

El uso de las estrategias de la intermedialidad en el teatro contemporáneo brasileño de Belo Horizonte



Marcos Antônio Alexandre

FALE-Universidade Federal de Minas Gerais / CNPq / marcosxandre@yahoo.com

Fecha de recepción: 05/03/2016. Fecha de aceptación: 26/04/2016.

Resumen

El teatro es un arte multidisciplinario que hace dialogar diversos lenguajes en un mismo proceso. En este sentido, la intermedialidad y los recursos mediáticos se evidencian cada día más en las puestas teatrales contemporáneas en el escenario artístico brasileño. El objetivo de este texto es reflexionar acerca del teatro producido en Belo Horizonte -ciudad brasileña de la provincia de Minas Gerais- que utiliza en sus montajes elementos que integran los recursos de la intermedialidad. Para el desarrollo del trabajo son analizados respectivamente los grupos GOM – Grupo Oficcina Multimédia y Mayombe Grupo de Teatro y sus puestas en escena *Aldebaran* (2013) y *Klássico (com K)* (2013).

Palabras clave

Aldebaran
intermedialidad
lenguajes escénicos
Klássico (com k)
teatro contemporáneo
GOM – Grupo Oficcina
Multimédia
Mayombe Grupo de Teatro

Abstract

Theater is a multidisciplinary art that integrates various languages in a single process. On this regard, enhancing intermediality and incorporating new mediatic resources is a constantly growing tendency in the contemporary Brazilian theatrical scene. The aim of this text is to reflect upon the plays produced in Belo Horizonte (BH) – a Brazilian city in Minas Gerais – that use diverse intermedial resources in their productions. The data analysis focuses on two groups from BH: GOM – Grupo Oficcina Multimédia and Mayombe Grupo de Teatro and their productions *Aldebaran* (2013) and *Klássico (com K)* (2013).

Key words

Aldebaran
intermediality
scenic languages
Klássico (com k)
contemporary theater
GOM – Grupo Oficcina
Multimédia
Mayombe Grupo de Teatro

Patrice Pavis argumenta que es posible entender la representación teatral como un conjunto de significantes que sólo adquieren sentido como una serie de diferencias (2003:10). Por otro lado, sabemos que los textos dramático y espectacular son compuestos por huecos que necesitan ser rellenados por el lector/espectador. Creo que tanto esa “serie de diferencias” como los huecos deben ser vistos como objetos semánticos que nos permiten establecer diálogos intertextuales –y, a la vez, intermedióticos– con otras manifestaciones artísticas, pues el lector/espectador tendrá

que rellenar esos espacios (diferencias y huecos) y, para ese juego, deberá utilizar su contexto social para hacerlo. Somos conscientes de que “el texto no tiene nada de permanente” (Pavis, 2004:88), lo que le otorga la condición de posibilidad de ser re-leído y re-concretizado sin cesar, buscando una posibilidad de diálogo entre los contextos representados.

El uso de otros lenguajes en el teatro ha sido una estrategia recurrente para llevar a cabo una propuesta espectacular. Sabemos que el texto dramático es sólo uno de los elementos que forman parte del texto espectacular, que engloba todo el proceso de montaje: desde el texto dramaturgico hasta los trabajos del actor, director y los otros lenguajes escénicos (acciones verbales y no verbales, partituras físicas y vocales, escenario, vestuario, luz, maquillaje, objetos de escena, ritmo, música, tiempo, etc.). Por lo tanto, se puede observar que tanto el arte como las literaturas teatrales son un arte multidisciplinario, que hace dialogar diversos lenguajes en un proceso de montaje. En ese sentido, se nota que la intermedialidad está presente tanto en los procesos espectaculares como en los dramáticos.

