

**ABRACADABRA**

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE  
PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO

EM ARTES CÊNICAS

**COMO AS ARTES  
COMUNICAM AOS ALIADOS**

**da cena**

**PODEM  
RESPONDER À**

**PANDEMIA**

**CAOS  
POLÍTICO**

**NO  
BRASIL**

Organizadores: Ana Terra, Matteo Bonfitto,  
Silvia Geraldi e Renato Ferracini

**COMO AS  
ARTES DA  
CENA PODEM  
RESPONDER  
À PANDEMIA E  
AO CAOS  
POLÍTICO NO  
BRASIL?**

Organizadores:  
Ana Terra  
Matteo Bonfitto  
Silvia Geraldi  
Renato Ferracini



**ABRACE**

Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas.

## **Diretoria ABRACE**

### **Gestão - 2019-2020... e pandemia**

#### **PRESIDENTE**

Pq. Dr. Renato Ferracini (LUME - UNICAMP)

#### **1ª SECRETÁRIA**

Profa. Dra. Maria Claudia Alves Guimarães (DACO - UNICAMP)

#### **2ª SECRETÁRIA**

Pqa. Dra. Raquel Scotti Hirson (LUME - UNICAMP)

#### **TESOUREIRA**

Profa. Dra. Mariana Baruco (DACO - UNICAMP)

#### **COMISSÃO EDITORIAL**

Profa. Dra. Ana Terra (DACO - UNICAMP)  
Prof. Dr. Matteo Bonfitto (DAC - UNICAMP)  
Profa. Dra. Silvia Geraldi (DACO - UNICAMP)

#### **CONSELHO FISCAL**

Profa. Dra. Patrícia Leonardelli (UFRGS)  
Prof. Dr. Robson Haderchpek (UFRN)  
Prof. Dr. Daniel Marques da Silva (UFBA/UFRJ)

#### **SUPLENTE DO CONSELHO FISCAL**

Profa. Dra. Melissa dos Santos Lopes (UFRN)  
Prof. Dr. Marcilio Vieira (UFRN)  
Profa. Dra. Ana Cristina Colla (LUME)

#### **EDITORAÇÃO E DESIGN EDITORIAL**

Arthur Amaral

#### **EDIÇÃO**

ABRACE

#### **CO-EDIÇÃO**

Prof. Dr. Jorge das Graças Veloso (UnB)

# COMITÊ EDITORIAL

Alba Pedreira Vieira

Alexandre Falcao de Araujo

Ana Paula Ibanez

Carlos Arruda Anunciato

Cassiano Sydow Quilici

Clóvis Dias Massa

Daniel Reis Plá

Daniela Amoroso

Daniele Pimenta

Denise Mancebo Zenicola

Dodi Tavares Borges Leal

Flavio Campos

Ismael Scheffler

Jandeivid Lourenço Moura

Jorge das Graças Veloso

José Denis de Oliveira Bezerra

José Sávio Oliveira Araujo

Julio Moracen Naranjo

Katya Souza Gualter

Lidia Olinto

Ligia Tourinho

Lucia Romano

Luciana Lyra

Marcelo Eduardo Rocco de Gasperi

Marcia Maria Strazzacappa Hernandez

Maria Brígida de Miranda

Marianna Francisca Martins Monteiro

Martha De Mello Ribeiro

Naira Ciotti

Natacha Muriel López Gallucci

Paulo Marcos Cardoso Maciel

Rebeka Caroça Seixas

Robson Carlos Haderchpek

Stênio José Paulino Soares

Valeria Maria Chaves de Figueiredo

Veronica Fabrini Machado de Almeida

Vicente Carlos Pereira Junior

Wellington Menegaz de Paula

C735

Como as artes da cena podem responder à pandemia e ao caos político no Brasil? [recurso eletrônico] / organizadores: Ana Terra ... [et al.]. – Campinas : Universidade de Brasília, Programa de Pós-Graduação em Artes, 2021.  
1545 p. : il.

Inclui bibliografia.

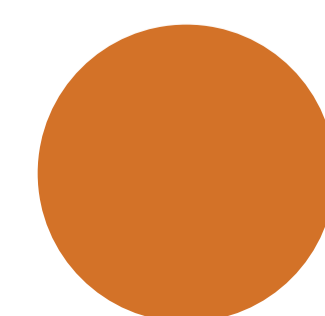
Modo de acesso: World Wide Web:

<<http://portalabrace.org/4/index.php/anais-e-publicacoes/e-books-da-abrace>>.

ISBN 978-65-88507-02-5 (e-book)

1. Artes cênicas. 2. Infecções por Coronavirus. 3. Política - Brasil. I. Terra, Ana (org.).

CDU 792



# COMO AS ARTES DA CENA PODEM RESPONDER À PANDEMIA E AO CAOS, POLÍTICO NO BRASIL?

## Editorial

Diante do que não entendemos, muitas possibilidades se abrem. Pensando sobre a visão, podemos tentar adaptar o que acreditamos conhecer e fazer ajustes para, com isso, trazer alguma luz ao que não conseguimos enxergar. Considerando a audição, podemos tentar parar para escutar melhor a fim de ampliar o nosso horizonte aural e, quem sabe, reconhecer sonoridades até então não captadas. Independente dessas e de muitas outras possibilidades que podemos explorar, o deparar-se com o que não entendemos pode atuar como gerador de uma significativa expansão perceptiva, de mudanças de lógica, de modos de ser/estar no mundo. Em outras palavras, situações como essas podem ser oportunidades valiosas.

Cabe observar que as expansões perceptivas que emergem do não entendimento – nesse caso, produzido pela sobreposição entre o caos político que vivemos e o crescimento descontrolado da pandemia de Covid-19, ambos conectados pelo elo da necropolítica que irremediavelmente nos invade – não pretendem absolutamente neutralizar o importante exercício crítico que deve igualmente ser praticado em momentos como esse.

Talvez o entrelaçamento entre essas duas perspectivas possa constituir o eixo que, como uma tensão que não se resolve, permeia as seis seções propostas neste livro, a saber – Cena, resistência e experimentações digitais; Corpo, artes da cena e episteme; Feminismos plurais, performances e performatividades; Práticas de cuidado e espiritualidade; Ações performativas em isolamento; e Transversalidades dissonantes – somando um total de sessenta e sete trabalhos.

Sempre “presentes”, as artes da cena buscam aqui revelar, uma vez mais, o seu papel como geradoras de fissuras e ruídos extemporâneos que nos fazem entrever (com Agamben) caminhos possíveis em meio ao escuro do nosso tempo, para tentar (com Krenak) propor práticas para adiar o fim do mundo.

**Comissão Editorial Abrace**  
**Gestão 19/20/21**

Ana Terra

Matteo Bonfitto

Silvia Geraldi

# SUMÁRIO

## capítulo 1

### Cena, resistência e experimentações digitais

#### *DOSSIÊ DO DESCURSO*

Adriana Jorgge, Adriane Henandez, Chico Machado, Henrique Saidel,  
Mesac Silveira, Patricia Leonardelli, Rodrigo Sacco Teixeira \_\_\_\_\_ 15

#### *CRÔNICA: LIVEVER - A CENA E A LIVE*

André Carrico \_\_\_\_\_ 95

#### *ESPECTADORES DE UMA TEATRALIDADE PANDÊMICA: POEMAS DE CÁ E DESDE AÍ ONDE VOCÊ ESTÁ*

Sócrates Fusinato \_\_\_\_\_ 99

#### *POR UMA PEDAGOGIA TEATRAL TRANSFORMADORA: UM OLHAR PARA A EXTENSÃO UNIVERSITÁRIA*

Anita Cione Tavares Ferreira da Silva \_\_\_\_\_ 117

#### *TEATRO ON-LINE, TEATRO VIRTUAL, TEATRO POR STREAMING, TEATRO-MÍDIA? QUE TEATRO É ESTE QUE ECLODIU COM A PANDEMIA?*

Maíra Castilhos Coelho \_\_\_\_\_ 144

#### *O ESPAÇO EXPERIMENTAL DO PETECA*

Mônica Melo \_\_\_\_\_ 172

#### *VIDEOARTES CONTRA O CORONAVÍRUS: ENFRENTANDO PROBLEMAS PANDÊMICOS REAIS E EXPERIMENTANDO ESPETACULARIDADES VIRTUAIS*

