na cena teatral. A inserção destes dispositivos no contexto cênico os redefine, e redefine também a função e o trabalho do ator, que estabelece a cada trabalho, a especificidade de sua interação com estas mídias.

Na medida em que incorpora as novas mídias digitais em cena, o teatro é obrigado a se redefinir. Por outro lado, na medida em que ‘teatraliza’ os dispositivos audiovisuais em cena, o teatro também os modifica e os re-contextualiza, tencionando e questionando a natureza das relações entre o homem e a sociedade das novas mídias.

Levar em conta a natureza híbrida do teatro como sendo uma mídia que sempre absorveu as outras mídias e tecnologias de sua época, nos traz desafios quanto à inserção de paradigmas estranhos ao teatro, mas este confronto pode nos trazer novas possibilidades conceituais e novas formas de ver e analisar as manifestações teatrais contemporâneas. É deste pon-

to de vista que analisamos o teatro de Enrique Diaz neste artigo.

O trabalho do encenador Enrique Diaz destaca-se no panorama do teatro brasileiro contemporâneo como sendo um dos pioneiros a dialogar com as mídias de sua época e a utilizar a projeção de imagens em cena. Outros encenadores contemporâneos brasileiros, como Gerald Thomas, Felipe Hisch e Zé Celso, também fazem uso de projeções de imagens em cena, mas de forma não recorrente. Recentemente, destacamos também as criações de Christiane Jatahy, que dialogam com a linguagem cinematográfica.

Apesar de buscar o resgate das energias vitais e do ritual no teatro, o encenador Zé Celso não abre mão de experimentar a integração destes elementos às novas tecnologias. Nos dez últimos anos, ele empregou recursos multimídias em alguns espetáculos, como no espetáculo 'Cacilda!' feito em 1998 e remontado em 2001. Ele dispôs vários monitores ao longo de um espaço cênico em forma de um grande corredor. Estes monitores mostravam fotos e trechos de filmes da atriz brasileira Cacilda Becker. Em determinado momento do espetáculo, aparecia um coro de atores nus que se masturbava em cena, enquanto os monitores, mostravam closes de partes do corpo destes atores. As imagens tecnológicas se misturavam com a natureza, evidenciando suores e músculos em atividade de autoexcitação.

Apesar de fazer pouco uso de imagens projetadas em cena, Gerald Thomas faz uma ampla utilização de tecnologias de áudio, como narração em 'voz-off', ruídos e ambientação sonora diversa. No espetáculo

‘Esperando Beckett’ (2000), Thomas dialoga com os bastidores de um estúdio de TV tendo a personagem da entrevistadora sendo interpretada por Marília Gabriela, uma jornalista bastante conhecida na mídia brasileira. No espetáculo autobiográfico chamado ‘Rainha mentira’ (2007) Thomas faz uso de algumas imagens projetadas, como a imagem de um ator enforcado no banheiro. Essa imagem era como uma imagem-fantasma que pairava durante o espetáculo, como uma forma de testemunha da culpa de sua mãe pelo suicídio de seu tio.

A materialidade da palavra é a maior inspiração para as imagens projetadas nos espetáculos de Felipe Hirch. Em *Avenida Dropsie*, os textos eram projetados sobre uma tela translúcida na frente do cenário. Trechos de cartas de amor também eram projetadas no espetáculo *Não sobre o amor*. Este recurso foi utilizado em vários outros trabalhos do grupo e mostra uma recorrência do processo de revelação da materialidade das palavras na virtualidade das imagens.

O esmaecimento das fronteiras entre o cinema e o teatro fica evidente nos últimos trabalhos de Christiane Jantahy, na medida em que ela coloca em cena o processo de fimagem de uma peça teatral. Em *Júlia*, o filme é exibido integrado à estrutura cênica do espetáculo. As imagens mostram cenas que não estão presentes no texto de Strindberg, como a infância de Júlia e a festa na casa dos pais, ou mostram detalhes que não vemos na cena teatral, como a cena de sexo entre ela e seu empregado. No espetáculo *E se elas fossem para Moscou*, a peça ocupa um espaço físico e o filme ocupa outra sala. As imagens do filme são