A principio, podríamos llegar a afirmar que todas las puestas en escena -principalmente las propuestas espectaculares, por trabajar con lenguajes diversificados- podrían ser leídas como propuestas estéticas que utilizan recursos de la intermedialidad. Sin embargo, Patrice Pavis nos alerta que “*a intermedialidade é apenas um dos meios, o mais recentemente teorizado talvez, para anotar e analisar um espetáculo*” (2003:46). El crítico emplea el concepto a partir de las contribuciones teóricas de Jürgen Müller, argumentando que

Calcado na expressão e metodologia da intertextualidade, a intermedialidade “não significa nem uma adição de diferentes conceitos de mídia nem a ação de colocar entre as mídias obras isoladas, mas uma integração dos conceitos estéticos das diferentes mídias em um novo contexto”. Entende-se “por intermedialidade, que há relações midiáticas variáveis entre as mídias e que sua função provém, entre outras coisas, da evolução histórica dessas relações” e pressupõe-se o “fato de que uma mídia guarda em si estruturas e possibilidades de uma ou várias outras mídias”. (2003:42-43, lo destacado es del autor)

De Pavis me interesa la idea de “*integração dos conceitos estéticos das diferentes mídias em um novo contexto*”, pues esa característica tiene que ver con la concretización del texto dramático que va a dialogar con el momento y el lugar de enunciación de su representación.

Así, puedo afirmar que el uso del concepto de intermedialidad en el teatro contemporáneo se observaría en diversas propuestas escénicas, principalmente en aquellos trabajos en los que el objetivo es ejercitar un diálogo entre prácticas performáticas diferentes: teatro de objetos, danza moderna, *body art*, instalaciones, prácticas ritualistas, performances urbanas. Para este trabajo, traigo para una breve reflexión los trabajos del GOM-Grupo Oficina Multimédia y Mayombe Grupo de Teatro, ambos grupos radicados en la ciudad de Belo Horizonte -provincia de Minas Gerais, Brasil- y para ello tomaré como ejemplos, respectivamente, los espectáculos, *Aldebaran* (2013) y *Klássico (com K)* (2013).

Los montajes intermediáticos del GOM

El Grupo Oficina Multimédia¹ pertenece a la Fundación de Educación Artística desde 1977, cuando fue creado por el compositor argentino Rufo Herrera en el Curso de Arte Integrado del IX Festival de Inverno de la UFMG. Hasta 1981, se mantuvo bajo

1. Acerca del trabajo de grupo, vea <http://oficina-multimedia.com.br/v2/>



Foto de Netum Lima

la dirección de Rufo Herrera, presentando varios espectáculos. Como grupo busca, desde entonces, el desarrollo de diversas técnicas necesarias al montaje de espectáculos multimedia. A partir de 1983, con la dirección de Ione de Medeiros, el Grupo mantuvo un permanente trabajo de cuerpo, voz, rítmica corporal e investigación de materiales escénicos en el proceso de elaboración de sus propuestas espectaculares. Según el investigador Roberson de Sousa Nunes,

O GOM, buscando extrapolar linguagens especificamente sonoras, estendeu seu trabalho aos gestos, ao deslocamento, à ação, ao desenvolvimento de uma idéia, de uma concepção musical mais abrangente, em que som, forma, movimento e material cênico se justapõem, se alternam, se inter-relacionam, num contínuo contraponto. Essa soma de linguagens “brinca” com os elementos, propondo ao espectador uma nova estética, uma percepção mais sensitiva, que vai além da transmissão de mensagens, soluções pragmáticas ou de uma compreensão lógica e racional da arte. (2005:21)

A pesar de no tratar específicamente de la cuestión de la intermedialidad, este concepto aparece en la argumentación de Nunes². A partir de mi práctica teatral y de los estudios semiológicos que vengo desarrollando, no tengo duda de que el trabajo del GOM siempre presentó una lectura intertextual e intermediática, consecuencia de la dirección de Ione de Medeiros en quien prima, como directora y escenificadora, la búsqueda constante del empleo de nuevos lenguajes escénicos.

Aldebaran es uno de los trabajos en el que el grupo más experimenta con los recursos de la intermedialidad. Con este espectáculo, Multimédia propone una denuncia sobre la situación de nuestro universo, que tiene al hombre como uno de sus grandes destructores. Todo el juego espectacular se construye a través de la figura de los monstruos. En el programa de la pieza podemos leer:

Em Aldebaran os monstros são figuras do mal que em suas múltiplas variedades e seus diversos formatos sempre povoaram o imaginário dos homens e os assombraram em seus sonhos e pesadelos. No espetáculo buscamos desde os monstros mais antigos, os que povoam os contos de fadas, até os monstros dos dias atuais inseridos na modernidade. (2013)

2. A través del análisis de los montajes realizados por el GOM, Roberson de Sousa Nunes realiza un relevante trabajo de análisis semiótico, a partir de las contribuciones metodológicas de los Estudios Literarios, en su disertación de maestría *Do texto literário ao texto espetacular pós-moderno nas linguagens cênicas do grupo Oficina Multimédia* (Belo Horizonte: Faculdade de Letras/UFMG, 2005).