Filipe Dias dos Santos Silva, Michel Silva Guimarães \_\_\_\_\_ 198

#### *QUEM SERÁ POR NÓS? ARTISTAS EM MEIO A PANDEMIA DO CORONAVÍRUS*

Priscila Rosa \_\_\_\_\_ 216

#### *O CIRCO, A PANDEMIA E O NÓ NA GARGANTA.*

Daniele Pimenta \_\_\_\_\_ 224

#### *VIVAM OS LOUCOS DAS LIVES! ARTE, FILOSOFIA E PEDAGOGIA EM TEMPOS DE PANDEMIA*

Charles Feitosa (UNIRIO) \_\_\_\_\_ 240

#### *MOTIM NA QUARENTENA: DEBATES E AFETOS EM REDE*

Profa. Dra. Luciana de F. R. P. de Lyra, Carolina Passaroni \_\_\_\_\_ 253

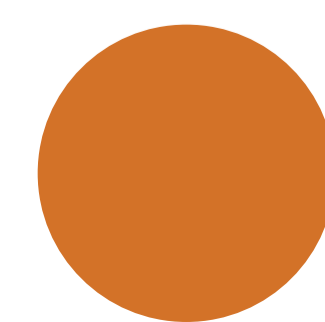


<i>III SEMINÁRIO DE DESIGN CÊNICO – RELATO 1: APRESENTAÇÃO, PALESTRAS E MESAS TEMÁTICAS</i>	
Ismael Scheffler, Luiz Henrique Sá, Olívia Camboim Romano _____	287
<i>III SEMINÁRIO DE DESIGN CÊNICO - RELATO 2: COMUNICAÇÕES DE PESQUISA</i>	
Aby Cohen, Mariana Cesar Coral, Rosane Muniz Rocha _____	314
<i>III SEMINÁRIO DE DESIGN CÊNICO - RELATO 3: TEATRO FÓRUM E DESIGN EXPANSIVO COMO ESTRATÉGIAS DE OCUPAÇÃO DO ESPAÇO DIGITAL</i>	
Dalmir Rogério Pereira _____	339

## capítulo 2

### Corpo, artes da cena e episteme

<i>COLORIDO ESPECÍFICO: DAS COISAS POSSÍVEIS EM MEIO AO TANTO.</i>	
Heloisa Gravina, Michel Capeletti, Clarissa Ferrer, Guilherme Capaverde, Leticia Nascimento Gomes, Pâmela Ferreira, Thiago Santos _____	364
<i>TERRITÓRIOS DISRUPTIVOS: O CORPO-TEATRO EM TEMPOS DE ISOLAMENTO</i>	
Martha Ribeiro _____	406
<i>IMPACTOS DA CRISE PANDÊMICA E POLÍTICA NO CORPO E EM SEU FAZER ARTÍSTICO</i>	
Tatiana Melitello _____	426
<i>DANÇA MODERNA E NOVAS EPISTEMES PARA O SÉCULO XXI</i>	
Tatiana Wonsik Recompenza Joseph _____	444
<i>DANÇA(S) COMPARTILHADA(S): COLABORAÇÃO ARTÍSTICA COM DANÇA EM TEMPOS DE ISOLAMENTO SOCIAL</i>	
Melina Scialom _____	476
<i>DANÇAS EM QUARENTENA</i>	
Denise Mancebo Zenicola, Alba Vieira, Leda Ornellas, Débora Campos, Leticia Infante, Gisela Zaccari, Maria Paulo, Calé Miranda, Sofia Vivo, Carlos Ujhama _	502
<i>ENCRUZILHADAS E ENTRELAÇAMENTOS: TROCAS INTERINSTITUCIONAIS</i>	
Flávio Campos, Katya Gualter _____	515
<i>SILÊNCIO (29/04/2020 – 06/10/2020...)</i>	
Débora Campos de Paula _____	552
<i>O GRUPO PÉS COM E SEM PANDEMIA: DANÇA-TEATRO PARA/COM/POR PESSOAS COM DEFICIÊNCIA</i>	
Mônica Gaspar, Lidia Olinto _____	562



*COVID-A - 108.054 SEGUNDOS DE DANÇA POR CADA VIDA  
INTERROMPIDA: PRIMEIRAS REFLEXÕES*

Valéria Vicente, Líria de Araújo Morais, Carolina Dias Laranjeira \_\_\_\_\_ 599

*ESCRITOS CÊNICOS SOBRE A INTIMIDADE DE NOSSAS DANÇAS DIGITAIS*

Maria Inês Galvão Souza, Fernanda de Oliveira Nicolini \_\_\_\_\_ 638

*“BELISCA AQUI”: DANÇAS DA/NA/A PARTIR/DA PANDEMIA DE 2020*

Alba Pedreira Vieira \_\_\_\_\_ 666

*DANÇA NA PANDEMIA*

Profa. Dra. Maria Claudia Alves Guimarães, Beatriz Silvestre Rodrigues de Souza, Cássia Natiele Silva Durães \_\_\_\_\_ 696

**capítulo 3****Feminismos plurais, performances e performatividades***BILHETES DE MULHERES DA CENA EM RESISTÊNCIA*

Dodi Leal, Luciana de F. R. P Lyra, Maria Brígida de Miranda, Lúcia Romano, Lígia Tourinho. \_\_\_\_\_ 712

*CANSAÇO E CRIAÇÃO PERFORMATIVA EM CONTEXTO PANDÊMICO*

Andre Luiz Rodrigues Ferreira \_\_\_\_\_ 734

*AS ARTES DA PRESENÇA CONTRA O APAGAMENTO HISTÓRICO AMBIENTAL:  
UM MANIFESTO ECOPERFORMATIVO DECORONIAL*

Ciane Fernandes \_\_\_\_\_ 757

*BREVES CRIAÇÕES PANDÊMICAS EM CARTAS NÁUFRAGAS*

Patricia Fagundes, Louise Pierosan, Aline Marques, Daiani Picoli “Nina”, Juliana Kersting, Débora Souto Allemand, Iassanã Martins \_\_\_\_\_ 793

*PERFORMANCE COMO EDUCAÇÃO EM PANDEMIA*

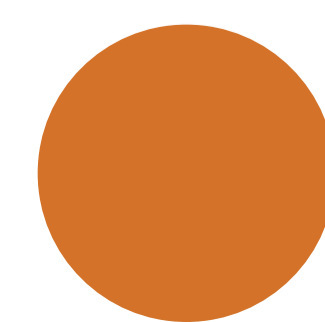
Estela Vale Villegas \_\_\_\_\_ 829

*AS ARTES CÊNICAS EM MEIO A PERFORMANCE PANDÊMICA DE UMA  
SOCIEDADE INSUSTENTÁVEL*

Luiz Naim Haddad \_\_\_\_\_ 856

**capítulo 4****Práticas de cuidado e espiritualidade***TIRAMOS A PELE, LAVAMOS A ALMA*

Nara Keiserman \_\_\_\_\_ 887



*COMO VOCÊ ESTÁ SE SENTINDO HOJE? A CLÍNICA PERFORMATIVA DA UNIRIO*  
Juliana Manhães, Leticia Carvalho, Marcus Fritsch, Nara Keiserman,  
Tania Alice \_\_\_\_\_ 908

## capítulo 5

### Ações performativas em isolamento

*SEXAGENARTE - A VIDA NÃO PARA: OS PONTOS CARDEAIS DE MUITAS HISTÓRIAS*  
Rodrigo Sacco Flores Almeida Teixeira \_\_\_\_\_ 935

*MODELAGEM DA MEMÓRIA OU INSIRA SUA JUSTIFICATIVA AQUI*  
Daniel Silva Aires, Mônica Fagundes Dantas \_\_\_\_\_ 940

*QUARENTENA - QUANDO A ESPERA SE TORNA UMA AÇÃO*  
Éden Peretta, Bárbara Carbogim, Cláudio Zarco, Amanda Marcondes,  
Vina Amorim, Daniela Mara, Diego Abegão, Fernando Del, Marina Freire,  
Jefferson Fernandes \_\_\_\_\_ 954

*JOGO DO ESPELHO NOS TEMPOS DE COVID - AS ESTRATÉGIAS PARA  
AULAS DE TEATRO SOB ISOLAMENTO SOCIAL.*  
Elizabeth Medeiros Pinto, Suzane Weber Silva \_\_\_\_\_ 962

*TEATROPALESTRA CAPETALISMO, PANDEMIA E PANDEMÔNIO.*  
Stefanie Liz Polidoro \_\_\_\_\_ 976

*[sem título] - AUSÊNCIA E PRESENÇA COMO FORÇA POÉTICA  
NO ISOLAMENTO SOCIAL*  
Ms. Rafael Machado Michalichem, Ms. Renata Mendonça Sanchez \_\_\_\_\_ 989

*CORPORALIZANDO ECO-SOMÁTICA (HOLONÔMICA) #EM CASA*  
Carla Vendramin \_\_\_\_\_ 1004

*DOIS AMORES E UM BICHO - UMA CARTOGRAFIA DA CONVIVÊNCIA*  
Danielle Martins de Farias \_\_\_\_\_ 1033

