

INTRODUÇÃO ÀS INTERMEDIALIDADES

JOÃO MARIA MENDES

BIBLIOTECA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



SEBENTAS | COLEÇÃO TEXTOS FUNDAMENTAIS

Título	<i>Introdução às Intermedialidades</i>
Autor	João Maria Mendes
Editor	Escola Superior de Teatro e Cinema
1ª edição	50 exemplares
Amadora	Novembro de 2011
ISBN	978-972-9370-11-3

Apresentação

Os três textos que aqui se reúnem — «O conceito de intermedialidade», «Generalidades sobre palcos transitórios, elogio do novo ludus mundus» e «Cinema e intermedialidade» — foram escritos visando contribuir para o enquadramento teórico-prático da reflexão no âmbito do projecto de investigação «Intermedialities in Contemporary Theater, Performance and Film — Portuguese Practices and International Context» (Intermedialidades no Teatro, Performance e Cinema Contemporâneos — Práticas Portuguesas e Contexto Internacional), apresentado à Fundação para a Ciência e a Tecnologia em Fevereiro de 2011 e tendo o autor como investigador responsável. E acompanham, igualmente, a preparação do pedido de acreditação prévia da licenciatura em Artes Intermediais, que a Escola Superior de Teatro e Cinema preparou para submeter à Agência de Avaliação e Acreditação do Ensino Superior em Outubro do mesmo ano. O projecto de investigação (código FCT: PTDC/EAT-AVP/119775/2010) visa produzir um retrato da diversidade das práticas intermediais contemporâneas (no domínio das artes), retrato esse que induza efeitos nas literacias e pedagogias das suas áreas científicas — Estudos Artísticos, Artes visuais e performativas — e que estimule a investigação-baseada-na-prática em instituições de ensino superior artístico em Portugal. A instituição residente do projecto é a ESTC, no âmbito do Centro de Investigação em Artes e Comunicação (CIAC), criado pela UALG e ESTC/IPL.

Palavras-chave do projecto:

Intermedialidades (Intermedialities)
Remediações (Remediations)
Literacias (Literacies)
Pedagogias (Pedagogies)

Objectivos: os objectivos centrais do projecto — assente nas práticas intermediais — são os seguintes:

1. Dotar os contextos pedagógicos e o meio profissional e artístico dos utensílios teóricos e críticos necessários à melhor compreensão do corpus estudado e dos conceitos estruturantes da reflexão sobre o mesmo corpus.

2. Favorecer o conhecimento prático e o “empowerment” das tecnologias usadas pelas novas práticas intermediais.
3. Promover uma interacção efectiva no seio da rede de instituições, e de especialistas nacionais e internacionais, que trabalham neste domínio como actores relevantes nas práticas em referência. O projecto apoia-se fortemente na sua dimensão internacional.

Metodologia: o retrato da contemporaneidade intermedial nas práticas artísticas estrutura-se em torno de três enfoques básicos: 1. Teatro e intermedialidade; 2. Cinema e intermedialidade; 3. Intermedialidade Teatro-Cinema. E cada um destes enfoques divide-se, por sua vez, nos seguintes subcapítulos comuns aos três: a) Relance arqueológico; b) Estado da arte; c) Análise de práticas; d) Investigação-baseada-na-prática; e) Spectatorship e estudos da recepção; f) Literacias e pedagogias.

Resultados: o projecto permitirá a actualização da reflexão sobre o estado das relações interartes e das ocorrências intermediais nas artes da cena e do ecrã, articulando o trabalho de um conjunto de investigadores portugueses agrupados no CIAC na rede ou comunidade de investigação internacional nos mesmos domínios. Fomentará a investigação-baseada-na-prática e produzirá efeitos pedagógicos, designadamente propostas de criação de novos cursos e formações nas instituições nele envolvidas.

Obras em análise: serão objecto de estudo as obras destinadas aos palcos ou aos ecrãs em que se verifiquem influências interartes analisáveis e confirmáveis como tal, ou ocorrências intermediais deliberadamente procuradas e efectivadas.

O conceito de intermedialidade

Resumo: “Conceito guarda-chuva” (*umbrella concept*) que tem conhecido sucessivas reformulações definitórias nas áreas de investigação provenientes da história da arte, dos estudos em comunicação (*media studies* ou *communication studies*), estudos interartes (*interarts studies*) das literaturas comparadas e dos estudos em cultura, o conceito de intermedialidade tanto é entendido como um eixo de pertinência de análises aplicadas (Jürgen Müller), como um novo enfoque que reformula a teoria dos media, ou como nova área epistemológica inspirada na intertextualidade (Julia Kristeva), mas que se emancipou, quer dos estudos literários, quer da teoria do texto (Barthes), ocupando-se dos *media* em geral e dos audiovisuais em particular (mas interessando igualmente a fotografia, as artes da cena e do ecrã). A intermedialidade surge, assim, como área de estudos onde convergem diversas interdisciplinaridades. Entender a extensão e as aplicações do conceito no universo artístico e comunicacional contemporâneo implica o mapeamento da geografia onde ele é operativo, a identificação da sua génese e a do grupo de pertença, com as suas materialidades e seus *habitus*, onde a intermedialidade surgiu e se afirmou. O presente texto esboça uma primeira introdução a este conjunto de temas, atento à relativa disseminação semântica que tem marcado o conceito.

Palavras-chave: Intermedialidade; Estudos interartes; Hibridação; Intertextualidade; Remediação.

1. Uma genealogia académica

Os estudos em comunicação ou em mediologia foram por vezes lugares onde se produziu léxico técnico de curta duração e que sobreviveu mal a inspirações temporárias. Contra esse verbalismo específico — que não é novo —, característico de certa investigação em humanidades, mais ocupada com a invenção de nomes do que com o conhecimento das coisas, preveniu André Lalande no seu *Vocabulário Técnico e Crítico da Filosofia*, inicialmente publicado ao longo dos primeiros vinte anos do século XX, depois de inventariar uma dúzia de sentidos para determinado conceito que não vem ao caso aqui:

“*Concedo totum*, mas sob duas reservas: a primeira é que, no estudo crítico do vocabulário, seja permitido escolher, entre as *nuances* contínuas da transformação semântica, os pontos mais importantes, para os fazer notar e sobressair, e isso sobretudo quando tais movimentos de sentido dão à mesma palavra (...) acepções (...) opostas; a segunda é que, no uso da língua, a elasticidade dos termos não sirva (...) para a enunciação de fórmulas especiosas, que soam bem, mas onde a impressão favorável produzida pelas palavras esconde ideias confusas, que se dissolvem quando analisadas; nem para a geração de sofismas, cuja fraqueza se manifesta mal os expomos” (tr. do a.).

A primeira precaução perante o conceito de intermedialidade, inscrito desde há cerca de duas décadas no léxico técnico-científico das principais línguas ocidentais (em inglês *intermediality*, em francês *intermédialité*, em alemão *intermedialität*, em espanhol *intermedialidad*, em italiano *intermedialità*, muitas vezes usados preferencialmente nos respectivos plurais), respeita, assim, à sua especificidade, autonomia e âmbito semântico : trata-se de uma nova designação para velhas coisas, ameaçada pela entropia que apagou tanta novidade lexical transitória, ou refere-se a um espaço cuja dinâmica e mutações não põem em causa, antes reforçam a sua sedimentação, progressivamente mais legitimada pelo *corpus* teórico que a gera, e comprovada por práticas e observações rigorosamente descritas e reconhecidas como pertinentes?

A palavra intermedialidade, referindo-se etimologicamente ao que se situa *inter media*, surgiu, de facto, na área de estudos aplicados de comunicação, designando práticas comunicacionais desenvolvidas simultaneamente em, ou para, diferentes *media*, ou usando meios e dispositivos comuns a diferentes *media*: imprensa, rádio, cinema, televisão, internet. A convergência dos *media* globalmente considerados para as novas plataformas digitais, a generalização das TIC como utensílios comunicacionais nas indústrias culturais e criativas, acompanhando a socialização maciça da Internet, tornou as intermedialidades mais dependentes da evolução tecnológica. Mas esta definição, que satisfaz parte da genealogia do conceito, é insuficiente para compreender o que intermedialidade passou, entretanto, a designar. Melhor tentativa é a produzida pelo *Centre de Recherche sur*

l'Intermédialité (CRI), precursor nesta matéria, fundado por André Gaudreault e actualmente dirigido por Éric Méchoulan e Jean-Marc Larrue no *Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques* da Universidade de Montréal. Entre os materiais editados pelo CRI veja-se a revista *Intermédialités*, desde 2003 uma publicação *on-line* de referência sobre a intermedialidade, <<http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/intermedialites/interface/numeros.html>>, e que define da seguinte forma o objecto dos seus estudos:

“O que está em jogo na intermedialidade é (...) proceder ao estudo dos diferentes níveis de materialidade implicados na constituição de objectos, sujeitos, instituições, comunidades, que só uma análise das relações pode evidenciar. Tal empresa exige a convergência de competências transdisciplinares, visto implicar o estudo dos *corpus* teóricos (sob o escalpelo de um novo aparelho conceptual necessário à passagem de uma lógica do ser a uma lógica da relação), uma perspectiva histórica (problema da constituição dos meios) e um enfoque experimental (problema da identificação das relações). A intermedialidade afirma-se, assim, não só como posição epistemológica (visando a instalação de realidades, mais do que as realidades já instaladas), mas também como plano de colaboração, por excelência, entre as disciplinas que os membros do CRI representam (história da arte, literatura comparada, comunicação, estudos literários, cinematográficos, audiovisuais, teatrais)”(1).

Esta definição tem a vantagem de apontar para diferentes dimensões da intermedialidade : uma dimensão epistemológica que põe à prova enfoques e vocabulários interdisciplinares; uma dimensão histórica traduzível em estudos aplicados que põem em evidência a genealogia da intermedialidade; uma dimensão experimental que acompanha e analisa práticas actuais. Uma coisa, porém, é garantir a consistência material do universo designado pelo conceito, outra bem diversa é vencer a resistência de cânones e de saberes consagrados contra a incursão do que é “novo”. A relativa resiliência das universidades anglófonas e francófonas, por exemplo, na inscrição da “nova” intermedialidade entre as suas áreas estabilizadas, em parte atribuível à desconfiança académica diante de novos termos resultantes da hiperactividade ideolectal, tem sido salientada por diversos autores, designadamente alemães (Cluver : 2006,11, aqui em tradução

brasileira):

“Minha área de interesse foi denominada nos EUA, por muito tempo, ‘Artes Comparadas’, termo compreensível apenas para aqueles que o associavam a ‘Literatura Comparada’. Hoje em dia, a área em que atuo recebe, em inglês, o nome de ‘Interarts Studies’, que corresponde a ‘Estudos Interartes’, em português, e ‘Interartiella studier’, em sueco. A língua alemã, entretanto, nada tem a oferecer que seja etimologicamente comparável; ao invés disso, há anos se fala de ‘Intermedialität’ (Intermedialidade), em especial com referência às relações textuais que pertencem ao campo de interesse dos Estudos Interartes. Isso está, por exemplo, bem nítido no título da coletânea *Literatur intermedial: Musik – Malerei – Photographie – Film* [*Literatura intermediária: Música – Pintura – Fotografia – Cinema*], organizada por Peter Zima em 1995”.

De facto, foi sobretudo na Alemanha e nos países europeus de língua alemã que a intermedialidade começou por ganhar os contornos de um campo de investigação autónomo, num movimento fortemente acompanhado pelo CRI de Montréal e por investigadores de língua francesa e holandesa. Persiste, porém, um grande déficite de traduções de originais alemães para outras línguas, sobretudo para o inglês. A falta de instituições anglófonas (europeias ou norte-americanas) equivalentes ao CRI ainda se faz sentir, tanto mais que a diversidade das línguas europeias convida a que textos e discussões se desenvolvam numa língua veicular comum — o que contribuiria para a fixação de boa parte do vocabulário técnico característico da área. Mas esta dificuldade tem sido compensada pela forte mobilidade internacional da comunidade de investigadores, que tem funcionado em rede e demonstrando forte capacidade de articulação interna.

É relevante recordar aqui que André Gaudreault e François Jost (2000), no seu texto de apresentação do n.º 9 de *Sociétés & Représentations*, dedicado ao tema « La croisée des médias », atribuem a Jürgen E. Müller “a ressurgência”, no campo dos *media studies*, do conceito de intermedialidade, “que já existe há algum tempo mas tem sido muito pouco usado”. É numa nota de rodapé que fornecem as seguintes indicações a este respeito:

“O termo foi ao que parece proposto pela primeira vez por Jürgen E. Müller, no final dos anos 80. Remetemos o leitor para o seu artigo « Top Hat et l’intermédialité de la comédie musicale » (Cinémas, vol. 5, nº 1-2, Outono de 1994, p. 211-220), onde o autor fornece (nota 6, p. 219) as referências dos seus trabalhos anteriores sobre a intermedialidade, sobre a qual adianta (p. 213) : « Se entendermos por intermedialidade que existem relações mediáticas variáveis entre os media e que a sua função nasce, entre outras coisas, da evolução histórica dessas relações, isso implica que conceber os media como “mónadas” “isoladas” é irrecibível (...)». Veja-se, do mesmo autor, *Intermedialität : Formen moderner kultureller Kommunikation* (Münster, Nodus, 1995). Outra fonte alemã : Franz-Josef Albersmeier, *Theater, Film, Literatur in Frankreich. Medienwechsel und Intermedialität* (Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1992), de que Müller publicou uma resenha no citado número da Cinémas. Ou, mais recentemente, a obra de Yvonne Spielmann, *Intermedialität. Das system Peter Greenaway* (München, Wilhem Fink Verlag, 1998).

Regressando à citação de Cluver, e tendo em conta a vasta tradição dos *Interarts Studies* nas instituições anglófonas, torna-se claro que parte dos conteúdos das intermedialidades neles se enraízam, autonomizando-se com maior clareza a partir da entrada maciça dos media electrónicos e digitais nos domínios das artes e da comunicação, e propondo-se reconfigurar parcialmente, ou trabalhar interdisciplinarmente, com áreas de estudo como os estudos literários, de media, em cinema, em sociologia e história das artes, outras. Como diz a Linnaeus University na apresentação do seu *Forum for Intermedial Studies*:

“Um problema das universidades contemporâneas é a extrema especialização que obsta à compreensão aberta e às interações profundas das artes e dos media. Recentemente, porém, estudos em intermedialidade (...) nasceram em universidades da Europa e dos EUA. Os estudos intermediais foram historicamente precedidos (...) pelos estudos em media e em comunicação e pela investigação interartes”.

Surgem, entretanto, autores (Azcárate; Zepetnek, 2008, 66) mais impacientes, que têm reclamado contra o atraso com que as disciplinas e saberes tradicionais reconhecem a emergência sociocultural da

intermedialidade autonomamente reconhecida, desdobrando mais a crítica de Cluver:

“Constitui, de facto, um paradoxo confuso, que nem as teorias sociais da modernidade, da moderna publicidade ou dos media, nem as teorias das humanidades que abordam as diversas formas culturais, tipos de textos ou géneros, dediquem atenção bastante ao facto de ‘o passado e o presente da cultura contemporânea e dos media serem parte e parcelas da cultura e de media intermodais e intermediais’ (Lehtonen, 2001: 71). É importante perceber que o processamento, produção e marketing de produtos culturais como a música, os filmes, a rádio, programas televisivos, livros, revistas, jornais e os dos media digitais determinam que, hoje, quase todos os aspectos da produção e distribuição são digitais” (2).

2. Campos de aplicação

Dadas as diversas acepções do conceito de intermedialidade, devidas, sobretudo, à pluralidade das áreas de estudos e de práticas que ele designa, o plural intermedialidades pareceu preferível aos participantes da *workshop* organizada em Amsterdam em Junho de 2009 pelo Standing Committee for the Humanities da European Scientific Foundation (ESF) — *Intermedialities: Theory, History, Practices* — por reconhecerem que ao singular conviria uma definição única e genérica que fosse adoptada pelos estudos em literatura e em cinema, em comunicação ou dos *media*, pelos estudos em artes contemporâneas e em performance, e ainda pelos estudos dos *new media*, o que se tem revelado problemático, dando origem tanto a convergências como a divergências de sentido do termo. Isto mesmo foi reconhecido na comunicação de abertura do encontro (Verstraete, 2009: 8), apesar de a sua autora não fugir à definição do conceito no singular :

“Muita da investigação no campo da intermedialidade vem de disciplinas exteriores aos estudos de media e comunicação : estudos em literatura, em performance, história da arte, teoria do cinema, filosofia. Face à presença impositiva dos media digitais no campo das artes e da cultura, os investigadores adoptaram a noção de intermedialidade para reconceptualizarem os seus objectos de estudo — textos literários, pintura, filmes — perante o medium digital. Trabalhando nas fronteiras das suas disciplinas e procurando as

passagens e ligações entre estas e os estudos em *media*, adoptam explicitamente uma posição entre margens e centro, entre artes e *media*”(3).

Algo de fundamental ficava esclarecido por estas palavras : no singular ou no plural, a intermedialidade ocupa, como a genealogia do termo indica, uma zona de fronteiras relativamente incertas entre as artes e o campo dos *media* reconfigurado pela sua própria digitalização generalizada. Isto significa que ela advém de um *forcing* tecnológico que, em poucos anos (embora, para o entender, seja necessário remontar à época da *informatização das sociedades*), obrigou a uma redefinição de objectos de estudo em áreas estabilizadas como a interartialidade — a dos estudos interartes. E significa também que, nessa zona de fronteiras incertas, a intermedialidade analisa em especial as passagens, os lugares de cruzamento e de interacção entre as artes e o campo (digitalizado) dos *media*, embora sem enjeitar a herança cultural e artística de todas as experiências interartes anteriores à digitalização : se a enjeitasse, seria um campo de estudos amnésico, contradição axial, sobretudo se atendermos à relevância dos enfoques historiográficos a que tem dado origem, e que se contam entre as principais orientações aplicadas da intermedialidade. Na sua comunicação de abertura da *workshop* de Amsterdam, a mesma autora especificava ainda (Verstraete, loc. cit.: 10), na tentativa de circunscrever com mais precisão o âmbito do termo :

“Ocorre intermedialidade quando se verifica a inter-relação de diferentes — e distintamente reconhecíveis — artes e *media* num determinado objecto, de tal modo que se transformam uns aos outros dando origem a uma nova forma de arte ou de mediação que ali emerge. Tais trocas alteram os *media*, suscitando questões cruciais sobre a ontologia de cada um deles, como quando Greenaway interroga o estatuto de imagens estáticas ou em movimento ao integrar nos seus filmes representações de fotografias ou de imagens digitais”(4).

Depois de ter sido relativamente bem acolhido no domínio das literaturas comparadas e dos estudos em comunicação, o conceito de intermedialidade tornou-se, na área artística, em primeiro lugar operativo nas artes plásticas e visuais, onde décadas de experimentação

em *cross media* e *mixed media* prepararam a sua compreensão e aceitação. O fenómeno também ocorreu em Portugal, onde a dimensão intermedial começou por ser referida, mesmo quando de modo meramente alusivo, e por vezes sobreposta à de intermédia (Higgins, 1966), em designações de cursos de artes plásticas e visuais: vejam-se as licenciaturas em “Artes Plásticas e Intermédia” (ESAP), ou em “Artes Plásticas — Pintura e Intermédia” (Escola Superior de Tecnologia de Tomar). Outras instituições começaram por mestrados: “Master in Visual Arts — Intermedia” (Universidade de Évora, Escola das Artes), ou mantiveram-se na etapa “multimédia”: “Arte Multimédia” (FBAUL), “Som e Imagem — Produção de Vídeo, Audio ou Multimédia” (Escola das Artes, U. Católica-Porto), ou “Design de Comunicação” (FBAUP). Por sua vez, a Escola Superior de Teatro e Cinema prepara uma licenciatura em Artes Intermediais, prevista para se iniciar em Outubro de 2012, e centrada na intermedialidade das artes da cena e do ecrã, mas aberta às demais intermedialidades.

Naturalmente que, mesmo quando inscreveram a intermedialidade no seu vocabulário e passaram a reconhecê-la como área autónoma de estudos, as instituições de ensino superior não abdicaram dos estudos comparatistas e interartes, que precederam a generalização da ideia intermedial e subsistem e subsistirão, em muitas delas, como áreas ou ramos estabilizados e assentes numa tradição próxima dos *Cultural Studies*. Depressa, porém, a intermedialidade artística (a das artes plásticas e das artes visuais) passou a necessitar da proximidade de anteriores interdisciplinaridades e intertextualidades, dos cruzamentos e convergências das práticas daquele universo mais antigo e mais vasto — o das literaturas, das artes da cena e do ecrã (como vimos). Passámos a falar de intermedialidade texto-cinema, fotografia-cinema, teatro-cinema, performance-dança-teatro-música, música-cinema, etc., ou da associação cumulativa e convergente de diversas intermedialidades. Devido, sobretudo, à reescrita da história dos media à luz da intermedialidade, tornou-se hoje pertinente, por exemplo, falar de *artes intermediais* — aquelas que mais deliberadamente praticaram e praticam hibridações (ou hibridizações) e mediações na geração de novas obras.

A expansão semântica do conceito permitiu compreender de forma

alargada a sua génese empírica e pragmática, apoiada em materialidades, e analisar os seus campos de aplicação através de estudos de casos. A intermedialidade tornou-se, como diz o CRI, num novo campo epistemológico, repleto de novos objectos em análise. É possível, por isso, como também diz o CRI, elaborar uma história da (s) intermedialidade(s), apoiada em estudos de casos, que remonta a práticas comunicacionais mais ou menos complexas no sistema dos *media*, ganha relevo e significação nas artes plásticas e visuais — desde logo a partir dos “modernismos” e do “diálogo inter-vanguardas” de finais do séc. XIX e primeiros 30 anos do séc. XX (através dos “estudos comparatistas e interartes”) — e expande a sua influência nas diversas artes da escrita, da cena e do ecrã, mais tarde em íntima articulação com a importância crescente das TIC e da convergência digital. A releitura de exemplos modernistas e das vanguardas históricas pela história da intermedialidade tem sido inúmeramente experimentada. Veja-se, a título de exemplo, um comentário contemporâneo (Gruber, Klemens: sd), a propósito de *O Corno Magnífico* encenado por Meyerhold em 1922, da forma *ballet-ciné-sketch* e de *Within the Quota*, Paris, 1923:

“A escrita no palco leva [em *Within the Quota*, n.a.] a uma colisão de dois sistemas de representação — apesar da presença decorativa das letras tomar logo o primeiro plano. Mas enquanto nesta peça *ballet-ciné-sketch*, como foi nomeada, um cameraman filma — ou faz de conta que filma — constantemente a ação no palco, a ilusão do teatro é defraudada: fica bem óbvio que não se trata de uma câmara em funcionamento, mas de um simulacro, uma câmara de papel maché, montada como adereço e símbolo, como modelo da intermedialidade. Deste modo o espaço ilusório do teatro é descomposto tendencialmente a um espaço crítico (Hansen-Löve 1992: 41), que expõe a própria construção medial, mesmo que a câmara seja aqui um mero simulacro. O cameraman é uma figura carismática dos anos 1920”.

Estudos clássicos sobre as relações entre teatro e cinema no expressionismo alemão, por exemplo, transformam-se em estudos de história intermedial, produzindo uma nova literacia. Experimentações cénicas que trazem para a cena dispositivos tecnológicos como o vídeo, a fotografia, o cinema, a televisão, a edição e a mistura de sons,

mas também a pintura e a escultura, a instalação, são entendíveis como práticas artísticas intermediais. No caso português, e a título de exemplo, a explícita opção pela teatralidade registada em parte das cinematografias de Manoel de Oliveira, Paulo Rocha, João César Monteiro, José Álvaro Morais (Mendes, 2010), António Reis e Margarida Cordeiro, entre outros, ou o surgimento, na cena teatral, de cenografias virtuais, projecções vídeo em tempo real ou pré-filmadas, imagens de computador, mesas de mistura onde se produzem bandas sonoras durante o espectáculo, são indicadores de intermedialidade, histórica e contemporânea, entre as artes da cena e do ecrã, como a encenação de motivos fotográficos exprimiu e exprime a intermedialidade entre artes da cena e imagem fixa, ou entre pintura e fotografia.

A prudência tem levado a uma compreensão “aberta” da intermedialidade como *work in progress*, que não tente encerrá-la numa definição “ontológica” e se mantenha atenta ao conjunto de processos tecnológicos intermediais entendidos “em devir”. Ao mesmo tempo, pretende-se, com este gesto prudencial, não reduzir a intermedialidade às suas componentes ou à análise daquilo de que é feita — o que lhe roubaria o carácter de objecto de estudo autónomo e dinâmico (Mariniello, 2000):

“Se, por exemplo, definimos a intermedialidade em termos de encontro e de relação entre duas ou mais práticas significantes — música, literatura e pintura, suponhamos, no seio de um *media*, o cinema — , o ponto de partida é ainda o da pré-existência e da identidade das práticas separadas, e o ponto de chegada exprime, por seu turno, os resultados desse encontro : a identificação dos momentos híbridos, a análise dos mistos, etc. O fluxo é analisado, portanto imobilizado e decomposto. [Ora], a intermedialidade está mais do lado do movimento e do devir, lugar de um saber que não será o do ser. Ou então é o lugar de um pensamento do ser já não entendido como continuidade e unidade, mas como diferença e intervalo”(5).

Outros autores (Rajewsky, Irina, 2005: 43-64) propõem subcategorias que identifiquem os diferentes tipos de objectos estudados pela intermedialidade. Poderíamos, assim, falar de intermedialidade no

sentido estreito relativo à “transposição medial” como nos casos de adaptações cinematográficas, novelizações, etc., onde está em causa a mudança de conteúdos originalmente associados a um *media* para outro *media*. Ou de intermedialidade no sentido de “combinatórias mediais” concebidas como tal desde a origem, como nos casos da ópera, do cinema, teatro e performance, ou de misturas entre eles, mas também dos manuscritos acompanhados por iluminuras ou das instalações *multimedia*, *mixed media* ou *intermedia* tal como Higgins a entendeu em 1966 (referindo-se às artes que surgem entre media). Ou identificando “referências intermediais” de textos a filmes ou vice-versa, e mais especificamente em casos em que um texto canibaliza procedimentos técnicos característicos do cinema (zooms, dissoluções e montagem ou edição sequencial) mas também em exemplos de *ekphrasis* (Hansen, 2006; Munsterberg, 2009), referências cinema-pintura ou pintura-fotografia. Alguns objectos ou práticas intermediais podem acumular características presentes nestas subcategorias. E qualquer destas subcategorias pode ser analisada, ora na perspectiva diacrónica (que se refere à história e genealogia da intermedialidade nos diversos media) ora na perspectiva sincrónica (que se refere às práticas analisando as suas tipologias, funcionamento e grupo de pertença num momento dado ou na actualidade).