Foto de Netum Lima

Aldebaran es el que protege el universo, el ser que representa las fuerzas del bien contra el mal, una estrella de máxima grandeza. De esta manera, la pieza trata del juego que se establece entre estas dos fuerzas planteando analogías con las sociedades contemporáneas y el poder que los humanos ejercen sobre todas las cosas, destruyendo la naturaleza y a sí mismos. Una vez más, tomando como referencia el programa del espectáculo, el grupo se pregunta y, a la vez, contesta:

No ano de 1998 o Grupo Oficina Multimédia mostrou Zaac e Zenoel, um espetáculo no qual dois cientistas se debruçavam sobre questões essenciais do ser humano, dentre elas o desejo de imortalidade que sempre inquietou a humanidade. Naquela época a busca dos cientistas sintonizava com uma Crença do homem na Terra como um local promissor, onde se podia pensar na vida no planeta como um investimento gratificante.

Quinze anos depois, em 2013, o GOM apresenta o espetáculo Aldebaran com uma temática contrária, usando os monstros de nosso imaginário como metáfora da vitória do mal sobre o bem na contemporaneidade.

Nossa proposta é denunciar a falência do planeta Terra que deixou de ser um local promissor, um paraíso terrestre do qual ninguém quer se afastar. Já não existem mais cientistas e nem mesmo longevidade, que deixou de ser um bem e se transformou em um problema [...] O homem se distanciou de seu ideal humanitário e se reconfigurou com um ser maligno, como se estivesse possuído pelos antigos monstros que outrora habitaram o planeta Terra. (2013)

Toda la puesta en escena está trabajada a través de la incorporación de videos y de superposiciones de imágenes que llevan al espectador hacia el imaginario de los sueños y de los juegos alegóricos propuestos por la mirada de la directora Ione de Medeiros. Los videos no son ornamentos ni un elemento más que viene a integrar a los lenguajes escénicos. Casi todo el tiempo el video está presente en la puesta en escena y crea una atmósfera que hace que el público pueda verse como parte del juego propuesto, pues él también es incitado a darse cuenta de la situación del planeta.

En la concepción espectacular de Medeiros, el escenario y el espacio de representación cumplen un rol muy importante para el desarrollo de las imágenes que se construyen a lo largo de la puesta en escena. En este sentido, se puede decir que los movimientos escénicos de los actores resultan de una operación constructivista que se manifiesta también en la elaboración del escenario que, a la vez, refleja también una arquitectura; es decir, un diseño arquitectónico que puede ser leído como un complejo de formas que se entrecruzan en diferentes combinaciones y que es constituido por estructuras superpuestas en formas de cubos -cajas, globos- organizando planos múltiples en los que los actores juegan en las escenas. Conjugando los lenguajes de la escenografía con los aparatos tecnológicos, el grupo incorpora al montaje su trabajo con la rítmica corporal donde los cuerpos de los actores se convierten en unidades básicas para componer el juego semiológico propuesto. Toda la pieza está centrada en las acciones y movimientos de los actores por el escenario y su interrelación con los videos que simulan el embate entre las fuerzas antagónicas representadas por los monstruos y Aldebarán. El grupo trabaja con la paradoja de la ficción y la realidad y plantea:

Aldebaran foi inspirado na realidade, não se trata de uma ficção. Tudo partiu da observação dos dias atuais, daquilo que nos rodeia, compreendendo desde o desequilíbrio ecológico até as distorções psíquicas dos falsos líderes, ditadores e detentores do poder. [...]

Hoje, morre-se por chuvas, por calores, por frios excessivos, por prédios que caem, por pais que atiram seus filhos pelas janelas, ou por filhos que matam seus pais a machadas; por sádicos que se divertem em colocar fogo em mendigos e índios, que violentam crianças, que espancam mulheres e que abandonam velhos, instalando no planeta um circo de horrores do qual todos somos cúmplices e temos nosso papel de coadjuvante. (programa del espectáculo, 2013)

Así, además de contemporánea, la *fábula* propuesta en *Aldebaran* refuerza el interés del Multimedia por tratar cuestiones actuales a través del ejercicio de crear escénicamente jugando con los lenguajes que forman parte del texto espectacular. Una vez más, el GOM comprueba su habilidad y la importancia de su trabajo con los distintos lenguajes para su trayectoria artística, creando un minucioso trabajo arquitectónico, utilizando y (re)empleando objetos escénicos que asumen funciones semióticas dobles.