constituídas pelas imagens captadas por três câmeras no palco, uma fixa, uma manipulada pela personagem Irina e outra pelo personagem Vertinin. Estas imagens captadas pelos atores são mescladas com imagens pré-gravadas, editadas ao vivo e exibidas na sala de cinema ao mesmo tempo em que a peça é apresentada na outra sala. Nesta adaptação contemporânea do texto 'As três irmãs' de Tchekov, cada câmera da peça representa uma das irmãs. A câmera que representa Irina tem uma função mais documental. Ela é manipulada pela atriz como se ela estivesse documentando seu aniversário, numa alusão à inserção das mídias na vida social contemporânea. Tem a ver com a agilidade de uma geração jovem que manipula a tecnologia como um dispositivo quase corporal. A câmera que representa a personagem mais velha, a Olga, é uma câmera fixa num tripé e que capta o plano geral da casa. É uma câmera estável, que observa tudo a partir de seu campo fixo de visão, ela não escolhe seu foco, é mais passiva e contemplativa. Já a câmera de Maria, é uma câmera com função mais dramática. É a câmera manipulada pelo camera-man que é também o personagem de Vertinin, o homem por quem Maria se apaixona. Por isso ela está sempre se relacionando diretamente com a câmera, fazendo poses e seduzindo. Os atores são ao mesmo tempo personagens, cinegrafistas e, técnicos e operadores de câmera.

Ao observar o cenário da peça, tem-se a impressão de estar num cenário televisivo de uma novela brasileira, ou de um filme. O cinema é teatralizado e o teatro é filmado.

No caso de Enrique Diaz, os dispositivos tecnológicos utilizados em cena são bastante simples. Em sua maioria, trata-se da projeção de imagens em telões brancos dispostos ao fundo da cena. No entanto, se o uso da tecnologia é quase artesanal, os procedimentos estéticos e dramáticos são bastante sofisticados. Além de estabelecer uma reflexão sobre a natureza e os procedimentos do teatro, percebe-se que Enrique Diaz procura se apropriar do pensamento e dos procedimentos utilizados pelas novas mídias digitais.

A prática do encenador Enrique Diaz, influenciada pela performance, é centrada no trabalho do ator e na sua virtuosidade física. Enrique Diaz faz uso recorrente de textos metateatrais e utiliza a projeção das imagens digitais em cena de forma autoreferencial. Seus espetáculos autorreflexivos tematizam o próprio processo de criação e eles frequentemente expõem este processo em cena.

A especificidade do diálogo que Enrique Diaz estabelece com as mídias vem principalmente das sobrecargas de encaixes metaficcionalis em cena. Estes encaixes nos levam a pensar na construção da World Wide Web, com seus elementos diversos coabitando na tela, abrindo para janelas que abrem pra outras janelas, segundo um sistema complexo de redes e encaixes. Diferente da metáfora da tela do cinema como sendo uma janela para o mundo, as telas na cena de Enrique Diaz são janelas que abrem para outras representações, para seus próprios processos de criação ou para outras mídias. A cena de Enrique Diaz “é extremamente rigorosa no encaixe e sequenciamen-

to de cenas simultâneas e de elementos díspares ou conflitantes” (Da Costa, 2009, p.96).

A utilização que Enrique Diaz faz da tecnologia audiovisual não desvaloriza a presença do ator no palco, ao contrário, as projeções de imagem duplicam a presença dos atores e desvelam seu passado, seus processos de criação e seus pensamentos íntimos. As imagens do ator ensaiando ou as imagens de seu universo íntimo e privado são projetadas em cena e se imbricam com a presença física deste ator no palco. Num exercício auto-reflexivo, os atores expõem em cena os seus pontos de vista, as dúvidas encontradas durante a criação e seus dados biográficos. Os atores-performers podem se tornar espectadores da própria imagem projetada em cena ou podem narrar ou comentar estas imagens. Eles estabelecem jogos diversos com a própria imagem projetada em cena, num sistema complexo de sentidos móveis.

Em 1990, o espetáculo *A Bao A Qu – um lance de dados*² lançou o nome do diretor Enrique Diaz nacionalmente. Em seguida, os artistas fundaram a companhia de teatro chamada *Companhia dos Atores*, na qual criaram em colaboração com Enrique Diaz mais de quinze espetáculos. Enrique Diaz não fez uso da projeção de imagens neste espetáculo, mas utilizou jogos de luz para construir imagens cinematográficas. O espetáculo tematizava o processo de criação artística e fazia uso de referências do cinema, como por exemplo, as cenas de filmes de gangster e de fil-

2 O título *A Bao A Qu – um lance de dados* é uma referência à entidade imaginária criada pelo escritor Jorge Luis Borges e ao poema de Mallarmé *Um lance de dados*.

mes mudos. A partir deste trabalho, o encenador faz uso de projeção de imagens em cena de forma recorrente e faz deste uso um dos traços constitutivos de suas produções. Ele estabelece um diálogo entre a cena teatral e as outras mídias como o rádio, a tv e o cinema.