3. Uma comunidade de conceitos

Por outro lado, o enfoque histórico, filológico e semântico da intermedialidade refere-a a outros termos e conceitos que com ela partilham territórios mais ou menos tradicionais, adquirindo valor no uso corrente da linguagem académica e profissional. O conceito é, de facto, genealogicamente indissociável dos de interdisciplinaridade e multidisciplinaridade, intertextualidade, transmedialidade, mediação (ou remediação), tradução/transdução, adaptação/recriação/transcrição, a partir dos autores que os desenvolveram e tematizaram. E esses autores podem ser, por exemplo, para interdisciplinaridade, multidisciplinaridade, transdisciplinaridade (se as entendermos na sua acepção de instrumentos básicos e eminentemente pedagógicos), Gusdorf G., Tschoumy J.A., Roosen A., lidos em *Interdisciplinarité, Colloque international*, Université de Liège, 1984. Ou Bailly J.M. e Schils J., em “Trois niveaux d’interdisciplinarité” ..., in *Des chemins pour*

apprendre, FNEC, Bruxelas, Janeiro de 1988. Para o conceito de intertextualidade, a autora de referência continua a ser a Julia Kristeva de 1967, com *La révolution du langage poétique*. Para os conceitos de tradução / transdução / adaptação / transcrição, os autores de referência são Gilles Deleuze, Samuel Beckett, outros. Para o conceito de Intermedialidade, os autores de referência são Jurgen Müller, Ginette Verstraete, Irina Rajewsky, Ágnes Pethő, André Gaudreault, a revista *Intermedialités* do CRI, outros. É precisamente a partir de Jurgen Müller (2000: 106,107) que adoptamos a ideia de intermedialidade como eixo pertinente de observação das relações imbricadas entre artes e *media* na época actual:

“Nos últimos anos, a comunidade de investigadores reconheceu a importância do eixo de pertinência da intermedialidade. Na Alemanha, sobretudo com os trabalhos de Franz-Josef Albersmeier, Volker Roloff, Joachim Paech, Yvonne Spielmann — e também com os meus (por exemplo, *Intermedialität. Formen moderner kultureller Kommunikation*. Munster: Nodus, 1996) e *Texte et médialité*. Mannheim: Mana VII, 1987) — que, inspirando-se em Higgins, Aumont (1989), Bellour, Jost, etc., propuseram enquadramentos teóricos da investigação intermedial. Apesar das diferentes tonalidades teóricas dessas propostas — o papel específico da diferença entre media e forma (Paech), a função da heterotopia (Foucault) retomada por Barthes e Roloff, o interstício (Deleuze), os lugares de passagem (Benjamin), a determinação do «entre» (Bellour) —, é possível resumi-las numa fórmula: ‘A comunicação cultural tem hoje lugar como um complexo jogo *inter media*’ — como propus no meu livro *Intermedialität*“(6).

Se a intermedialidade fosse apenas um novo nome para velhas coisas (ideia rejeitada por todos os autores citados, de Cluver a Mariniello e a Rajewsky e de Azcárate a Müller), ela limitar-se-ia a analisar, como em parte dos estudos interartes de propensão predominantemente histórica, casos como as obras-primas de Tennessee Williams filmadas por Elia Kazan, as de Shakespeare filmadas por Orson Welles e muitos outros, as “transcrições” do próprio Beckett para televisão por encomenda da BBC, a influência da pintura de Edward Hopper no cinema contemporâneo (ou nos *tableaux vivants* em geral), a começar por J.-L. Godard e por Beineix, ou, mais próximo da antropologia visual das sociedades contemporâneas, quais os motivos porque a

mesma pintura de Hopper determinou tanto enquadramento, tanta escolha de ambientes cromáticos e tanta imagem de cineastas contemporâneos, e até de jogos de computador, enquanto a de Julian Freud ou, talvez por maioria de razão, a de Francis Bacon, viram “barradas” essa remediação, por efeito de interditos e de tabus por examinar, embora as obras de Freud e Bacon tenham visto garantido o acesso, enquanto pintura não remediável, à Internet museológica e mais ou menos erudita.

Estes estudos de casos, pertencentes, tanto ao domínio dos “estudos interartes”, como ao da “intermedialidade”, não estão, em boa parte, feitos, mas tarde ou cedo será interessante fazê-los, para compreendermos melhor o que nos condiciona na geração de sentidos e novas recepções destes sentidos, em determinadas circunstâncias socio-culturais onde o “gosto” se modifica, alterando o paradigma da recepção. E também para compreendermos de que depende, em determinadas circunstâncias concretas e para uma determinada comunidade, a admissão de certos tipos de obras ao domínio reservado do “patrimônio universal”. Será que as representações da solidão do indivíduo humano, por Hopper, não põem em causa nenhum dos tabus maiores dessa solidão, limitando-se a contemplá-la com base num olhar exterior, contemplativo e protegido, gerador de *acedia* e de melancolia? Será que os nus de Julian Freud, pelo contrário, expõem, na melhor tradição da pintura, o que não é “remediável” pelo cinema nem pelo teatro sem abrir a porta à pornografia e ao voyeurismo? Será que as desformidades expressionistas de Bacon impedem, *tout court*, outra “remediação”, para além da canónica “reprodutibilidade técnica” de Benjamin? Eis três hipóteses de trabalho que não podem ser lidas, antes de desenvolvidas, senão como “petições de princípio” meramente intuitivas, detendo a potencialidade de inspirar estudos esclarecedores, mas, de momento, confinadas ao estatuto da antiga *doxa* (opinião) analisada na *República* por Platão. Hipóteses virtualmente interessantes, porque põem em jogo o que sabemos sobre a estratificação das formas de recepção social das artes, sobre a subsistência de um sistema de interditos menos alimentado, hoje, pela “superestrutura ideológica do Estado” do que pela desregulação e auto-regulação do sistema dos *media*, e porque convidam a uma reflexão interdisciplinar para a qual concorram os

estudos interartes, os estudos em intermedialidade e os estudos em cultura.

4. Intermedial, intermediático

Há em Jürgen E. Müller (2006) um subtil deslizamento do intermedial para o intermediático, que o mesmo autor corrige mais tarde (Müller 2010), mas onde ecoa o enraizamento da ideia de intermedialidade nos *media studies* da segunda metade do séc. XX. Duvidando da possibilidade de construir um mega-sistema compreensivo capaz de dar conta da totalidade dos processos em causa na intermedialidade, Müller propõe “um trabalho histórico, descritivo e indutivo, que nos conduzirá progressivamente a uma arqueologia e a uma geografia dos processos intermediáticos *in progress*”, sem nunca perder de vista que “a intermedialidade se desenvolve em contextos sociais e históricos específicos”, interessando “não apenas práticas mediáticas e artísticas e suas influências nos processos de produção de sentido num público histórico, mas também práticas sociais e institucionais”. Müller espera que a intermedialidade assuma, apesar da sua vocação releitora e reescrevente, uma postura menos invasora, menos intrusiva e menos imperialista do que as adquiridas, nos anos 70 do séc. XX, pela semiótica e pela teoria do texto.

Por outro lado, uma arqueologia da intermedialidade nascida há vinte anos deve, em nosso entender, identificar a sua ligação aos estudos em cultura e à sociologia do conhecimento : ela surgiu simultaneamente como um conjunto de exercícios de *ekphrasis* e evidenciando uma nova consciência dos processos culturais, comunicacionais e artísticos que são parte da construção cultural e social da realidade nos sentidos explorados por Peter L. Berger e Thomas Luckmann (1966), pela instituição imaginária da sociedade de Cornelius Castoriadis (1975) e pelo construtivismo estruturalista de Pierre Bourdieu (1987) — pelo que estas referências, mesmo que remotas, fazem parte da sua genealogia.

Müller recorda, a este respeito, que, quando a intermedialidade surgiu como “novo enfoque” da interacção entre os *media*, tinha como programa analisar : “a) os processos intermediáticos em certas

produções mediáticas; b) as interações entre diferentes dispositivos; c) a reescrita intermediática da história dos *media*”, privilegiando os efeitos socio-históricos destes processos. É significativo que, contra as “ilusões perdidas” durante o processo de reprodução sistemática do objecto teórico da intermedialidade, o autor abandone o desejo de uma teoria-das-teorias, ou de um sistema-dos-sistemas, em favor de um enfoque mais centrado no repensar da história dos *media*, na ideia de *resto* (*trace*) ou de *vestígio* deixado num *media* por outro ou outros, durante os processos intermediais e de remediação. O que está em causa, para ele, é a materialidade das componentes heterogêneas repertoriadas nos procedimentos intermediáticos e identificáveis como vestígios deixados pelas trocas entre os materiais : a intermedialidade ocupar-se-ia, deste modo, de uma inter-materialidade radical e própria dos *media* quando definidos como em Gaudreault e Marion (um novo *media* é um “novo dispositivo, novo suporte tecnológico e/ou nova hibridação semiótica e/ou nova modalidade de recepção pública e de discursividade social”).

No mesmo movimento, o Müller de 2006 pretende evitar a confusão entre os domínios da intermedialidade e os da *interartialidade* (noção emergente dos estudos interartes), porque, apesar do forte recobrimento parcial dos dois termos, “a intermedialidade opera num domínio que inclui os factores sociais, tecnológicos e mediáticos, enquanto a interartialidade se limita à reconstrução das interações entre as artes e os procedimentos artísticos, inscrevendo-se numa tradição sobretudo *poetológica*”. Dificil separação: quando esboça uma genealogia da intermedialidade, todos os seus exemplos são artísticos ou relativos às artes : a ligação entre poesia e música em Aristóteles, ou entre música, poesia, pintura e filosofia em Giordano Bruno; o *intermedium* no Quattrocento italiano, no Renascimento e em Coleridge; a ideia romântica de que as artes estão entre os *media*; a experiência do *poetic drama* e da *Gesamtkunstwerk* wagneriana; já no séc. XX, a articulação, por Münsterberg, Balazs, Eisenstein, Bazin (com o seu argumento ontológico a favor de um *cinema impuro*), entre investigação teórica e práticas estéticas. Para Müller, é na intertextualidade dos anos 60 e 70, com Kristeva e Barthes, e na transtextualidade de Genette, que todo este percurso desemboca, mas recentrando a atenção de uma vasta área de estudos no *media* literatura.

A descolagem da ideia de intermedialidade relativamente à intertextualidade representa precisamente o atingimento de práticas mediáticas para além do texto e da literatura — práticas que entretanto passaram a ser descritas como hibridações (ou hibridizações) : colagens, fusões, misturas no mesmo suporte de materiais e de elementos heterogêneos, sobreposições de conteúdos oriundos de diferentes artes ou domínios técnicos. A ideia de híbrido em McLuhan torna-se central para a teoria dos media contemporâneos, mas expande-se rapidamente para designar as relações homem-máquina, biológico-mecânico, real-virtual, dicotómico-rizomático e, passando a significar de mais, perde a sua especificidade, tornando-se excessivamente abrangente. É por estas razões que Müller prefere definir o território da intermedialidade como “uma arqueologia intermediática dos media nas redes das séries culturais e tecnológicas” (como ele faz na sua arqueologia da televisão, analisando as remediações, por esta última, da rádio, do cinema, do teatro, etc.), e que dê igualmente conta da emergência de novos fenómenos de recepção e da geração/sedimentação de novos públicos e sua mutação (por exemplo a substituição do *espectador* de teatro ou de cinema pelo *user* ou o *surfer* da internet e da interactividade).

5. Um texto de Gaudreault e Marion

É esta dimensão antes de mais arqueológica e historial que devolve importância ao artigo seminal de André Gaudreault e Philippe Marion (1999) «Un média naît toujours deux fois», onde, a propósito do cinema, se explica o seu lento e fluido nascimento numa fase inicial algo caótica, a sua institucionalização e finalmente a sua hibridização. No seu artigo, os autores tomam o cinema como exemplo do percurso que um *media* atravessa do seu nascimento à sua institucionalização socio-económica, recordando que o cinema não se impôs de imediato como *media* autónomo, antes representando, inicialmente, um novo meio para comunicar e difundir conteúdos e formas de *media* anteriores. E admitem, como hipótese de trabalho, que outros grandes *media* contemporâneos (eles referem a fotografia, a banda desenhada, a rádio, a televisão, a internet) tenham percorrido igualmente essa forma de duplo nascimento — o que autorizaria uma teoria do “duplo nascimento dos *media*”. A sua hipótese teórica é, assim, a de que são

requeridas duas etapas cruciais para que um novo *media* (entendido, já o vimos atrás, como “novo dispositivo, novo suporte tecnológico e/ou nova hibridação semiótica e/ou nova modalidade de recepção pública e de discursividade social”) estabeleça o seu lugar, identidade e reconhecimento. O que segue, em recolhido, é a adaptação quase literal da ficha descritiva do texto de Gaudreault e Marion, disponibilizada pelo *Centre de Recherche sur l'intermédialité*. O artigo foi inicialmente por eles apresentado numa conferência em Montréal a 3 de Março de 1999. Nos termos desta ficha, provavelmente redigida pelos dois autores, os “dois nascimentos” descritos pelos autores são os seguintes:

1 — Um nascimento “integrativo”, “mimético”, ou falso nascimento, sendo o novo *media* prisioneiro do feixe de determinações ou dos géneros anteriores e já legitimados. Nesta fase, a sua prática faz-se segundo os usos sócio-culturais (nessa época e numa certa colectividade) de outros géneros e *media* reconhecidos (séries culturais, tipo de espectáculos em voga, etc.). A necessidade de o tornar autónomo e de usufruir de uma especificidade mediática ainda não se faz sentir ou não parece pertinente, de tal modo que as novas possibilidades do *media* se exprimem em complemento, como dependentes ou em continuidade de práticas mediáticas mais antigas, reconhecidas e que ele parece prolongar.

2 — Um nascimento “diferencial” ou autonomização identitária : por via de deslizamentos ou de modificações de práticas, por via de mutações socio-económicas, etc., o *media* revela parte das suas especificidades expressivas (comunicacionais, estéticas, genéricas), existindo inter-relação entre essa abertura à autonomia e a evolução do *media* e do seu potencial próprio — que por sua vez coincidem com o reconhecimento institucional e o crescimento dos meios económicos de produção.

Com o seu artigo, Gaudreault e Marion pretenderam : evidenciar o interesse do enfoque histórico e genealógico sobre o nascimento de um *media* para a análise de como os *media* e os géneros se entrecruzam, se interfecundam e interagem, quer na diacronia quer na sincronia, paradigmaticamente e sintagmaticamente; demonstrar como os discursos sociais e os usos culturais (a cultura mediática) constroem a identidade e o perfil genético de um *media*; confirmar que só a integração inicial numa continuidade, entendível como

dissolução e absorção, gera a diferenciação e a afirmação identitária de um *media*, que surge então dotado de uma singularidade e de um *gênio mediático* próprio — o seu verdadeiro nascimento. Tendo substituído mimeticamente os géneros e os *media* ambientes, e afirmado a sua singularidade, o novo *media* tornar-se-á alvo de reivindicações identitárias e aparecerá como território virgem, propício a novas criações e a novas experiências comunicacionais.

Mas vale a pena dar um passo atrás e voltar ao Jürgen E. Müller de 2000 (loc. cit.) para entendermos que tipo de tipologia era então proposta para descrever, pelo menos para efeitos de inventário, os diferentes enfoques sobre a intermedialidade. Com efeito, no seu texto, Müller cita um então jovem autor (Schröter, 2000) que lhe propôs as seguintes distinções:

“Jens Schröter distingue os quatro tipos seguintes: 1. A intermedialidade sintética, ou seja, a fusão de vários *media* num *intermedia*, com as suas conotações polémicas e revolucionárias (a obra de Dick Higgins, por exemplo); 2. A intermedialidade formal ou transmedial, investigação néo-formalista de procedimentos formais (as publicações de Joachim Paech e de Yvonne Spielmann) ; 3. A intermedialidade transformacional, análise da re-representação de diferentes *media* num novo *media* (as publicações de Maureen Turim); 4. A intermedialidade ontológica, processo sempre presente nos *media*” (7).

Mais adiante, no mesmo texto, Müller explicava que o seu próprio trabalho ali (a genealogia da intermedialidade analisada num *media* como a televisão) pertence aos tipos 3 e 4 propostos por Schröter. Mas o que parecia saltar à vista, nas propostas e declarações do CRI, de Mariniello, de Müller e de Schröter, como, de outro modo, nas de Cluver, é que, *circa* 2000, a intermedialidade, enquanto área epistemológica que se autonomizava e se separava das que a precediam, se encontrava ainda em fase de descrição sistemática dos seus objectos, metodologias e aplicações, repertoriando-os e redescrivendo-os em sucessivos inventários analíticos, como sucedeu com qualquer nova disciplina de conhecimento na travessia dos paradigmas de Thomas Kuhn. Este trabalho de redefinição de âmbitos e de territórios não suprimia anteriores definições da intermedialidade

oriundas mais estritamente dos estudos em comunicação ou em mediologia (e que ainda subsistem), antes as subsumia — como no caso da que a seguir transcrevemos:

“Na investigação em comunicação podem identificar-se três concepções de intermedialidade, relacionadas com diferentes definições do que é um medium. A primeira, mais concreta, diz que a intermedialidade é a combinação e adaptação de materiais separados que veiculam representações e reproduções por vezes chamadas multimedia, como nos shows de slides acompanhados por som ou nos canais áudio e vídeo da televisão. A segunda diz que o termo denota um acto comunicacional baseado em diversas modalidades sensoriais simultâneas, como no cinema sonoro, que oferece em simultâneo sons e imagens em movimento. A terceira diz que intermedialidade refere as inter-relações entre medias enquanto instituições sociais, descritas em termos económicos ou tecnológicos como conglomerados ou convergências” (Klaus Bruhn Jensen citado in *International Encyclopedia of Communication*, ed. Wolfgang Donsbach, Oxford: Blackwell Publishing, 2008) (8).

6. Objectos multi-suportes

O mesmo se passa para termos que pertencem ao universo semântico da intermedialidade ou dele estão próximos, como *transmedialidade*: vejamos como as suas definições correntes se referem à estratégia de concepção de produtos multi-suportes, alargando assim a área de aplicações da intermedialidade a um novo perímetro:

“Transmedialidade refere-se a uma mudança (transformação) de um media para outro, quer de conteúdos quer de formas. Na era dos novos media, testemunhamos um mundo cada vez mais intermedial, onde as fontes de cultura são modificadas, digitalizadas e remediadas. A mesma história é contada de várias formas. Por exemplo *The Matrix* é um filme, um IMAX film, um DVD, uma animação, um jogo e está na Internet. Juntos, criam a experiência no seu conjunto. Como disse Jenkins: ‘o todo é valorizado pelos novos textos em novas plataformas’ (Jenkins 2006:95). (Posted por Patrycja Cudak a 15 de Março, 2010) (9).

Ora, a concepção de conteúdos e formas para diferentes suportes não

é nova: as indústrias culturais, tal como as descreveram e criticaram, em seu tempo, Adorno e Horkheimer, praticaram-na durante décadas. Pense-se no cinema e na edição separada de bandas sonoras de filmes: *West Side Story* (1962) de Robert Wise e Jerome Robbins, trazia consigo a música de Leonard Bernstein, que viveu e vive a sua vida própria, editada em vinyl e em cd; *Verdes Anos* (1963) de Paulo Rocha trazia consigo a música de Carlos Paredes, que, editada em separado, também sobreviveu ao filme. Muitos outros filmes foram cinematizações de obras literárias ou deram origem a livros. Nas primeiras décadas do cinema, a cinematização de obras literárias correspondeu, muitas vezes, ao desejo da produção (pense-se no *Studio System* americano) de dar vida fílmica a obras que tinham obtido êxito como livros. Na tradição teatral, predominou longamente a re-encenação (recriação) de peças publicadas em livro. Nos casos de livros tornados filmes e cuja banda sonora foi editada à parte, estamos já diante de três suportes distintos. Nesses mesmos casos, se o livro de base foi uma peça de teatro levada ao palco, estamos diante de quatro suportes.

Seria possível multiplicar os exemplos de projectos que se tornaram multi-suportes em todos os domínios das artes da cena e do ecrã. A seu modo, quer por via de exemplos como estes, quer por via das intertextualidades, citações e contaminações entre obras, as artes da cena e do ecrã são há muito intermediais e multi-suportes. Percorrendo um caminho inverso, teatro e cinema produziram obras de convergência, onde coabitavam (com o teatro ou o cinema) música, performance, dança. O cinema *main stream*, por seu turno, procurou em *comics* e em bandas desenhadas históricas personagens, sagas e narrativas que posteriormente relançou.

O que é novo, desde o início dos anos 90 do séc. XX, em pleno surto e socialização dos computadores e das TIC, acompanhado pelo crescimento e evolução da *www* e por uma nova diversidade pluri-funcional dos ecrãs, é a concepção de projectos multi-suportes desde a sua “ideia” inicial à sua disseminação em diversos *media*. Exemplos como o de *Twin Peaks* de David Lynch (1992) mostram o surgimento de ideias que visaram desde a sua concepção tornar-se livro, filme, série televisiva e música editada em separado. Greg Roach concebeu

para a produtora Fox o jogo *X-Files, the Game*, a partir da série televisiva homónima. A White Wolf Game Studio (criada em 1991) desenvolveu o projecto *World of Darkness*, que deu origem a uma saga de 13 novelas editadas em livro, a sucessivas gerações de jogos de computador (do tipo *role-playing games*, RPG) com os respectivos manuais, e um jogo de cartas. A expansão de novos dispositivos comunicacionais associados à blogosfera veio alargar o campo mediático que pode interessar tais projectos. A análise das estratégias multi-suportes a que o mercado nos habituou pode, assim, ser um campo adicional de estudos de história intermedial — incluindo, naturalmente, exemplos contemporâneos.

7. Remediação e seu universo

Na sua incidência mais claramente epistemológica, o conceito de intermedialidade é, ainda, indissociável da já citada remediação (Bolter e Grusin, 1998): ao apropriar-se de conteúdos e formas de *media* anteriores, ou de outros *media*, cada dispositivo retrabalha, reedita, recria ou readapta esses conteúdos e formas, ajustando-as às suas capacidades próprias: o cinema “remediou” a fotografia, a música e o teatro, como a fotografia tinha “remediado” a pintura obrigando-a a afastar-se da mimesis mais ou menos naturalista; o teatro pode “remediar” o vídeo, a música, a performance, as “belas-artes” e o cinema. As artes cénicas, o cinema e a televisão “remediarão” conteúdos e formas da banda desenhada, das literaturas “maiores” e “menores”, do mesmo modo que artes e culturas eruditas “remediarão” artes e culturas populares, e vice-versa, e que jogos de computadores “remediarão” sagas míticas ou arquetipais e epopeias. A autonomia de cada *media* vive, em grande parte, da separação da sua heteronomia, como explicaram Gaudreault e Marion. Veja-se o que diz a contra-capá de uma das edições de *Remediation* sobre o que é designado pelo conceito:

“A crítica dos *media* continua cativa do mito modernista do novo: ela assume que as tecnologias digitais como a WWW, a realidade virtual e os *computer graphics* se devem divorciar dos *media* seus antecessores, usufruindo de um novo conjunto de princípios estéticos e culturais. Bolter e Grusin desafiam esta concepção, propondo uma teoria da mediação para a era digital: eles argumentam que os novos *media*

visuais alcançam relevância cultural precisamente por homenagearem, rivalizando com eles e redesenhando-os, *media* como a pintura perspectivista, a fotografia, o cinema e a televisão. Chamam a este processo ‘remediação’ e anotam que também os antigos *media* redesenharam os seus antecessores: a fotografia remediou a pintura, o cinema remediou as artes cénicas e a fotografia, como a televisão remediou o cinema, o *vaudeville* e a rádio”(10).

A história das influências recíprocas, contaminações, adaptações e remediações entre artes ou entre modos de produção de obras de cultura é tão antiga quanto as próprias artes e as culturas, exprimindo o vasto e multimodo movimento de apropriação, por autores, artistas, técnicas e dispositivos, da experiência adquirida por outros autores, artistas, técnicas e dispositivos. Este fenómeno também pode descrever-se como uma contínua actividade de canibalização entre autores, artistas, técnicas e dispositivos. Nos anos 60 e 70 do séc. XX, cineastas como J.-L. Godard ou dramaturgos como Heiner Müller, por exemplo, militaram contra os direitos de autor ou contra a propriedade intelectual, defendendo que a canibalização de formas e conteúdos é o próprio motor das artes e da cultura. Mas intermedialidade não é sinónimo de canibalização (embora a subsuma), porque se refere mais genericamente ao contacto e ao uso comum de formas, conteúdos e dispositivos, ultrapassando as antigas fronteiras entre artes, técnicas, géneros e formas canónicas — num movimento proporcionado pela evolução tecnológica. Foi, aliás, a generalização das TIC e a sua entrada maciça no universo comunicacional, cultural e artístico, que levou à substituição do conceito de “indústrias culturais”, estudado por Adorno e Horkheimer em 1947, pelo de “indústrias criativas”, teorizado no Reino Unido pelo governo de Anthony Blair no final da última década do séc. XX e nos primeiros anos do séc. XXI.

Se a década de 70 do séc. XX foi dominada pelo prefixo “meta” (meta-texto, meta-ficção, meta-cinema); se os anos 80 foram dominados pelo prefixo “pós” (pós-modernidade, pós-fordismo, pós-industrialização); se os anos 90 foram dominados pelo prefixo “hiper” (hipertexto, hiperficção, hipermercado), hoje vivemos anos dominados pelo prefixo “inter” (que herda das interdisciplinaridades, intertextualidades, estudos interartes), abrindo caminho ao domínio intermedial.

Também é possível seguir a determinação semântica do termo intermedialidade através da bibliografia especializada a que a área de estudos tem dado origem, e a que vale a pena aludir de forma sintética (para além da referência atrás feita à “ressurgência” do termo pela mão de Müller) : por exemplo J. Sage Elwell (2006), tentando localizar os primeiros usos do termo *intermedia*, atribui-o a Dick Higgins nos anos 60, mas outros atribuem-no a Coleridge, por um uso inicial e não retomado do termo *intermedium*, num escrito de 1812. No entanto, como já foi descrito (Friedman, 1998),

“...Coleridge referia-se a um ponto específico entre dois tipos de sentido no uso de um *medium* artístico. *Intermedium* era para ele um singular, quase um adjectivo. Pelo contrário, a palavra *intermedia* de Higgins refere a tendência, nas artes, para se ser ao mesmo tempo um tipo ou forma de arte e uma maneira de ver ou conceber as artes”(11).

Para Higgins, a designação *intermedia* referia-se a obras com as de John Cage, Nam June Paik e do movimento Fluxus, bem como às ‘works of art that fall between media’. Em 1999, o Centre de Recherches en Intermédialités (CRI), co-fundado na Université de Montréal por Gaudreault, Müller, outros, organizou a sua primeira conferência, ‘La nouvelle sphère intermédiatique’, e em 2000 publicou as respectivas comunicações na revista *Cinémas* (disponível *on line*). Outras conferências europeias sobre Intermedialidade tiveram mais recentemente lugar em Konstanz (2006), Växjö (2007) e Amsterdam (a ESF Exploratory Workshop: Intermedialities, em 12-14 de Junho de 2009, acima referida). Desde meados da década de 90, emergiu uma vaga de textos e publicações que abordam directa ou indirectamente a intermedialidade; entre elas: *Icons - Text - Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality* (Wagner, 1996); *Intermedialität: Formen moderner kultureller Kommunikation* (Müller, 1996); *Intermediality as Inter-esse. Philosophy, Arts, Politics* (Oosterling/Plonovska-Ziarek 2004); *Intermedia: Enacting the Liminal* (2005); *Intermedialität: Das System Peter Greenaway* (Spielmann 1998); *Intermediality* (Semali/Pailliotet 1998); *Framing Borders in Literature and Other Media* (Wolf 2006).