*RECORTE-COLAGEM E ALGUNS REMENDOS*  
Silvia Balestreri \_\_\_\_\_ 1037

*UM POEMA FILOSÓFICO PARA SE VIVER, MESMO NA PANDEMIA*  
Domenico Ban Jr. \_\_\_\_\_ 1044

*VÔOS TANGENCIAIS DE AUTOEXPRESSÃO*  
Patrícia Souza de Almeida \_\_\_\_\_ 1049

## capítulo 6

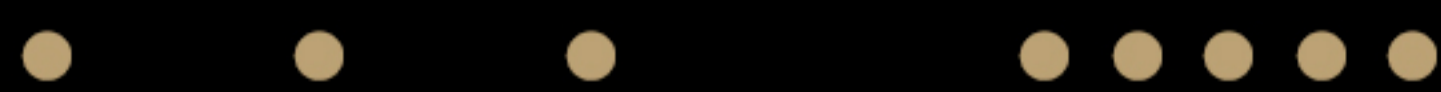
### Transversalidades dissonantes

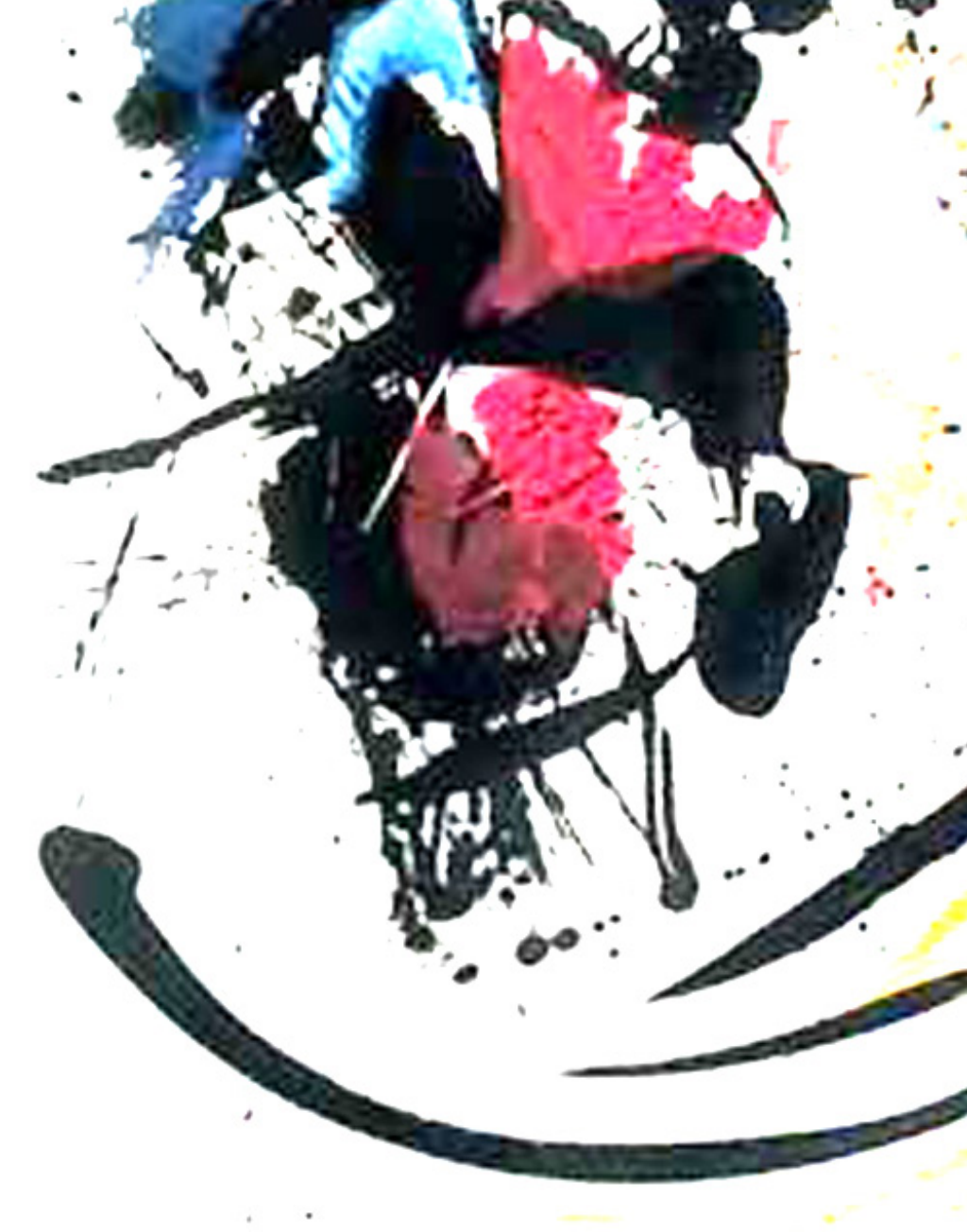
- O USO DE MICRO-CONTROLADORES ARDUINO E A “CULTURA MAKER” NO ENSINO DE ILUMINAÇÃO CÊNICA: POSSÍVEIS CONTRIBUIÇÕES COM A ILUMINAÇÃO NAS RENOVAÇÕES DOS ESPAÇOS CÊNICOS*  
Rafaela Blanch Pires \_\_\_\_\_ 1054
- PANORAMA DO ENSINO DE DANÇA NA EDUCAÇÃO INFANTIL NAS MICRORREGIÕES CHAPADA DO APODI E SERIDÓ OCIDENTAL/RIO GRANDE DO NORTE*  
Marcilio de Souza Vieira \_\_\_\_\_ 1079
- DANÇA NA EDUCAÇÃO INFANTIL, UM ESTUDO SOBRE A BASE NACIONAL COMUM CURRICULAR (BNCC) E AS ESCOLHAS CURRICULARES DO DOCUMENTO DO RIO GRANDE DO NORTE.*  
Carolina Romano de Andrade, Marcilio de Souza Vieira \_\_\_\_\_ 1103
- ACERVOS DOCUMENTAIS EM RELAÇÃO: UMA POÉTICA DE ATUALIZAÇÃO NA TÉCNICA DE EVA SCHUL*  
Fellipe Santos Resende, Suzane Weber da Silva \_\_\_\_\_ 1139
- RESSONÂNCIAS DE UMA PRESENÇA E UMA ESCUTA: DO QUE SE FAZ EM TEATRO E DANÇA*  
Valéria Maria Chaves de Figueiredo, Adriano Jabur Bittar \_\_\_\_\_ 1155
- DESVELANDO A ÂNIMA*  
João Vítor Ferreira Nunes \_\_\_\_\_ 1172
- MEU INVENTÁRIO NO CORPO*  
Mylene da Silva Moreira, Flávio Campos \_\_\_\_\_ 1202
- A POÉTICA DA APARIÇÃO E CURA: REFLEXÕES A PARTIR DA GRAMÁTICA NEGRA CORPORAL AMPLIFICADA*  
Janaína Maria Machado (UFBA) \_\_\_\_\_ 1223
- DO TEATRO QUE É BOM... O PENSAMENTO ESTÉTICO TEATRAL DE OSWALD DE ANDRADE.*  
Nanci de Freitas \_\_\_\_\_ 1238
- O AUTOENFRENTAMENTO: PRÁTICAS DE YOGA E MEDITAÇÃO NA FORMAÇÃO DA ATRIZ*  
Daniela Corrêa da Cunha, Daniel Reis Plá \_\_\_\_\_ 1273
- O DESPERTAR CONTEMPORÂNEO NAS RELAÇÕES ENTRE DANÇA E SAGRADO FEMININO*  
Lauana Vilaronga Cunha de Araújo, Geisa Dias da Silva,  
Tânia Guerra de Souza \_\_\_\_\_ 1303

<i>CRIAÇÃO INFANTIL: CAMINHOS E QUESTIONAMENTOS</i> Allana Bockmann Novo, Flávio Campos _____	1331
<i>IDENTIDADE MOVEDIÇA: OS TRILHOS DO SAMBA NA CIDADE CULTURA</i> Giullia Almeida Ercolani, Luiz Naim Haddad _____	1344
<i>UMA ANÁLISE CRÍTICA SOBRE AS INTERFERÊNCIAS DA CORRENTE TEÓRICA “PÓS-MODERNISMO” NA CRIAÇÃO EM DANÇA NA CONTEMPORANEIDADE</i> Natália Colvero, Flávio Campos _____	1352
<i>CORPO-LUZ: PENSAMENTOS ACERCA DOS PROCESSOS DE CRIAÇÃO DA ILUMINAÇÃO CÊNICA PARA O TEATRO CONTEMPORÂNEO.</i> Ana Luisa Quintas, Alice Stefânia Curi _____	1364
<i>UM RETORNO ATENTO AO BRINCAR: CAMINHOS POSSÍVEIS PARA A DANÇA</i> Fernanda Battagli Kropeniski, Flávio Campos _____	1402
<i>DA COR DO AZEVICHE: A NEGRITUDE COMO POÉTICA DE RESISTÊNCIA NAS ARTES DA PRESENÇA</i> Stênio José Paulino Soares _____	1414
<i>O TEATRO POLÍTICO E AFROCENTRADO DO BANDO DE TEATRO OLODUM (1990): A FORMAÇÃO DE UM TEATRO NEGRO NA BAHIA.</i> Heverton Luis Barros Reis _____	1440
<i>“DENTES DE CACHORRO E CASCOS DE CAVALO”:</i> O MITO DE MICAELA Mariclécia Bezerra de Araújo _____	1473
<i>É “LEI”!</i> ESPETÁCULO DE DANÇA CONTEMPORÂNEA CRIADO EM PROCESSO COLABORATIVO Alba Pedreira Vieira, Marcus Diego de Almeida e Silva, Carlos Gonçalves Tavares _____	1493
<i>A PRODUÇÃO CULTURAL DO BRASIL OITOCENTISTA E A ATUAÇÃO DE MULHERES NO TEATRO POPULAR.</i> Lílian Rúbia da Costa Rocha _____	1521
<i>FILOSOFIA PERFORMACE: ARQUIVOS AUDIOVISUAIS DAS CULTURAS POPULARES DE AMÉRICA LATINA</i> Natacha Muriel López Gallucci _____	1546



**CAPÍTULO 1**  
**CENA,**  
**RESISTÊNCIA**  
**E EXPERIMENTAÇÕES**  
**digitais**





# TEATRO ON-LINE, TEATRO VIRTUAL, TEATRO POR STREAMING, TEATRO- MÍDIA? QUE TEATRO É ESTE QUE ECLODIU COM A PANDEMIA?

Maíra Castilhos Coelho (UFSC)<sup>1</sup>

## \_\_RESUMO

O presente artigo pretende analisar as novas formas de se fazer teatro ensejadas e potencializadas pelo contexto do isolamento social causado pela pandemia do coronavírus. Neste período, o chamado teatro virtual consolidou-se como uma das únicas alternativas viáveis para o exercício teatral diante das restrições impostas pelo confinamento. Apesar disso, esta nomenclatura, que ganhou popularidade

<sup>1</sup> Pós-doutoranda no PPGET- UFSC (2020). Foi professora Substituta no curso de Artes Cênicas da UFSC (2018-2019). Doutora em Artes pelo IA/UNESP. Realizou doutorado sanduíche na Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, sob supervisão de Josette Féral. Mestre em Artes Cênicas pelo PPGAC da UFRGS (2011). Bacharel em Artes Cênicas pela UFRGS (2003). Autora do livro: "A presença de corpos ausentes: a fantasmagoria de Denis Marleau em Os cegos de Maurice Maeterlinck", (2015). Atriz.