No seu segundo espetáculo, Enrique Diaz evidencia a relação do artista com as novas mídias: “O drama básico do espetáculo *A Morta*³ é o pouco espaço que o poeta tem na esfera social e nas mídias. Ele vive um drama porque ao virar produto de consumo ele deixa de ser original⁴”. O questionamento sobre as mídias de massa, como os programas de rádio e tv também é bem evidente em outros espetáculos como *Cobaias de Satã, Melodrama, Rei da Vela, Otro e Monster*. Mas de forma geral, todas estas construções cênicas se articulam tendo como referência os hyperlinks⁵ da internet. Por exemplo, no espetáculo *Melodrama*, um personagem liga a tv e as imagens de uma novela⁶

3 Em 1992, Enrique Diaz descobre a dramaturgia de Oswald de Andrade e o universo antropofágico dos modernistas através da encenação do texto *A Morta*. O movimento antropofágico brasileiro tinha por objetivo a deglutição (daí o caráter metafórico da palavra “antropofágico”) da cultura do estrangeiro, como a cultura europeia ou norte-americana e sua assimilação e sua mistura com a cultura considerada primitiva, como a cultura dos índios, dos escravos africanos.

4 Diaz, Enrique. Entrevista concedida a Denise Moraes. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, 09/09/1992.

5 Segundo Pierre Levy (2000, p.96), seis princípios caracterizam o modelo de hipertexto: 1.a metamorfose: a rede hipertextual se encontra em constante construção, 2.a heterogeneidade: os nós e conexões são heterogêneos, 3. A multiplicidade de encaixes: a rede apresenta uma organização fractal, ou seja, cada nó é também uma organização em rede, 4. A exterioridade: não há unidade orgânica, 5. Topologia: funcionamento por proximidade, ou seja, tudo o que se desloca deve modificar a rede, 6. Mobilidade dos centros: vários centros, permanente móveis.

6 As novelas brasileiras têm como referência o gênero melodramático que aparece no século XVIII na Europa e os antigos folhetins radiofônicos brasileiros.

televisiva são projetadas. Em seguida o roteiro abre uma janela para um programa de rádio no qual uma personagem é cantora de ópera. Abre-se outra janela para a cena de uma ópera e em seguida para a projeção de um filme musical.

O texto do espetáculo é construído segundo a forma de um hipertexto, ou seja, ele entrelaça diversas tramas⁷ que vão se combinando e recombinando de formas diferentes. Esta construção em forma de hyperlinks serve para mostrar o gênero melodrama em suas diversas mídias. Este recurso trouxe para o espetáculo a dimensão de que os personagens melodramáticos também consomem melodrama. Esta multiplicidade de encaixes cênicos contribui para incluir o espectador no espetáculo, como se ele fosse mais um consumidor de melodrama. Nesta encenação, Enrique Diaz chega perto do real do espectador a partir dos jogos complexos de espelhos e dos encaixes de diferentes níveis de teatralidade e de linguagens artísticas. Várias estéticas de épocas diferentes e várias mídias convivem nesta colagem em abismo.

O encontro com a dramaturgia de Oswald de Andrade se repetirá na montagem do texto *O Rei da Vela*. A mídia do rádio é a grande responsável pelo jogo entre ficção e realidade. A rádio ficcional em cena narra dados reais da época em que o texto foi escrito. Confrontados com a ficção da cena, estas in-

7 A primeira trama é “Na saúde e na doença”: Uma mulher se apaixona por um homem e seu duplo, apresentado como um irmão gêmeo. A segunda trama é: “Laços de sangue”: uma jovem apaixonada descobre que a oposição do pai ao casamento é uma tentativa de evitar o incesto. Intercalando estas duas tramas temos uma terceira camada constituída por dois personagens, como um duplo, que vão costurando a narrativa: o ébrio e o desmemoriado.

formações reais dão um caráter documental ao teatro e, na medida em que são inseridas na cena teatral, estas informações reais ganham um status ficcional. Cria-se tensões na ficção e na percepção temporal da realidade.

Seu próximo espetáculo, *Cobaias de Satã*, foi construído em 1998 a partir de materiais reciclados e de cenas que foram criadas e não utilizadas no espetáculo *Melodrama*. Além dos programas de auditório da televisão brasileira, *Cobaias de Satã* tem o cinema como referência, principalmente os filmes: *A estrada perdida*, de David Lynch; *Crash – estranhos prazeres*, de Cronenberg; *The Kingdom* e *Breaking the waves*, de Lars Von Trier et *Festa de Família*, de Thomas Vinterberg. O texto de *Cobaias de Satã*, também escrito em parceria com Felipe Miguez, assim como o espetáculo *Melodrama*, tem também uma construção hypertextual.