No conjunto, destaca-se, pela qualidade, a *Intermédialités*, editada pelo CRI, ou a *Convergence* (sobretudo os seus números especiais sobre *Intermedia*, de 2002, e sobre *Hybrid Identities in Digital Media*, 2005, editados por Spielmann). Em 2010, o livro *Mapping Intermediality in Performance*, editado por Sarah Bay-Cheng, Chiel Kattenbelt e Andy Lavender, alargou a reflexão à performance, às artes da cena e às práticas pedagógicas que as acompanham. No mesmo ano, Ágnes Pethő publicava, nas *Acta Univ. Sapientiae, Film and Media Studies*, nº 2 (da Sapientia Hungarian University of Transylvania, Cluj-Napoca, Romania), as comunicações apresentadas na *workshop* da ESF de Junho de 2009 em Amsterdam, que se tornaram no mais recente conjunto de textos de referência sobre cinema e intermedialidade (à data de redacção do presente texto).

8. Sobretudo, investigar

Trabalhar na área das intermedialidades significa sobretudo investigar — ora no universo teórico que as *humanidades* se habituaram a designar por reflexão fundamental, ora em aplicações e estudos de casos. A este respeito vale a pena recordar, respigando-a de textos de um projecto de investigação recente, o *Main Trends in Contemporary Portuguese Cinema*, (Mendes et. al., 2010) a seguinte citação, que mantém a sua pertinência no presente contexto : “a investigação nas áreas das artes e da cultura produz tradicionalmente mais dissertações resultantes de reflexão teórica do que trabalhos aplicados, articulados com a prática. Aqui, tivemos em mente a recomendação genérica sobre a investigação-baseada-na-prática, contida no relatório *Reforming Arts and Culture Higher Education in Portugal*” (Hasan, 2009) :

“A investigação baseada na prática, nas artes criativas e performativas e no design, tem potencial para estimular as economias culturais e criativas nacionais” (12).

No mesmo relatório, identificando os objectivos da investigação baseada na prática, nos domínios da arte e da cultura, escreviam os seus autores:

“Um problema do desenvolvimento de investigação em artes e cultura foi a tendência para se lhe adaptarem modelos e práticas vindas das ciências físicas e da natureza (onde investigação é sinónimo de produção de novos conhecimentos), o que levou amiúde à produção de textos quase-científicos que não fazem avançar a investigação baseada na prática no domínio específico das artes e da cultura. A investigação em artes e em cultura pode perseguir objectivos que incluem:

A produção de novos conhecimentos.

O teste de conhecimentos existentes para determinar as suas limitações.

A reconstrução de saberes e conhecimentos perdidos.

A compreensão, pelo público, da investigação em artes e em cultura” (13).

E acrescentavam ainda, referindo-se a uma dimensão que aqui também nos interessa:

“Uma questão própria das artes e da cultura tem sido o envolvimento de criativos (artistas, *designers*, *performers*) na investigação (...). Muitas vezes estes criativos confundirão as suas práticas independentes com investigação académica — como se fossem uma e a mesma coisa. Ora, não são: alguma prática será investigação, e outra não o será. A investigação conduzida em instituições de ensino superior obriga a um compromisso profissional que pode recobrir, mas se distingue, das práticas criativas independentes. O investigador terá de aceitar o seu papel de intelectual público (...), com o dever de devolver ao bem-estar social, cultural e económico os saberes adquiridos na investigação” (14).

Estas considerações interessam-nos, aqui, pelo contributo que oferecem à definição do que seja a “investigação em artes” — incluindo as artes intermediais — e pela repartição de mundos e metodologias representada por investigadores *scholars*, por um lado, e *especialistas*, por outro — sendo certo que qualquer investigação nestas áreas conta, inevitavelmente, com uns e outros.

Significativamente, a partir da década de 90, surgiram variados programas de formação de 2º ciclo (MA) e 3º ciclo (PhD) na área das intermedialidades, em instituições norte-americanas e europeias do

ensino superior, geralmente articuladas com Centros de Investigação. Este surto de novas formações, que mais tarde se expandiu para licenciaturas (BA), contribuiu para tornar as instituições menos mono-disciplinares e menos mono-mediais, dotando-as de capacidade para fornecer ensino a partir de “*crossmedia resources*” nos domínios das artes e dos media. O estudo da intermedialidade nas artes articula-se, nos termos da Bauhaus University (Weimar), “com os estudos em Cultura na era da medialização e da globalização”, e surge como área de formação estratégica nas sociedades do conhecimento e da inovação. Instituições europeias de ensino superior, como a Linnaeus University (Suécia), Bristol University (fc. BA Drama), Université Lumière (Lyon 2) ou a University of Essex, partiram das suas anteriores ofertas separadas de formação em cinema, teatro, literatura, escrita criativa, etc, para (sem delas abdicarem), proporem novas ofertas de formação interdisciplinares, transversais e associativas.

A proximidade desta nova área de estudos com as de Estudos em Cultura (Cultural Studies) e Estudos em Comunicação (Media Studies) veio acrescentar, a esta área, sinergias produzidas por diferentes campos e por nova dinâmica docente. A Maastricht University, a Maastricht Theatre Academy, a Universidade de Siegen, a University of the West of Scotland), a Central School of Speech and Drama (U London), a VU Amsterdam, a Universidade de Bayreuth (AL), seguiram esta tendência para autonomizar os estudos em intermedialidade; outras têm em curso esse programa. Em geral, a formação nesta área tende a ser entendida como um novo “corpus” extensivo aos três ciclos do ensino superior e muito apoiada na investigação. Por vezes, instituições europeias associaram-se para criar novos programas e formações: por exemplo, o BA em “European Media Studies” foi criado por uma parceria entre a Bauhaus de Weimar e a Université Lumière, apoiada pela "Deutsch-Französische Hochschule" (DFH-UFA).

A European Science Foundation, associada às universidades de Strasbourg, VU Amsterdam, Università Cattolica del Sacro Cuore (Milano), Medienwissenschaft Universität Siegen, outras, tem dedicado particular atenção à nova área de estudos (cf. os workshops como o de 2009 em Amsterdam). Também a Complutense de Madrid criou o

SIIM (*Studies on Intermediality & Intercultural Mediation*). Em outros continentes, o Massachusetts Institute of Technology (MIT), a Université de Montréal, diversas universidades americanas, a University of Canterbury (NZ) ou a Queensland Academy for Creative Industries (Australia) desenvolvem programas comparáveis, em articulação, ou não, com universidades europeias.

Bibliografia citada e de referência:

- AAVV, *Intermedialités*, revista on line do Centre de Recherches en Intermédialités (CRI), Université de Montréal.
- AZCÁRATE, Asunción López-Varela; ZEPETNEK, Steven Totosy (2008), "Towards Intermediality in Contemporary Cultural Practices and Education", in *Culture, Language and Representation, Cultural Studies Journal of Universitat Jaume I*, ISSN1697-7750. Vol. VI, pp. 65-82.
- BAY-CHENG, Sarah, KATTENBELT, Chiel, LAVENDER, Andy (ed) (2010), *Mapping Intermediality in Performance*, Amsterdam University Press.
- BENFORD, Steve, & GIANNACHI, Gabriella (2011), *Performing Mixed Reality*, MIT Press.
- BERGER, Peter L., e LUCKMANN, Thomas (1966) *The Social Construction of Reality. A treatise in the sociology of knowledge*, Harmondsworth, Penguin, 1991.
- BOLTER, Jay David & GRUSIN, Richard (1998), *Remediation — Understanding New Media*, MIT Press.
- BOURDIEU, Pierre (1987), no texto "Espace social et pouvoir symbolique", in *Choses dites*, Paris, Minuit, 1987, explica-se do seguinte modo sobre o "construtivismo estruturalista": "*Par structuralisme ou structuraliste, je veux dire qu'il existe, dans le monde social lui-même, [...] des structures objectives indépendantes de la conscience et de la volonté des agents, qui sont capables d'orienter ou de contraindre leurs pratiques ou leurs représentations. Par constructivisme, je veux dire qu'il y a une genèse sociale d'une part des schèmes de perception, de pensée et d'action qui sont constitutifs de ce que j'appelle habitus, et d'autre part des structures sociales, et en particulier de ce que j'appelle des champs.*"
- CASTORIADIS, C., *L'Institution imaginaire de la société*, Paris, Seuil, 1974.
- CLUVER, Claus (2006), "Inter Textus / Inter Artes / Inter Media", in *Aletria* jul. dez., pp. 11-41, disponível na url: <<http://www.lettras.ufmg.br/poslit>>.
- ELWELL, J. Sage (2006), "Intermedia: Forty Years On and Beyond," in *Afterimage* 33.5 (March/April), pp. 25-30.
- FRIEDMAN, Ken, (1998), Friedman's contribution to "Fluxlist and Silence

Celebrate Dick Higgins"

- Umbrella, Vol. 21, No. 3/4, December, pp. 106-9. In <<http://www.fluxus.org/higgins/ken.htm>>.
- GAUDREAU, André, e JOST, François (dir.), (2000), «Présentation à La croisée des médias», in *Sociétés & Représentations*, n. 9, « La croisée des médias », Paris, CREDHESS, Université de Paris I - Panthéon Sorbonne, Abril 2000, pp. 5-8. Url: <<http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/compte-rendu/GODRO-JOST-SR.pdf>>.
- GAUDREAU, André, e MARION, Philippe (1999), “Un média naît toujours deux fois...”, in André Gaudreault, François Jost (éd.), *Sociétés et Représentations*, n°9, «La croisée des médias», Publications de la Sorbonne, Abril 2000, pp. 21-36. Tradução inglesa (2005) : “A medium is always born twice ...”, in *Early Popular Visual Culture*, 3: 1, pp. 3-15. Url: <<http://dx.doi.org/10.1080/17460650500056964>> ou <<http://tandfprod.literatumonline.com/doi/abs/10.1080/17460650500056964>>. DOI: 10.1080/17460650500056964.
- GRUBER, Klemens, “O século intermedial: a temporada 1922/23” tradução: Isabel Hölzl, In <[gruber_intermedialidade.doc](#)>.
- HANSEN, João Adolfo (2006), “Categorias epidíticas da ekphrasis”, in *Sibila*, Poesia e Cultura, 2010, url: <<http://www.sibila.com.br/index.php/mapa-da-lingua/1295-categorias-epiditicas-da-ekphrasis->>.
- HANSEN-LÖVE, Aage A. (1992): “Wörter und/oder Bilder. Probleme der Inter-media-li-tät mit Beispielen aus der russischen Avantgarde”. em: *Eikon 4*.
- HASAN, Abrar (coord.) (2009); com BLUMENREICH, Ulrich; BROWN, Bruce; EVERSMA, Peter; and ZURLO, Francesco, *Reforming Arts and Culture Higher Education in Portugal — Report of an International Panel of Experts for the Ministry of Science, Technology, and Higher Education*, Portugal, 21 July.
- HIGGINS, Dick (1966), «Statement on Intermedia», in: Wolf Vostell (ed.): *Dé-coll/age (décollage) n° 6*, Typos Verlag, Frankfurt - Something Else Press, New York, Julho 1967. Url: <<http://www.artpool.hu/Fluxus/Higgins/intermedia2.html>>.
- JENKINS, H. (2006). *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, New York: NY University Press.
- LALANDE, A., *Vocabulaire Technique et Critique de la Philosophie*, 10e. éd., Paris, Quadrige, PUF, pp. 670-671.
- LEHTONEN, M. (2001): «On No Man’s Land. Theses on Intermediality», in *Nordicom Review*, 22(1): 71-83, <http://www.nordicom.gu.se/common/publ_pdf/28_lehtonen.pdf>.
- MADOFF, Steven Henry (ed) (2009), *Art School (Propositions for the 21st*

Century), MIT Press.

MARINIELLO, Silvestra (2000), “Présentation”, in *Cinémas : revue d'études cinématographiques / Cinémas: Journal of Film Studies*, vol. 10, n° 2-3, p. 7-11. <<http://id.erudit.org/iderudit/024812ar>>.

MENDES, J.M. (2010), “A obra longa e breve de José Álvaro Morais”, in *Novas & Velhas Tendências do Cinema Português Contemporâneo. Ed. Biblioteca da ESTC*, <<http://pwp.net.ipl.pt/sc/gportela/livro.pdf>>. Leiam-se as seguintes passagens, retiradas do artigo aqui citado:

...

Conversando com o realizador [José Álvaro Morais], Saguenail sublinha a importância, na época [princípio dos anos 70], dessa entrada do teatro no cinema, estruturante em *O Bobo* e que regressa, mais tarde, em *Peixe Lua*, no diálogo de Lorca que dá o nome ao filme. Responde-lhe José Álvaro Morais:

“Um fenómeno aliciante para mim (...) foi o descobrir o cinema novo alemão, com os Syberberg e os Schroeter, e assistir à emergência de toda uma leitura teatralizante da representação de cinema que era, até aí, impensável. Ou, pelo menos, há décadas que o era. E que, de repente, com o *Ludwig, Requiem Para Um Rei Virgem* [Syberberg, 1972], se tornou óbvia. Era uma maneira de fazer cinema, como continua a sê-lo, com o pouco dinheiro de que dispomos (...) em Portugal. É um modo de não ficarmos paralisados perante o modelo da narrativa tradicional”.

E logo a seguir, referindo-se especificamente a *O Bobo*:

“Tudo o que é supostamente a ‘realidade’ quotidiana d’*O Bobo* é quase sempre filmado em planos fixos, com alguma ocorrência de panorâmicas. Onde a câmara canta, se passeia e dança é dentro do teatro, o que é completamente impossível. Aquilo era teatro com quatro paredes. É completamente falso (...). O Paulo [Rocha] costumava dizer-me uma coisa que quase me ofendia. Era: ‘Porque é que o senhor não faz teatro?’ Ora, *O Bobo* é o contrário do teatro”.

O “contrário do teatro” (a imprecisão dos termos exprime bem a dificuldade de explicar em que consiste a manobra) era um amplo mas fechado espaço cénico sem espectadores, onde a câmara “cantava, se passeava e dançava” — um teatro exclusivamente concebido para ela. Este teatro feito apenas para a câmara, esta forma de desobediência à linguagem “realista” e “naturalista” do cinema dominante, este transporte, para o centro da velha acção cénica, do dispositivo cinematográfico, é uma das chaves de compreensão das opções de diversos cineastas portugueses desde o *cinema novo*. Encontramo-lo em filmes de Paulo Rocha, de Manoel de Oliveira e de João César Monteiro, por exemplo, ora como forma de inventar soluções expressivas para os problemas de produção gerados pelos

baixos orçamentos dos filmes — uma *trouvailla* filha da falta de meios — ora como procura, *à la Syberberg*, de uma identidade cinematográfica de ruptura com a gramática e a narratividade herdadas do *studio system* e dos seus inúmeros neófitos.

Trata-se de tentar transformar uma fraqueza em força, como quem diz: Não há dinheiro para fazermos isto a sério? Então fazêmo-lo a brincar, mas levando a brincadeira muito a sério. A cena *x* deveria ser um interior-exterior em tenda real no meio de um acampamento militar, visitado por 50 cavaleiros que vêm fazer um ultimato ao rei? E não é possível produzi-la com os meios necessários à ilusão de realidade? Então teatraliza-se, sai-se deliberadamente para o *falso* e para a irrealidade, monta-se a tenda mas o acampamento é pintado em cartão, reduzem-se os visitantes a cinco e na melhor das hipóteses arranja-se um cavalo. José Álvaro Morais admite que o resultado pode ser *kitsch*, e que é precisa “lata” para o assumir (tal assunção representa um dos perfis da entrada oficial do *kitsch* no cinema).

Noutro registo, esta opção explica o que leva um Manoel de Oliveira a definir o cinema, em diversos momentos da sua longa carreira, como “teatro filmado” (cá estamos de novo diante da imprecisão dos termos: não se trata de colocar uma câmara fixa diante do palco do D. Maria, ou de filmar teatro com as três clássicas câmaras da televisão — embora, próximo deste último modelo, se tenham feito obras-primas, como *As bacantes* de Eurípides, no original *Die Bakchen*, magistralmente realizado para televisão em 1974 por Klaus-Michael Grüber, em 207 mn., a partir da sua encenação da mesma peça, no mesmo ano). Uma tal definição — “o cinema é teatro filmado” — presta-se a equívocos, porque se trata, sim, de explorar até a um novo limite e a um novo *pathos* — que só a câmara cinematográfica vê de muito perto — recursos expressivos característicos do teatro (o que Grüber fez), da pantomina, do circo, dos antigos *autos*, transformando-os em objectos patéticos e especificamente criados para o olhar cinematográfico, transformando-os em teatro que só existe no cinema, porque a mobilidade da câmara no interior do espaço encenado (inteiramente criado para ela) altera irreversivelmente a posição e o ponto de vista do espectador — como, precisamente, fez Syberberg.

É verdade que, ao longo da história do cinema, se fez muito “teatro filmado”. Mas, ainda noutra vertente bem distinta destas, teatro e cinema também se interligam como em parte da obra de Ingmar Bergman, seguindo as pisadas do *Kammerspiel film* alemão dos anos 20, inspirado nas encenações de Max Reinhardt e no teatro do sueco Strindberg, e tornando-se intimista e naturalista como em *Cenas da vida conjugal*, de 1974, remontagem condensada de uma série de seis episódios feita para a televisão sueca (1º episódio: *Inocência e pânico*; 2º: *A política da avestruz*; 3º: *Paula*; 4º: *Vale de lágrimas*; 5º: *Os analfabetos*; 6º: *No meio da noite numa casa obscura algures no mundo*. Estreias entre

11 de Abril e 16 de Maio de 1973). Quase sem recurso a exteriores, filmando com diversas câmaras, Bergman está, aqui, apenas atento ao seu *script*, e ainda mais aos seus diálogos (às palavras) e aos seus actores (o filme é um vasto exercício sobre a palavra e a representação intimista). Mas esse é outro veio da teatralização do cinema, mediada pela linguagem e dispositivos televisivos, e que favorece em extremo, dada a proximidade das câmaras em relação à representação — a frequência de grandes planos prolongados, por exemplo — o voyeurismo do espectador. E não se trata de um *modus faciendi* particularmente novo: na genealogia do *Kammerspiel film* estão os trabalhos do argumentista Carl Mayer e do actor e realizador Lupu-Pick, 50 anos antes. É um “teatro cinematográfico” forte, mas que tem pouco a ver com o de José Álvaro Morais e com a aprendizagem de onde ele veio.

- ...
- MÜLLER, Jürgen E. (2000), «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, pp. 105-134, <<http://id.erudit.org/iderudit/024818ar>>.
- MÜLLER, Jürgen E. (2006), “Vers l’intermédialité — Histoires, positions et options d’un axe de pertinence” in *Médiamorphoses* n° 16, pp 99-110, INA, Bry-sur-Marne, url: <http://documents.irevues.inist.fr/bitstream/handle/2042/23499/2006_16_99.pdf?sequence=1>.
- MÜLLER Jürgen E. (2010), «Intermediality and Media Historiography in the Digital Era» in *Acta Univ. Sapientiae, Film and Media Studies*, n° 2, pp. 15–38.
- MUNSTERBERG, Marjorie (2009), «Ekphrasis», in *Writing About Art*, © Marjorie Munsterberg 2008-2009, url: <<http://www.writingaboutart.org/pages/ekphrasis.html>>.
- MURRAY, Janet H. (2011), *Inventing the Medium — Principles of Interaction Design as a Cultural Practice*, MIT Press.
- RAJEWSKY, Irina O. (2005), “Intermediality, Intertextuality and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality”, in *Intermedialités* n° 6, Outono.
- ROSEN, Margit (ed) (2011), *A Little-Known Story about a Movement, a Magazine, and the Computer’s Arrival in Art — New Tendencies and Bit International, 1961–1973*, MIT Press.
- SCHROETER, Jens (2000), « Intermedialität. Facetten und Problème eines aktuellen medienwissenschaftlichen Begriffes », in <http://www.theorie-der-medien.de/dateien/07_2_Jens_Schroeter_Intermedialitaet.pdf>.
- SHAW, Paul (2011), *Helvetica and the New York City Subway System — The True (Maybe) Story*, MIT Press.

- SHEPARD, Mark (2011), *Sentient City — Ubiquitous Computing, Architecture, and the Future of Urban Space*, MIT Press.
- VERSTRAETE, Ginette (2009), «Intermedialities: A Brief Survey of Conceptual Key Issues», *ActaUniv. Sapientia, Film and Media Studies*, 2 (2010), pp. 7–14.

Notas

1. “L'enjeu de l'intermédialité est (...) de procéder à l'étude des différents niveaux de matérialité impliqués dans la constitution des objets, sujets, institutions, communautés, que seule une analyse des relations est en mesure de découvrir. Une telle entreprise demande la convergence de compétences transdisciplinaires, puisqu'elle implique une étude des corpus théoriques (sous le scalpel d'un nouvel appareillage conceptuel nécessaire au passage d'une logique de l'être à une logique de la relation), une perspective historique (problème de la constitution des milieux) et une approche expérimentale (problème de repérage des relations). L'intermédialité s'affirme donc non seulement comme une position épistémologique (qui vise l'installation des réalités plutôt que les réalités déjà installées), mais aussi comme le plan de recouplement par excellence des disciplines dont les membres du CRI sont les représentants (Histoire de l'art, Littérature comparée, Communication, Études littéraires, Études cinématographiques et audiovisuelles, Études théâtrales)”.
2. “It is, indeed, a ‘puzzling paradox’ that neither social theories concerning modernity, modern publicity or the media, nor humanities theories regarding different cultural forms, types of texts or genres have paid significant attention to the fact that «the past and present of contemporary culture and media are indeed part and parcel of multimodal and intermedial culture and media» (Lehtonen, 2001: 71). It is important that the processing, production, and marketing of cultural products such as music, film, radio, television programmes, books, journals, newspapers and digital media determine that today almost all aspects of production and distribution are digitized”.
3. “...most of the research in the field of intermediality comes from disciplines outside media and communication studies, such as literary studies, performance studies, art history, film theory, and philosophy. Faced with the overall presence of digital media in the fields of arts and culture, these critics have turned to the notion of intermediality to reconceptualize their objects of study – literary texts, paintings, films – in relation to the (digital) medium. Seeking out the borders of their disciplines and the crossovers with media studies, they explicitly position themselves in between margin and centre, art

and media”.

4. “Intermediality occurs when there is an interrelation of various – distinctly recognized – arts and media within one object but the interaction is such that they transform each other and a new form of art, or mediation, emerges. Here the exchange alters the media and raises crucial questions about the ontology of each of them, as when Greenaway interrogates the status of the moving and static image by integrating in his films representations of photography and of the digital image”.

5. “Si, par exemple, on définit l'intermédialité en termes de rencontre et de relation entre deux ou plusieurs pratiques signifiantes — musique, littérature et peinture, supposons, à l'intérieur d'un média, le cinéma —, le point de départ est encore celui de la préexistence et de l'identité des pratiques séparées, le point d'arrivée recueillant pour sa part les résultats de la rencontre : l'identification des moments hybrides, l'analyse des mixtes, etc. Le flux est analysé, donc arrêté et décomposé. L'intermédialité est plutôt du côté du mouvement et du devenir, lieu d'un savoir qui ne serait pas celui de l'être. Ou bien lieu d'une pensée de l'être non plus entendu comme continuité et unité, mais comme différence et intervalle”.

6. “Au cours des dernières années, la communauté des chercheurs a reconnu l'importance de l'axe de pertinence de l'intermédialité. En Allemagne, ce sont surtout les travaux de Franz-Josef Albersmeier, Volker Roloff, Joachim Paech, Yvonne Spielmann — et aussi les miens (par exemple, avec *Intermedialität. Formen moderner kultureller Kommunikation*. Munster: Nodus, 1996) et *Texte et médialité*. Mannheim: MANAVII, 1987) — qui, s'inspirant des propos de Higgins, Aumont (1989), Bellour, Jost, etc., ont mis en place des cadres théoriques pour des recherches intermédiatiques. Malgré que ces approches fassent entendre différents accents théoriques — le rôle explicite de la différence entre média et forme (Paech), la fonction de l'hétérotopie selon Foucault reprise par Barthes et Roloff, l'interstice (Deleuze), les lieux de passage (Benjamin), la détermination de «l'entre» (Bellour) —, on peut les résumer par une formule : ‘La communication culturelle a lieu aujourd'hui comme un entre-jeu complexe des médias’ (j'ai proposé cette formule dans mon livre *Intermedialität*)”.

7. “Jens Schroter distingue les quatre types suivants: 1. l'intermédialité synthétique, c'est-à-dire la fusion de plusieurs médias dans un intermédia, avec ses connotations polémiques et révolutionnaires (l'œuvre de Dick Higgins, par exemple) ; 2. l'intermédialité formelle ou transmédiale, soit la recherche néoformaliste de procédés formels (les publications de Joachim

Paech et d'Yvonne Spielmann) ; 3. l'intermédialité transformationnelle, analyse de la re-représentation de différents médias dans un média (les publications de Maureen Turim) ; 4. l'intermédialité ontologique, c'est-à-dire comme processus toujours présent dans les médias”.

8. “Three conceptions of intermediality may be identified in communication research, deriving from three notions of what is a medium. First, and most concretely, intermediality is the combination and adaptation of separate material vehicles of representation and reproduction, sometimes called multimedia, as exemplified by sound-and-slide shows or by the audio and video channels of television. Second, the term denotes communication through several sensory modalities at once, for instance, music and moving images. Third, intermediality concerns the interrelations between media as institutions in society, as addressed in technological and economic terms such as convergence and conglomeration” (Klaus Bruhn Jensen citado in *International Encyclopedia of Communication*, ed. Wolfgang Donsbach, Oxford: Blackwell Publishing, 2008).

9. “Transmediality refers to a change (transformation) from one medium to another. It can refer to content or a form. In the era of New Media we are witnessing the world being increasingly transmedial, culture resources are being commodified, digitalized and remediated. A story is being told in various forms. For example The Matrix exists as a film, an IMAX film, a DVD, an animation, a game and on the Internet. All together, they create the whole experience. As Jenkins pointed out: ‘platforms with each new text making a distinctive and valuable contribution to the whole’ (Jenkins 2006:95). (Posted by Patrycja Cudak on Monday, March 15, 2010).