La intermedialidad en Mayombe Grupo de Teatro

El Mayombe Grupo de Teatro, grupo del cual soy uno de los miembros fundadores, cumple en 2015 veinte años de existencia. El grupo está dirigido por Sara Rojo, chilena radicada en Brasil. Desde su fundación hasta el presente ha realizado diez montajes³: *El Continente Negro* del chileno Marco Antonio de la Parra, en 1996; *Saga Real* de la argentina radicada en Brasil, Graciela Ravetti, en 1997; *Fluxo invertido* de Graciela Ravetti y Denise Pedron, en 1998/1999; *Por un Reino*, de la argentina Patricia Zangaro, en 1999/2000; *Nossosnuestrosmitos-Primeiro Estudo*, en 2002, *Nossosnuestrosmitos Segundo Estudo*, en 2003/2004 y *O julgamento de Don Juan*, en 2005 –trilogía mítica con creación colectiva del grupo; *Por esta porta estar fechada, as outras tiveram que se abrir*⁴ de Éder Rodrigues, Fabiana Amorim, Fabiane Aguiar y Júnia Pereira, en 2007; *A Pequeninna América e sua Avó \$ifrada de escrípulos*⁵ de Éder Rodrigues, Marcos Coletta y Marina Viana, en 2010; y *Klássico (com k)*⁶, de Didi Vilella, Eder Rodrigues, Fernando de Oliveira, Flávia Almeida y Marina Viana, en 2013.

Klássico (com K) surge a partir del diálogo con los personajes del universo clásico: Antígona (Sófocles, 442 A.C), Fausto (Goethe, 1775), Medea (Eurípedes, 444 A.C) y Ulises (Homero, aproximadamente siglo VIII A.C). De esta premisa surgen nuestros

3. La trayectoria del Mayombe Grupo de Teatro, hasta el montaje de *A Pequeninna América e sua avó \$ifrada de Escrípulos*, se describe en el libro *Mayombe: Arquivos da memória, dramaturgia, pesquisas e práxis cênicas* que compilé, en 2011, para la Editorial Nandyala.

4. La pieza *Por essa porta estar fechada, as outras tiveram que se abrir* fue postulado en el V Premio USIMINAS/SINPARC en las categorías de iluminación (Telma Fernandes), escenario (Gil Esper) y mejor actriz (Marina Viana).

5. Este trabajo se estrenó en el Esquyna – Espaço Coletivo Teatral, en mayo de 2010, realizando temporadas en otros varios espacios y participando de Festivales. Recibió el Premio SINPARC/USIMINAS 2011 de Mejor Actriz (Marina Viana), siendo también postulado en las categorías de Actor Coadyuvante, Dirección, Espectáculo, Vestuario y Texto Inédito; ganó el Premio SESC/SATED 2011 de Mejor Texto Inédito (Éder Rodrigues, Marcos Coletta e Marina Viana), recibiendo tres postulaciones más: Actriz, Espectáculo y Dirección; y también recibió el 2º lugar en el Premio Cultural Mixsórdia 2011, categoría Artes Escénicas.

6. El espectáculo estrenó en el Esquyna – Espaço Coletivo Teatral en abril de 2013, y hasta ahora realizó temporada en el Galpão 3 de la FUNARTE, en Belo Horizonte; participó del V Festival Internacional de Teatro de Dourados – FIT Dourados, en septiembre de 2013; del VIII Verão Arte Contemporânea, en enero de 2014; del 12º Festival Internacional de Teatro de Palco e Rua–FITBH 2014, en mayo, y del Esquyna Latina, en septiembre de 2014. Recibió Mención como mejor dirección del SINPARC, 2014.