Em sua criação mais recente, *Cine-mostro*, com texto de Daniel Macivor, Enrique Diaz dialoga com a memória e a estética cinematográfica, fazendo uso da câmera subjetiva, do close-up, do fade-out, da câmera lenta, dos depoimentos íntimos para a câmera, das variações de pontos de vista. Enrique Diaz faz o espetáculo sozinho em cena, tendo como cenário uma pequena mesa com taças de vidro e uma cadeira. No fundo do palco, sobre uma tela panorâmica que nos leva a pensar em uma tela de cinema, são projetadas imagens diversas, em constante movimento, seguindo os encaixes dramáticos do texto e suas sobreposições de tramas. O corpo de Enrique Diaz, disposto na frente da tela cinematográfica se trans-

forma em uma espécie de decalque, um holograma. Em vários momentos tem-se a impressão de que o ator entra na tela de cinema e que o palco se transforma em uma projeção de um filme em 3D.

Pode-se dizer que a maioria dos espetáculos de Enrique Diaz se relaciona com as mídias de massa de formas diversas, segundo as possibilidades elencadas por Hagemamm (2013). Enrique Diaz tematiza as mídias, ele as utiliza para otimizar suas encenações com novas possibilidades técnicas e, principalmente, ele se apropria da forma estética e das formas de percepção agenciadas por estas novas mídias.

Segundo Christopher Balme (2003), o teatro sempre foi uma mídia capaz de reunir e representar outras mídias. Qual seria então a característica específica desta remodelação, desta espécie de ‘remediação’ construída na cena de Enrique Diaz?

No livro “Remediation: Understanding New Media”, os autores Bolter e Grusin (1999) elaboram o conceito de remediação como sendo a lógica formal através da qual as novas mídias reformam as formas das mídias anteriores. Este vocábulo refere-se à ideia, defendida por Marshall McLuhan (1964), de que todas as novas mídias são dependentes de uma ou mais mídia anterior, remodelando-as e recompo-as afim de se tornarem uma nova mídia. Da mesma forma, as mídias anteriores adquirirão características das mídias que as remodelam. Na remediação, as novas mídias derivam, transformam e coexistem com as mídias anteriores. Neste sentido, pode-se dizer que a remediação sempre fez parte da história do teatro. O uso de microfones hoje pode ser visto como uma re-

mediação da técnica de amplificação sonora da máscara grega. A iluminação a laser veio depois da iluminação elétrica, da iluminação a gás, dos lampiões e das velas. As projeções contemporâneas de imagens digitais e o uso de monitores na cena lembram certas cenografias eletrônicas de Jacques Poliéri nos anos 60 ou as projeções fílmicas de Svoboda, Piscator e Meyerhold.

As influências do cinema no trabalho de Meyerhold, estão contextualizadas no embate cinema-teatro que dinamizava toda a criação visual dos anos 20. Diante de um cinema que afirmava suas possibilidades, o teatro afirmava sua própria linguagem e procurava transposições e equivalências às inovações. Por exemplo, Meyerhold tentou acabar com o estatismo da cena, através da diversificação dos pontos de vista, de variações dos ângulos de visão obtidos pela multiplicação dos níveis de interpretação numa cena verticalizada. Os princípios dos “poli-pontos de vistas” usados nas montagens de Eisenstein, também estão presentes no trabalho de Meyerhold, como a técnica da interpretação do ator de perfil, de três-quartos, de costas, no trabalho de torção do corpo, alongamento e restrição. Visando se aproximar de alguns efeitos ilusionistas do cinema, Meyerhold faz seus experimentos espaciais como: A redução da área cênica, criando um fenômeno ótico de concentração que se opõe à dispersão do olhar teatral e as inversões de perspectivas produzidas pelo uso de planos inclinados.

Apesar do processo de remediação fazer parte da história das artes, esse processo acaba reavivando o

antigo debate defendido por Lessing⁸ sobre a especificidade das artes. A fotografia, por exemplo, teve dificuldade de impor-se como imagem artística. O cinema teve que garantir seu status de expressão artística e buscar seu diferencial do teatro. O mesmo aconteceu entre a vídeo-arte e o cinema.