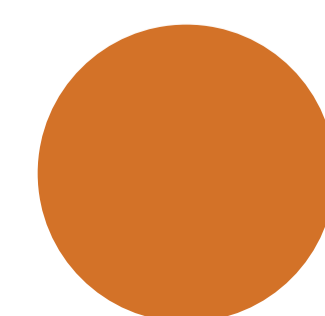
em tais circunstâncias, não é consensual e demonstra ser insuficiente para definir a diversidade de práticas e possibilidades que emergiram na pandemia. Com o intuito de contribuir para uma melhor compreensão do atual momento, apresentaremos um breve histórico de como as tecnologias digitais e de informação favoreceram a proliferação de novas práticas artísticas híbridas e de mídias, abrindo espaço para este “novo” teatro.

## **\_\_PALAVRAS-CHAVE**

Teatro virtual, teatro-mídia, novas tecnologias, tecnologias digitais, arte híbrida.

## **\_\_ABSTRACT**

This article intends to analyze the new ways of doing theater that are created and enhanced by the context of social isolation caused by the coronavirus pandemic. In this period, the so-called virtual theater was consolidated as one of the only viable alternatives for the theatrical exercise given the restrictions imposed by the lockdown. However, this nomenclature, which has gained popularity in such circumstances, is not consensual and proves insufficient to define the diversity of practices and possibilities that





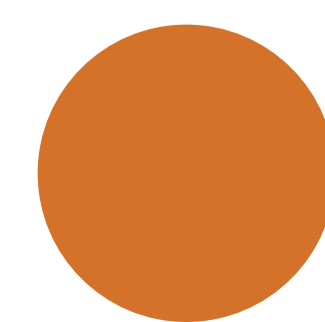
emerged in the pandemic. In order to contribute to a better understanding of the current moment, we will present a brief history of how digital and information technologies have favored the proliferation of new hybrid artistic practices and media, opening space for this “new” theater.

## **\_\_KEYWORDS**

Virtual theater, theater-media, new technologies, digital technologies, hybrid art.

## **TEATRO ON-LINE, TEATRO VIRTUAL, TEATRO POR STREAMING, TEATRO-MÍDIA? QUE TEATRO É ESTE QUE ECLODIU COM A PANDEMIA?**

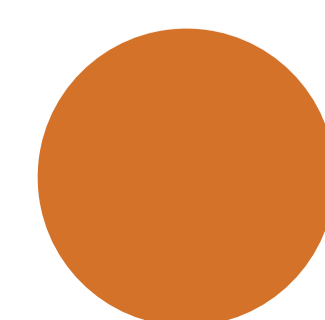
Desde março, quando a pandemia do coronavírus chegou no Brasil, os teatros estão fechados. Nada mais natural para uma atividade que depende da aglomeração. Neste contexto, muitas formas de teatro à distância começaram a aparecer. No dia 02 de julho, uma matéria no jornal Folha de São Paulo, escrita pelo encenador Aderbal Freire-Filho, refletia sobre as peças online na pandemia e questionava se este “teatro” teria vindo para ficar. Acredito que sim.



Na verdade, ela já existia e se tornou o único meio de se fazer teatro na atualidade. Se veio para ficar, não sabemos. O fato é que nas duas últimas décadas, as tecnologias digitais e de informação favoreceram a proliferação de novas práticas artísticas híbridas e de mídias, propondo diversos meios de comunicação que facilitam a colaboração e as interações à distância.

Bem antes da pandemia, Clarisse Bardiot, no livro *Théâtre et intermedialité* (2015) considera que as experiências com as mídias digitais sobre a cena física e as experiências em digital surgem de um único fenômeno, que ela irá chamar de “teatros virtuais”.

Para a autora, os teatros virtuais são “paisagens dadas” às formas múltiplas e em movimento: espetáculos em ambientes virtuais, em *chats*, palcos equipados com interfaces múltiplas, representações à distância em lugares virtuais e/ou reais. O espaço cênico dos teatros virtuais está em perpétua atualização e necessita de uma interface (um espaço intermediário, de transição, que permita às diferentes entidades se comunicar entre elas, tornar possível a troca entre dois ou mais sistemas heterogêneos). Espaço instável onde as fronteiras se fazem e se desfazem, pois a interface separa e reúne os espaços ao mesmo tempo.



Nos teatros virtuais, a interface é a condição *sine qua non* de homogeneidade do lugar de (re)apresentação, o centro onde pode se organizar o encontro entre o ator e o espectador, entre a cena e a sala. Ela permite definir a postura do ator e do espectador diante da cena, e, portanto, as relações cena-sala. Ou seja, a interface substitui o ponto de vista, critério normalmente usado para analisar os dispositivos cênicos. (BARDIOT, 2015, p.207).<sup>2</sup>

Por outro lado, as formas são percebidas diferentemente de acordo com o contexto histórico: os diferentes modos de representação, que são historicamente apropriados às formas artísticas e mediáticas, são importantes para compreender as questões intermediáticas.

Para Hagemann, é fundamental considerar a percepção dos espectadores, pois é um fenômeno histórico que se modifica constantemente. Assim, um espetáculo com a copresença dos espectadores e da obra será vivido pelo público de maneira diferente de um espetáculo transmitido pela internet. E é necessário considerar esta diferença.

Hoje, a copresença física dos espectadores e da obra, seguidamente associada à presença dos atores, ao aspecto multisensorial do teatro, assim como a qualidade do teatro, enquanto hipermídia (capaz de integrar fisicamente todas as mídias) são para nós as qualidades essenciais que criam o

<sup>2</sup> Dans les théâtres virtuels, l'interface est la condition *sine qua non* de l'homogénéité du lieu de (re)présentation, le nœud où peut s'organiser la rencontre entre l'acteur et le spectateur, entre la scène et la salle. Elle permet de définir la posture de l'acteur et du spectateur vis-à-vis de la scène, et donc les rapports scène-salle. Autrement dit, l'interface remplace le point de vue, critère normalement retenu pour analyser les dispositifs scéniques. Trois grands types d'interfaces - l'image, le plateau et le réseau - permettent de définir trois types de scènes: les images-scènes, les scènes augmentées et les télés scènes.(Tradução Helena Mello).

esquema teatral. Estas qualidades distinguem o teatro dos teatros virtuais (HAGEMANN, 2013, p.30)<sup>3</sup>

Os trabalhos dos grupos *Konic Thtr*, *Chameleons Group*, *Ztohoven*, *Online Electronic Disturbance Theatre* ou *Desktop Theater*, são considerados por Bardiot, como “Teatros virtuais”. Há também os espetáculos criados fisicamente, mas retransmitidos e consultáveis unicamente na internet, como *Ballettikka Internettikka*, de Igor Stromajaer e Brane Zorman.

Uma das características comuns às múltiplas formas de teatro virtuais é a interface, a qual introduz uma mediação: os espectadores e os atores se reencontram e comunicam entre eles e com o ambiente digital pelo viés de artefatos.

Para Bardiot (2015, p.215), a mediação seria, então, sinônimo de uma perda de presença: os atores seriam ausentes aos espectadores, e cada espectador seria ausente aos outros espectadores. Quer dizer, os espectadores seriam ausentes dos teatros virtuais. A interface, introduzindo um espaço intermediário, uma zona de contato, muda radicalmente a relação entre o espaço da (re)apresentação e o espaço de escuta e do olhar, entre o fazer e o ver.

<sup>3</sup> Aujourd’hui, la coprésence physique des spectateurs et de l’œuvre, souvent associée à la présence des acteurs, l’aspect multisensoriel du théâtre, ainsi que la qualité du théâtre en tant qu’hypermédia (capable d’intégrer physiquement tous les médias) restent pour nous les qualités essentielles qui créent le cadre théâtral. Ces qualités distinguent le théâtre des théâtres virtuels. (Tradução Helena Mello).