KLÁSSICO (com K)

Mayombe Grupo de Teatro

Foto: Guto Muniz / www.focoincena.com.br

primeros cuestionamientos: ¿por qué remontar a los clásicos? ¿La relectura de estos personajes tendrían sentido en nuestra contemporaneidad? ¿Qué ecos y matices de estos héroes clásicos aún presentaban huellas en nuestros días? Las respuestas a las preguntas se hacían más evidentes en la lectura de algunos personajes que en la de otros, como, a título de ejemplo puede citarse Medea, teniendo en cuenta que, en Brasil, a menudo y todavía hoy, leemos en los titulares de los periódicos noticias de madres que matan o abandonan a los hijos por distintos motivos..., pero ¿y nuestra Medea?; ¿cuál sería su acto trágico?; ¿su transgresión? Este y otros cuestionamientos nos movieron y a la vez nos impulsaron en el proceso de construcción del texto espectacular de *Klássico (com K)*.

En nuestro texto espectacular, los personajes clásicos se contrapusieron con las subjetividades personales de los actores, lo que dio espacio a la discusión de sus memorias personales y colectivas, develando zonas de conflictos personales y socio-culturales de nuestro lugar de enunciación: la ciudad de Belo Horizonte, Brasil, pero en diálogo con la cultura latino-americana. En este sentido, los actores pasaron a representar más que personajes, *personas*: sujetos performáticos que mezclan -y traen- elementos de sus vidas personales para los discursos escénicos/ficcionales.

La pieza se desarrolla como si fuera un partido de fútbol que pasa a ser conducido por un Juez que presenta a los actores-personas-personajes clásicos y, con un pito, va dirigiendo sus acciones dramáticas a lo largo del espectáculo. Se establece así lo que llamamos nuestra arena-show:

Boa noite senhoras e senhores! Sejam bem vindos a este estádio-arena-show para o grande "clássico dos clássicos". Daqui, vamos direto para a escalação do Mayombe. (Sons da geral de estádio se misturam com ecos históricos.) Primeiro, o guerreiro: Ulisses (Ulisses em cena executa breve apresentação.) Ele que vem de uma odisseia antiga, com um currículo repleto de jogadas incríveis. Uma epopeia que na arena-show chega esvaziada de qualquer referência alheia, subtraída pelas coisas do coração neste cláássico inédito nos arredores daqui.

(Estádio)

E agora, senhoras e senhores, a gente nunca sabe se jogando mais no ataque ou na defesa. Ela. A sempre estrangeira: Medeia. (Breve apresentação.) A raçuda de todos os amores, traída pelos fogos sem artifício do marido e técnico, Jasão. Ela que sabe driblar a morte com passos de samba e traz no peito esse silêncio secular que entra em campo com um pouco de ressentimento, o pensamento contundido e a vontade de dizer o que nunca foi dito.

(Estádio)

Um pouco de calma, senhoras e senhores, para que possamos nos aproximar um pouco mais dela, que insiste em sepultar o irmão e a si mesma para confrontar tudo aquilo que se impõe em forma de lei. Antígona (apresentação). Ela que vem da categoria de base edipiana e parece determinada a peitar as faltas graves cometidas pelo mundo nos últimos jogos.

(Estádio)

E para pôr um ponto final na escalação do clássico de hoje: ele. Que quer jogar tanto no ataque quanto na defesa, correndo pelas laterais, pela frente e pelos fundos de tudo que lhe parece pouco. Senhoras e senhores, Fausto (apresentação). Depois do antológico pacto, ele volta para este clássico, disposto novamente a dar o corpo e a alma, pela camisa.

(Estádio) (Rodrigues et al., 2015:123-124)

Establecido el juego y después de que cada actor/personaje presente a la platea sus estrategias para la competencia, cada uno pasa a vivenciar su trayecto, su traslado en el escenario. En nuestra lectura espectacular, cada actor tiene que cumplir un camino en el que va develándose a la vista del público.

El uso de otros lenguajes escénicos ya es una característica que integra las propuestas espectaculares del Mayombe. En *Klássico (com K)*, no deja de ser diferente. Hay un uso de videos y diapositivas que interaccionan con las estrategias de juegos de los actores a lo largo del montaje. En este juego, muchas veces los actores/performers/personas refuerzan el *simulacro* de las vivencias cotidianas a través de la *presentación*⁷ escénica; hay la proposición de una *sucesión de imágenes* que se buscan en las representaciones y que son vividas socialmente, aunque no siempre profundizadas.