10. “Media critics remain captivated by the modernist myth of the new: they assume that digital technologies such as the World Wide Web, virtual reality, and computer graphics must divorce themselves from earlier media for a new set of aesthetic and cultural principles. In this richly illustrated study, Jay David Bolter and Richard Grusin offer a theory of mediation for our digital age that challenges this assumption. They argue that new visual media achieve their cultural significance precisely by paying homage to, rivaling, and refashioning such earlier media as perspective painting, photography, film, and television. They call this process of refashioning “remediation,” and they note that earlier media have also refashioned one another: photography remediated painting, film remediated stage production and photography, and television remediated film, vaudeville, and radio”.

11. “Coleridge referred to a specific point lodged between two kinds of

meaning in the use of an art medium. Coleridge's word *intermedium* was a singular term, used almost as an adjectival noun. In contrast, Higgins's word *intermedia* refers to a tendency in the arts that became both a range of art forms and a way of approaching the arts”.

12. “Practice-based research in the creative and performing arts and design has the potential to stimulate the creative and cultural economies nationally”.

13. “Another issue in the development of Arts & Culture research has been a tendency to adopt models of practice from the natural and physical sciences. This has often led to either text-based and/or quasi scientific outputs that do not advance the specific nature of practice-based research in many A&C disciplines. This may be largely due to the single criteria that all research is the production of new knowledge. Whilst this may be the only research truth in the natural and physical sciences it is not so for A&C that may pursue, for example, a range of aims that include:

- The production of new knowledge;
- The testing of existing knowledge to determine its limitations;
- The reconstruction of lost knowledge;
- The public understanding of A&C research.”

14. “A particular issue in A&C has been the involvement of creative practitioners (artists, designers, performers), in research (...). In most cases such people will confuse their independent practice with academic research — as if they were automatically interchangeable. They are not, and some practice will be research, whilst other practice will not be research. In this sense research as conducted within HE institutions is a professional commitment overlapping with, but distinct from, independent creative practice. Here the researcher in A&C must be willing to accept the role of public intellectual (...), with a duty to return the knowledge gained from research back into to the social, cultural and economic wellbeing.”

Generalidades sobre palcos transitários, elogio do novo ludus mundus

Resumo: Parece pouco crível que a actual transfiguração intermedial do palco mude profundamente o que o teatro tem sido na sua longa duração — um “laboratório do humano” que depende, em primeiro lugar, do que é feito por um ou mais actores perante um número variável de espectadores. Tal palco conheceu, antes desta, poderosas mutações. Mas a intermedialização pode alterar o trabalho do actor e a sua recepção, porque à co-presença física do actor e do espectador se acrescentam, via dispositivos de comunicação digital, percepções de presença a que o palco teatral não estava afeito, e que alteram a materialidade do que ele mostra e a maneira de o mostrar. A intermedialização do palco não é, assim, nem a morte do teatro nem a sua ressurreição : é, literalmente, a entrada em cena de meios digitais expressivos que multiplicam a informação carregada pelo espectáculo, acontecimento ou performance, e que convocam para o palco figurações, sonoridades e procedimentos que tradicionalmente eram vistos como seu “exterior” e agora o habitam por dentro, tornando-o mais auto-referencial.

Palavras chave: Palco intermedial; Teatro e Cinema; Teatro e TIC; Ludus Mundus; Presença; Virtual.

Para citar este texto: Mendes, J. M. (2011), «Generalidades sobre palcos transitários, elogio do novo ludus mundus», *in* Introdução às Intermedialidades, CIAC/ESTC, url: <<http://crossmediaplatform.ciac.pt/downloads/multimedia/texto/30/anexos/intermedialidades.pdf>>

“Transitar: Percorrer; fazer caminho; andar; passar; viajar. Passar ou mudar de lugar, de estado, de condição. Mudar-se, passar a outro lugar” [Morais, *Novo dicionário compacto da língua portuguesa*, ed. Horizonte / Confluência, 1988).

1. Palco novo, velho palco

Neste texto falaremos de “novos palcos” mas discretamente, respeitando a multidão de discursos que nesta matéria nos precedem e tendo presente que os palcos já muitas vezes se metamorfosearam. Não ignoramos o peso esmagador da experiência, e da bibliografia que ela suscitou, designadamente no séc. XX, em matéria de transfigurações conceptuais e arquitectónicas da cena. Tome-se a título de exemplo um “momento” entre cem outros bem conhecidos : o teatro simbolista, na transição do séc. XIX para o XX, quis tornar os palcos em não-lugares, desterritorializá-los e desenraizá-los da tradição italiana clássica, para poder regenerar “em sítio nenhum, ou em qualquer sítio” a própria *exceidade* teatral : empreendimento *utópico* recentemente recordado (Pellois, Anne, 2011) a propósito do Instituto Jaques-Dalcroze em Hellerau (Dresden, de 1911), que tanto veio a ser oficina de criação como sala de espectáculo para Appia, Claudel, Craig, Copeau, Stanislavski, Diaghilev, Rachmaninov, Nijinski, outros. Antes, Craig (1905) lutara por um teatro emancipado da prisão textual e devolvido ao que no palco dele se fizesse, e trinta anos depois Artaud sublinharia que o teatro é “físico e não verbal”, ampliando o movimento emancipatório. Sobre o teatro de Artaud, escreveu Derrida que “não é um livro nem uma obra, mas uma energia, e neste sentido é a única arte da vida” (Derrida, 1967: 363). Mas se há marca que atravessa todo esse movimento de depuração é o esvaziamento do palco e de todo o espaço teatral, transformado em espaço virgem, *tabula rasa*, “nada” arquitectónico. Veja-se o que diz Claudel sobre Hellerau quando ali monta *L’Annonce faite à Marie*, logo em 1913:

“A sala é um longo rectângulo de 42 por 17 metros, com 12 de altura. Não há palco fixo. Constrói-se o palco de que precisamos com praticáveis ou elementos móveis (...). Não há focos de luz visíveis. As paredes e o tecto estão cobertos por um véu branco e transparente atrás do qual se podem instalar lâmpadas eléctricas (...)” (1).

E pouco antes, em carta a Lugné-Poe, actor e encenador, criador do *Théâtre de l’Œuvre* :

“(...) Você quer mais ou menos construir um teatro. Não o faça antes de ter visto Hellerau (...). Não repita o erro de Astruc, que construiu

um bastião pretencioso e ridículo (...). Precisamos de nos desembaraçar radicalmente das pinturas, das esculturas, dos telões pintados, dos décors de cartão, das máquinas e de outras porcarias. É precisa uma sala nua como um atelier (...)" (2).

Outro “momento” da transfiguração dos palcos : as décadas das pequenas salas e cafés-teatros da *rive gauche* parisiense, até ao *Bilboquet* de Marc’O, Bulle Ogier, Pierre Clémenti, Michelle Moretti, Jean-Pierre Kalfon, e à explosão pós-68, com o *Open Theatre*, o *Radical Theatre*, o *Théâtre Noir*, o *Magie Circus*, à procura de periferizações deliberadas onde fosse possível agenciar novas teatralizações — com Peter Brook nas *Bouffes du Nord*, outros na *Cartoucherie* de Vincennes, na *Gaité* ou no *Palace*, as itinerâncias (bem anteriores) do *Living Theatre* de Jullian Beck e Judith Malina com a sua ideia de *happening*, ou do *Bread & Puppet* de Peter Schumann. As numerosas metamorfoses do palco, no sentido estrito de espaço cénico, tentaram satisfazer, no teatro ocidental do séc. XX, todas as conceptualizações aparentemente possíveis, incluindo a redescoberta do espaço nu e vazio do teatro japonês. Tem sido possível evocar, de modo sintético, os principais traços dessa contínua reformulação, que também atingiu objectos e adereços de cena (Ouaknine, 1974: 74-81):

“Todos os encenadores do séc. XX (...) intervieram directamente no campo da relação entre actores e objectos, da representação e do espaço da representação: simplificação dos volumes em Craig; procura de circulação e de altura em Appia; despojamento cénico em Copeau; cenografia e biomecânica do actor em Meyerhold; relação ideográfica (dita distanciada) entre objecto e actor em Brecht; exploração lúdica dos adereços nos improvisos de Brook; mudança profunda da relação espacial actor/espectador em Grotowski (...)" (3)

Mesmo quando tardiamente, por contingência arquitectónica ou outra, o espaço cénico ainda dependeu da matriz italiana ou inglesa, a encenação passou a fazê-lo explodir na sala ou na rua, como fizeram o *Living* e o *Bred & Puppet*. Apesar da variedade das práticas e das soluções, desde os simbolistas a tendência mais pesada foi para a simplificação de todas as formas, para a rejeição ou abdicação do *décor*, para a renúncia à excessiva objectaria de cena (contra o preconceito de que a acumulação de adereços *fait théâtre*), para a nudez e o vazio do

lugar onde se representa, aqui e agora, alguma coisa. A herança destes movimentos acabou por estabilizar uma versão do palco como não-lugar, *u-topia* no sentido literal grego. Mas o espaço da representação também foi muitas vezes repensado ao mesmo tempo que o espaço teatral no seu todo, envolvendo a relação entre o espectáculo ou acontecimento (*happening*) e o(s) seu(s) público(s), ou a co-presença do actor e seus espectadores (ou testemunhas), como já no instituto de Hellerau. Esta reconcentração na *performance* do actor numa cena esvaziada, espaço eventualmente pulverizado que pode incluir percursos e estadias no meio da audiência, dispersão da acção por salas contíguas, peregrinações no dédalo de uma arquitectura, tornando a cena mais móvel e menos dependente de um espaço convencional, acentuou a imediaticidade e o *hic et nunc* do facto teatral (Ouaknine, loc.cit.):

“O espectáculo já não se refere a uma história, a um ‘fora dele’, mas sim a um aqui e agora cuja significação é precisamente a partilha da imediaticidade. (...) Entender a espacialidade deste teatro, é recuperá-lo como uma arte da temporalidade, liberta da história e do lugar. (...) O espaço teatral diz-se no presente. Não como crónica jornalística, mas como ruptura da cronicidade, esquecendo o tempo ‘espectacular’ e saudando um tempo ‘real’, tempo do quotidiano, do sonho, da revolução” (4).

Derrida escreveu uma vez, sobre textos, no seu *De la Grammatologie*, que *il n’y a pas de hors texte* (não existe fora de texto), uma vez que tudo o que um texto faz está nele contido e é nele gerado. Por extensão poderíamos também dizer, sobre o palco e a cena teatral durante um espectáculo, e ao contrário do que aqui sugere Ouaknine, que *il n’y a pas de hors scène* (não há fora de cena), porque o que ali se faz e se passa é imersivamente auto-referencial e *evacua* o que lhe é exterior enquanto a coisa dura. Nesse sentido, nunca o espectáculo “se referiu a uma história” ou a um “fora dele”, porque nele converge, enquanto ele dura, toda a exterioridade que a ele conduziu. Cremos que é exactamente este o sentido do *hic et nunc* de que o teatro sempre se reclamou.

2. Ludus mundus

Para entendermos a que paradigma pertence, na transição do séc. XX para o XXI, a metamorfose dos palcos em espaços intermediais, precisamos de identificar os traços pertinentes do mundo exposicional (e tantas vezes descrito como tendo perdido a *aura*) onde vivemos na companhia das nossas artes, incluindo as da cena e do ecrã.

Existe hoje um novo *ludus mundus* em situações como a multi-presença virtual de um número indeterminado de jogadores disputando o mesmo jogo em tempo real na Internet (por vezes milhões em simultâneo nos mais diversos lugares e não-lugares do planeta). O exemplo do jogo multitudinário apenas serve de metáfora para a proliferação de redes multi-usos que se instalaram com base na www. A dimensão lúdica, predominante neste novo *habitus*, é garantida pela nova tecnicização do nosso estar no mundo, oferecida pela mediação das plataformas digitais de comunicação, onde podemos associar os mais diversos conteúdos : texto, imagem, som, sendo que todos eles podem ser pré-gravados ou produzidos *agora*, em tempo real, podem ser imagens reais, desenhos, fotografias ou *computer graphics*, música que estou a fabricar “em directo”, imagens de mim próprio que estou a gravar e a difundir em simultâneo, conteúdos digitalizados de bibliotecas, ficheiros oriundos de cinematecas, de arquivos ou museus dos mais variados tipos, cada vez mais acessíveis por *links* mais rápidos e mais fáceis de utilizar. A blogosfera e as redes sociais digitais, a articulação entre telemóvel e computador pessoal, e entre ambos e a webtv, o surgimento de leitores de livros virtuais e de sucessivas gerações de *Ipads* ampliaram a socialização imparável do fenómeno telemático. Banalizando-se, e acompanhando o constante surgimento de *gadgets* adicionais, a descrição deste estado de coisas é *trivia* e moeda corrente desde meados da década de 90 do séc. XX.

Gerou-se, assim, uma imensa rede potencial de novos palcos (e de novos “vícios privados, públicas virtudes”, a partir de uma miríade de novas “casas de chá do luar de Agosto”), rede cada vez mais determinada por interações em tempo real, onde cada um pode ser editor e autor, espectador ou actor, passivo ou activo, agente ou agido, *exibicionista* ou *voyeur*. Por palco estou a entender, aqui, qualquer lugar físico ou virtual onde me enceno ou a um acontecimento real ou simulado, destinando-se essa performance a determinado público e

sempre dependendo da presença em cena, real ou digital, de mim próprio ou de outrem. À sua maneira, trata-se da instalação virtual de uma nova espécie de *parousia* : o real antigamente prometido a cada um fugiu para as imagens e para os ecrãs, afastou-se e tarda a chegar (é agora o horizonte de vidas desrealizadas), e enquanto ele tarda (e tardará mais, até se tornar em terra prometida utópica, promessa por cumprir) cerzimos novos *habitus* na virtualidade.

Tomando posição numa querela clássica sobre o uso e o abuso de tais dispositivos de mediação, anoto que a sua acessibilidade não gera, por si só, efeitos “alienadores” utópicos ou distópicos, eufóricos ou disfóricos. Apesar da tecnologia não ser neutra, e do seu uso estar sempre socialmente associado a fenómenos de inclusão e de exclusão, a sinais de pobreza ou de riqueza, os seus efeitos são função do grau de dependência em que cada sujeito caiu na fruição do dispositivo, comparável à dependência de uma substância, e que como esta pode gerar compulsões, obsessões. Na perspectiva optimista — isto é : admitindo que não nos tornamos vítimas voluntárias de um decisivo movimento de “desrealização” —, cada um pode ser, usando os utensílios disponíveis, parte de uma remediação do *gran teatro del mondo* veneziano ou do *theatrum philosophicum* de Foucault — o que Brenda Laurel tinha prefigurado no seu *Computers as Theatre*, e que já não se materializa apenas na *second life* virtual, esse cinema de bairro condenado a só exhibir *reprises* e *déjà vus*.

Cada utilizador é, assim, livre de se sentir, ou não (e na postura de fruição de que falámos a propósito do jogo multitudinário na Internet), diante de um palco ou rede de palcos reais ou virtuais (damos por obsoleta a questão de saber se, para ele, um filme, uma fotografia ou uma história contada oralmente são mais ou menos reais do que um avião, uma araucária ou uma dor de cabeça), experimentando uma nova forma de *hic et nunc* que redesenha a sua presença face a outrem e a sua percepção da presença de outrem. E também é verdade que essa “presença” pode ser inteiramente escamoteada : do *skype* interpessoal à interação anónima na rede, sob pseudónimo ou representada por um *avatar*, todas as possibilidades de exposição do sujeito e da sua dissimulação são oferecidas pelo dispositivo — o que nos últimos anos pôs em jogo a questão das

identidades virtuais e digitais.

3. O melhor lugar

Parece pouco crível que a actual transfiguração intermedial do palco mude profundamente o que o teatro tem sido na sua longa duração — um “laboratório do humano” que dependeu, historicamente, e em primeiro lugar, do que é feito por um ou mais actores perante um número variável de espectadores. Tal palco conheceu, antes desta, poderosas mutações. Mas a intermedialização pode alterar o trabalho do actor e a sua recepção, porque à co-presença física do actor e do espectador se acrescentam, via dispositivos de comunicação digital, percepções de presença a que o palco teatral não estava afeito, e que alteram a materialidade do que ele mostra e a maneira de o mostrar. A intermedialização do palco não é, assim, nem a morte do teatro nem a sua ressurreição : é, literalmente, a entrada em cena de meios digitais expressivos que multiplicam a informação carreada pelo espectáculo, acontecimento ou performance, e que convocam para o palco figuras, sonoridades e procedimentos que tradicionalmente eram vistos como seu “exterior” e agora o habitam por dentro, tornando-o mais auto-referencial. Veremos como André Bazin antecipou, nos anos 50 do séc. XX, a discussão contemporânea sobre a importância da presença física do actor em cena, ou da co-presença actor-público, alargando-a ao cinema, cujo ecrã é “o contrário” do palco teatral.

Na era dos media digitais, da edição e montagem em tempo real, e na duração útil de um espectáculo, de uma representação, o palco teatral surge naturalmente como o lugar de convergência onde podem coabitar todas as artes da cena e do ecrã sem ser posta em causa a presença *hic et nunc* que tem sido característica da coisa teatral : a *presença hic et nunc* pode ser física, pode ocorrer num ecrã ou ser meramente sonora, ou ser feita da mistura de todas — ou seja, pode ser real ou virtual/digital. A *presença hic et nunc* não é apenas satisfeita pelo facto de o actor se apresentar fisicamente perante o espectador naquele lugar previsto para o efeito : é também satisfeita por “aquilo” que se decide tornar presente, aqui e agora, nesse lugar previsto para o efeito, seja “aquilo” o que for : actor e figurantes, o próprio público, filme, som, televisão, ligação à internet, holograma, autómato,

escultura. Apetecível lugar de convergência, portanto : não admira que uma nova geração de pensadores da cena e do palco tenha tornado esse lugar interconexado ou interconexável em objecto de nova reflexão quase escalotógica, entendendo-o como espaço hipermedia por excelência, ou, noutra acepção, como intermedial, quer porque ele se oferece *remediado* e como receptáculo multi-usos, quer porque se trata de explorar o que nele pode fazer-se acontecer, exprimindo o quê e com que finalidades, se elas existem. Como dizem os autores de *Mapping Intermediality in Performance* (Bay-Cheng; Kattenbelt; Nelson; Lavender et al., 2010 : 46):

“Os media digitais complicam as presunções sobre a presença ao vivo. Os media do ecrã como o cinema e a televisão, mas juntemos-lhes (...) o dvd, os *smartphones* e os *netbooks*, constroem uma vivência e uma presença medial para além da proximidade física (...). Neste sentido, a presença define-se, não pela proximidade espacial, mas pela proximidade temporal, ou telepresença, que por sua vez se distingue da presença virtual (a consciência de si num ambiente simulado), pelas trocas sociais entre participantes, próprias da telemática. No contexto das redes e dos media sociais, a presença é cada vez mais definida pela participação, e não pela presença física partilhada (...). Percepções de presença existem cada vez mais como espaços transicionais entre o vívido e o digital (...)” (5).

Apesar da exacta distinção acima feita entre virtual e digital, não a adoptamos neste texto de modo sistemático, preferindo referir-nos genericamente ao virtual como contraponto do real, à semelhança da maioria dos autores que se ocupam das relações entre ambos.

4. Incontornável Bazin

André Bazin, no seu *Qu'est-ce que le Cinéma*, que reúne textos publicados durante uma dúzia de anos até à sua morte (1958), tem três capítulos onde discute as relações entre cinema, teatro e literatura, pintura, e que devem ser hoje relidos no âmbito dos estudos interartes ou da intermedialidade — porque antecipam de forma premonitória questões recolocadas pelos primeiros como pela segunda : são eles «Pour un Cinéma impur. Défense de l'adaptation», «Théâtre et Cinéma» e «Peinture et Cinéma». Estes textos fazem parte de um

conjunto que inclui dois estudos de casos: « *Le Journal d'un curé de campagne* et la stylistique de Robert Bresson » e « *Le cas Pagnol* ».

Para Bazin, a “impureza” do cinema é congénita e advém exactamente das suas relações complexas com o teatro, o romance e a novela, e com outras artes. Valorizando as cinematizações de Shakespeare por Laurence Olivier e Orson Welles, bem como a de *Les parents terribles* por Cocteau, Bazin toma posição na querela sobre o “teatro filmado”, que marca parte da reflexão crítica da época, defendendo a sua transformação em “teatro cinematográfico” e distanciando-se da afirmação predominante de que o cinema nada ganha em manter uma relação de dependência com o que foi escrito a pensar em palcos. A sua leitura é mais complexa e matizada, evitando conclusões “simplistas” e propondo que cada “adaptação” e cada momento dessa relação sejam avaliados caso a caso. Apesar da sua discussão se centrar na busca de uma definição *ontológica* do cinema, objectivo desde logo explicitado pelo título da obra, Bazin sabe que está a comparar uma arte com mais de vinte e cinco séculos e outra com pouco mais de meio século, cujos patrimónios, herança e hegemonia sociocultural não podem ser pesados pela mesma balança; e sabe também que, na sua curta vida, o cinema começou por depender pesadamente de adaptações de teatro, depois de ter dependido do circo, do *vandeville*, da comédia e da farsa, embora posteriormente o tenha compensado, devolvendo-lhe público por via da excelência de algumas cinematizações de peças teatrais. Essa relação é mais vasta e inclui os efeitos iconológicos do *star system*. Sarah Bernhardt é “agora” Greta Garbo; os “monstros sagrados” emigraram dos palcos para o ecrã, mas os palcos não desdenham ir repescá-los à sua nova pátria de adopção.

Há duas questões centrais e prévias que estes textos abordam e que são particularmente relevantes para a intermedialidade contemporânea : a primeira respeita ao carácter insubstituível da *presença física* e *hic et nunc* do actor como idiossincrática do teatro, e que o cinema “não pode oferecer”; a segunda diz respeito ao que são os *décors* teatrais e os seus correspondentes cinematográficos — espaço aberto e natural contra espaço cénico gerado por uma arquitectura. Evocamo-las sumariamente, dada a sua articulação com as questões de

que aqui tratamos, e anotando o prazer, não só “arqueológico”, com que se regressa aos textos de Bazin:

Abordando a primeira das duas questões, Bazin cita o clássico *L'essence du théâtre* (1943), de Henri Gouhier, para quem “o palco acolhe todas as ilusões menos a presença do comediante”, que não pode ser iludida. Inversamente, diz Bazin, “o cinema pode acolher todas as realidades menos a presença física do actor” (p. 150). O que Bazin quer discutir é precisamente se há ou não *presença* do fotografado ou do filmado na fotografia ou no filme (é a questão que esteve na origem do iconoclasma de Bizâncio, em tempos de arte paleo-cristã, dada a relevância do ícone, sobretudo do *não feito por mão humana*, como o véu de Verónica e, muito mais tarde, o sudário de Turim): ele argumenta que a ideia de *presença* de Gouhier, partilhada como lugar comum por toda a crítica teatral do seu tempo, é anterior à fotografia, cuja imagem é o *rasto* (*trace*) deixado pelo próprio objecto, porque o que a câmara capta é “a sua impressão digital luminosa”, um seu “molde”, a sua “identidade (o cartão do mesmo nome não é concebível senão na era da fotografia)” (p. 151). Apesar do fotógrafo accionar a máquina, esta pode operar sem intervenção humana, e sobretudo a captação da imagem e sua posterior impressão dependem de elementos ópticos e químicos. Este argumento antecipa em duas décadas os de Susan Sontag (1977) e de Barthes (1980) sobre a fotografia : Sontag virá a escrever que “enquanto uma pintura, ainda que conforme aos padrões fotográficos da semelhança, nunca é mais do que a afirmação de uma interpretação, uma fotografia nunca é menos do que o registo de uma emanção (ondas de luz reflectidas pelos objectos), um vestígio material daquilo que foi fotografado e que é inacessível a qualquer pintura”. E Barthes dirá que “uma foto é literalmente uma emanção do seu referente”. Eu próprio (Mendes, 2010 : 36) comentei nos seguintes termos esta coincidência definitiva:

Desde que a “alquimia” de Niepce e Daguerre substituiu a “mão de Deus” nos *acheiropoietos*, a fotografia e, mais tarde, o cinema, devolveram às questões relativas ao ícone e às imagens em geral a fortíssima ilusão da “presença real” ou “quase-real” do referente ou do modelo, obrigando a discussão a regressar à *tabula* (quase) *rasa* da Niceia do iconoclasma.

Bazin evoca a morte real de Manolete, filmada na arena, para concluir da necessidade de rediscutir a *presença*, no ecrã, do que é filmado, num novo quadro que torna obsoleto o de Gouhier (p. 152), e que no mínimo será necessário submeter a novas dúvidas, enquanto “filósofos e especialistas de estética” não forem capazes de definir o estatuto da *imago* fotográfica ou cinematográfica :

“No mínimo, não poderemos opor cinema e teatro com base apenas na noção de presença, sem primeiro descrever o que subsiste no ecrã, e que filósofos e especialistas de estética ainda não conseguiram esclarecer (...). Mesmo na sua acepção clássica, a ‘presença’ não nos parece constituir a essência irredutível do teatro”.

Sobre a segunda questão, relativa aos *décors* entendidos como *locations*, espaços da acção, que traz consigo a questão do palco teatral enquanto lugar cénico, diz Bazin (p. 158) que nunca houve teatro sem arquitectura — átrio ou interior de catedral, arena de Nîmes, palácio dos Papas em Avignon, hemiciclo olímpico de Vicenza, anfiteatro rococó das grandes avenidas, estrado de feira sobre cavaletes — e que é nesse espaço específico e privilegiado, “real ou virtualmente distinto da natureza”, “materialmente fechado, limitado, circunscrito”, “caixa de três painéis” que se abre sobre “a sala”, que o teatro, “jogo ou celebração”, renova a sua liturgia, assente na co-presença actor-público. Eis um enfoque que nos traz de volta a nossa reflexão inicial sobre os palcos teatrais. Ora, ocupando-se agora de cinema, acrescenta Bazin (161):

“No cinema é completamente diferente, porque ele recusa qualquer fronteira da acção. O conceito de lugar dramático não só é estranho ao cinema, mas contraria a própria ideia de ecrã. (...) No ecrã, o homem deixa de ser o centro do drama para se tornar (eventualmente) no centro de um universo (...). A história dos falhanços e dos (...) sucessos do teatro filmado será portanto a da habilidade dos realizadores para manter a energia dramática num meio que a reflecta ou, pelo menos, onde ela ainda ressoe o bastante para ser percebida pelo espectador cinematográfico”.

Enquanto o teatro precisa do seu palco, o cinema transforma em palco todo e qualquer espaço natural, construído ou virtual. Vale a pena

sublinhar que é um dos mais obstinados defensores da autonomia e de uma ontologia do cinema, nos anos 50 do séc. XX, e não um artista intermedial dos nossos dias, o autor desta reflexões. Bazin desenvolvê-las-á em capítulos seguintes, significativamente intitulados «O teatro em socorro do cinema» e «O cinema salvará o teatro», que não analisaremos aqui mas cuja leitura / releitura aconselhamos vivamente. A sua conclusão não deixa dúvidas sobre o desejo de colaboração, subsidiaridade, de mistura e de mútua aprendizagem que inspira essas reflexões (p. 178):

“Não é por acaso que alguns dos maiores cineastas destes tempos são também grandes homens de teatro. Welles ou Laurence Olivier não vieram para o cinema por cinismo, snobismo ou ambição, nem mesmo, como Pagnol, para vulgarizarem os seus esforços teatrais. O cinema não é para eles senão uma forma teatral complementar : a possibilidade de realizar a encenação contemporânea tal como a sentem e a querem”.