Se o surgimento do cinema e seus fenômenos reproduzidos ou reprodutíveis trouxe novos conceitos e possibilidades técnicas ao teatro, fez também com que o teatro procurasse se redefinir afirmando sua especificidade de processo vivo. Neste sentido, o confronto com o poder imersivo da ‘imagem-movimento’ do cinema, definida por Deleuze (1985), fez com que o teatro realista se repensasse e recomeçasse a valorizar sua teatralidade, transformando-se.

Pode-se dizer que esta valorização da teatralidade seria uma forma de hypermediação, que segundo Bolter e Grusin (2000) refere-se à opacidade, ao estranhamento e à revelação do meio. Segundo a lógica da opacidade, a mídia tenta tornar-se visível e expor-se. Tende-se à fragmentação, indeterminação e heterogeneidade. As múltiplas representações de uma hypermídia (texto, gráficos, vídeo) criam um espaço heterogêneo e adicionam camadas de significado visual e verbal obrigando o usuário ao contato com a interface. Num exercício transdisciplinar, pode-se aproximar este conceito de hypermediação e opacida-

8 A obra “Laokoon ou Sobre os Limites da pintura e da Poesia” de Gotthold Efraim Lessing publicado pela primeira vez em 1766, na Alemanha, forneceu uma nova concepção da forma estética e se tornou uma referência para os estudiosos das artes temporais e artes espaciais do nosso século. Ele constatou a necessidade de uma divisão das artes e dos gêneros dentro de cada arte, bem como reconheceu a existência de limites para tal divisão.

de às experiências das vanguardas do início do século XX, como o teatro de Brecht e Meyerhold. As práticas destes artistas procuravam valorizar a teatralidade como uma forma de despertar o público para uma experiência crítica e distanciada, em contraponto à uma forma de ‘imersão’, de ‘transparência’, buscada pelo teatro realista da época e que embotaria a capacidade de julgamento do espectador. Em outros momentos, encenadores como Jerzy Grotowski e Peter Brook, buscavam a essência do teatro na partilha da emoção pura, livre de toda interferência tecnológica. Tratava-se do elogio da experiência imediata, da busca de uma certa forma de ‘imersão’, contra os artifícios da teatralização. Tratava-se da busca da presença e da verdade profunda contra a re-presentação e a reprodução.

Nos estudos da mídia, este termo ‘imersão’ está ligado à busca da transparência do meio, ou seja, no caso do teatro pode-se pensar uma lógica da naturalização e do apagamento da teatralidade. Esta busca por uma transparência da mídia, faz parte de outro conceito definido por Bolter e Grusin (2000): o conceito de imediação. A imediação refere-se à lógica de representação através da transparência, da naturalização e da ocultação do meio. Uma interface transparente se apaga aos olhos do usuário, de modo que no momento da interação, ele não esteja consciente de sua forma, mas de seu conteúdo.

Com o advento dos procedimentos ligados à realidade virtual, várias práticas artísticas contemporâneas buscam formas contemporâneas de transparência e se voltam para a busca das experiências

imersivas. Segundo Machon (2013), as experiências imersivas no teatro contemporâneo combinam tanto o ato de imersão no sentido da submerção e do engajamento e manipulação dos sentidos pela mídia, como o ato de imersão visto como um envolvimento ativo do público em uma atividade com a mídia, colocando-o no centro da experiência. Nestas práticas, procura-se compensar a alienação dos sentidos físicos provocados pelas tecnologias digitais, inictando o público à um engajamento corporal com a mídia, valorizando estímulos táteis e sensuais.

A lógica da imediação busca a experiência imediata e imersiva que leva a tentar apagar ou automatizar o ato de representação. A lógica da hypermídia reconhece múltiplos atos de representação e os torna visíveis. As janelas da lógica hypermídia não buscam o mundo, mas elas abrem para outras representações ou outras mídias, elas multiplicam os sinais de mediação. Mas hypermediação e imediação não chegam a ser manifestações opostas, pois ambas procuram ultrapassar os limites da representação e alcançar o real definido em termos da experiência do espectador, ou seja, o que evoca uma resposta emocional imediata (e, portanto, autêntica). A imediação procura chegar ao real negando o processo da mediação e a hypermediação procura o real multiplicando a mediação de modo a enfatizar este processo, reivindicando a atenção para si mesma como pura experiência, que pode ser tomada como realidade. Ambos os movimentos são estratégias de remediação. Portanto, a remediação é inseparável da mediação e da realidade e todo processo de remediação é uma forma de mediação da realidade.