Existe um limite muito menos evidente entre as posições respectivas do ator e do espectador, o que alguns chamaram de “espectator”<sup>4</sup>. Muitos autores, como Lev Manovich ou ainda Jean-Louis Weissberg (“ação sobre a imagem”), lembram que ver e agir são ligados desde o início da adição da tela ao computador. A adição provoca uma continuidade entre os dois espaços, ela estabelece uma relação entre duas entidades mantidas tradicionalmente à distância na cultura ocidental. Assim, a interface permite estabelecer uma ligação entre o espaço físico e o espaço digital (BARDIOT, 2015, p.215).<sup>5</sup>

Temos também a hibridização entre o espaço físico e o espaço digital, que permite redefinir a cenografia como um revestimento percorrido por fluxos. O revestimento que engloba, por sua vez, a cena e a sala. A cena não é uma forma fixa, mas um conteúdo flexível, móvel, flutuante ao agrado das mudanças e das variações de conteúdo. A flexibilidade do revestimento, sua maleabilidade, são necessárias, pois os espaços cênicos dos teatros virtuais são percorridos por fluxos que provocam variações de espaço.

Estes fluxos, estes movimentos são de duas espécies: movimento do jogador, que percorre a cena, a explora, a modifica, mas também movimento da cena, em perpétua mutação, transformação, atualização. A visão global que propõe a cena

<sup>4</sup> Nota de tradução: A palavra é uma mistura de espectador e ator, ou seja, “espectateur” et “acteur”.

<sup>5</sup> Il y a une limite beaucoup moins tranchée entre les positions respectives de l’acteur et du spectateur, ce que certains ont appelé le «spectateur». De nombreux auteurs, dont Lev Manovich ou encore Jean-Louis Weissberg (« l’action sur l’image»), rappellent que voir et agir sont liés dès le début de l’adjonction de l’écran au ordinateur. L’action engendre une continuité entre les deux espaces, elle établit une relation entre deux entités maintenues traditionnellement à distance dans la culture occidentale. Ainsi, l’interface permet d’établir un lien entre espace physique et espace numérique. (Tradução Helena Mello).

à italiana é substituída por uma visão subjetiva e desigual, que depende da manipulação do espectador e/ou do ator. Esta versatilidade do espaço digital, Marcos Novak utilizou para definir a “arquitetura líquida” e a “transarquitetura”. O ciberespaço é líquido (BARDIOT, 2015, p.219).<sup>6</sup>

Estas criações dos “Teatros virtuais” exemplificam as novas possibilidades que surgem a partir do computador e das experiências digitais. E agora na pandemia, se tornaram nossa única alternativa.

O fato é que, desde sempre, o teatro se utiliza das tecnologias para otimizar sua produção, criar a ilusão no espectador e oferecer novas possibilidades. Já no teatro grego, o *deus ex machina* era um mecanismo cenográfico que permitia a aparição de uma divindade. No início do século XX, o cinema é considerado um perigo para o teatro.

Se pensarmos na história do teatro, ele se modificou cada vez que uma nova mídia (da escrita à internet) surgiu na paisagem mediática. O teatro reagiu ao rádio com a peça radiofônica. Com o cinema, a montagem das cenas no teatro pode ser considerada uma reação ao filme. Com a televisão, surgem os happenings, as performances. E muitas coisas começam a aparecer a partir do computador

<sup>6</sup> Ces flux, ces mouvements sont de deux sortes: mouvement du joueur, qui parcourt la scène, l'explore, la modifie, mais aussi mouvement de la scène, en perpétuelle mutation, transformation, actualisation. La vision globale que propose la scène à l'italienne est remplacée par une vision subjective et parcellaire, dépendante de la manipulation du spectateur et/ ou de l'acteur. Cette versatilité de l'espace numérique, Marcos Novak l'a utilisée pour définir l'«architecture liquide» et la «transarchitecture». Le cyberspace est liquide.(Tradução Helena Mello).

e das experiências digitais.

O fato é que o vídeo nunca foi um fim para as artes cênicas, e também jamais tinha sido o único meio. Não se tratava apenas de explorar, de aproveitar as possibilidades novas que esta tecnologia podia trazer para a cena. A imagem não é um valor acrescentado ao teatro, alguma coisa que o dinamizaria, potencializaria seus efeitos, o acrescentaria ou viria simplesmente o ajudar. Como afirma Diane Pavlovic: “Telas e computadores tendo invadido nossas vidas, é normal que, mais cedo ou mais tarde, elas acabassem por invadir as cenas.” (apud HAGEMANN, 2013, p.127). O que não imaginávamos é que as plataformas digitais se tornariam palco de um teatro à distância.

Antes da pandemia, já assistíamos um crescimento significativo da utilização do vídeo no teatro. A projeção cinematográfica foi pouco a pouco substituída pelo vídeo na cena teatral. Além disso, o vídeo, com a possibilidade do «ao vivo», permitiu duplicar os espaços em simultaneidade ou de se conectar diretamente aos espaços exteriores da cena. O ator em cena, assim como o público, pode ser confrontado diretamente com a sua imagem em dimensões diferentes. A flexibilidade do vídeo permite também, mais facilmente que o cinema, integrar um *flashback* para uma cena anterior. Mais do que o cinema, o vídeo oferece ao teatro a possibilidade de uma multiplicação de espaços e

de temporalidades sobre a cena.

Dois elementos, segundo Hagemann (2013, p.128), reaparecem seguidamente nos espetáculos teatrais dos anos 1980 utilizando o recurso do vídeo: as paredes vídeo (*video-wall*), que são compostas a maior parte do tempo por diversas telas, redefinindo o espaço da representação; e os *talking heads*, que substituem os rostos dos atores ao vivo e reconfiguram a percepção dos corpos.

Quando as imagens digitais chegam ao teatro, nos anos 1980, elas se inserem em uma longa tradição de pesquisa da arte e dos meios em torno da ilusão.

Oliver Grau cita as numerosas tecnologias anteriores à realidade virtual informática visando misturar o ser humano e a imagem: *stéréoscope, cinérama, stéréoptic télévision, sensorama, Expanded Cinema, 3D-, Omni Max-, Imax-cinéma et Head Mounted Display*. Mesmo se a pesquisa de um máximo de ilusões não é sempre o objetivo da arte digital, Grau constata que uma ligação com a ilusão - utilização estratégica ou reflexão crítica - é quase sempre presente. Assim, ele faz da ilusão o paradigma do computador. Uma das primeiras utilizações das imagens digitais no teatro é, como nós vimos, a de Laurie Andersen em *United States Pari II* (1980). Ela emprega as imagens tiradas de um dos primeiros jogos em vídeo, *Space Invaders*. Andersen introduz muito cedo um pensamento crítico sobre os números no mundo da performance (HAGEMANN, 2013, p.151).<sup>7</sup>

<sup>7</sup> Oliver Grau cite de nombreuses technologies antérieures à la réalité virtuelle informatique visant à mélanger l'être humain et l'image: stéréoscope, cinérama, stéréoptic télévision, sensorama, Expanded Cinema, 3D-, Omni Max-, Imax-cinéma et Head Mounted Display. Même si la recherche d'un maximum d'illusions n'est pas toujours l'objectif de l'art numérique, Grau constate qu'un lien avec l'illusion - utilisation stratégique ou réflexion critique - est presque toujours présent. Ainsi, il fait de l'illusion le paradigme du média ordinateur. Une des premières utilisations des images numériques au théâtre est, comme nous l'avons vu, celle de Laurie Andersen dans *United*



No início única, ela foi longamente desenvolvida e aperfeiçoada, uma dramaturgia específica. Depois, no fim do século XIX, a invenção de um modo mecânico de gravação permitiu até elaborar outras formas dramáticas. No entanto, são dois ramos de uma mesma árvore.

Segundo Prédal (2013, p.21), na década de 1980 o audiovisual invadiu o teatro, dando origem ao “teatro de imagens”. Tal teatro consistiria, de fato, mais em mostrar do que em dizer, e talvez, melhor ainda, em colocar em cena palavras e imagens juntas. Simplificando, constatamos que isso pode se realizar de três maneiras: seja compor os “quadros vivos”, seja introduzir o cinema (uma tela com as imagens em movimento), seja desdobrar o que se desenrola sobre a cena por um registro (e a projeção) ao vivo. São três formas diferentes de introdução de imagem, mas todas têm em comum a sua dimensão icônica.

O fato é que as imagens animadas podem fazer muito mais, e elas o provariam rapidamente, sobre estas telas colocadas em cena. Esta função básica da tela sobre a cena, abrindo o espaço fechado com suas visualizações (fixas ou animadas), pode indicar também a época, o contexto histórico através de imagens cinematográficas.

A noção de escrita teatral é seguidamente substituída

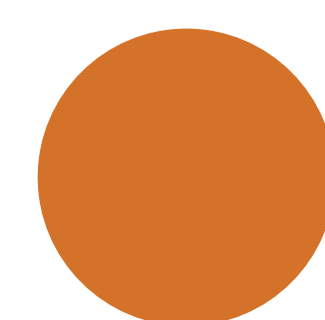
States Pari II (1980). Elle emploie des images issues de l'un des premiers jeux vidéo, Space Invaders. Andersen introduit très tôt une pensée critique sur le numérique dans le monde de la performance. (Tradução Helena Mello).

hoje pela escrita cênica, porque esta expressão pode integrar, combinar o conjunto do que se passa sobre o palco, bem como tudo que o ocupa: as novas tecnologias e as imagens, da mesma forma que a encenação, a interpretação dos atores e o texto. A ideia de teatro visual ou teatro de imagem privilegia o cinema/vídeo/DVD, assim como a montagem da história.