Bazin profetizou que os críticos de 2050 já não distinguiriam uma novela adaptada ao teatro e depois ao cinema como três formas de arte, vendo-a como uma só obra em diversas expressões mediais. Hoje, parte desta diversidade de expressões converge para o mesmo lugar, o palco intermedial. Não se estranha, assim, que os animadores contemporâneos de estudos nestas áreas, como os da *Mixed Cinema Network* (Universidade de Leeds) tomem estes textos de Bazin como referências re-inspiradoras da sua reflexão, como sucedeu na conferência *Impure Cinema: Interdisciplinary and Intercultural Approaches to World Cinema*, na Leeds Art Gallery, em Dezembro de 2010.

5. Hibridizações

Todas estas questões evoluíram sem perderem as suas referências fundamentais e têm, naturalmente, a sua história mais recente: os participantes (*scholars* e artistas) do colóquio de Besançon, em 2001, sobre as relações entre teatro e novas tecnologias (Garbagnatti, L., e Morelli, P., org., 2006), partiam da constatação comum da presença crescente das TIC nos palcos teatrais e da sua penetração em toda a cadeia criativa, desde a concepção e escrita do guião do espectáculo à

sua apresentação/representação e recepção. E constatavam que deste processo estava a resultar uma progressiva “hibridização” do teatro, cada vez mais contaminado pelo novo ambiente tecnológico da mudança de século, em obras experimentais que questionavam o lugar tradicional da arte teatral como “laboratório do humano”, laboratório antes instalado pela co-presença física do actor e do seu público, e doravante cada vez mais habitado por novas máquinas comunicacionais que, entre outras mutações consideráveis, alteravam a natureza e a recepção daquela co-presença identitária.

Era, então, o caso de trabalhos como os do *teatro da imagem* de Robert Lepage ou o *Hamlet-machine (virus)* de Clyde Chabot, que ofereciam interactividade ao espectador em vez da antiga interacção entre ele e o actor. Ou o *Côté noir/Côté blanc* de Cécile Huet em 2001, “teatro para internet”, onde uma actriz discutia com uma janela web entendida como espaço cénico em ambiente virtual. Ou ainda os trabalhos “teco-poéticos” de Jean Lambert-Wild, centrados na interacção entre o corpo físico do actor, as máquinas e suas imagens virtuais. O mesmo Clyde Chabot, descrevendo o seu *Hamlet-machine*, apresentava-o sem “euforia”, e atento às manipulações dos procedimentos, como resultando de um *happening* cénico-tecnológico complexo, onde os espectadores, que podiam utilizar um computador, um leitor de cd ou uma câmara digital, ocupavam o centro do espaço “teatral”, rodeados por ecrãs, técnicos e pela equipa artística, devendo actores e técnicos improvisar a partir da palavra dita ou escrita dos espectadores.

Em contraponto com o entusiasmo dominante em torno da diversidade de casamentos entre o palco e as novas próteses comunicacionais, Bertrand Munin evocava ironicamente (loc. cit.), a propósito da *Andrómeda* de Corneille, a entrada triunfal das máquinas nos palcos do séc. XVII, coincidente com a descoberta parisiense das possibilidades técnicas exploradas por italianos. E textos de Plinio Walder Prado Jr. e Jean-Pierre Triffaux interrogavam-se sobre a sobrevivência do teatro no seio da revolução tecnológica em curso, o primeiro sublinhando que a co-presença dos corpos sempre permitiu a revelação do “outro” que o actor anamnesticamente produz, o segundo que o teatro se constitui precisamente como alternativa ao *vade mecum internet*, visto que o actor, que desde tempos imemoriais mistura real e

virtual, pode (e deve, se entendemos bem o autor) exercitar um olhar crítico sobre a “videoesfera” (termo de Régis Debray na sua *mediologia*) e as TIC globalmente consideradas. São observações onde parecem ecoar as práticas de Peter Brook, Valéria Novarina ou Marco Baliani, que entenderam a chegada das TIC aos palcos como “dispersiva”, insistindo na re-humanização destes últimos através da simplicidade da presença física do actor. Num texto conclusivo (loc. cit.), e em sintonia com as abordagens mais disfóricas do palco intermedial, Daniel Raichvarg perguntava se, no futuro, ainda conseguiremos chorar, neste teatro que a sociedade tecno-ocidental está a forjar. Todas estas compreensíveis suspeitas pedem, como dissémos atrás, que revisitemos a reflexão, hoje com 60 anos, de André Bazin.

Outros autores (Halévy, sd), que neste “combate” alinham com a “euforia” tecnológica, têm assumido que, longe de ser ferido ou mortalmente ameaçado pelas TIC, o palco teatral é, pelo contrário, o único espaço que torna possível o usufruto de todas as potencialidades contidas nas “novas tecnologias da representação”:

“Ao mesmo tempo lugar de espectáculo vivo com actores (...) e agenciamento, no espaço, de meios de representação variados, só o palco teatral pode articular a heterogeneidade das inscrições mediáticas tornadas possíveis pela digitalização. A presença humana pode figurar nele de modo directo ou mediatizada. Os sons podem ter ali produzidos em directo, pré-gravados, amplificados (...), modificados (...). As imagens podem passar em diversos suportes (vídeo, diapositivo, cinema, holograma, a três dimensões), serem modificadas em directo, etc. Longe de ser esmagado pelas novas técnicas de representação, o palco teatral é o lugar por excelência onde estas se revelam” (6).

O mesmo autor (loc. cit.) identifica estes traços de uma “mediologia em acto” em obras como *House/Lights*, do Wooster Group : actores produzem em palco acções simples, *enquanto* dançarinos, entendidos como metáforas dos seus desejos, atravessam a cena em ambiente de comédia musical, *enquanto* informáticos modificam as vozes dos actores dando-lhes diferentes expressões, *enquanto* extractos de filmes alusivos à acção passam em ecrãs sobre o palco e ecrãs video virtualizam a representação física. Duas mulheres sentadas no palco

Será o “dispositivo cinematográfico” comparável, por exemplo, com o dispositivo das artes cénicas, designadamente com o do teatro?

O cinema é certamente um *media* ao longo de cuja história teve lugar um número exorbitante de ocorrências, operações, construções ou acontecimentos intermediais (e interartes), apreciáveis na variedade de interações em que se envolveu com outros *media* (e outras artes). Mas esse facto não o define “ontologicamente” como uma arte intermedial. Define-o, sim, como uma *ars combinatoria* ou como um *media* que sempre se apresentou como lugar de confluência e de fusão de elementos oriundos de outros *media* e de outras artes, ora por necessidade técnica de remediar e reciclar experiências alheias, ora devido a uma “ansiedade de influências” (Bloom, 1973) que o acompanhou ao longo de toda a sua história.

Qualquer história do cinema começa por nos recordar que o cinema primitivo se apropriou e inscreveu em si conteúdos, expressões e técnicas características de outras práticas. Sadoul (1949) abre a sua história evocando as sombras chinesas e a lanterna mágica, para logo acrescentar que elas não foram mais importantes, para o cinema, do que “a literatura, o teatro, a pintura ou qualquer outra arte nobre, ou do que as *images d'Épinal*, os almanaques, as marionetas, a caricatura ou qualquer outra arte popular ou desprezada”. E pouco depois, no capítulo «La mise-en-scène: Georges Méliès», explica numa dúzia de páginas como este prestidigitador, fabricante de autómatos e encenador, abastado proprietário do *Théâtre Robert Houdin*, passou a sua vida, desde 1896, a transpor para o cinema o que tão bem conhecia do teatro : “guião, actores, roupa de cena, maquilhagem, cenários, maquinaria, divisão em cenas ou em actos”, o que, diz Sadoul, marcou o cinema “até hoje”. No mesmo sentido escreve Cook (1996: 14-15) que o modelo de construção dos filmes de Méliès foi “a cena dramática representada do princípio ao fim” e filmada por uma câmara fixa cujo ponto de vista era “o do espectador de teatro sentado no centro da orquestra”, espectador esse que não encontraria, vendo um filme de Méliès, “mais manipulação narrativa do que ao ver uma peça de teatro com a mesma acção”.

Hoje existe, nas áreas dos *film studies*, dos estudos interartes e da

intermedialidade, um renovado interesse pelo cinema primitivo, porventura relançado por Elsaesser e Barker (1990), num livro organizado na perspectiva de uma “arqueologia dos media” (*Early Cinema : Space, Frame, Narrative*) e repleto de referências à teatralidade do novo *medium* e à fusão, no seu seio, de elementos oriundos de todas as artes de cena que dominavam o *habitus* do espectáculo nos seus primeiros anos. Já na década de 90 do séc. XIX, os exibidores organizavam os espectáculos de modo a que os filmes fossem acompanhados de narração oral, música e efeitos sonoros (nos *talking films* da época, os diálogos eram garantidos por actores atrás do ecrã), e os anos seguintes foram dominados pela figura dos *showmen* itinerantes, que garantiam esses mesmos complementos e tinham muitas vezes começado por ser patrões ou membros de trupes de teatro itinerante, na maior parte dos casos negócios familiares (Chanan, in Elsaesser..., loc. cit, 174-188).

A renovação deste interesse pelo cinema primitivo articula-se com o que Catherine Russell (2002) chamou “historiografia paraláctica” (*parallax historiography*), porque, no final do séc. XX, as tecnologias digitais dos novos media propiciaram uma série de *passagens* (no sentido benjaminiano) para o re-estudo do cinema primitivo, propondo paralelismos entre um e outros em matéria de relacionamento com os media anteriores, em matéria de invenção e prática de procedimentos técnicos, em matéria de não-linearidade dos progressos — por exemplo, um cinema “das atracções” tal como descrito por Tom Gunning (1990) coexistiu longamente, como paradigma, com o cinema “narrativo” que ia tornar-se no paradigma dominante — e convidando, assim, a que estes novos media fossem examinados à luz, comparativa, do que caracterizou o nascimento e a institucionalização do cinema, cem anos antes.

Mais genericamente considerada, esta leitura dos primeiros anos do cinema está em sintonia com o que André Gaudreault e Philippe Marion (1999) escreveram em «Un média naît toujours deux fois» (Mendes, 2011a): os autores, estudando precisamente o nascimento do cinema (entendido como *media*), põem em evidência uma sua fase inicial, fracamente identitária, onde o novo dispositivo surgido com os Lumière nos últimos dias de 1895 é sobretudo suporte

são transpostas, por mistura de imagens (câmaras estão a filmá-las) para o interior de um carro, onde aparentemente seguem viagem. Mas efeitos comparáveis podem ser apreciados numa instalação como *Machinations*, de Georges Aperghis, (Festival Agora, 2000), ou em *Pantera imperial* e *Ricardo e Elena*, espectáculos de Carles Santos (Théâtre de l'Odéon, mesmo ano). Acrescenta Halévy, sobre os efeitos narrativos de tais dispositivos:

“A representação de uma intriga narrativa é substituída pela apresentação de um agenciamento de elementos heterogêneos, por um *dispositivo*, o que provoca uma mudança determinante no funcionamento dramático, renovando com o que os estudos em teatro chamam *dupla enunciação*. (...) É o abandono da dramaturgia a favor de outra forma de gramática teatral: a *dispositivologia*” (7).

Reconceptualizado como plataforma das convergências intermediais que convoca, o palco teatral surge como *chora* regeneradora das artes da cena e do ecrã. Tanto mais que, salvo acidente ou limitações técnicas precisas, qualquer lugar ou espaço pode ser adaptado, pela intervenção de artefactos simples, a palco para as artes de cena, como vimos atrás a propósito, por exemplo, de Hellerau : praça, refeitório, escadaria, quartel, enfermaria ou hospício, claustro e átrio de palácio, orla de bosque. O palco intermedial contemporâneo, o *stage* anglófono e a *scène* francófona, nada perderam da *σκηνή* (*skéné*, tenda) grega, da *scena* latina, da ideia de arena, de *plateau* ou de *tréteau*, apesar de se terem desterritorializado ou voluntariamente exilado. Complicando a nossa semântica, palco e cena são ditos, em francês, pela mesma palavra, o que sempre levou ao duplo sentido das expressões *mise en scène*, *entrer et sortir de scène*, etc.: *a cena é em Tebas, em Nova York, nas muralhas de...*

Mas o facto de o palco intermedial surgir de novo habitado, desta vez por objectos tecnológicos que multiplicam a expressão do que nele se faz, não significa necessariamente a sua reocupação pela quinquilharia aderecista e pelas máquinas de que Claudel queria libertar-se. Parte da reflexão actual sobre a teatralidade volta, aliás, a referir-se à “sala da iniciação” de Eleusis, onde sacerdotes-filósofos inventaram e exploraram um teatro solitário do corpo e do ritmo, sagrado e sem

espectadores, como que entregues a um perpétuo e hipnótico *ensaio* criativo. Saídos do santuário, usaram-no no ensino dos mistérios, cultivando a *cidadela interior*. Na distância que separa estes movimentos iniciais e os tragediógrafos atenienses estão contidas pelo menos três ideias de teatro diacronicamente distintas mas que subsistiram na sincronia: a de um teatro secreto e esotérico; a de um teatro aberto apenas a iniciados; e a de um teatro-espectáculo festivo, epifânico e cívico — o dos festivais de Diónisos. Ora, todos eles subsistem no teatro contemporâneo, no não-intermedial como no intermedial, que desejam, retomando a expressão de Craig, convocar “mil cenas numa cena”.

6. As tecno-ciências

Observado de um ponto de vista exterior aos das artes, mas lateralmente atento à relação destas com as novas tecnologias — por exemplo o da sociologia do conhecimento — os palcos e as artes em geral não fazem mais do que reproduzir, a seu modo e nas suas condições próprias de existência, a discussão em torno do “gnosticismo tecnológico” contemporâneo (Martins, Hermínio, 1996: 171-196), que promete sucessivos *upgrades* da humanidade resultantes da “computopia” generalizada, mas sobretudo dos progressos da inteligência artificial, das biotecnologias e das tecnologias da reprodução. O progresso nestas áreas comanda a nova edição da crença na mutação acelerada do homem, porque são elas que redesenham as fronteiras da nossa intervenção na ordem natural, desestabilizando ao mesmo tempo éticas e teorias da sociedade muito sedimentadas. Mas, no caso das artes, é muito maior a sua proximidade de outras áreas, as das tecnologias da informação e da comunicação.

As artes, como Luc Ferry longamente explicou a propósito dos modernismos, têm tendência a produzir uma forma própria de dança em torno dos saltos qualitativos das ciências e das técnicas, mimando as mudanças de paradigma kuhnianos de umas e de outras. Não se estranha, assim, que, a seu modo, as artes participem das discussões sobre a “reconfiguração do humano” ou a “pós-humanidade” provocadas por uma nova aliança com a mais recente geração de

artefactos que tratam a mente humana como um embrião da futura inteligência maquínica (e em fase de ser por esta ultrapassada). Parte do fascínio actual das artes (as da cena e do ecrã entre as outras) pela tecnologização das suas práticas dever-se-ia então, deste ponto de vista, a esse voo fascinado em torno da luz ofuscante das tecnociências: também os cubistas, em seu tempo, pensaram interpretar bem a “quarta dimensão” de que falavam as ciências (Ferry, 1990 : 232-262). E por que razão seria de esperar que as artes não manifestassem, em relação às outras técnicas, a *curiositas*, o desejo de desvio transgressivo e de expressão irónica ou crítica, muitas vezes em sintonia com uma *pop culture*, que são parte da sua identidade? Mas outra parte desse fascínio dever-se-á simplesmente à socialização, nas artes e entre os artistas, das “comodidades” oferecidas pelas novas tecnologias aos seus utilizadores — com as TIC, que já não são *ameaças de laboratório*, em primeira linha.

Por outro lado, o “gnosticismo tecnológico” contém uma vertente deceptiva : apesar de todos os progressos e conquistas materializados no processo tecnológico da virtualização e da digitalização, o sonho de Descartes, que foi também o de Aristóteles, relativo ao nosso domínio sobre a natureza, não se concretizou senão muito insuficientemente. Não somos hoje, por via das técnicas, mais donos e senhores da natureza, porque elas próprias provocaram, nesta mesma natureza, alterações imprevistas e que violentam a sua *autopoiesis*. Somos — o que é diferente — mais donos e senhores (mais mestres, e também mais escravos) da tecnicização da nossa aventura humana no mundo. Contra todas as expectativas, e também contra todas as aparências, a “realidade de primeira ordem” de Watzlawick (a física, a material, a mais comprovável por observação ou porque lhe tocamos) e o “mundo virtual” pouco se recobriram : tornaram-se, sim, mais fortes e mais autónomos no seu interface. Neste movimento, a quantidade das nossas determinações naturais pouco se alterou (apesar de durarmos mais tempo ligados a máquinas de sobrevivência, e de termos começado a gerar vida em laboratórios); mas passou a conviver com um muito maior número de determinações virtuais. Por outras palavras: a tecnicização da nossa experiência do mundo foi progressivamente mais ganha pelo virtual, em desfavor da nossa relação com a “realidade”, de que a natureza sempre foi a primeira

expressão. A maçã de Newton ainda cai da árvore por acção da gravidade, mas nós preferimos tomar conhecimento dessa queda numa bela imagem construída em computador.

Não é por acaso que, no que toca aos palcos, que participam amplamente desta nova virtualização da experiência, se discute hoje quem, neles, vai pesar mais, se o “real” (a corporeidade material dos actores em cena e a sua milenária interacção com os públicos), onde nem tudo é possível, ou o “virtual”, incluindo a automação e a relação homem-máquina que ele transporta consigo, e que parece tudo possibilitar (Benasayag, M., entrevistado por Baquiast, J.-P., 2008):

“No cerne da questão teatral, ponho a questão de saber a que necessidade orgânica responde a existência do teatro (...). Há aqui um problema antropológico, o da relação entre a civilização e o que designamos por real. Creio que o desenvolvimento exponencial do virtual traz consigo uma perigosa evitação do real. No virtual, tudo é possível. Ora, para que uma civilização possa desenvolver-se, ela tem de saber que, na relação com o real, nem tudo é possível (...). Podemos temer que a parte de artificial nos híbridos [que criamos] esmague a corporeidade herdada do humano e do animal tradicional. As possibilidades de proliferação do artificial serão bem maiores do que aquelas de que o biológico disporá. É a grande questão da nossa época: a partir de que momento os ditos enriquecimentos da espécie pelo artificial esmagarão as suas dimensões orgânicas” (8).

Máquinas humanizadas, inspiradas em nós mas que nos ultrapassam, e que depois nos vencem, mas ficando a sofrer para sempre a nostalgia do humano? Por esse caminho regressamos ao sotão escurecido onde arrumamos os transcendentais da ficção científica : os *replicants* de *Do Androids Dream of Electric Sheep?*, de Philip K. Dick (1968), ou a sua adaptação por Ridley Scott em *Blade Runner* (1982); *Solaris*, de Stanislaw Lem (1961), ou a sua adaptação por Andrei Tarkovsky (1972) e por Steven Soderbergh (2002); a *Matrix* dos irmãos Wachowski (1999); ou até *La invencion de Morel*, de Byoi Casares (1940), onde máquinas de gravação e registo guardam a experiência de pessoas —“emissores vivos”— e lhes sobrevivem, tornando-se simulacros que se reproduzirão na “pós-humanidade”. Como diz o protagonista de Byoi Casares, a caminho de se tornar simulacro maquínico de si

próprio ou sendo-o já, numa declaração que duplica outra, contida no prólogo de Jorge Luis Borges ao livro (*I have been here before, But when or how I cannot tell: I know the grass beyond the door, The sweet keen smell, The sighing sound, the lights around the shore...*) (9) :

“Esta isla, con sus edificios, es nuestro paraíso privado. He tomado algunas precauciones —físicas, morales — para su defensa: creo que lo protegerán. Aquí estaremos eternamente, aunque mañana nos vayamos, repitiendo consecutivamente los momentos de la semana y sin poder salir nunca de la conciencia que tuvimos en cada uno de ellos, porque así nos tomaron los aparatos; esto nos permitirá sentirnos en una vida siempre nueva, porque no habrá otros recuerdos en cada momento de la proyección que los habidos en el correspondiente de la grabación, y porque el futuro, muchas veces dejado atrás, mantendrá siempre sus atributos” (10).

7. Madalena e o túmulo vazio

Muitos autores, interpretando os tempos, têm escrito acerca da nova prevalência das imagens e dos ecrãs sobre as escritas e os textos, e acerca da prevalência do virtual globalmente entendido sobre a presença física e factual. Serão decerto tendências fortes, mas o algoritmo que as determina não joga inteiramente a seu favor. Estamos, sim, diante de novos tipos de interacção entre real e virtual, interacção transportada para palcos teatrais remediados e invadidos por tecnologia comunicacional, mas onde continuam a ser dominantes a presença e o *hic et nunc* irrepetíveis (que hoje podem ser a um tempo reais, digitais, virtuais). Lateralmente, e não nos demoraremos nesta referência, isto significa também que estamos muito mais propensos, hoje, a mostrar em palco vidas exibidas como séries de acontecimentos momentâneos e irrepetíveis : entre outros, o sistema dos media forneceu-nos a chave necessária a essa nova passagem e os seus *reality shows* mostraram-nos, a seguir às séries televisivas, que o simples facto de respirar pode ser um acontecimento comunicável como drama.

Retomemos o que de outro modo ficou dito atrás : o que há talvez de mais relevante, para o palco teatral, na nova interacção entre real e virtual, é que não parece garantido que a interacção entre dois actores

“presentes aqui e agora” seja obrigatoriamente geradora de mais *pathos* do que a interação entre um actor “presente aqui e agora” e a imagem de outro (ou dele próprio), se um e outra puderem interagir. A metáfora do sexo virtual, por exemplo via *skype*, em que dois parceiros se excitam um ao outro observando-se voyeuristicamente nos ecrãs dos respectivos computadores, ou até a do mais arcaico telefonema erótico ou obsceno, pago ao minuto como em certas formas de prostituição, é a que melhor desilude, alterando-os, o paradigma e o imperativo da presença física : há, pelo contrário, um fetichismo do virtual e do ausente, tão bem conhecido do Cocteau de *A voz humana* como do Brecht de *A Judia*, e até um fetichismo do inventado, bem conhecido do Edward Albee de *Quem tem medo de Virginia Wolf*. Ambos radicam na estática e desejosa perplexidade de Maria Madalena diante do túmulo vazio: à sua maneira, todos os ausentes são ressuscitados que não se mostram, estejam afinal mortos, longe na guerra, perto mas sob prisão, ou “apenas” desaparecidos. E o fantasma da *falta* que eles nos fazem pode gerar cultos — o outro ausente gera cultos, e gosta de se ver substituído por ícones que o figurem. Se eu encenasse hoje algum teatro para duas personagens, exploraria esse terreno: um só actor diante da imagem animada de outro, fantasma ou ectoplasma presente no palco em tamanho natural como num espelho de alfaite, e com a qual (imagem) fosse possível interagir. De qualquer modo, tarde ou cedo partilharemos o palco com hologramas animados e respondentes (ou com autómatos inteligentes: veja-se Benasayag e Baquiast, *loc. cit.*). Mas, já hoje, não falta *low tech* para garantir a eficácia do dispositivo.

Sabemos, desde Bizâncio e seus iconófilos, que o ícone ameaça sempre tornar-se ídolo, revelando tendencialmente mais força presencial e mais *pathos* do que a *persona* nele figurada. As imagens milagreas, com quem falamos e a quem nos queixamos, são, ao longo de toda a história cristã e ocidental, maiores que nós. Como diria Didi-Huberman, na esteira de Warburg : criámo-las para que elas mandem em nós (Mendes, 2010: 6). Porque haveria de ser diferente com as imagens digitais ou virtuais trazidas para o palco do teatro? Só a Alice de Lewis Carroll atravessa espelhos sem se magoar, bem o sabemos. Mas aqui não se trata, de momento, de atravessar nada : o espelho, o ecrã, o ícone bizantino, obscurecido como em Veneza ou luminoso

como numa anunciação ou na estrada de Damasco, nunca deixarão de ter sobre nós o poder sublime com que os dotámos.

8. Imersos na transição ansiosa

Avaliemos agora a nossa situação presente e tentemos descrever o que a define. No estado actual das interacções aqui referidas, não se vislumbra que fim visam os palcos, que finalidade perseguem, para além de uma implementação sem quebra das relações maquínicas que a tecnologia suscita. A verdade é que não têm de perseguir qualquer finalidade (os fins e as finalidades estão em crise como os demais valores transcendentais). Basta-lhes garantir a expositividade teatral do que neles se vive em forma de *pathos*. Mas dir-se-ia que esta época é vivida como um grande *episódio* em que estamos imersos, episódio auto-centrado, onde tendemos a fixar mais as árvores do que a floresta. Não perseguindo finalidades, não se orientando teleologicamente, o *episódio* (e o que nele fazemos) não faz parte de uma continuidade ou de um caminho em direcção a..., antes nos surge como coisa em si e que somos convidados a fruir. Não vamos a caminho do fim da história. Como sempre, somos, nesta matéria, mais semelhantes a carpas no seu aquário do que ao salmão que sobe o rio a contracorrente.

Apesar disso, este *episódio*, esta época, são vividos como uma *transição*: as mutações oferecidas ao palco teatral pela convocação das tecnologias comunicacionais proporcionam-lhe geometrias variáveis em matéria de formas e de conteúdos, geometrias essas que tendem a não se fixar, a não se deixar modelar nem modelizar. Este acentuado sentimento de que estamos a viver uma transição é partilhado por todas as artes da cena e do ecrã, a começar pelo cinema, que também ignora o seu destino e formas futuras. A memória esclarece as narrativas sobre donde vimos, mas não se adivinha a que porto de abrigo, ou outro, chegaremos. E, de novo, a *transição* (filologicamente tão próxima do *transe* e do prefixo *trans-*) é vivida, não como uma passagem garantida de um estado de coisas para outro, mas como uma coisa em si, com as suas virtualidades próprias, tidas como independentes da questão de saber de onde se vem e para onde se vai. Estamos nela como crianças no jardim dos baloiços. Como se a ponte

que usávamos para atravessar o rio se tivesse tornado, de corredor de passagem, em casa que passámos a habitar — o que muda a poética do seu espaço.

Porém, sabe-o a sociologia e sabemos-lo cada um de nós, os estados e as épocas de transição para um patamar incerto ou desconhecido geram *ansiedade*. Estamos, portanto, nela como crianças ansiosas no jardim dos baloiços. Os palcos, e todas as artes da cena e do ecrã, vivem em ansiedade este grande episódio transicional auto-centrado, o que mais os aproxima da situação de *parousia* que referimos atrás (e que é tendencialmente estática), e sublinha a importância do que neles acontece *hic et nunc* (o que põe em evidência a sua dinâmica).