A remediação operada por Enrique Diaz se dá no movimento oscilatório entre a hypermediação e a imediação. Pode-se situar seu regime teatral numa forma de translucidez, uma forma de nebulosidade que se situaria entre a transparência e a opacidade. Sua prática teatral transdisciplinar e performativa combina elementos de meta-teatralidade, construindo, desconstruindo e reconstruindo a ficção na cena, segundo uma lógica não-linear, valorizando a fragmentação, imprevisibilidade e a heterogeneidade. As ações performativas na cena de Enrique Diaz se intercalam ou se sobrepõem à cenas de puro realismo. Esta oscilação e translucidez desperta os sentidos para a diferenciação entre a ação mediada por um personagem de um texto e a ação realizada pelo ator no mesmo espaço-tempo do público.

A sobreposição de imagens cênicas e imagens numéricas e os encaixes metaficcionalis na cena, criam uma translucidez que desorienta, ao invés de mostrar ou esconder a mídia. Segundo Jacques Aumon (1990, p.123), como o olho é uma ferramenta de miragem, de focalização, capaz de fornecer uma só informação nítida a cada vez; a superposição de imagens é uma situação artificial que solicita de forma excepcional o nosso aparelho perceptivo propondo vários estímulos. A superposição de imagens convida o público a sair de uma lógica binária para compreender o conjunto de imagens que não se adicionam umas as outras, mas interagem entre elas.

Por exemplo, no espetáculo *Seagull-play/La Mouette*, o dispositivo tecnológico utilizado consiste na projeção das imagens sobre uma grande tela branca

no fundo da cena. Como se pode ver na foto ilustrada abaixo, a grande tela branca (lago) situada ao fundo da cena de Enrique Diaz reflete as imagens das improvisações que não foram selecionadas para fazer parte do espetáculo. As cenas projetadas no telão são as cenas reais dos ensaios de Enrique Diaz. Estas imagens reais projetadas se tornam as imagens da ficção que integram a peça do personagem Tréplev, apresentada diante do lago da casa de Sorin. Tal como Narciso apaixonado por sua imagem refletida no lago, Enrique Diaz sai de cena e se senta ao lado do público para observar as imagens de seus ensaios projetadas na tela-lago. Neste momento, produz-se uma ruptura da ficção e ele fala em seu próprio nome ao público. Ele observa a cena de Tréplev, as imagens projetadas e narra seu processo de criação ao público. Ele comenta as imagens, o texto dito pela atriz e dá informações concretas sobre os ensaios: “A gente ensaiava na casa que foi do Austregésilo de Atháide. A gente ensaiava no jardim, no banheiro e na biblioteca”.



Foto tirada do vídeo do espetáculo, fornecido por Enrique Diaz.

Este procedimento desconstrói a ficção justamente pela exacerbação dos mecanismos de sua construção, pela evidência de sua natureza de fabricação teatral. Através deste procedimento ele insere uma camada ficcional no passado real dos ensaios. Ele desestabiliza a construção da sua ficção, mas questiona também o caráter ficcional das construções da memória e das versões da realidade social.

Segundo Patrice Pavis (1990, p.79), os espetáculos que geram ao mesmo tempo seus metadiscursos, dando visibilidade a seus processos de produção, podem se inserir no que ele qualifica como encenação semiótica. Os processos semióticos de Enrique Diaz se inserem numa auto-reflexibilidade, num comentário da enunciação que reflete e coloca em evidência seu processo de mediação. Ao diversificar os procedimentos semióticos, Enrique Diaz produz uma espécie de intermitência da ficção. Os ciclos contínuos de construção, destruição e re-organização da ficção colocam em evidência o fazer teatral. Estes ciclos evidenciam a oscilação entre os momentos de transparência com os momentos de opacidade. A cena teatral alterna momentos de imersão e interpretação realista com momentos de exposição da teatralidade numa lógica hypemediaal.

Outro tipo de inserção de imagens neste espetáculo, ilustrada na foto na outra página, é a projeção da imagem do ator Emilio de Melo interpretando o escritor Trigorine em processo de criação na cena e nas imagens.