No início dos anos de 1990, segundo Picon-Vallin (2008, p.155), ocorre um duplo movimento entre ambas artes da representação, no qual as trocas efetivas coexistiam paralelas com um discurso de aversão, alimentado pelas declarações de princípio de certos artistas.

Em Notas Sobre o Cinematógrafo, os aforismos que fustigam qualquer relação entre o teatro e o cinema são numerosos e alimentam a polêmica identitária da especificidade. Essa polêmica será também alimentada por um forte investimento passional, ligado à rivalidade ciumenta que teatro e cinema mantêm, esses dois irmãos inimigos, por parte daqueles que não praticam os dois gêneros (PICON-VALLIN 2008, p.154).

O cinema atua, então, como um revelador capaz de fazer aparecer detalhes que o palco deixava em branco. Através da mobilidade da câmera temos a verdadeira unidade de tempo e lugar. Além disso, o cineasta compreendeu que não precisava acrescentar nada a seu cenário, que passa

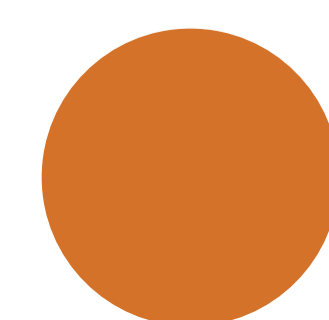


a ser intensificado pela câmera. No teatro, o cenário é um lugar materialmente fechado, limitado, circunscrito; segundo Bazin (2014, p.181): “os únicos lugares abertos são os de nossa imaginação aquiescente”. É bem diferente o que acontece no cinema, cujo princípio é negar qualquer fronteira para a ação.

Durante as duas primeiras décadas do século XX, os criadores do cinema começam a dominar as formas de produção específicas do filme, como a montagem ou os diversos tipos de planos: o cinema desenvolve seu próprio ritmo. Parece ter as melhores condições de dar conta da aceleração da vida da época, ligada aos novos meios de transporte e de comunicação, pois a particularidade do filme, em relação a estes dispositivos de imagens fixas como a fotografia, é o movimento. No teatro, os artistas procuram igualmente se adaptar à nova velocidade da vida.

A tecnologia era utilizada e apreciada há muito tempo no teatro. Até o início do século XX, ela era constantemente escondida com o objetivo de servir a ilusão cênica. A partir da virada do século, graças a numerosas inovações, as tecnologias são principalmente percebidas como sinais de progresso.

O teatro contemporâneo utiliza cada vez mais a câmera, o vídeo e os telões, deixando o espectador confuso. O ator



está ou não ali? Por outro lado, o cinema com o recurso 3D também gera o efeito de presença no espectador?

Dentro do processo de teorização, se estabelece a escolha dos termos ou noções para descrever essas trocas entre teatro e cinema. Para os autores Chabrol e Karsenti (2013, p.10), é necessário passar do teatro à teatralidade do cinema, e propor simetricamente a reflexão sobre a “cinematograficidade” do teatro:

Mais do que evocar a presença do cinema no teatro ou a do teatro no cinema, estas noções definem no conjunto o teatral como um modo do cinema, e a cinematografia ou o cinemático como um modo do teatro; não se trata a partir delas, de pensar a rivalidade entre duas artes ou de ocultar outros modos possíveis do teatro e do cinema (o pictural, o fotográfico, o musical, o coreográfico, etc.), mas principalmente observar a maneira pela qual, no interior de cada dispositivo de representação, certos elementos formais ou temáticos encaminham à outra arte (seus autores, suas obras e seus procedimentos, suas práticas, suas técnicas, suas tradições, etc.), e, portanto, a maneira pela qual o uso metafórico recíproco dos adjetivos “teatral” e “cinematográfico” evolui em diacronia, a despeito do desenvolvimento das tecnologias e das transformações do paradigma de origem, como, então, ele se torna complexo e se estratifica. (CHABROL E KARSENTI, 2013, p.10)<sup>8</sup>

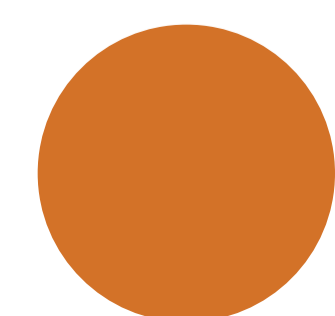
<sup>8</sup> Plutôt que d'évoquer la présence du cinéma au théâtre ou celle du théâtre au cinéma, ces notions définissent d'emblée le théâtral comme un mode du cinéma, et le cinématographique ou le filmique comme un mode du théâtre; il n'est pas question, à partir d'elles, de penser la rivalité entre deux arts ou d'occulter d'autres modes possibles du théâtre et du cinéma (le pictural, le photographique, le musical, le chorégraphique, etc.), mais bien d'envisager la façon dont, à l'intérieur de chaque dispositif de représentation, certains éléments formels ou thématiques renvoient à l'autre art (ses auteurs, ses œuvres et leurs enjeux, ses pratiques, ses techniques, ses traditions, etc.), et, partant, la façon dont l'usage métaphorique réciproque des adjectifs «théâtral» et «cinématographique» évolue en diachronie, au gré du développement des technologies et des transformations du paradigme d'origine, comment donc il se complexifie et se stratifie. (Tradução Helena Mello).

No filme “Pina” (2011), de Win Wenders, temos a sensação de estarmos no teatro assistindo o espetáculo ao vivo. Ou seja, este jogo com o espectador acontece nas duas artes e chegam a se fundir, como por exemplo nas encenações de “Os Cegos” por Denis Marleau e de “Eraritjaritjaka” por Heiner Goebbels.

A utilização crescente das novas mídias na encenação contemporânea revela o interesse pós-moderno pelo fragmento, provoca no espectador, em alguns casos, a sensação de que é apenas o presente que interessa, suscita apreensões fugazes das imagens no momento de sua projeção, imagens descartáveis, consumidas sensorialmente.

Vale ressaltar que a invenção do vídeo, depois do DV digital, vai suscitar a chegada massiva da imagem (fixa e animada) sobre a cena. Desta forma, ela aparece não como uma incursão de alta tecnologia fabricada anteriormente em outro lugar, mas como produzindo as imagens difundidas ao vivo, isto é, à sua maneira (graças às máquinas modernas mais familiares pelo seu aspecto cotidiano e sua miniaturização) tão vivas quanto os atores, dizendo seus textos em posição de diálogo ou de oposição sobre o mesmo espaço cênico.

Atualmente, teatro e cinema interligam-se e assistimos peças nas quais os dispositivos são parte integrante do

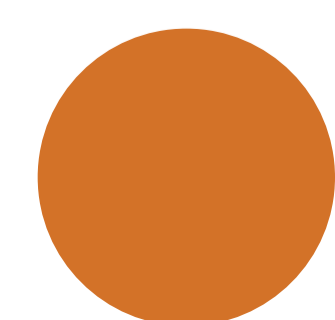


cenário. Imagens, trechos de filmes, o personagem em uma outra situação (passada ou futuro), borrões, imagens documentais, vídeos, são utilizados. Assim, criam-se no espaço cênico possibilidades de diálogo em face da presença do ator, podendo romper com essa mesma presença ao lançar trajetórias e sentidos que escapam ao que antecede a visão do espectador. As imagens são projetadas não somente em telões, prefigurando um espaço institucionalizado, mas sobre suportes variados, sobre o corpo do ator, sobre outros lugares do espaço, sobre objetos do cenário.

Este teatro híbrido coloca o espectador diante da opção de “absorver” algo real ou algo imaginário. Mas por que a imagem é o que mais o fascina? Segundo Lehman, a imagem é extraviada da vida real, ela liberta o desejo das pessoas e eleva o real à dimensão dos sonhos.

O espectador observa sua observação enquanto diante dele imagem de vídeo concorre com a presença viva de um ator. Esse modo de representação também cria para os atores uma situação singular: eles falam com eles “mesmos” como imagem de vídeo, precisam interagir com essa imagem de maneira precisa, construir um “contato” com o parceiro, possibilitado apenas pela técnica do vídeo (LEHMANN, 2007, p.388).

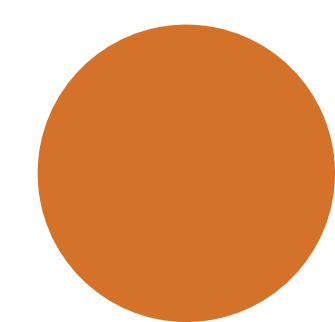
Além do poder de fascinação das imagens, temos a comutação de som, imagem de vídeo, fala, redes de



luz, câmera, microfone, monitores, máquinas, movimentos, imagens articuladas eletronicamente em conexões que são ligadas e desligadas, que podem aparecer como mimese da realidade eletrônica que vivemos.