Natural é que o novo *habitus* criado em *parousia* instale as suas próprias rotinas e paixões. Mas há mais : este grande episódio transicional auto-centrado e vivido em ansiedade propicia uma discursividade oracular e pouco fundamentada sobre ele próprio : é característico da transição o fraco discernimento do que a envolve. Serão de esperar, sobre a transição, discursos proféticos, salvíficos, clinicamente discutíveis, insuficientemente argumentados, como num regresso às afasias beckettianas? E significará essa eventualidade que ainda não saímos do paradigma beckettiano? Questões a que não é possível dar resposta num texto desta dimensão. Perante a impotência hermenêutica para interpretar e esclarecer o sentido da transição ansiosa, crescem a *acedia* e a melancolia. O discurso sobre ela torna-se, deste modo, impressionista, predominantemente aforístico, ou ganha as tonalidades confusas das opiniões mal fundadas, porque precisamente lhe falta visão programática, antecipação do fim da história e o desejo de combate que sempre as acompanha.

Voltemos dois passos atrás : as artes que os gregos clássicos mais prezavam — eles, com quem, mal ou bem, tanto aprendemos a pensar — eram as que partilhavam com a natureza a actividade geradora desta última, ajudando-a a fazer o que ela não faria sozinha: a medicina, a agricultura, a ginástica, a política (Platão, *Leis*: 889d). Eis o que ainda hoje explica o nosso fascínio perante a inteligência artificial, as biotecnologias e as tecnologias da reprodução que atrás referíamos, à luz do “gnosticismo tecnológico” comentado por Hermínio Martins.

Depois, a um nível mais baixo e mais tardio (Gil, 1990 : 367), a arte fez surgir *simulacros* (os da pintura e da música, por exemplo), *divertimentos* que em nada participam da “realidade verdadeira” de Platão. Aristóteles retrabalhou, na *Física* e na *Poética*, a distinção platónica entre natural e artificial, insistindo em que toda a arte mima a natureza: *tékēnē mimētai tēn physin*. De facto, como se lê desde as primeiras linhas da *Poética*, a *mimēsis* não é apenas característica dos *eikonopoios* (pintores miméticos), mas também dos tragediógrafos e de todo o teatro. A filosofia moderna de Hume (a do *Treatise* de 1739–1740) viria a redesenhar esta concepção, propondo uma nova descrição da percepção do real, e como que suspendendo a ideia de *mimēsis*:

“O princípio fundamental da filosofia moderna é a opinião relativa às cores, aos sons, aos sabores, ao calor e ao frio, a saber, que são apenas impressões no espírito, derivadas da acção dos objectos exteriores, e sem qualquer semelhança com as qualidades dos objectos”.

Mais perto de nós, a partir de Baudelaire e de Mallarmé (embora herdando da tradição romântica), a artificialidade da arte “absolutamente moderna” passou a radicar-se na auto-referencialidade e na rejeição dos referentes externos: a *mimēsis* platónica e aristotélica entrou em crise diante de todos os modernismos, sem no entanto se desvanecer, e até hoje: é verdade que as maquetas numéricas de objectos tridimensionais produzidas por computador resultam de cálculo e de programação que substituem a *mimēsis* do *eikonopoios*; mas, como dizem os teóricos da remediação (Bolter e Grusin, 1999), a cópia fiel do real (*immediacy*) e as figurações auto-referenciais (*remediation*) coexistem nos media contemporâneos como duas teleologias que não se anulam uma à outra, antes remetem uma para a outra como numa *mise en abîme* concebida por um relojoeiro suíço. No teatro, a auto-referencialidade é determinada pela imediaticidade da experiência partilhada, *hic et nunc*, de um acontecimento efémero que envolve actores e o seu público. O que há de novo nos seus palcos é o *pathos* gerado pela nova especularidade e pela nova interacção com a presença virtual ou digital de entes e de coisas que deixam de ser parte de um referente supostamente externo, porque, como os actores e o público, foram convocadas para o interior da cena, determinando a

nova expressão do acontecimento teatral.

9. Excursus, prescrutando um céu nublado

Irritado por certa leitura de que já darei conta e, talvez por isso, propenso a glosar uma relíquia marxista, direi, a terminar, que um espectro ameaça as artes, e talvez as artes da cena em especial: o espectro da *O-Ring theory of economic development* e dos seus efeitos sociais, que repõe a questão de saber que relação existe entre o devir contemporâneo da economia e das sociedades e o devir, no seu seio, das artes e das culturas. Como vê o pensamento económico e social um conjunto de práticas e modos de vida que insistem e insistirão no projecto desviante de serem dádiva gratuita e incómoda, *pollatch* e consumação?

Entre os muitos autores indirectamente visados pelas críticas de Viviane Forrester no seu livro *L'horreur économique*, de 1996, estaria decerto — não fora o anacronismo — Daniel Cohen, defensor da globalização e autor de *Richesse du monde, pauvreté des nations*, de 1997. Neste livro, Cohen refere, para explicar como a produção assistida por computadores mudou a realidade social, um curto ensaio (Kremer, 1993: 551-575), "The O-Ring theory of economic development". *O-Ring* é a designação do anel tórico de junção patenteado nos EUA em 1937 (uma peça simples e tradicionalmente fiável), cuja disfunção provocou a tragédia do vai-vem espacial Challenger em 1986. Kremer extrai deste caso a lição de que, numa cadeia de produção altamente exigente e sofisticada, a mínima disfunção de uma componente menor pode pôr mortalmente em causa todo o investimento e o seu resultado.

Por outras palavras, projectos difíceis de implementar requerem equipas de competências elevadas e homogéneas, e componentes inteiramente fiáveis. Diz Kremer que não foi por acaso que Charlie Parker e Dizzy Gillespie, entre outros, trabalharam juntos, como também não é por acaso que as melhores firmas de advogados contratam as melhores secretárias: este fenómeno de emparelhamento dos maiores talentos, como nas afinidades electivas, significa que, comenta Cohen na esteira de Kremer, os melhores se procuram uns

aos outros, como também os medíocres se atraem entre si. E isto, na perspectiva de ambos, tanto vale para as artes como para o mundo do trabalho, onde, hoje, pequenas diferenças entre performances individuais podem dar origem a grandes diferenças salariais : um informático contratado pela NASA para trabalhar no projecto espacial será muito mais bem pago do que outro que faz “praticamente o mesmo trabalho” numa cadeia de supermercados.

Eis um conjunto de considerações que aceitamos tornar extensível às exigências das práticas artísticas em geral, e às que lidam com tecnologias sofisticadas em particular. De resto, todas as artes que resultam de um trabalho colectivo — como é maioritariamente o caso nas da cena e do ecrã — sempre exigiram a partilha e a articulação de elevadas competências *inter pares* e estão habituadas a evitar que um pormenor as inviabilize ou desacredite.

Mas a *O-Ring theory* e as suas selectividades também atingem a ideia de comunidade solidária e a escola : no ensino secundário francês, por exemplo, os liceus que procuram destacar-se pela excelência do seu ensino abandonaram a antiga composição heterógena e igualitária das turmas em favor de uma hierarquia que privilegia as *classes européennes*, mais elitistas e que oferecem mais e melhores competências aos alunos. Eis como Cohen descreve esse fenómeno (loc. cit. p. 89) — e é aqui que a sua exposição adquire o valor de uma agressão inesperada às artes e ao ensino artístico :

“Estas hierarquias constroem-se em função de opções que vão desde as prestigiosas ‘turmas europeias’ [*classes européennes* no original, n. a.] até às de ‘música’ ou ‘teatro’. Está tudo dito. À imagem da fábrica fordista, a escola pública sofre o efeito paradoxal da escolarização de massa : torna-se mais segmentada e por isso, (...) vector de novas desigualdades“.

Estará, de facto, “tudo dito”? O que é curioso é que Cohen pertence, decerto, à elite que considera Beethoven e Shakespeare (mas talvez não John Cage e Beckett) grandes génios da humanidade. Um pouco adiante, e a propósito das “mundializações” em curso, diz ele, aliás (p. 98), homenageando o criador do Teatro Nacional Popular de Villeurbanne, entretanto falecido:

“Interrogado sobre o papel do teatro numa sociedade repleta de imagens vindas do mundo inteiro, Roger Planchon respondia recentemente que tal papel sairia, (...) não diminuído, mas reforçado da ‘mundialização’, porque só o teatro consegue manter a proximidade humana entre uma obra e os seus espectadores. (...) A brutal abertura das nossas sociedades a um mundo mais ‘vasto’ provoca (...) uma procura de relações sociais mais próximas”.

Cohen parece aderir à resposta de Planchon — “só o teatro consegue manter a proximidade humana entre uma obra e os seus espectadores”. Mas então em que ficamos? Ou bem que o ensino artístico é avaliado pelo “horror económico” como sendo a cloaca do sistema, *last chance saloon* antes da travessia do deserto, onde menos qualificados podem obter saberes práticos oferecidos por sucedâneos dos desvalorizados cursos de especialização tecnológica; ou bem que o mesmo “horror económico” o reconhece como o lugar de onde emergem, por vezes, grandes génios da humanidade, mentores e garantes da proximidade salvífica entre humanos da era pós-humana. Do ponto de vista do cálculo de probabilidades, é improvável que tal ensino possa ser avaliado simultaneamente das duas formas. Para admitir as duas ao mesmo tempo é necessário sustentar sobre ele um discurso baseado em *dissoi logoi*, em argumentários mercenários, onde se diz impunemente uma coisa e o seu contrário. E quanto aos génios, não se amplie a falácia : bem sabem todos os sistemas de ensino que eles tendem a dar-se mal nas escolas, quer a sua genialidade seja matemática, quer artística, e quer estejam inscritos nas “classes européennes”, em “música” ou em “teatro”.

O patético da avaliação de Kremer e Cohen é que, na lógica compreensível mas socialmente perversa das *classes européennes*, o ensino das artes, como os outros, também aprendeu historicamente a defender-se, também aprendeu a requerer para si a excelência e a ser *classista*, e fê-lo com frequência ao longo dos tempos modernos, quer antes quer depois da aclamação da *US Constitution* de 1787 e da *Constituante* de 1789, tornando-se ele próprio selectivo e exclusivista — um modelo que ultrapassámos e a que não desejamos regressar. Outra coisa é o facto de Charlie Parker e Dizzy Gillespie se procurarem para tocar juntos, independentemente das escolas e das *classes* que

frequentaram ou não. Mais antiga e pelo menos tão fiável quanto a *O-Ring Theory* é a evidência, admitida por Voltaire na sua correspondência de 1760, de que *les beaux esprits se rencontrent*. Ora, essa evidência não depende sobretudo da coincidência de histórias de vida ou da concepção dos seres humanos como decalcomanias uns dos outros. Só poderes totalitários continuam a acreditar que, para sermos genuinamente felizes e performativos, devemos procurar os nossos consortes na nossa seita ou no nosso partido.

Bibliografia

- BARTHES, R., (1980), *La Chambre claire*, Paris, L'Étoile/Seuil/Gallimard, republ. in *Œuvres complètes*, vol. V (1977-1980), Paris, Seuil, 2002, pp. 785-890, ISBN 2-02-056730-X; trad. port. Manuela Torres, Lisboa, Edições 70, 1981.
- BAY-CHENG, Sarah; KATTENBELT, Chiel; LAVENDER, Andy; NELSON, Robin; (org.), (2010), *Mapping Intermediality in Performance*, Amsterdam U. Press, disponível na url: <<http://dare.uva.nl/document/183109>>.
- BAZIN, André (1958, 1975 póstumo), *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris, Cerf, 1985 (antologia dos quatro vol. da *editio princeps*, organizada pelos editores com o acordo de Jeanine Bazin e François Truffaut). Tr. port. *O que é o cinema?*, Livros Horizonte, col. Comunicação e Linguagens, 1992, reimp. 1997.
- BENASAYAG, Miguel, e BAQUIAST, J.-P. (2008), «Chroniques du Post-humain : Avenir du théâtre et des spectacles vivants dans un monde numérisé», in *Automates Intelligents*, url: <<http://www.automatesintelligents.com/echanges/2008/mai/chroniquebb5.html>>.
- BOLTER e GRUSIN (1999), *Remediation: Understanding the New Media*, MIT Press.
- COHEN, Daniel (1997), *Richesse du monde, pauvretés des nations*, Paris, Flammarion.
- DERRIDA, Jacques (1967), *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil.
- FERRY, Luc (1990), *Homo aestheticus : L'invention du goût à l'âge démocratique*, Paris, Grasset & Frasnelle (tr. port. Miguel Serras Pereira, *Homo aestheticus : A invenção do gosto na era democrática*, Almedina, 2003).
- FORRESTER, Viviane (1996), *l'Horreur Économique*, Paris, Fayard.
- GARBAGNATTI, Lucile, e MORELLI, Pierre, dir. (2006) : *Thé@tre et nouvelles technologies*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon.
- GIL, Fernando, “Le naturel et l'artificiel” (1990), Universalis, Symposium —

Les enjeux, pp. 366-374.

- GOUHIER, Henri (1943), *L'essence du théâtre* (1943), Paris, Plon.
- HALÉVY, Olivier, (sd) : “Le dispositif et l'événement : les nouvelles technologies sur la scène théâtrale”, in *mf (musica falsa)*, url: <http://www.musicafalsa.com/imprimer.php3?id_article=87>.
- HUME (1739–1740), *A Treatise of Human Nature*, I, IV, cap. IV, *Of Modern Philosophy*, disponível em <<http://www.gutenberg.org/ebooks/4705>>.
- KREMER, Michael, (1993), "The O-Ring theory of economic development", in *Quarterly Journal of Economics* n° 108 : 551-575.
- MARTINS, Hermínio (1996), *Hegel, Texas e outros Ensaios de Teoria Social*, Lisboa, Séc. XXI.
- MENDES, J. M. (2010), *Facialidades*, ed. Biblioteca da ESTC e CIAC (Centro de Investigação em Artes e Comunicação).
- OUAKNINE, Serge (1979), « 4. Objet/Métamorphose/Espace », in *Jeu : revue de théâtre*, n° 10, p. 74-81, disponível na url : < <http://id.erudit.org/iderudit/28796ac>>. Artigo consultado a 1 de Agosto de 2011.
- PELLOIS, Anne (2011), «Du théâtre nulle part situé à la cathédrale de l'avenir: utopies de théâtre entre deux siècles», *Agôn* [em linha], Dossiers, N°3: Utopies de la scène, scènes de l'utopie, Réinventer le cercle, actualizado em : 24/01/2011, url : <<http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1278>>.
- SONTAG, S. (1977), *On Photography*, N.Y., Farrar, Strauss and Giroux, ISBN 0374226221, trad. port. José Afonso Furtado, *Ensaios sobre fotografia*, Lisboa, Dom Quixote, 1986, depósito legal 13438/86.

Notas

1. «*L'Annonce faite à Marie* de M. Paul Claudel au théâtre allemand d'Hellerau », in *Comoedia*, Paris, 4 de Outubro de 1913, cit. em Anne Pellois, loc.cit.
2. Carta de Claudel para Lugné-Poe, de 11 de Julho 1913, in Paul Claudel, *Claudel homme de théâtre: Correspondance avec Lugné-Poe(1910-1928)*, Paris: Gallimard, Cahiers Paul Claudel 5,1964, pp.122-123, em Anne Pellois, loc. cit.
3. “...Tous les metteurs en scène du XXe siècle (tous, sans exception, soucieux de l'éthique et de l'écriture) sont intervenus directement dans le champ de la relation de l'acteur et des objets, du jeu et de l'espace de jeu: la simplification des volumes chez Craig: la recherche d'une circulation et les hauteurs chez Appia; le dépouillement scénique chez Copeau; scénographie et bio-mécanique de l'acteur chez Meyerhold; relation idéogramme (dite

distanciée) de l'objet et de l'acteur chez Brecht; exploration ludique des accessoires dans l'improvisation chez Brook; bouleversement de la relation d'espace acteur/spectateur chez Grotowski (...)"

4. "Le spectacle ne réfère pas à une histoire, à un "ailleurs", mais à un ici et maintenant dont la signification est précisément le partage de cette immédiateté. (...) Comprendre la spatialité de ce théâtre, c'est resituer la théâtralité comme un art de la temporalité, libérée de l'histoire et du lieu. (...) L'espace théâtral se parle au présent. Non comme chronique journalistique, mais comme rupture de la chronicité, pour un oubli du temps "spectaculaire" et l'avènement d'un temps "réel", temps du quotidien, du rêve, de la révolution".

5. "Digital media complicate such presumptions of live presence. Screen media such as film and television (to which we may now add newer technologies such as dvd, smartphone, and netbook) construct a liveness and media presence beyond physical proximity (...). In this sense, presence is defined not by spatial but by temporal proximity, known as telepresence. This, in turn, is distinguished from virtual presence – the sense of the self in a simulated environment – by the social exchange between participants, closely akin to telematics. In the context of networking and social media, presence is increasingly defined by participation, rather than by shared physical (...). Notions of presence, then, exist increasingly as transitional spaces between the live and the digital (...)" (Mapping Intermediality in Performance, 46).

6. "À la fois spectacle vivant mettant en scène des acteurs (...) et agencement dans l'espace de moyens de représentation variés, la scène théâtrale est le seul lieu pouvant (...) mettre en œuvre l'hétérogénéité des inscriptions médiatiques rendue possible par la numérisation. La présence humaine peut y figurer de façon directe ou médiatisée. Les sons peuvent y être produits en direct, préenregistrés, amplifiés (...) modifiés (...). Les images peuvent y recevoir plusieurs supports (vidéo, diapositive, cinéma, hologramme, image en trois dimensions), être modifiées en direct, etc. Bien loin d'être anéantie par le développement de nouvelles techniques de représentation, la scène théâtrale est le lieu même de leur révélation".

7. "La représentation d'une intrigue narrative est remplacée par la présentation d'un agencement d'éléments hétérogènes, c'est-à-dire un « dispositif », ce qui entraîne une modification déterminante dans le fonctionnement dramatique. Il renouvelle notamment ce que les études théâtrales appellent la *double énonciation* (...). C'est l'abandon de la dramaturgie

au profit d'un autre forme de grammaire théâtrale : la « dispositologie »...

8. "Au cœur de la question du théâtre, je pose la question de savoir à quelle nécessité organique correspond l'existence du théâtre (...). Il y a là un problème anthropologique, celui du rapport de la civilisation avec ce que l'on appelle le réel. Il me semble que le développement exponentiel du virtuel porte en germe l'évitement très dangereux du réel. Dans le virtuel, tout devient possible. Pour qu'une civilisation puisse se développer, il faut qu'elle sache que tout, dans son rapport au réel, n'est pas possible. (...) On peut toujours craindre que la part de l'artificiel dans de tels hybrides écrase la part de corporéité héritée de l'humain ou de l'animal traditionnel. Les capacités de prolifération de l'artificiel (...) seront bien plus grandes que celles dont disposera le biologique. La grande question de notre époque est là : à partir de quel moment une ligne sera franchie, au-delà de laquelle les soi-disant enrichissements de l'espèce par l'artificiel écraseront ses dimensions organiques".

9. BORGES, Jorge Luis (1940), "Prólogo a La invención de Morel", in url : <<http://www.literatura.org/Bioy/Morelprologo.html>>.

10. BYOI CASARES, Adolfo (1940), *La invención de Morel*, in url : <http://redescolar.ilce.edu.mx/redescolar/memorias/entrale_2000/pdf/morel.pdf>.

Cinema e intermedialidade

Resumo : Tal como o conhecemos desde o seu nascimento, o cinema, *media intermedia* por excelência, foi justificadamente objecto de estudos interartes e é-o, hoje, das intermedialidades. A entrada em cena das tecnologias digitais e a sua hegemonização do campo dos *media* modificou profundamente, porém, o seu *habitus* técnico e a ecologia onde se exercia a sua produção-distribuição-exibição tradicional : hoje, o cinema é apenas uma parte das imagens em movimento que migraram maciçamente para novos espaços públicos e privados audiovisuais que ele desconhecia e onde luta para preservar a sua identidade. Se, por um lado, tenta manter o seu relacionamento histórico com o sistema dos *media* para efeitos de reconhecimento crítico e de publicidade, e o espectáculo dos seus festivais para efeitos de reconhecimento social e institucional, por outro teme perder as suas características “ontológicas” e dissolver-se num universo cinemático mais vasto, que não controla e que o ultrapassa. Talvez por isso, o relacionamento entre as intermedialidades e os *film studies* não tem sido particularmente fácil. Mas uma coisa é o relacionamento entre *scholars*, muitas vezes alimentado por reflexos de defesa territorial, outra é a persistência de uma arte e de um *media* como objecto de observação interdisciplinar — que não requer a autorização prévia do interessado.

Palavras-chave : Cinema primitivo; *ars combinatoria*; hegemonia; estudos interartes; Bazin;

Para citar este texto: Mendes, J. M. (2011), «Cinema e Intermedialidade», in Introdução às Intermedialidades, CIAC/ESTC, url: <<http://crossmediaplatform.ciac.pt/downloads/multimedia/texto/30/anexos/intermedialidades.pdf>>

1. Relance arqueológico

Para fazer cinema, é pelo menos tão relevante conhecer o que ele *fez* como o que ele *faz*. Conhecer o que ele fez é apropriarmo-nos das formas que ele produziu ou criou, perceber que objectivos perseguiu ao criá-las, por que o fez, e como o fez. A literacia cinematográfica

depende da nossa simpatia por linhagens de autores, técnicas e modos de produção de que nos tornámos íntimos e que alimentam uma *poética* e uma *poetologia*. Diferentemente, conhecer o que ele faz (o que ele “pode” ou “deve” fazer) tem sobretudo significado continuar a propor definições ontológicas do que ele “é” ou “deve ser”, muitas vezes recusando a diversidade das formas que o seu dispositivo propiciou. Conhecer o que ele “faz” tem igualmente significado propor normas de figuração (pense-se, por exemplo, entre cem outros exemplos possíveis, no *Dogma 95*), esquecendo, muitas vezes, que tais normas estão sempre ligadas a modos de produção, a novas ou velhas convenções comunicacionais que sedimentam códigos e gramáticas, e às mutações técnicas do dispositivo cinematográfico (a *nouvelle vague francesa* não teria existido sem a câmara ao ombro e o som directo).

Nesta perspectiva, o regresso ao estudo do cinema primitivo e da sua época — as experiências do *kinetoscópio* (Edison, 1890), da *Hale’s Tour* (William Keefe, 1903), do *cinéorama* (Raul Grimoin-Sanson, 1889) — a revisitação do “cinema de atracções” e do “cinema narrativo” nascente, a consideração da diversidade dos ecrãs e dos sistemas de projecção propostos desde muito cedo, têm permitido compreender a variedade de meios de que a experiência cinematográfica procurou dotar-se desde o seu início, independentemente do facto de um filme narrativo, com uma duração padronizada e modelizada pelo dispositivo comercial (que, por sua vez, o propulsionou), se ter tornado a sua forma dominante. André Parente (2007: 17,18) chamou a atenção para a importância de experiências imersivas como o do *panorama*, invocando exemplos de 1900 para os relacionar com a imersão contemporânea oferecida pela realidade virtual e por instalações multimedia:

“Em 1900, na Exposição Universal de Paris foram apresentadas duas instalações panorâmicas remarcáveis. Com o *Mareorama*, o espectador viajava nos mares de Marselha, Yokohama, Nápoles, Ceilão, Singapura e China. A plataforma simulava um navio transatlântico com 70 metros de comprimento, com capacidade para acolher até 600 pessoas, que repousava sobre um sistema de suspensão, o qual simulava o balanço das ondas. [E] os irmãos Lumière apresentaram o *Photorama*, sistema de projecção de imagens fotográficas de 360 graus em rotundas panorâmicas de 20 metros de diâmetros por 10 metros

de altura (...). O curioso é que, entre 1900 e 1906, os irmãos Lumière tenham investido mais esforços na comercialização do *Photorama* no que na do *Cinematógrafo*. Isto demonstra que os irmãos Lumière eram sensíveis não apenas à inovação tecnológica, mas também à criação de novos dispositivos de projecção. A imersividade implementada pelo *Mareorama* e o *Photorama* fazem do *Panorama* o ponto nodal do desenvolvimento posterior do cinema imersivo (...), dos parques temáticos, dos atuais sistemas de realidade virtual e das instalações multimídias”.

Também nesta perspectiva, é relevante perceber que os actuais “efeitos especiais”, cada vez mais digitalmente produzidos no cinema narrativo dominante, são a continuação, pelos meios técnicos hoje disponíveis, do “cinema de atracções” que precedeu o “cinema narrativo”. Ou seja, o cinema narrativo dominante nunca prescindiu de incorporar em si o cinema de atracções : pelo contrário, depende dele para se auto-sustentar. Do mesmo modo, é o cinema narrativo dominante que mais precisa da 3D contemporânea, para garantir a permanência da sua representação “transparente” e “imediatista” do real (a *immediacy* de Bolter e Grusin), e a permanência da ilusão de que o real e a sua imagem são uma e a mesma coisa — a permanência da *willing suspension of disbelief* que Coleridge descreveu.

Se queremos saber o que o cinema *é* capaz de fazer, mais vale, portanto, saber o que ele *foi sendo* capaz de fazer. E a esta luz poderemos dizer, por exemplo, baseados na sua experiência, que o cinema *figura* (terceira pessoa do presente do indicativo do verbo figurar: eu *figuro*, tu *figuras*, ele *figura*...). E que as suas figurações ou são cenas-fulgor ou se condenam à irrelevância. Ao figurar, ele cria situações. Mas essas situações são, elas próprias, figuras. Dar a ver figuras resulta de um trabalho de facialização : todos os seres, entes e coisas filmados pelo cinema ganham o rosto que o cineasta lhes dá — pessoas, animais, plantas, objectos, espaços, tempos, sons. Pôr em cena é assim, e antes de mais, figurar. E figurar é atribuir aos seres, entes, coisas, etc., uma ecceidade estética — desvelá-los numa determinada forma, como a entendeu a *gestalt* e, depois, o cognitivismo. Um passo mais (mas esse passo é meramente semântico) e diremos que o cinema *transfigura* o que filma, no sentido da transfiguração religiosa, e que o objectivo dessa transfiguração é

fascinar, pela apresentação de um perfil da realidade até agora encoberto. Se não fascinar, essa transfiguração condena-se à irrelevância.

O objectivo da figuração é produzir afectos — um objectivo perseguido por meios estéticos e técnicos e que o cinema herdou da pintura e da fotografia, por um lado, e das artes da cena, por outro. Ao figurar, ao transfigurar o que filma, o cinema produz uma atmosferização específica dos seres, entes, coisas filmados : as suas imagens e sons mudam o regime ecológico do real filmado, dando-o a ver num novo perfil formal da sua imanência. A percepção do real transfigurado pelo cinema, como pela pintura icónica ou pela fotografia, ou pelas artes da cena, oferece um conhecimento afectivo desse real transfigurado. E o instrumento dessa cognição afectiva são as sensações. Quando o cinema deixa de perseguir estes objectivos, torna-se irrelevante.