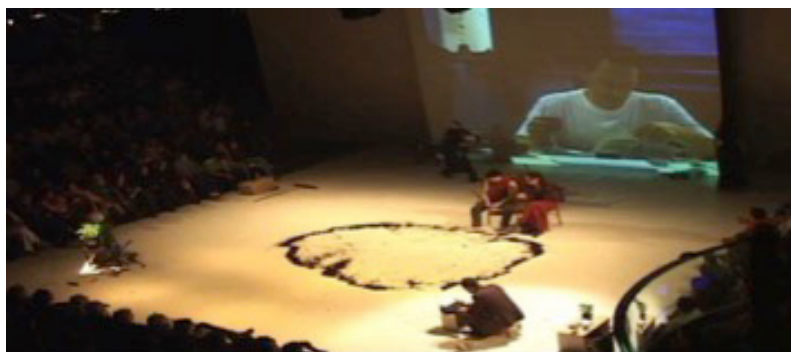


Foto tirada do vídeo do espetáculo, fornecido por Enrique Diaz.

Quando o ator começa a escrever num bloco de notas a cena que será o destino de Nina, a imagem dele é projetada no telão ao fundo da cena. Ele aparece num quarto escrevendo numa antiga máquina de escrever. Estas imagens funcionam como um reflexo complexo, no sentido de uma duplicação diferenciada, na qual o original e o reflexo se mesclam e se confundem.

As nuances em sua interpretação permitem pensar que ele interpreta primeiramente o personagem Trigorine e em seguida, quando ele começa a escrever na máquina, ele interpreta o escritor Tchekhov. Estas imagens funcionam como imagens documentais das improvisações do ator e também como imagens ficcionais da intimidade de Trigorine ou do próprio Tchekhov em seu processo de criação da cena do escritor Trigorine.

Esta pletora de imagens de processos de criação, esse excesso de reflexos do ato criativo, engendra uma mise en abyme que nos faz pensar nas estruturas

fractais de Mandelbrot (1975) e na multiplicidade de encaixes da organização em rede da web, ou seja, cada nó é também uma organização em rede. A recursividade deste espetáculo, que denota uma construção hypermídia, engendra complexidades na percepção do espaço e do tempo, desestabilizando a construção psicológica dos personagens e a transparência da ficção. Assim, este espetáculo sobrepõe procedimentos imersivos e hypermediais, ele oscila entre os momentos de realismo na cena, momentos de exacerbação da concretude dos corpos dos atores no presente da cena e os momentos de abertura das janelas documentais em forma de imagens projetadas.

Apesar da simplicidade dos dispositivos utilizados, a projeção de imagens de ensaios durante algumas cenas do espetáculo fazem com que a representação ficcional do texto de Tchekhov ganhe janelas hypermediais que colocam em evidência a teatralidade da cena e engendram outros regimes de ficção. Por outro lado, as imagens reais captadas durante os ensaios ganham o status ficcional em cena com o enquadramento da teatralidade. O ator se apresenta em cena como aquele que opera diversos tipos de interpretação, navegando entre personagem, presença performática e presença midiaticizada.

Em meio a este excesso de material ficcional e de ações se produz a perda de hierarquia de um ponto de vista sobre outro, o que faz que um ângulo seja tão importante que outro. A partir desta ausência de um sistema organizador central, a cena se assemelha a um jogo e um desafio intelectual proposto ao público. Este espetáculo propõe uma experiência temporal

ao público, que é colocado diante de um excesso de informações. Esta quantidade excessiva de camadas ficcionais convida o público a interagir com o espetáculo e a escolher seu ponto de vista. A impressão de caos produzida pelos diversos tipos de ruptura da ficção e as sobrecargas metaficcionais criam em cena a impressão do surgimento de um evento real e gera no público a necessidade de experimentar novos modos de percepção. A partir dos movimentos contínuos de desconstrução e de reconstrução de um sistema de representação, os espetáculos de Enrique Diaz se situam entre a fronteira da representação e da performance, entre a estabilidade e o caos.

As remediações feitas nas encenações de Enrique Diaz, fornecem novas perspectivas sobre a realidade. A infinita variedade de formas percebidas nos espetáculos de Enrique Diaz, engendra pontos de vista diferentes sobre o texto, os personagens, a cena e a realidade do espectador. Ao misturar as fronteiras entre a realidade do espectador e a ficção, os espetáculos colocam em evidência as construções políticas da realidade social e evidenciam a vitalidade das construções imaginárias. O grande interesse da remediação realizada pelo teatro de Enrique Diaz, se dá nesta relação complexa estabelecida entre as mídias e a realidade corporal, entre a representação e a performatividade. O teatro de Enrique Diaz se situa entre a transparência da representação e a opacidade da teatralidade.