O mais perturbador e fascinante é constatar as inúmeras possibilidades surgidas a partir das novas tecnologias de imagem e som. Um exemplo é o polêmico espetáculo “Os Cegos”, de Denis Marleau onde a combinação de teatro e vídeo faz com que atores se encontrem num espaço inacessível aos espectadores, tornando a relação entre público e plateia mediada pela câmera dentro do teatro. Tal encenação era questionada por muitos, pelo fato de atores e espectadores não se encontrarem no mesmo espaço físico. Mas e agora, que o teatro é online? Segue a questão? Assistimos aos espetáculos em casa, através de uma tela. Da mesma forma, não estamos no mesmo local.

O fato é que o efeito da teatralidade cinematográfica pode, assim, resultar de um sentimento de presença aumentando os corpos, inscritos na materialidade do espaço, presença que se torna expressiva pelo desenvolvimento do movimento construído em sua continuidade e não recortado pela montagem. Trata-se de dar ao espectador a sensação de uma performance, não no sentido de um gesto artístico experimental, mas no sentido mais literal

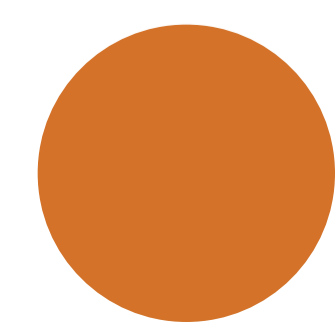


de um ato em vias de terminar que encarna a maneira física dos processos dramáticos. Desta forma, a dinâmica da representação vem de um jogo de tensões e resoluções expressas pela condução deste movimento.

A encenação da imagem cinematográfica, da montagem televisiva ou da velocidade dos *links* na Internet, ilumina um olhar e um comportamento cada vez mais midiaticizado e essencialmente estético. Os níveis de interfaces variam nos corpos plugados e vão do nível mais superficial até o nível mais imersivo. Tudo que ocupa um lugar na cena se reveste com seu manto de ilusão, jogo e encenação.

Televisão, videocassete, equipamento de vídeo, videogames e computadores se combinam através de suas interfaces em um sistema que constitui um outro mundo fechado em si mesmo. Esse sistema incorpora o espectador/usuário em uma esfera espacialmente descentralizada, temporalmente indeterminada e como que “sem corpos”. (...) Além disso, as mídias eletrônicas não são experimentadas como uma projeção fechada e configurada (como o cinema), mas antes como transferência dispersa. (...) Quem vive nesse metamundo – longe de todas as referências a um mundo “real” – sente-se a princípio descarregado dos pesos espirituais e físicos. O isolamento do instante [...] leva a uma “presentificação” (LEHMANN, 2007, p.397).

A utilização de novas e velhas mídias audiovisuais, apoiadas por uma tecnologia computacional avançada,

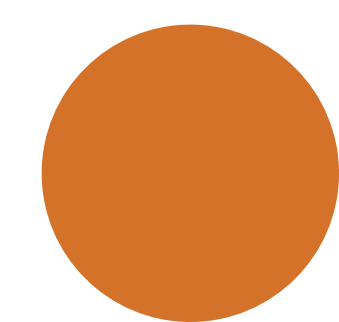




segundo Lehmann (2007, p.368), deu origem a um teatro *high-tech* que amplia cada vez mais as fronteiras da representação. Há uma crescente utilização de mídias eletrônicas.

Simetricamente, para o teatro a sensação de cinema vem constantemente da impressão de uma combinação de imagens em uma continuação inédita. Percebemos como fluidez cinematográfica a acumulação rápida de ações marcadas pelos encadeamentos que podem se basear em completas mudanças de cenários, ou a evolução da construção do espaço pela luz: a continuidade parece, assim, mais induzida pela imagem do que pelo gesto. Tanto o movimento do corpo (mesmo se podemos imaginar as influências das formas de presença cinematográfica sobre o teatro) quanto o movimento geral das imagens ou da consciência não se tratam de um desfile de imagens que se faça sobre um ritmo construído pela montagem ou na continuidade de um plano-sequência. Além disso, aplicar ao teatro os meios de criação cinematográfica é o rejuvenescer, dar-lhe um novo fôlego. A teatralidade no cinema e a cinematograficidade no teatro são duas formas de movimento, criadas pelo jogo de mimetismo e de diferenciação entre as duas artes.

E, numa época onde os *ciborgues* se movem no *ciberespaço* enquanto seus corpos ficam *plugados* no



computador, com as possibilidades da telepresença, com as técnicas de *motion capture* dos atores que permitem fazer nascer as marionetes, com o desenvolvimento do virtual, Picon-Vallin ressalva sobre as novas potencialidades e novos perigos.

Porque, se o princípio estrutural do teatro é exatamente a relação múltipla, a troca entre os seres humanos reunidos, assim como a tecnologia das imagens simples ou sofisticadas permite transformar, modificar essa relação, essa intersecção, sem a anestesiar, mas a tornando mais consciente e/ou mais sensível, toca o coração do teatro e, por isso, deve ser interrogada, como deve ser também o desinteresse obstinado do número de artistas de teatro para as novidades (PICON-VALLIN, 1998, p.9-10)<sup>9</sup>.

Assim, as telas permitem abrir a cena para novos espaços, podem transformar a percepção do público, permitir a exploração de um mundo em transformação e possibilitar a imaginação, a conscientização e a reflexão. E esta é uma das contribuições do teatro atualmente. Mais do que nunca, a arte se mostra necessária. E como mostram as teorias das vanguardas que identificaram a bidimensionalidade própria do espetáculo teatral, que é sempre simultaneamente acontecimento real e acontecimento fictício. E entre o real e o ilusório emerge a figura da caverna, de algum modo

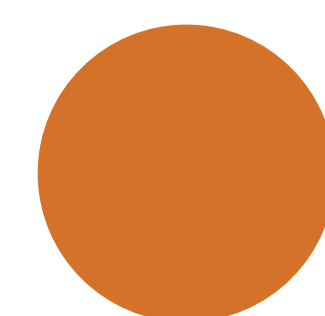
<sup>9</sup> Car si le principe structurel du théâtre est bien la relation multiple, l'échange entre des êtres humains rassemblés, lorsque la technologie des images, simple ou sophistiquée, permet de transformer, de modifier cette relation, cette interaction, sans l'anesthésier, mais en la rendant plus consciente et/ou plus sensible, elle touche au coeur même du théâtre et, pour cela, doit être interrogée, comme doit l'être aussi le désintéret obstiné de nombre d'artistes de théâtre pour les nouvelles (Tradução Helena Mello).

platônica, assistindo a realidade através de um mundo de sombras/tela. É o vazio da vida convivendo com o inanimado. Seguiremos e resistiremos.

E, neste contexto híbrido, vale ressaltar que surge uma nova forma de ver-se e ver o outro. E que os atores passam a contracenar com a câmera e com o público simultaneamente, durante o aqui e agora da cena virtual. Para Spritzer (2013, p.148), “a forma de estar em cena já não significa ter um personagem dramático, mas sim representar imagens, movimentos, ações cuja lógica está vinculada ao próprio ator e à recepção do espectador”.

Além disso, Bazin (2014, p.192) afirma que o cinema está devolvendo para o teatro o que lhe havia tomado: “se o êxito do teatro filmado supõe um progresso dialético da forma cinematográfica, ele implica recíproca e forçosamente uma revalorização do fato teatral”. Espetáculos que utilizam projeções cinematográficas, videográficas, que fazem uso da câmera em cena, assumindo o fazer do cinema em cena, são cada vez mais usuais no teatro. Desta forma, podemos constatar que hoje em dia o cinema não faz concorrência com o palco, e ainda está em vias de devolver, para um público que o perdeu, o gosto e o sentido do teatro.

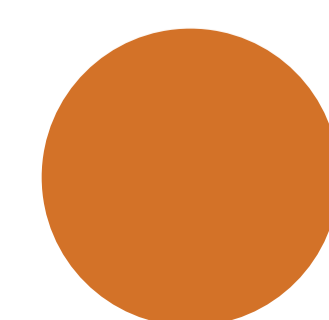
Ora, é natural pensar que, se o cinema desviou totalmente a seu favor a estética e a sociologia do monstro sagrado



da qual vivia a tragédia no palco, ele pode devolvê-las se o teatro vier procurá-las. É bem possível imaginar o que teria sido *Athalie* com Yvonne de Bray, filmado por Jean Cocteau. Mas provavelmente não é apenas o estilo de interpretação trágica que reencontraria suas razões de ser na tela. Podemos conceber uma revolução correspondente da *mise-en-scène* que, sem deixar de ser fiel ao espírito teatral, lhe ofereceria estruturas novas de acordo com o gosto moderno e sobretudo na escala de um formidável público de massa. O teatro filmado espera o Jacques Copeau que fará dele um teatro cinematográfico (BAZIN, 2014, p.198).

Portanto, sabemos que não há peças que não possam ser levadas à tela, desde que se saiba imaginar a reconversão do espaço cênico para os dados da *mise-en-scène* cinematográfica. É possível, também, que agora a única *mise-en-scène* teatral e moderna de certas obras clássicas apenas seja possível no cinema.

Mais uma vez, a linha divisória se deslocou, do mesmo modo que ela sempre se revelou instável a cada vez que se tentava elencar as características próprias das duas artes de acordo com as épocas e as obras. Nesse momento da era televisual, a situação de dependência do cinema, em seu modo de produção e de consumo, em relação a um sistema dominado pela televisão, a ascensão das novas imagens e das técnicas de digitalização são os elementos de uma situação de crise que opõe não mais teatro e cinema, e sim teatro, cinema e “visual”.