O olhar da câmara — o que ela enquadra, o modo como se movimenta ou fica quieta, o que consegue captar da figuração construída, o modo como se relaciona com as formas, a luz e a sombra, as cores, o som dos seres e das coisas que filma — é a parte do dispositivo cinematográfico que mais depende da articulação entre realizador e director de fotografia ou operador de câmara, e que herda da *camera obscura* e de todos os antecessores do *cinématographe* dos Lumière. Mas o dispositivo cinematográfico é mais complexo do que “simples” trabalho de captação: inclui o tratamento das imagens e sons em pós-produção, e depois o visionamento do produto final em determinadas condições arquitectónicas (a tradicional sala de cinema escurecida, a nossa sala doméstica, o ecrã do nosso computador pessoal, espaços públicos à luz do dia), além de também ser definido pelo *habitus* da posição do *spectator* e da sua situação psicológica enquanto tal. Assim entendido, o dispositivo cinematográfico é histórico e tem variado em função da evolução tecnológica da produção e exibição dos filmes, da “ecologia” da sua recepção e consumo cultural, e das mutações provocadas por ambas as coisas na definição da postura do *spectator*.

É por isso que o conceito de dispositivo interessa às intermedialidades.

e veículo para outros *media* que o precederam, que dominavam o gosto e o *habitus* da época e de que ele se apropriou, aprendendo com eles e *remediando-os*. Esses *media* são a fotografia, obviamente, mas também o circo, o mimo, a comédia e a farsa, a pantomina — estas últimas, elas próprias remediações da antiga *commedia dell'arte* — o que deu origem ao cinema “de atrações” de que fala Gunning, destinado a conviver com as primeiras adaptações maciças de peças de teatro, romances e novelas que tinham obtido legitimação prévia no mercado do gosto, da cultura e do espectáculo — gosto esse formatado por séries culturais maioritariamente aceites.

Numa segunda fase de maior autonomização do novo *media*, que conduz ao seu reconhecimento social e à sua institucionalização, acarretando mais meios de financiamento das suas produções, os seus conteúdos e formas próprias já consubstancializam uma gramática e um *modus faciendi* cinematográficos que estão socializados, geraram uma recepção específica com a sua literacia própria e lhe permitem rivalizar, enquanto espectáculo, com os *media* que ele canibalizou ou com os que, antes dele, dominavam o mercado (teatro, ópera, *vaudeville*, *cabaret*, e, de outro modo, a novela). O artigo de Gaudreault e Marion é, assim, um exercício exemplar de história intermedial, ou de reescrita, pela intermedialidade, da história dos *media*. Mas o que aqui saliente é que é do *cinema-enquanto-media* que eles partem para a proposta de uma teoria geral sobre o nascimento de qualquer *media*. Anote-se, no entanto, o que sobre estas matérias escrevia, três anos antes, Jürgen E Müller (1996 : 47), sustentando que o cinema “foi intermedial” desde o seu surgimento, mas por razões diversas das apresentadas por Gaudreault e Marion (e aproximáveis das de Chanan), embora complementares:

“O cinema não é híbrido nem intermedial por ter trazido os seus precursores para dentro de si próprio (como pensava McLuhan), mas porque desde os seus momentos iniciais encontramos interações e interferências mediais a quase todos os níveis. As suas condições técnicas, as circunstâncias das suas apresentações e as suas estruturas estéticas estiveram sempre marcadas por estas interações” (1).

Na euforia dos primeiros anos do cinema e do início da sua institucionalização, são muitos os autores que põem em evidência a confluência interartes no novo *medium*: Canudo (1911) diz que ele será

“pintura e escultura desenvolvendo-se no tempo”, “artes plásticas em movimento”; Münsterberg (1916) refere-se-lhe como *photoplay* e Lindsay (1915) propõe uma tipologia destas *photoplays*, que são “escultura em movimento”, “pintura em movimento” ou “arquitetura em movimento”. Apologias como estas acompanharão, como cumes poéticos entusiasmados, décadas da história do cinema. Uma vez institucionalizado, e conquistada a sua posição de *media* dominante ou hegemónico ao longo de dois terços do séc. XX, o cinema não poderia deixar de vir a ser objecto de numerosas dissidências, contradições internas e crises de identidade, até que outros *media* (designadamente a televisão, depois o vídeo e, já na época da convergência digital, utensílios como os *computer graphics*) começaram, por sua vez, a remediá-lo e a induzir nele vectores de hibridação. Hoje, a inter-relação entre cinema, televisão, *computer graphics*, hipermedia e jogos digitais tornou-se mais evidente, como parte de uma “cultura de convergência” recentemente tematizada (Jenkins, 2006). A comunidade de investigação em intermedialidades é unânime em considerar que o cinema é geneticamente *um media particularmente intermedia* e recorda, a cada passo, na esteira de Jürgens, Gaudreault e Marion, Jost, que ele remediou desde o seu nascimento parte dos conteúdos de *media* precedentes, e que trinta anos depois já lidava, não apenas com imagens e legendas, mas com a palavra e a música incorporadas no seu suporte material — a película.

Chamei, noutro lugar (Mendes, 2011b), a atenção para os textos de André Bazin (1958) «Pour un cinéma impur», «Théâtre et cinéma» e «Peinture et cinéma», por se tratar de um autor a que tanta ontologia do cinema hoje continua a regressar, sendo que estes seus textos antecipam em quatro décadas o surgimento da intermedialidade na reflexão sobre o cinema, e que, entendendo-se embora a si próprios como parte de uma reflexão sobre a *identidade* do cinema, são, ao mesmo tempo, exercícios aplicados de estudos interartes (claro que Bazin não se refere, neles, nem à intermedialidade, que não é sua contemporânea, nem à tradição britânica e norte-americana dos *interarts studies*, que ele devia considerar mais próximos das literaturas comparadas e das artes plásticas). O que estes textos de Bazin têm de mais relevante para o que nos ocupa aqui é que o autor, ao contrário de muitos bazinianos que precisarão de o reler melhor, salienta a

importância histórica e estratégica, para o cinema, de manter uma relação aberta e exigente com outras artes, estudando-as para as *remediar* (claro que Bazin também não se refere à remediação), e desautoriza a crítica, corrente no seu tempo (que é o de Sadoul), ao *théâtre filmé*, pedindo que ele se transforme, adquirindo mais competências, em *théâtre cinématographique* — e aprendendo com o que fizeram os seus contemporâneos Laurence Olivier, Orson Welles e Jean Cocteau, e viria, mais tarde, a ser feito por Ingmar Bergman, pelo *neue kino* alemão e tantos outros.

Em «Peinture et cinéma», comentando as curtas metragens de Hemmer, o *Van Gogh* (1948) e o *Guernica* (1950) de Alain Resnais, entre outros filmes, Bazin segue a mesma estratégia de «Pour un cinéma impur» e dos seus outros textos do tipo «Cinéma et... » : ataca os preconceitos sobre a interação e inter-influências entre o cinema e outras artes, defende maior proximidade entre o primeiro e as segundas, analisa casos para apoiar a sua argumentação. A Bazin é particularmente cara a autonomia da *démarche* cinematográfica de Resnais perante a obra de Van Gogh. Diz ele, numa passagem que me parece particularmente relevante para o tema do presente artigo :

“O realizador pôde tratar o conjunto da obra do pintor como um único e imenso quadro, diante do qual a movimentação da câmara é tão livre como em qualquer outro documentário. Da ‘rua de Arles’ ‘penetramos’ pela janela na ‘casa’ de Van Gogh, aproximamo-nos da cama do édredon vermelho. Resnais nem hesita em fazer um ‘contra-campo’ de uma velha camponesa holandesa que entra na casa” (tr. do a.).

Ou seja, Resnais ignorou a reprodução fiel de cada quadro, limitado pelas suas dimensões e pela sua moldura, e visitou livremente as figurações do pintor, determinando o itinerário que achou conveniente e tratando o pintado como um *continuum* figural: reenquadrou, ateu-se a pormenores, passou de uns para os outros sem ter em conta a relação entre proporções dos quadros, aproximou-se e afastou-se do que quis, criou ligações visuais que nunca tinham sido explicitadas. O que interessa a Bazin não é a capacidade ou a incapacidade do cinema para reproduzir fielmente a pintura, é antes que Resnais tenha conseguido “tornar solúvel” a pintura na percepção e na “linguagem”

cinematográfica, abstraindo-se do quadro e apropriando-se do que nele está pintado com aquilo que ele designa por um “realismo de segundo grau”. No *Van Gogh* de Resnais, o cinema não assume a função didáctica das fotografias num álbum sobre o pintor ou das projecções de diapositivos numa conferência : filmes como este, diz Bazin,

“...são eles próprios obras. A sua justificação é autónoma. (...) O cinema não vem servir nem trair a pintura, mas acrescentar-lhe outra maneira de ser. (...) Indignar-se com este facto é tão absurdo como condenar a ópera em nome do teatro e da música”. (...) O paradoxo [do filme de pintura] é que ele utiliza uma obra totalmente constituída e que se basta a si própria. Mas é precisamente por essa substituição em segundo grau, que ele lança sobre essa matéria já esteticamente elaborada uma luz nova” (tr. do a.).

Eis matérias que os estudos interartes conhecem bem, mas que agora exprimem com clareza o que a intermedialidade considera trocas e interacções entre dois *media*. A reflexão de Bazin sobre o *Van Gogh* de Resnais é transponível, por exemplo, para o interesse manifestado por J.-L. Godard, primeiro pela pintura de Renoir em *Pierrot le fou* (1965), depois pelos *tableaux vivants* num filme como *Passion* (1982), com uma diferença substancial (neste segundo filme) em relação a Resnais : em *Passion*, os quadros de referência não estão presentes, e a animação que eles suscitam abre-se a outra relação entre *media* — o cinema e o teatro. Sobre este exemplo de mediação entre uma pintura ausente do ecrã e a sua teatralização pelo cinema escreveu Joachim Paech (1989: 45), aqui citado por Ágnes Pethő (2010):

“Num *tableau vivant* só temos presente a memória da pintura, e não a pintura propriamente dita diante da câmara. O confronto entre cinema e pintura abre para um terceiro nível : o nível do teatro. Os *tableaux vivants* são na verdade cenas de teatro: em vez de entrarmos na pintura entramos numa espécie de espaço cénico. O espaço da pintura torna-se espaço teatral, onde os corpos figurados na pintura se tornam reais, desconstruídos e interpretados por actores” (2).

Uma conceptualização diferente desta relação entre pintura, cinema e teatro é experimentada por Peter Greenaway em *Nightwatching* (2007), onde se misturam o olhar e o trabalho do pintor, a representação

teatral e a observação dessa representação — numa deliberada procura de sobrecarga intermedial (que no entanto, tratando-se de cinema, converge para a superfície bi-dimensional do ecrã onde vemos o filme).

Outro caso notório de interação entre o cinema e outro *media* é o da dependência da *nouvelle vague* francesa, globalmente considerada, da literatura, como se os autores surgidos da crítica cinematográfica e da frequência da Cinemateca de Henry Langlois sentissem uma necessidade de legitimação que lhes seria fornecida pelo peso específico da ficção escrita. No entanto, essa dependência começou por ser marcada pela rejeição de outra, aquela em que alegadamente o “realismo poético” francês e o seu cinema de estúdio vivia das adaptações de obras literárias consagradas pelo gosto do público. Autores como Truffaut (Mendes, 2009) mantiveram uma relação estreita com novelas e romances, adaptando-os, por vezes fazendo pairar sobre os seus filmes uma *voice-over* de narrador onisciente — como em *Jules et Jim* ou *Les deux anglaises et le continent*. O que torna Truffaut paradigmático do afastamento em relação aos seus antecessores é o gosto por literaturas “menores”, a começar pela novela policial. Truffaut, como Godard (mas este usando a literatura como um território de pilhagem, à semelhança do dramaturgo Heiner Müller), são apenas dois exemplos que se estendem a Eric Rohmer (muitos dos seus filmes foram previamente escritos como contos) ou, naturalmente, a Marguerite Duras. T. Jefferson Kline (1992) analisou esta dependência da *nouvelle vague* perante a literatura em termos psicanalíticos, definindo-a como uma relação quase-edipiana, onde a literatura desempenha o papel da autoridade inicialmente combatida e recalçada, mas destinada a regressar.

O que atrás fica dito leva-nos porventura a uma primeira conclusão : dada a íntima relação do cinema, desde o seu nascimento, com outras artes e *media* cujos conteúdos, formas e técnicas ele reciclou continuamente, as práticas e ocorrências intermediais e interartes que o caracterizam são, maioritariamente, subsumíveis no que Bolter e Grusin (1999) designaram por *remediation* (remediação, remediatação) num dos livros mais influentes nos *media studies* contemporâneos, e amplamente citado pela investigação em intermedialidade (*Remediation*).

Understanding New Media).

E sugere talvez uma segunda : é que, se é fácil identificar as práticas intermediais nas artes da cena globalmente consideradas e no teatro ou na performance contemporânea em particular, porque tais práticas envolvem sempre o transporte, para o espaço cénico, de dispositivos tecnológicos que se incorporam de diversos modos no que ali tem lugar, expandindo a materialidade da cena através de outras presenças digitais, tal não se passa no cinema. O cinema é o que vemos na superfície bi-dimensional de um ecrã, seja ele o lençol ou a pantalha dos Lumière, ou uma das suas muitas transfigurações posteriores. No cinema, tudo o que ocorre aceita a redução a essa superfície bi-dimensional onde ele é projectado ou visionado e a que se acrescentou o som, sendo certo que a eventual figuralidade produzida por previsíveis hologramas animados ou por próximas mutações da realidade virtual já não corresponderão ao que desde 1895 designamos por *cinématographe*, *moving pictures*, filme. Por outras palavras, a intermedialidade no cinema não altera as condições identitárias do seu visionamento — ou a alteração dessas condições não é resultante da intermedialidade.

2. Migração, aculturação

Mas há um telão de fundo no qual se inscrevem todos estes factos : nas últimas duas décadas, acentuando um movimento que se iniciara antes, as imagens em movimento deixaram maciçamente as salas de cinema e passaram a ocupar fachadas de arranha-céus, estações de metro, outdoors de avenidas e de todo o tipo de espaços públicos, bem como os sistemas de *home video*, a *www* e os ecrãs de consolas, televisores e computadores onde jogamos jogos em 3D. A digitalização da imagem, os *computer graphics* e o progressivo desaparecimento da película enquanto suporte material do filme alteraram inevitavelmente as definições “ontológicas” do antigo cinema, cada vez mais encarado como património que as cinematecas e os museus conservam, e que, para efeitos de distribuição e exibição, só subsistirá digitalizado. Assim, a experiência cinematográfica globalmente considerada emigrou em massa, digitalizada, para um novo espaço público determinado pelos novos *media*, abandonando o seu anterior

habitus e integrando-se numa ecologia mais artificial e mais reconfigurada pelas tecnologias da comunicação. O cinema passou a ser apenas uma parte dessa nova experiência cinematográfica. Nestas novas condições, faz sentido reatualizar o questionamento de Bazin sobre o que *ainda é* o cinema. Está a morrer? (questão que invadiu, já, a celebração dos seus cem anos). Dissolveu-se? Hibridizou-se? Intermedializou-se mais?

A reflexão sobre esta migração maciça das imagens em movimento para novos espaços atravessou as duas décadas finais do séc. XX e é, portanto, com toda a sua bibliografia, anterior à entrada em cena dos estudos sobre a intermedialidade. Raphaël Lellouche (1992), por exemplo, sustentou que se começou a viver uma época de proliferação de ecrãs multi-funções e muito diversamente especializados, e que, mais do que da passagem de uma cultura da escrita para outra da imagem, como muitos autores da época disseram, se tratou da passagem de uma cultura do impresso para uma cultura, não da imagem, mas dos ecrãs — que tanto mostram imagens como texto e sons — (Chambat e Ehrenberg, 1988), ou da passagem do anterior *continuum* do impresso para um novo *continuum* dos ecrãs — uma nova alteração qualitativa da nossa ecologia. Recordamos aqui a sua descrição da proliferação dos ecrãs:

“Observemos essa superfície quase contínua dos objectos dotados de ecrãs com os quais nos confrontamos; estranharemos que esses ecrãs se tenham tornado no interface de tantas funções. Eles deixaram de estar adstritos a implantações específicas — escritório em vez de domicílio, ou interior em vez de espaço exterior e público — ou a um ou outro serviço especializado. Todos os ecrãs do nosso quotidiano têm os seus equivalentes especializados no domínio militar, bancário, médico, escolar, na visualização científica, etc.. Esta lista heterogénea mostra que, ao penetrarem em todas as esferas da nossa vida, os ecrãs não se limitaram a multiplicar-se (...); generalizaram-se e tendem a ocupar todo o espaço disponível enquanto interfaces cognitivos” (3).

Em termos próximos dos que viriam a ser usados por Gaudreault e Marion, Lellouche defendeu que, de cada vez que surge um novo *media*, ele tende a integrar e a “re-semiotizar” o(s) *media* anterior(es), impondo um novo interface cognitivo e um novo tipo de experiência

perceptiva, e eventualmente tornando-se hegemónico. Mas, acompanhando nesta matéria Chambat e Ehrenberg, Lellouche acreditava que, à semelhança do que se passou e passa nas outras mudanças de paradigma provocadas pela tecnologia, os novos *media* não “destroem” os anteriores, antes estabelecem com eles uma coexistência baseada na complementaridade : para estes autores, cada *media* preserva e mantém os seus conteúdos, os seus usos sociais e as suas condições específicas de utilização; no caso da passagem do *continuum* do impresso para o *continuum* dos ecrãs, isso voltaria a suceder, porque os ecrãs são suficientemente ricos para acolher a totalidade dos *media* precedentes.

Ora, não foi essa a experiência do cinema diante da televisão, do vídeo, do *home cinema*, da *www* e, mais globalmente, diante da convergência digital : a invasão dos grandes centros urbanos pelo automóvel não “matou” os cavalos e as carroças... mas expulsou-os irreversivelmente desses centros urbanos; também é verdade que o cd não matou o vinyl e que os gira-discos não tinham exterminado as grafonolas. Mas... se é verdade que o cinema sobreviveu durante duas décadas à profunda transfiguração da paisagem tecnológica e dos mercados do audiovisual, fê-lo em situação de erosão irreversível e isso em diversas frentes cruciais, desde o abate maciço dos seus antigos “templos” e sua substituição por multiplexes até ao desaparecimento da película, passando pelas alterações da sua gramática e da sua estética sob a influência da televisão primeiro, do vídeo e das novas plataformas digitais depois, da nova geração de *computer graphics*, e assistindo ao progresso imparável, no *main stream*, da nova profundidade albertiniana do 3D.

O cinema introduziu o ecrã, em forma de lençol e de pantalha, no *habitus* da *belle époque*, e foi responsável por um grande número de transformações desse mesmo ecrã (Mendes, 2002), produzidas pela sua própria evolução tecnológica (cinemascope, panavision, vistavision, todd-ao, cinerama e outros *widescreens*). Mas, diante da proliferação de ecrãs de que falaram Lellouche, Chambat e Ehrenberg, entre outros, diluiu-se no seu seio, foi objecto de uma menorização e de uma aculturação brutais, passando a ser apenas um dos tipos de conteúdos neles visionáveis. Em entrevista recente publicada no jornal

El País, o cineasta espanhol Pedro Almodóvar (2011) refere-se ao mesmo fenómeno mas em termos matizados, reconhecendo a importância, para o seu trabalho, das novas plataformas digitais, embora sugerindo a nova situação de *pós Big Brother* orwelliano que elas também proporcionam:

“(…) Vivemos rodeados de ecrãs, de imagens em movimento, tanto na rua como nas nossas casas. Ou dentro dos nossos computadores. O computador converteu-se num artefacto dentro do qual vivemos, que nos reflecte, pelo qual chega a nós a realidade e que também nos permite relacionar-nos com outros, embora através dele também possam controlar a nossa intimidade sem nos pedir autorização (...). Para um realizador, esta massiva proliferação de imagens em movimento, em forma de quotidianidade absoluta, é muito interessante, porque a imagem é o nosso instrumento de trabalho; hoje, para um narrador, ou para a polícia ou para os detectives, ofícios que se parecem muito com o de narrador de histórias, enriqueceram-se enormemente as ferramentas que usamos para investigar, documentar, desenvolver uma história”.

3. Um diferendo sobre a teoria

Ao mencionar, atrás, trabalhos de Bazin, Gaudreault e Marion, Jürgen E. Müller, Ágnes Pethő, estou a articular esta reflexão com base num autor francês, num *québécois* fortemente ligado à tradição europeia dos *études cinématographiques*, num belga, num alemão e numa romena. Poderia acrescentar-lhes François Jost (também francês). Esta escolha não é, decerto, ingénua, porque pressupõe uma distinção entre enfoques tradicionalmente oriundos da Europa e uma “nova” teoria do cinema que, nas últimas décadas, se deslocou para os Estados Unidos. Eis como Pethő (loc. cit.: 44, nota 11) comenta esta “separação”:

“Nos Estados Unidos, (...) a teoria do cinema continua ainda hoje a ser constantemente forçada a posicionar-se face às práticas [actuais] de realização e à crítica de filmes. Na Europa, por comparação, a teoria do cinema é compelida a encontrar o seu lugar, não tanto face à produção de filmes, mas no seio de disciplinas e instituições académicas tradicionais, em cujo contexto uma estratégia interdisciplinar pode parecer mais bem sucedida” (4).

A distinção assim proposta alude directamente aos apelos de David Bordwell (sempre lido na Europa como representante da *film theory* americana) e de Noël Carroll (1996) a favor do fim da *teoria* e da *grande teoria* sobre o cinema, entendidas como “especulações etéreas”, e da sua substituição por uma investigação mais fragmentária, mais aplicada e menos previsível, uma investigação “de nível intermédio” e mais ancorada nos filmes como objectos empíricos. E alude também, por outro lado, às críticas à teoria cinematográfica feitas por David N. Rodowick (2007), para quem “os estudos em cinema evoluíram, desde o início dos anos 80, para um descentramento dos filmes a favor do estudo dos *media* visuais e para uma regressão da teoria”. O que Bordwell e Carroll, por um lado, e Rodowick, por outro, têm em comum, para além da sua óbvia dissensão, é a crítica ao “fundamentalismo mediático”, que substituiu o objecto *filme* pelo objecto *media* (embora nenhum autor “intermedial” tenda a considerar a existência de *media* monádicos e separados uns dos outros, ao contrário de Bordwell e Carroll, que se mantêm centrados na *mónada* cinema; Rodowick, por seu turno, não acredita num cinema monomedial, e pretende reanalisar, a partir do “regresso à teoria”, as suas articulações com os outros *media*).

Difícilmente este diferendo sobre a vocação e a serventia das teorias (grandes, médias e pequenas) se resolverá a favor de uma das partes : de facto, as teorias do cinema sempre se desenvolveram no seio da história deste, e seriam incompreensíveis fora dos contextos relacionais, económicos, socio-culturais e políticos que sempre as condicionaram, além de se referirem, sempre, aos modos de produção cinematográfica determinados por tradições continentais, nacionais, regionais (em sintonia com eles ou com eles rompendo). Os textos teóricos do *kino-pravda*, os textos de Eisenstein sobre a montagem, os manifestos do néo-realismo, da *nouvelle vague*, dos diversos cinemas-novos incluindo o *neue kino* alemão, do cinema pobre (herdeiro da *arte povera*), do dogma-95, ou mais recentemente do cinema do fluxo, exprimem, todos eles, esse complexo de múltiplas determinações. Além disso, todos estes exemplos têm em comum o facto de serem constituídos por reflexões aplicadas, ou por análises de casos, que mantêm uma relação colaborativa com a construção da sua dimensão

filosófica ou normativa. É pouco crível que, na área da intermedialidade, como nas que a precederam e com que ela se articula interdisciplinarmente, a investigação deixe de ser constituída por aquilo a que as humanidades se habituaram a chamar reflexão fundamental, mas que sempre se apoia em exemplos concretos e em análises de casos. Cremos, por isso, que os apelos de Bordwell e Carroll, por um lado, e os de Rodowick, por outro, darão lugar a reconfigurações de práticas teóricas que não abdicarão dos seus instrumentos e metodologias idiossincráticos.

Por outro lado, e como salientava recentemente um relatório sobre a reforma do ensino superior artístico em Portugal (Hasan et al., 2009), a investigação que fará avançar os estudos artísticos é a baseada na prática (*practice based research*): sem prejuízo da reflexão fundamental e historiográfica, a investigação não deve perder de vista as práticas artísticas suas contemporâneas, e com as quais mantenha relações de proximidade. Ganha relevância, no contexto desta discussão, e por exemplo, o facto autores como Bolter e Grusin (loc. cit.: 21) declararem, desde as primeiras páginas do seu livro, que os objectos que ali analisarão são sobretudo produtos da indústria nacional:

“O que nos interessa é a mediação nos nossos *media* correntes na América do Norte, onde podemos analisar imagens, textos e usos específicos. As referências históricas (à pintura renascentista, à fotografia do séc. XIX, ao cinema do séc. XX, etc.) são oferecidas para ajudar a explicar a situação contemporânea”. (5)

Porventura mais significativo é que, no capítulo especificamente dedicado ao cinema («Film»: loc. cit., 146-158), os mesmos autores centrem quase exclusivamente a sua atenção em filmes de Hollywood e da Disney para explicarem, por exemplo, como o cinema de animação faz a mediação de contos, mitos e lendas (*Pocahontas*, *Anastasia*, *Beauty and the Beast*, *Alladin*); *Toy Story* encontra ali o seu justo lugar de primeira longa-metragem integralmente gerada por *computer graphics*, e *Space Jam* ou *Who Framed Roger Rabbit* os seus lugares de híbridos onde personagens de *cartoon* interagem com actores humanos. Para analisarem a quebra da norma hollywoodiana da “transparência”, os autores socorrem-se de *Vertigo* (Hitchcock, 1958), onde comentam

o célebre *track out/zoom in* da câmara na cena da quase queda de Scottie no abismo, e os efeitos especiais do sonho da mesma personagem. A atracção de Hitchcock pela vertigem (ou por lugares altos de onde se pode cair) é, mais adiante, comentada a partir de exemplos como *Rear Window*, *To Catch a Thief* e *North-by-Northwest*. Filmes mais recentes referidos pelos autores são *Terminator 2*, *Jurassic Park*, *The Lost World* ou *Natural Born Killers*. Excepção a este enfoque centrado na indústria cinematográfica dos EUA são a breve referência a *Prospero's Books* e *The Pillow Book*, de Peter Greenaway, por causa dos exercícios fílmicos de remediação da palavra impressa ou manuscrita, e a *L'arrivée d'un train en gare de La Ciotât*, dos Lumière, que lhes proporciona uma reflexão sobre o “cinema de atracções” que disputou o seu lugar com o cinema narrativo :

“Estes primeiríssimos filmes não se apresentavam a si mesmos como narrativas ficcionais, apenas ofereciam à audiência a maravilha de imagens em movimento realistas. Tal função do cinema inicial casava-se bem com o gosto, do final do séc. XIX, por teatros mágicos e formas de *trompe l'œil*”. (6)

O capítulo é interessante, embora parecendo responder antecipadamente ao apelo de Bordwell e Carroll, apoiando-se inteiramente na análise de filmes — o que é normal e desejável—, mas filmes que fazem parte, salvo excepção, do património da indústria americana — o que confirma a intenção, anteriormente declarada, de trabalhar sobretudo a partir dos “*media* correntes na América do Norte”. O leitor de *Remediation* não deixará de reconhecer a amplitude das referências culturais e artísticas dos autores, que excede largamente um tal programa, excessivamente auto-centrado. E, conhecendo pessoalmente Jay David Bolter de sucessivas edições do seminário SAGA's, organizado em Munique sob os auspícios do programa MEDIA europeu, o autor destas linhas pode confirmar que a paleta de Bolter e Grusin é tão “europeia” quanto “americana”. Mas o programa está lá, e o capítulo que aqui referimos também.