Más específicamente para justificar los rasgos de intermedialidad en la puesta en escena, traigo para esta discusión la *personificación* de Marina Viana, en su trayectoria desde Medeia hacia *si misma*. La actriz instaura características de su formación artística en la propuesta espectacular. En ese juego, buscamos traer a la escena los aspectos inherentes al meta-teatro, a los cuestionamientos sobre el quehacer teatral y el acto performático. “Aún estoy muy ciega, necesito entrar”, expuso la actriz en uno de los ensayos, en nuestro momento de transición de la investigación a la construcción de los personajes/personas. Esas paradojas, esas incertidumbres y cuestiones fueron más tarde llevadas al texto y a las estrategias de juego de Marina-Meдея:

(Vídeo de atrizes.) A artista está presente? Pra quê esse nariz? Já gastei a primavera do meu tempo? Quem é você? O que é mais nobre para o espírito? Submetermos as pedras e setas com que a fortuna enfurecida nos alveja ou movermos contra um mar de atribulações e em luta pôr-lhes fim?

Do I wanna be a rock star? O mesmo personagem? Será que eu vou virar bolor? O que é que eu faço com meu umbigo e eu sei lá o que é o arroz? Fazer algo com-

7. El término *presentación* puede ser entendido, en el lenguaje de la *performance*, como un proceso en el que el mote creativo de los performers se da por medio de la manifestación de sus subjetividades en la escena, en tiempo real. Se trata de la construcción de *personas*, y no de personajes, ya que estos están circunscriptos en el tiempo-espacio de la ficción.



pletamente diferente é vaidade de ator ou é o contrário? Eu quero ficar a mercê da plateia, ou jogar cocô na audiência como o chimpanzé? Uma dramaturga que escreve pra si mesma é o quê? Atriz? Egocêntrica? Ou isso quer dizer a mesma coisa? Overdado ator é aquele que se do a inteiramente a personagem? A artista está presente? O artista deve ser erótico? Um artista deve sofrer? Um artista não deve ser um deprimido? Um artista não deve produzir em demasia? Um artista não deve se repetir? Minha bandeira tá hasteada? Meu trabalho representa o povo brasileiro? Meu choro vale alguma coisa? Aonde isso tudo leva? E se eu perder a pose?

O poeta é a vedete?

(Estádio) (RODRIGUES et al., 2015:134)

Este discurso lleno de auto-cuestionamientos produce un juego rizomático cargado de ironías y posibilita a la actriz resignificar su escritura dramaturgica y escénica⁸. Esa característica se suma a la construcción espectacular del grupo, que busca trabajar con teatralidades que le permitan la inserción de otros lenguajes textuales en sus procesos de montajes. Como bien observa Ileana Diéguez Caballero, cuando discurre acerca de las “teatralidades” que le interesan como investigadora,

[...] as teatralidades que estou procurando estudar estão mais imersas nos processos de escrita ou criações cênicas que nos tradicionais processos de encenação. Da subjugação do teatro à mise en scène, como representação de um texto prévio que inclusive sobrevive como escrita dramática, deriva a situação de um

8. Marina Viana es co-autora de *Klássico (com K)*, de la *Pequenina América e Sua Avó sífrada de Escrúpulos* y de *Por esta porta estar fechada, as outras tiveram que se abrir*. Además de actriz/performer, es autora de varios otros textos y guiones dramaturgicos escritos para los grupos Teatro 171 y Primeira Campanha -los dos otros grupos que integra- y también escribe para otros colectivos mineiros.

ator submetido a interpretar a criação do dramaturgo / diretor. O outro jeito de conceber o fato teatral, como criação cênica onde o texto dramático é bombardeado, debilitado e não funciona como dispositivo essencial, também implica outras formas de participação no processo criativo, especialmente para o ator que já não é só intérprete de uma personagem, mas criador de uma entidade ficcional, co-criador [sic] do acontecimento cênico ou inclusive performer que trabalha a partir de sua própria intervenção ou presença, condição que caracteriza os praticantes das teatralidades que nos interessam. (Caballero, 2011:26)

Para el Mayombe, el texto dramático va siendo construido concomitantemente a la investigación emprendida, en un intercambio constante entre los integrantes del grupo. Por ello, creo que los argumentos de Diéguez Caballero son adecuados para describir nuestro proceso creativo y, a la vez, el trabajo performático de Marina Viana.