Vivemos um momento onde a linguagem cênica se torna complexa ao extremo e se faz polivisual. Do cinema ao vídeo, passamos de um meio pesado à “imediatricidade” de uma filmagem maleável e leve. O vídeo pode difundir instantaneamente o que ele capta e, graças ao microprocessador, o retratar em tempo real. A digitalização oferece possibilidades inéditas de colagem e de montagem, de aparição e de desaparecimento dos objetos e dos personagens. Quanto à utilização concreta desses fragmentos manipulados, ela modifica totalmente a função de recursos à imagem, ao mesmo tempo em que é garantia do mundo exterior ou de um vivido e, no lugar dos efeitos do real, ela produz os “efeitos de artifício”.

Segundo Picon-Vallin (1998, p.24), estamos submetendo o palco ao *princípio de transformabilidade*, e não mais somente àquele da reprodutibilidade. É uma nova prova, que implica, sem dúvida, no reforço da natureza exata do espetáculo, efêmero e mudando a cada noite:

Se Walter Benjamin pode teorizar o status de “obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica” será necessário refletir o status que lhe confere na era atual da “transformabilidade tecnológica”. Não somente o conceito afeta a difusão – multiplicidade dos meios de reprodução sobre suportes diferentes, possibilidade de modificar, de deformar a obra, de “trucar”, sem que isso seja visível – mas, implica também em modificações no nível dos modos de criação e de percepção (PICON-VALLIN, 1998, p.24)<sup>10</sup>.

<sup>10</sup> Si Walter Benjamin a pu théoriser le statut de «l'oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité

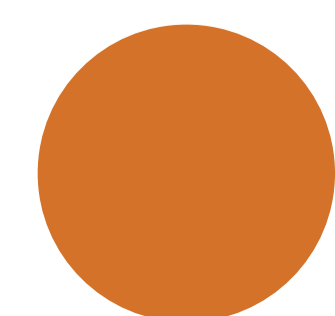
O campo das combinações é rico, estamos no estado do experimental, no domínio que parece induzir, por sua vez, uma possibilidade de visão total e de constante relativização. O que vemos agora na pandemia são espetáculos que permitem, abrir os espaços imaginários, que através de plataformas digitais chegam a inúmeros espectadores, levando arte e poesia. E neste entre teatro-cinema-vídeo podemos ter, um sobre o outro, com efeitos “virtualizantes”, sem deixar de ser interessante, sem deixar de tocar sonora e visualmente o público invisível que participam das apresentações por *streaming*.

Vale lembrar que o teatro é uma arte do seu tempo e num tempo de isolamento social, os artistas se reinventam, transformam suas casas em palco, seus celulares em câmeras e criam espetáculos incríveis. Evidentemente, assistir uma peça de pijama em casa através de um computador não é a mesma coisa do que sair e ir a um teatro. Assim como a presença real do ator é diferente da presença virtual, mesmo que ao vivo. De qualquer forma, algo já vinha acontecendo e agora explodiu apresentando diversas possibilidades.

Neste momento, o que fica evidente é o quanto o teatro absorve essa contemporaneidade, demonstrando suas

---

technique», il faudrait enfin réfléchir au statut que lui confère l'ère actuelle de la «transformabilité technologique». Non seulement ce concept affecte la diffusion — multiplicité des moyens de reproduction sur des supports différents, possibilité de modifier, de déformer l'oeuvre, de la «truquer», sans que cela soit apparent —, mais il implique aussi des modifications au niveau des modes de création et de perception (Tradução Helena Melo).

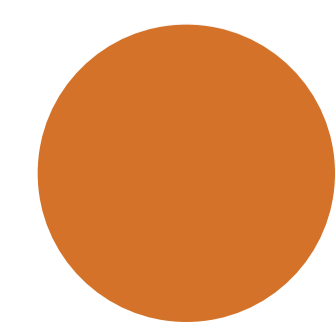


múltiplas possibilidades e relações que as fusões abrigam entre presença e ausência, teatro e cinema, imagem e som, real e virtual, ator e ator-imagem. Desta forma, no contexto atual, é fundamental o debate sobre diferentes possibilidades acerca das teatralidades e do cenário futuro.

Com o avanço das “novas imagens” e depois, da virtualidade, as grandes revoluções mediáticas que marcaram o mundo há mais de um século e meio estão intimamente ligadas às tecnologias e às artes, e, conseqüentemente, ao teatro.

Nos tempos atuais as relações são cada vez mais virtuais, algumas encenações nos levam a pensar que talvez estejamos em meio a um processo de redefinição dos limites do teatro. E embora ainda exista resistência da própria classe artística em chamar estes experimentos de teatro, acredito que as novas tecnologias e mídias já vinham inovando e rompendo com algumas premissas da arte teatral. Cada vez mais, surgem novas possibilidades e elas não excluem as anteriores, pelo contrário. E como disse Ferdinando Martins (Folha de S.Paulo, 2020):

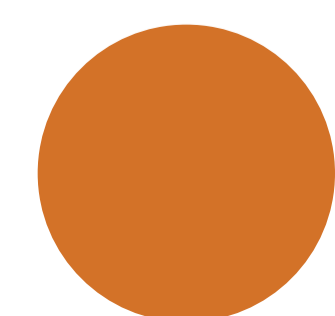
Estamos rompendo com uma tradição teatral que foi montada na virada do século 19. (...) As pessoas têm pensado muito no que se perde com essas novas formas. Mas o que se ganha? Não é um bom momento também para se repensar se essas categorias, com as quais olhamos o teatro por tantos anos, continuam sendo válidas?



Precisamos repensar os princípios estéticos do teatro contemporâneo frente às novas tecnologias, uma vez que elas possibilitam deslocarmos o “aqui e agora” e o surgimento de um “outro” convívio.

A tecnologia, embora seja concebida dentro de um princípio de produtividade industrial, de automatização dos procedimentos para a produção em larga escala, ela pode produzir nas artes objetos singulares, singelos e “sublimes”. Portanto, a apropriação que a arte faz do aparato tecnológico que lhe é contemporâneo difere significativamente daquela feita por outros setores da sociedade. E esta talvez seja uma das mais belas funções da arte, hoje e sempre.

Diante desta arte, repleta de possibilidades, creio que ainda serei surpreendida muitas vezes. Acredito também que a criatividade humana pode nos levar por caminhos imprevisíveis, e, quem sabe, o teatro, com todo o seu potencial, colocando em cena ator presente, ausente ou duplicado, jogando com o real e o virtual, possa influenciar as pessoas e trazer de volta o valor do encontro e do contato real.





## \_\_REFERÊNCIAS

BARDIOT, Clarisse. **Ici et ailleurs, maintenant: scénographies de la présence dans les théâtres virtuels.** In: *Théâtre et intermedialité.* France: Presses Universitaires du Septentrion, 2015.

BAZIN, André. **O que é o cinema?** São Paulo: Cosac Naif, 2014.

CHABROL, Marguerite et KARSENTI, Tiphaine (org.). **Théâtre et cinéma. Le Croisement des imaginaires.** France: Presses universitaires de Rennes, 2013.

HAGEMANN, Simon. **Penser les médias au théâtre. Des avant-gardes historiques aux scènes contemporaines.** France: L'Harmattan, 2013.

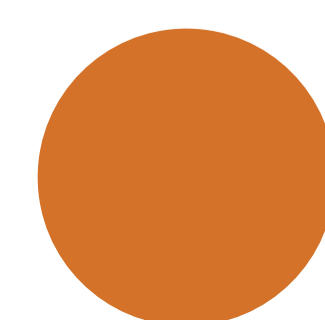
LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático.** São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

PICON-VALLIN, Béatrice. **A cena em ensaios.** São Paulo: Perspectiva, 2008.

PICON-VALLIN, Béatrice. **Les Écrans sur la Scène.** Suisse: L'âge d'homme, 1998.

PRÉDAL, René. **Quand le cinéma s'invite sur scène.** France: Cerf-corlet, 2013.

SPRITZER, Mirna. **Entre fronteiras: o ator, o teatro e**

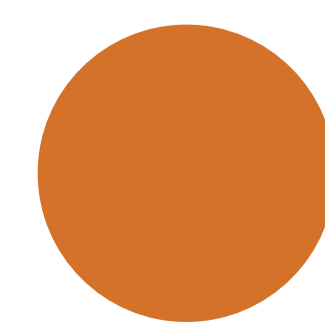


**o cinema**, in: Cinema em Choque, diálogos e rupturas - organizado por Carlos Gerbase e Cristiane Freitas Gutfreind. Porto Alegre: Editora Sulina, 2013.

## LINKS

Jornal Folha de São Paulo, em 06 de Julho de 2020, publicada no site: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2020/07/teatro-da-pandemia-escancara-um-novo-absurdo-com-pecas-montadas-em-casa.shtml>

Jornal Folha de São Paulo, em 02 de Julho de 2020, publicada no site: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2020/07/teatro-por-streaming-pode-ter-chegado-para-ficar-diz-aderbal-freire-filho.shtml>





**PPG-Artes da Cena**  
 Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena  
 Instituto de Artes - UNICAMP



ISBN: 978-65-88507-02-5