Ágnes Pethő, no seu relevante artigo de 2010, sumariando os paradigmas em que historicamente é possível enquadrar os diferentes tipos de ocorrências intermediais no cinema, lista o seguinte conjunto de elementos para um vasto mapa arquipelágico, também entendível

como um variado programa de trabalhos intermediais:

1. A análise do cinema como experiência sinestésica, dando conta da multidão de remediações por ele efectuadas no âmbito das suas relações com outras artes e *media*.

2. A teoria cinematográfica transmedial, com incidências sobretudo narratológicas, onde se exprime a influência dos formalistas russos (Boris Eichenbaum, Viktor Shklovsky, Yuri Tynyanov, outros) na reflexão de autores como David Bordwell e Kristin Thompson (Bordwell, como é sabido, trabalhou sobre a narratividade cinematográfica a partir de conceitos como *fabula* e *sybuzet*).

3. As análises comparativas, os estudos interartes e os trabalhos do tipo “Cinema e...”), com destaque para textos como os de Bazin (Cinema e Teatro, Cinema e Pintura), Cinema e Literatura..., mas que também se ocupam da interconexão genealógica entre os media que analisam (como no *Literatur und Film* de Joachim Paech, 1988), ou analisam ocorrências concretas de interartialidade (como nos trabalhos de Robert Stam, que examinam a reflexividade no cinema e na literatura).

4. A historiografia paraláctica de Catherine Russell e a arqueologia dos media, já mencionadas.

5. A modelização da intermedialidade cinemática e o mapeamento da retórica do cinema intermedial: nos termos de Gaudreault e Marion, a reflexão fundamental e as análises de casos (ou, nos nossos termos: a investigação baseada na prática) são as duas grandes “avenidas” da investigação, perseguindo a identificação de modelos gerais casuisticamente comprovados. Pethő propõe-se subdividir esta área nos seguintes sub-capítulos, de que privilegiaremos o item c):

a) A intermedialidade descrita como rede ou sistema de inter-relações de convergência e transformação (como nos textos de Yvonne Spielmann sobre os filmes de Greenaway);

b) A teorização da percepção da intermedialidade no cinema — como experiência reflexiva, resto (*trace*), diferença, presença de parasita — na sequência das noções de *diferença* e *trace* desenvolvidas por Derrida (como em Paech, Joachim, 2000, «Artwork – Text – Medium. Steps en Route to Intermediality», escrito para a conferência da ESF *Changing Media in Changing Europe* em Paris, 26–28 de Maio, disponível na url: <<http://www.uni-konstanz.de/FuF/Philo/LitWiss/MedienWiss/Texte/interm.html>>;

c) A intermedialidade cinemática descrita como acto performativo, “acção”: trata-se de identificar os “momentos” e “acontecimentos” intermediais no seu aspecto dinâmico, muitas vezes *remediador*, no sentido de Bolter e Grusin; acrescento, à margem do proposto por Pethő, e recordando a importância, para a investigação em artes, da *practice-based-research*, que este domínio de trabalho pode e talvez deva ser privilegiado nas escolas de ensino superior artístico que se ocupam de estudos interartes e/ou de intermedialidade. Mais: este domínio poderia e deveria inspirar análises de obras *in progress* que fizessem interagir, por exemplo, dança, teatro e música com o cinema.

d) A intermedialidade descrita em termos espaciais, lugar heterotópico como em Foucault :

“A heterotopia tem o poder de sobrepôr num só lugar vários espaços (...) incompatíveis entre si. Assim, o teatro faz suceder no rectângulo do palco uma série de lugares estranhos uns aos outros; o cinema é uma curiosa sala rectangular ao fundo da qual, num ecrã bi-dimensional, se vê projectado um espaço com três dimensões” (Foucault *in* «Des espaces autres. Hétérotopies», disponível na url: <<http://foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.fr.html>> (7).

e) Finalmente, a intermedialidade como parte do domínio do figural e seu mapeamento, como no caso dos *tableaux vivants* no *Passion* de Godard ou no de *Nightwatching* de Greenaway.

É verdade que esta enumeração de “áreas de ocorrência intermedial” ou de “áreas de trabalho sobre a intermedialidade no cinema” tem um sabor algo heteróclito, parecendo construída por análise empírica e para efeitos de inventário. Mas tem a vantagem de apontar para os diferentes territórios teóricos e práticos onde se está a constituir uma zona de reflexão interdisciplinar que permite reler e talvez reprogramar parte do que lhe deu origem e a justifica. Boa parte destas áreas de trabalho tenderão a produzir uma espécie de *mise en abîme* intermedial, que a análise deverá saber pôr em evidência e descrever, interpretando os sentidos por ela produzidos.

4. Um certo mal-estar

Há um fenómeno curioso que faz parte da paisagem da reflexão intermedial contemporânea e não deve ser aqui escamoteado: um número apreciável de estudiosos do cinema (especialistas em *film studies*) e de cineastas mostra, ainda hoje, relutância em admitir que a intermedialidade lhes interessa ou lhes diz directamente respeito. E a primeira razão desse desconforto é que têm dificuldade em ver o cinema confundido ou misturado com outros *media* : a *diferença* ontológica do cinema como arte e obra de autor coaduna-se mal, do seu ponto de vista, com a equiparação categorial do cinema à televisão (mais facilmente tida como rival ou inimiga mortal), à rádio ou à imprensa, ou ainda, mais recentemente, à *www* e às plataformas da convergência digital, que são por eles vistas, sobretudo, como dispositivo (ou simples *gadget*) comunicacional e como lugar de exibição de *trailers* e de distribuição. É uma questão de *natureza* e de grupo de pertença dos dispositivos : deste ponto de vista, só pontual e acidentalmente o cinema e os *media* pertencem ao mesmo grupo de actividade — e confundir um e outros requer uma observação tão distanciada que não possibilita a identificação das diferenças entre os objectos observados.

O facto de os estudos em comunicação (*communication studies*, ou *media studies*) desde há muito terem integrado o cinema como seu objecto de estudos, e se interessarem pelo cinema como *media*, é, neste contexto, vivido como um mal menor, uma canibalização ou um abuso relativamente tolerável — porque, a seu modo, propicia a proliferação de comentários académicos sobre o cinema como arte e favorece a sua recepção como actividade pertencente à cultura erudita. Este mal-estar de *scholars* do cinema e de cineastas perante uma área de estudos que, embora referindo-se sistematicamente ao cinema e produzindo uma cada vez mais extensa bibliografia sobre ele, é vista como exógena à matriz cinematográfica propriamente dita, e que eles não assumem como “sua”, é uma constatação internacional. Diz a este respeito Ágnes Pethő (2010: 39, nota 7):

“Muito frequentemente, investigações que têm como objecto a intermedialidade cinematográfica são acolhidas por departamentos académicos de linguística e de literatura, que promovem enfoques interdisciplinares (por vezes para acrescentarem um sabor suplementar

à sua oferta corrente de cursos e de tópicos de investigação), ou por departamentos de estudos em comunicação ou em media, e não por departamentos especializados em estudos em cinema” (8).

Já em 2009, em Amsterdam (na ESF Exploratory Workshop on Intermedialities : Theory, History, Practice), Pethő lançara o debate sobre essa resiliência dos *film studies* em estabelecerem um comércio durável com os estudos em intermedialidade, por medo de que a especificidade do *medium* cinematográfico se perca ou se dilua no seio de teorias vocacionalmente tendentes para a síntese, a síncrese e a convergência. De facto, as teorias do cinema têm-se esforçado, desde o nascimento deste último, e independentemente da sua diversidade, por se manter focadas na especificidade do *medium*, garantindo desse modo a sua legitimação, quer junto do discurso crítico, quer no âmbito do seu reconhecimento institucional. Hoje, quando o conjunto das mutações tecnológicas pressionam para que as suas técnicas e procedimentos se confundam com os de outros *media* audiovisuais — acentuando a tendência para que ele se movimente em zonas de fronteira que partilha com vizinhos — esse reflexo de auto-preservação mantem-se e, aqui e ali, agudiza-se, voltando a alimentar a reflexão ontológica auto-centrada.

No caso português, a assinalável iliteracia de parte dos cineastas, mesmo entre os das mais jovens gerações, diante da “convergência digital” ou diante das vertentes das TIC que mais directamente podem interferir na fabricação de imagens e sons, foi recentemente confirmada por um estudo (Mendes et al., 2010) que visou descrever e analisar a cultura organizacional e os métodos e formas de trabalho do meio cinematográfico. No entanto, não apenas boa parte desses **mesmos** cineastas filma com câmaras digitais, como a pós-produção de imagens e som dos seus filmes, e todas as misturas, mudaram de geração tecnológica, empurrando a película e a pós-produção pré-digital para uma posição cada vez mais museológica. Além disso, as cópias destinadas a distribuição e exibição são igualmente digitais. Ou seja : estes cineastas vivem activamente o paradoxo de terem de se iniciar no *empowerment* da convergência digital sem abdicarem da definição ontológica do cinema da era analógica e da película. A resiliência em aceitar que o cinema pode, sem perda de identidade,

integrar o grupo dos *media* contemporâneos, é comparável a outra, apesar da mudança de escala do problema : boa parte dos cineastas também aceitaram mal ser classificados como “produtores de conteúdos para as indústrias culturais e criativas”.

E no entanto, quando se olha para a cinematografia portuguesa predominante desde a época do *cinema novo*, ou seja, nas últimas cinco décadas, percebe-se que alguns dos seus traços mais persistentes — a forte relação com o teatro expressa no desempenho dos actores e na concepção das cenas, a propensão para uma cultura do enquadramento e da composição muito próxima da pintura, a estreita ligação à literatura pela transposição de uma linguagem trabalhada e de segundo grau para os *scripts*, que também se exprime na prevalência de duplas *realizador-autor literário* na concepção e redacção desses mesmos *scripts*, a preferência por planos fixos ou por movimentos de câmara lentos e cautelosos, a fuga a convenções da acção que Deleuze fez corresponder à *image-mouvement* — todos estes traços evidenciam que uma tal cinematografia pode e deve, até por razões de pedagogia, ser objecto de análise por parte dos estudos interartes da tradição “comparatista” e da reflexão intermedial. São, de facto, estas disciplinas que dispõem dos instrumentos teórico-práticos, do *know how* e da vocação necessários para, face a tal cinematografia, a compreender e valorizar.

Na entrevista atrás citada, Pedro Almodóvar (loc. cit.), comentando a sua relação com as artes da cena, admite ter medo de montar uma ópera porque não se sente suficientemente preparado, porque não é “suficientemente fanático do género para entrar nas suas convenções” e porque o preocupa “a imobilidade do espectáculo, a idade e a representação dos cantores”, mas para logo acrescentar que, se o fizesse, entregaria a William Kentridge [que dirigiu *O nariz* de Shostakovitch] “os cenários e tudo o que aparecesse no palco”. Por outras palavras: com uma parceria técnica e artística adequada, talvez o fizesse. Em contrapartida, sente-se perto de encenar teatro: “Antes, creio que devia dirigir teatro. É algo que ainda tenho pendente (...). Cada dia o vejo mais perto”. Não significa isto que, à semelhança de muita outra gente do cinema antes dele, de Orson Welles a Bergman e a Delvaux, Almodóvar exprime o desejo de travessia de fronteiras

entre as artes da cena e as do ecrã, explorando o território das práticas interartes e o das intermedialidades? Decerto, a tentação, para um cineasta, de fazer teatro ou de montar uma ópera não significa necessariamente, hoje como ontem, a vontade de pisar terreno deliberadamente intermedial. Mas significa, sem dúvida, o reconhecimento da contiguidade artística e técnica de distintas práticas da cena e do ecrã, e a compreensão de que, em determinadas circunstâncias, perdem relevância as fronteiras históricas entre géneros e *media*.

Por outro lado, é interessante observar o que diz o mesmo cineasta sobre a sua relação com as novas plataformas digitais, num meio cinematográfico que tende a desenvolver com estas uma relação estritamente utilitária e ainda marcada pela desconfiança (Almodóvar, loc. cit.):

“Gostaria de matizar a relação dos criadores com a Internet. Em primeiro lugar, somos todos internautas. Se eu estivesse a começar agora, em vez de super-oitos, faria vídeos que disponibilizaria gratuitamente no You Tube e dar-me-ia a conhecer globalmente, sem precisar de intermediários. E explodiria de felicidade se um milhão de internautas importasse gratuitamente a minha curta (...). Creio que este século se diferencia do anterior devido à irrupção da Internet nas nossas vidas. É algo tão importante que, para se medir o grau de liberdade que existe num país, enquanto no século passado se avaliava a liberdade de imprensa, hoje avaliamos o livre acesso à Internet, que não existe em Cuba ou na China”.

Não há bela sem senão: o progresso oferecido pela nova expositividade que ferramentas como o You Tube representam é ainda obscurecido pela perda de qualidade de imagens e sons circulantes na Internet, por um lado, e pelos danos económicos e morais infligidos, pela pirataria digital, aos autores (Almodóvar, loc. cit.):

“Para além dos prejuízos económicos, enormes, [provocados pela pirataria digital], preocupa-me o direito moral dos autores. As pessoas compram filmes na nuvem ou importam-nos por computador com uma qualidade técnica ínfima. Durante meses, um monte de gente,

artistas e técnicos, deram o seu melhor para criar um produto com a maior qualidade, independentemente de o filme ser bom ou mau; mas ao cliente da nuvem ele chega convertido em subproduto: imagens escurecidas, desfocadas, com gente a passar diante do ecrã, som dessincronizado, etc. (...). O autor acrescenta-se à vasta lista dos seres mais desprotegidos por esta sociedade”.

Concluamos : o encontro de 2009 em Amsterdam deu ênfase à intermedialidade como “fenómeno que se enraiza, não só na história técnica da comunicação pelos *media*, incluindo a gravação de imagens e sons, mas também na tradição da colagem e da montagem no cinema e nas artes visuais, na história da reprodução e das formas televisivas, e em práticas mais antigas de referência e adaptação intertextual, bem como de experimentação artística de síntese” (o exemplo citado para ilustrar esta última é o *Fluxus movement*). Ao mesmo tempo, a sua acta informal (disponível em Scientific Report Intermedialities - European Science Foundation, versão html) também se referia à intermedialidade como “formas específicas de interação (com diferentes qualidades, intenções, sentidos, histórias e efeitos) entre, ou no seio, de *media* específicos como o cinema, a televisão, o design gráfico, o hipermedia e os jogos digitais”.

Na sua comunicação de Amsterdam, depois editada nas Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies, Volume 2, Ivo Blom (2010) estuda as portas e as janelas nos filmes de Visconti como instrumentos para enquadrar dentro do enquadramento (*frame within a frame*), de abrir a profundidade de campo para um segundo ou terceiro espaço, à luz do papel central desempenhado por estes mesmos *motivos* na pintura holandesa do séc. XVII — como na *Vista de um corredor*, quadro de Samuel van Hoogstraten (1662), na *Carta de amor*, quadro de Johannes Vermeer (1669) e em dezenas de outros. O texto de Blom tem como referência a iconologia de Aby Warburg e Ernst Panofsky, mas retoma a ideia de *motivo* trabalhada, por exemplo, por Michael Walker no seu *Hitchcock's Motifs* (2005), chamando a atenção para as portas abertas da pintura holandesa como revelando o fascínio da época pelo enquadramento da profundidade à maneira albertiniana. Ao ler o texto, não pude deixar de pensar em certos planos fixos da trilogia das Fontainhas, de Pedro Costa, imagens do bairro enquadradas segundo uma estratégia semelhante. O exemplo apenas

serve, aqui, para salientar a relevância da comparação entre estratégias picturais e filmicas. No mesmo sentido, vale a pena conhecer textos e entrevistas de alguns directores de fotografia para entender a relevância da obra de certos pintores (Caravaggio, por exemplo), na iluminação de certos *plateaux* cinematográficos.

Trata-se, portanto, para além de *aprender*, de *ensinar*. E precisamente, outra preocupação da *workshop* de Amsterdam foi a de tentar perceber se a intermedialidade também pode ser entendida, na prática, como um utensílio educacional. Nos termos da sua acta informal: “Será possível ensinar jovens alunos a comparar artes e media? A usar um enfoque comparativo para estudar a teoria e a prática da intermedialidade, com especial ênfase na interacção entre as artes literárias e visuais, por um lado, e os media (publicidade, design gráfico, cinema, jogos de computador, websites, etc.), tal como os vimos evoluir ao longo do séc. XX e no princípio do séc. XXI? Como podem estas interacções ser compreendidas nos respectivos contextos históricos? Como podem as sinergias entre artes e media ser definidas, cartografadas, significadas e analisadas?” Os participantes acordaram em tentar organizar acções de formação com o formato *workshop* em situações como das “Universidades de Verão”, em promover formações de 2º e 3º nível de ensino superior (MA e PhD) e em contribuir para maior mobilidade de estudantes e professores.

Bibliografia

- ALMODÓVAR, Pedro (2011), «El abismo Almodóvar», entrevista por Ángels S. Harguinday, *in* El País Semanal, 21 de Agosto.
- BAZIN, André (1958, 1975 póstumo), *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris, Cerf, 1985 (antologia dos quatro vol. da *editio princeps*, organizada pelos editores com o acordo de Jeanine Bazin e François Truffaut). Tr. port. *O que é o cinema?*, Livros Horizonte, col. Comunicação e Linguagens, 1992, reimp. 1997.
- BLOM, Ivo (2010) «Frame, Space, Narrative. Doors, Windows and Mobile Framing in the Films of Luchino Visconti», in *Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies*, Volume 2.
- BLOOM, Harold (1973), *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, New York, Oxford University Press.
- BOLTER, Jay David, e GRUSIN, Richard (1999), *Remediation. Understanding*

- New Media*, Cambridge e Londres, MIT Press, 2000.
- BORDWELL, David (1996), «Contemporary Film Studies and the Vicissitudes of Grand Theory», in *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*, David Bordwell e Noël Carroll (ed.), pp. 3–37. Madison, Wisconsin, University of Wisconsin Press.
- CANUDO, Ricciotto (1911), «The Birth of a Sixth Art», in *French Film Theory and Criticism: A History / Anthology, 1907–1939*, ed. Richard Abel, 58–66, Princeton University Press, 1993.
- CHAMBAT, Pierre; EHRENBERG Alain (1988), «De la Télévision à la culture de l'écran», in : *Le Débat*, n° 52.
- CHANAN, Michael (1990), «Economic Conditions of Early Cinema», in ELSAESSER, Thomas, e BARKER, Adam (ed.), *Early Cinema : Space, Frame, Narrative*, Londres, BFI Publishing.
- COOK, David A. (1981), *A History of Narrative Film*, NY e Londres, W.W. Norton, 3ª ed., 1996.
- ELSAESSER, Thomas, e BARKER, Adam (ed.)(1990), *Early Cinema : Space, Frame, Narrative*, Londres, BFI Publishing.
- GAUDREAU, André, e MARION, Philippe (1999), “Un média naît toujours deux fois...”, in André Gaudreault, François Jost (ed.), *Sociétés et Représentations*, n° 9, «La croisée des médias», Publications de la Sorbonne, Abril 2000, pp. 21-36. Tradução inglesa (2005) : “A medium is always born twice ...”, in *Early Popular Visual Culture*, 3: 1, pp. 3-15. Url: <<http://dx.doi.org/10.1080/17460650500056964>> ou <<http://tandfprod.literatumonline.com/doi/abs/10.1080/17460650500056964>>.
- GUNNING, Tom (1990), «The Cinema of Attractions: Early Film its Spectator and the Avant-Garde», in ELSAESSER, Thomas, e BARKER, Adam (ed.), *Early Cinema : Space, Frame, Narrative*, Londres, BFI Publishing, pp. 56-62.
- HASAN, Abrar (coord.) (2009), com BLUMENREICH, Ulrich; BROWN, Bruce; EVERSMA, Peter; e ZURLO, Francesco, *Reforming Arts and Culture Higher Education in Portugal — Report of an International Panel of Experts for the Ministry of Science, Technology, and Higher Education*, Portugal, 21 July.
- JENKINS, Henry (2006), *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide*, NYU Press.
- KLINE, Jefferson T. (1992), *Screening the Text. Intertextuality in New Wave French Cinema*, Baltimore e Londres, The Johns Hopkins University Press.
- LELLOUCHE, Raphaël (1992), «Théorie de l'écran», in *Traverses*, n° 2. Url: <<http://testconso.typepad.com/theorieecran.pdf>>

- ou <<http://www2.centrepompidou.fr/traverses/numero2/textes/lellouche.html>>
- LINDSAY, Vachel (1915), *The Art of the Moving Picture*, New York, Macmillan.
- MENDES, J. M. (2002), «Notas sobre os ecrãs e o virtual», in *Trajectos*, Revista de Comunicação, Cultura e Educação, ISCTE, n° 1, Junho de 2002, Ed. Notícias.
- MENDES, J. M., (2009), *Culturas narrativas dominantes: o caso do cinema*, Lisboa, Edual.
- MENDES, J. M. (coord.) et al. (2010), *Novas & Velhas Tendências no Cinema Português Contemporâneo*, ed. Biblioteca da ESTC, disponível para download gratuito na url: <<http://pwp.net.ipl.pt/sc/gportela/livro.pdf>>. O livro é um trabalho colectivo produzido pelo projecto de investigação *Main Trends in Contemporary Portuguese Cinema*, sediado na ESTC e apoiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia.
- MENDES, J.M. (2011 a), «O conceito de intermedialidade» (aqui antologado).
- MENDES, J.M. (2011 b), «Generalidades sobre palcos transitários, elogio do novo Ludus Mundus» (aqui antologado).
- MÜLLER, Jürgen E. (1996), *Intermedialität. Formen moderner kultureller Kommunikation*, Münster, Nodus Publikationen.
- MÜNSTERBERG, Hugo (1916), *The Photoplay. A Psychological Study*, New York e Londres, Appleton.
- PAECH, Joachim (1989), *Passion oder die EinBILDungen des Jean-Luc Godard*, Frankfurt am Main, Deutsches Filmmuseum.
- PARENTE, André (2007), «Cinema em trânsito: do dispositivo do cinema ao cinema do dispositivo» in Manuela Penafria, Índia Mara Martins (Org.) *Estéticas do Digital, Cinema e Tecnologia*, <www.labcom.ubi.pt>.
- PETHŐ, Ágnes (2010), «Intermediality in Film: A Historiography of Methodologies», in *Acta Univ. Sapientiae, Film and Media Studies*, n° 2, pp. 39–72.
- PETHŐ, Ágnes (2011), *Cinema and Intermediality — The Passion for the In-Between*, Cambridge Scholars Publishing.
- RODOWICK, David N. (2007), «An Elegy for Theory», in *October* n° 122 (Fall), pp. 91–109. Ver também, do mesmo autor, *The Virtual Life of Film*, Cambridge e Londres, Harvard University Press.
- RUSSELL, Catherine (2002), «Parallax historiography. The Flâneuse as Cyberfeminist», in *A Feminist Reader in Early Cinema*, eds. Jennifer M. Bean and Diane Negra. Durham, Duke University Press, pp. 552–571.
- SADOUL, Georges, (1949), *Histoire du cinéma mondial de ses origines à nos jours*, Paris, Flammarion, 6ª ed., 1961.
- WALKER, Michael (2005), *Hitchcock's Motifs*, Amsterdam University Press.

Citações traduzidas no texto:

1. “(...) film is not hybrid or intermedial because it made its medial forerunners into its own contents (as was the thesis of McLuhan), but because from the very beginning we find medial interactions and interferences on almost every level. Its technical conditions, its circumstances of presentation and its aesthetic structures are all marked by these interactions”.

2. “In a tableau vivant we only have the memory of a painting present and not the painting itself before the camera. The confrontation between cinema and painting unfolds on a third level: the level of the theatre. Such tableaux vivants are actually theatrical scenes, in which the penetration of the camera into the picture means an entrance into a stage-like setting. The space of the picture becomes theatrical space, the bodies that are represented in a picture become actual bodies further deconstructed into actor and part interpreted by the actor”.

3. “Observons cette surface quasi-continue des objets à écrans auxquels nous sommes confrontés et nous serons frappés de ce que l'écran est devenu l'interface de plusieurs fonctions. Il n'est plus dédié ni à une implantation particulière (le bureau plutôt que l'espace domestique, l'intérieur plutôt que l'espace extérieur et public, etc.) ni à un service spécialisé. Tous les écrans quotidiens trouvent leurs répondants spécialisés dans les domaines militaire, bancaire, médical, scolaire, dans la visualisation scientifique, etc. Cette liste hétérogène montre qu'en pénétrant dans toutes les sphères de la vie, l'écran ne s'est pas seulement multiplié (...) mais bien qu'il s'est généralisé au sens où il tend spontanément à occuper tout l'espace disponible en fait d'interface cognitif”.

4. “In the USA film theorizing (...) is even today constantly forced to assert itself against filmmaking practices and film criticism. In Europe, by comparison, film theory is compelled to find its “foothold” not so much against the backdrop of film production, but among traditional academic disciplines and institutions in the context of which a strategy of interdisciplinarity might seem more successful”.

5. “What concerns us is remediation in our current media in North America, and here we can analyze specific images, texts and uses. The historical resonances (to Renaissance painting, nineteenth-century photography, twentieth-century film, and so on) will be offered to help explain the contemporary situation”.

6. “These very early films did not present themselves as fictional narratives, but simply offered the audience the marvel of realistic moving images. This function of early cinema fit with a late-nineteenth-century taste for magic theaters and forms of trompe l’œil”.

7. “L’hétérotopie a le pouvoir de juxtaposer en un seul lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont en eux-mêmes incompatibles. C’est ainsi que le théâtre fait succéder sur le rectangle de la scène toute une série de lieux qui sont étrangers les uns aux autres; c’est ainsi que le cinéma est une très curieuse salle rectangulaire, au fond de laquelle, sur un écran à deux dimensions, on voit se projeter un espace à trois dimensions”.

8. “Quite often researches concentrating on cinematic intermediality are hosted by academic departments of linguistics and literature embracing interdisciplinary approaches (sometimes as a means of spicing up their current offer of courses and research topics) or departments of communication / media studies instead of university departments specializing in film studies”.

ÍNDICE

Apresentação.....	p. 3
O conceito de intermedialidade	p. 5
Generalidades sobre palcos transitários, elogio do novo ludus mundus	p. 40
Cinema e intermedialidade	p. 72