Plagio, relectura, inspiración, copia/collage, doblaje: toda esa terminología discutida en el teatro contemporáneo se evoca en el discurso plural propuesto en las acciones dramáticas del juego relativo al desplazamiento de la actriz/personaje. Sin duda, lo que se ve en la escena es que la *persona* Medea *presentada* por Marina Viana, además de performática, no deja de ser múltiple y pluri-semántica. Sin embargo, tengo que destacar la diferencia con el personaje clásico: en él, Medea mata, lo hace sin remordimientos y no es juzgada por eso, pues su conducta sobrepasa el acto en sí –es bueno que nos acordemos que Medea es hija del Dios Sol y que perpetra sus actos de amor extremado por Jasón y violencias: asesinar al hermano, los hijos e, indirectamente, a Creúsa y su padre, Creonte, en el contexto griego no tiene el mismo peso que en nuestra cultura. Nuestra Medea, en contrapartida, admite su culpa, se rinde a nuestro lugar de enunciación: “Eu não vou matar nada. Eu não mato porra nenhuma. Vou carregar de tudo vida fora. Marcas de amor, de luto, de espora. Eurípedes não conhece meu lado ocidental... nem como é gostoso meu *deus ex machina*” (RODRIGUES et al., 2015:154).

Consideraciones finales

A partir de este breve análisis quise destacar que la intermedialidad es una herramienta útil para la realización de la construcción y de las lecturas de los textos dramáticos y/o espectaculares principalmente para la composición de su tesitura. Sostengo la idea de que todas las obras también se definen por su dimensión intertextual.

Marco de Marinis evidencia que para el estudio del texto teatral se debe tener en cuenta no sólo el contexto cultural, sino también el “espectacular o inmediato”: aquél que “está constituido por situaciones pragmáticas y comunicativas que tienen que ver con el texto espectacular en momentos distintos del proceso teatral (...)” (1997:24), es decir, todo lo que se refiere a las circunstancias de enunciación y de fruición de la puesta en escena, por supuesto, entre estos elementos están presentes las estrategias de la intermedialidad.

Creo que el hilo conductor del discurso teatral es el contexto social en el que éste se produce. Si a partir de nuestro momento enunciador, somos capaces de insertarnos en el universo propuesto por los actores y en los espacios espectaculares y, a la vez, oníricos propuestos por los directores, contextualizándolos, seremos capaces de establecer diálogos con las escrituras dramáticas y de las escenas, proyectando en ellas y a través de ellas, diferentes posibilidades de lecturas que juegan con los lenguajes escénicos. En este sentido, afirmo que los espectáculos de los grupos aquí leídos, *Aldebarán* y *Klássico (con K)*, se apropian de las estrategias de la intermedialidad para el buen desarrollo de sus propuestas artísticas y, como propone Pavis, el recurso se vuelve uno de elementos para la concepción del objeto artístico.

Bibliografía

- » *A Acusação* (2005). “Programa del espectáculo”. Belo Horizonte: GOM.
- » Alexandre, M. (2011). *Mayombe: Arquivos da memória, dramaturgia, pesquisas e práxis cênicas*. Belo Horizonte: Nandyala.
- » Alexandre, M. (2015). *Klássico (com k): pesquisa, dramaturgia e espetáculo teatral*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras.
- » Diéguez Caballero, I. (2011). *Cenários Liminares: teatralidades, performances e política*. Trad. Luis Alberto Alonso e Angela Reis. Uberlândia. EDUFU.
- » De Marinis, M. (2011). *Comprender el teatro – Lineamientos de una nueva teatrología*. Buenos Aires: Editorial Calerna.
- » Gom. “Sitio Oficial” [en línea]. Consultado el 25 de noviembre de 2015 en <<http://oficcinamultimedia.com.br/vz/>>.
- » Nunes, R. (2005). *Do texto literário ao texto espetacular pós-moderno nas linguagens cênicas do grupo Oficina Multimédia*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras/UFMG (Disertación de Maestría).
- » Pavis, P. (2003). *A análise dos espetáculos*. Trad. Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva.
- » Pavis, P. (1994). *El teatro y su recepción – Semiología, cruce de culturas y postmodernismo*. Selección y traducción: Desiderio Navarro. La Habana: UNEAC, Casa de las Américas, Embajada de Francia en Cuba.
- » Pavis, P. (2008). *O teatro no cruzamento de culturas*. Trad. Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva.
- » Souriau, É. (1965). *La correspondencia de las artes: elementos de estética comparada*. Trad. Margarita Nelken. México: Fondo de Cultura Económica.