BIBLIOGRAFIA

- Abirached, Robert. (1994): *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris: Éditions Gallimard.
- Aumont, Jacques. (1993): *A Imagem. Trad. Estela dos Santos Abreu e Cláudio César Santoro*, Campinas, São Paulo: Papyrus.
- Andrade, O. (1978): *Obras completas VIII. Teatro*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Auslander, Philip. (1999): *Presence and Resistance: Postmodernism and Cultural Politics in Contemporary American Performance*, New York: Routledge.
- Balme, Christopher. (2004): [Hrsg.], *Crossing Media. Theater - Film - Fotografie, Neue Medien*, München: ePodium Verlag.
- Barbier, Frédéric; Bertho-Lavenir, Catherine. (1996): *Histoire des médias: de Diderot à Internet*, Paris: Armand Colin.
- Baudrillard, Jean. (1981): *Simulacres et simulation*, Paris: Éditions Galilée.
- Bieber, Margarete. (1967): *Laocoon; the influence of the group since its rediscovery*, Detroit: Wayne State University Press.
- Bolter, Jay David; Grusin, Richard. (2000): *Remediation: understanding new media*, Cambridge: The MIT Press.
- Borges, Jorge Luis. (1974): *Magias parciales del Quijote, Obras completas*, ed. Carlos V. Frías, Buenos Aires: Emecé Editores.

- Bornheim, Gerd. Brecht (1992): *A estética do teatro*, Rio de Janeiro: Graal.
- Bulhões-Carvalho, Ana Maria de. (2012): *Da cena ao texto: configurações da teatralidade*. In: *Da cena Contemporânea*, Publicação originada da VI reunião Científica da ABRACE.
- Cordeiro, Fabio, Diaz Enrique, Olinto Marcelo (org.). (2006): *Na companhia dos atores: ensaios sobre os 18 anos da Cia dos Atores*, São Paulo: Aeroplano.
- Da Costa, José. (2009): *Teatro Contemporâneo no Brasil: criações partilhadas e presença diferida*, Rio de Janeiro: 7letras.
- Dällenbach, Lucien (1977): *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abîme*, Paris: Seuil.
- Deleuze, Gilles. (1985): *L'image-mouvement*, Paris: Les éditions de Minuit.
- Deleuze, Gilles. (2007): *A imagem-tempo*, trad. Eloisa de Araújo Ribeiro, São Paulo: Brasiliense.
- Féral, Josette et Perrot, Edwige. (2013): *Le réel à l'épreuve des technologies: les arts de la scène et les arts médiatiques*. (Contributions de Bonnie Marranca, Olivier Asselin, Olivier Dyens, et al.), Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- Féral, Josette. (2011): *Théorie et Pratique du théâtre – Au-delà des limites*, Montpellier: Éditions l'Entretemps.
- Féral, Josette. (2008): *Entre performance et théâtralité: Le théâtre performatif, Théâtre/Public*, «L'avant-garde américaine et l'Europe». I. performance, no 190.
- Fernandes, Silvia. (2010): *Teatralidades contemporâneas*, São Paulo, Perspectiva: FAPESP.

Marcilene Lopes de Moura (Marcela Moura)

Goldberg, RoseLee. (2001): *La Performance du Futurisme à nos jours*, Paris: Editions Thames & Hudson Sarl.

Guinsburg, Jacó. (2001): *Stanislavski, Meierhold & Cia*, São Paulo: Ed. Perspectiva.

Hagemann, Simon. (2013): *Penser les médias au théâtre – Des avant-gardes historiques aux scènes contemporaines*, Paris: L'Harmattan.

Lévy, Pierre. (1995): *O que é o virtual*, trad. Paulo Neves, São Paulo: Ed. 34.

Machon, Josephine. (2013): *Immersive Theatres – Intimacy and immediacy in contemporary performance*, Basingstoke; New York: Palgrave Macmillan.

Mcluhan, Marshall.(1993): *Pour comprendre les médias. Les prolongements technologiques de l'homme*, trad. J. Paré, Paris: Seuil.

Mandelbrot, Benoit. (1975): *Les Objets fractals: forme, hasard et dimension*, Paris: Flammarion.

Peters, John Durham (2015): *The Marvelous Clouds: Toward a Philosophy of Elemental Media*, Chicago: University of Chicago Press.

Picon-Vallin, Béatrice. (2002): *La scène et les images*, Paris, Editions du CNRS.

Picon-Vallin, Béatrice. (1998): *Les écrans sur la scène*, Editions L'Age d'Homme: Lausanne (Suisse).

Schechner, Richard. (2005): *Performance Theory*, London: Routledge.

Tchekhov, Anton. (1895): *La Mouette*, trad. Antoine Vitez, Paris: Librairie Générale Française, 1996.