



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO  
CENTRO DE LETRA E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

**CARIN CÁSSIA DE LOURO DE FREITAS**

**UM TEATRO DE EMERGÊNCIA:**

as fricções nos processos de criação cênica em tempos de pandemia

Rio de Janeiro  
2022

CARIN CÁSSIA DE LOURO DE FREITAS

**UM TEATRO DE EMERGÊNCIA:**

as fricções nos processos de criação cênica em tempos de pandemia

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutora em Artes Cênicas.

Linha de pesquisa: Processos e Métodos da Criação Cênica

Orientador: Prof. Dr. Leonardo Ramos Munk Machado

Rio de Janeiro

2022

895

Freitas, Carin Cássia de Louro de  
Um teatro de emergência: as fricções nos  
processos de criação cênica em tempos de pandemia / Carin Cássia de Louro de  
Freitas. -- Rio de  
Janeiro, 2022.  
144f

Orientador: Leonardo Ramos Munk Machado . Tese (Doutorado) - Universidade  
Federal do  
Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação  
em Artes Cênicas, 2022.

1. Teatralidade. 2. Processo de criação cênica.  
3. Presença. 4. Tecnologias na cena. 5. Experimentos cênicos virtuais. I. , Leonardo  
Ramos Munk Machado, orient. II. Título.

**UM TEATRO DE EMERGÊNCIA:  
as fricções nos processos de criação cênica em tempos de pandemia**

**POR  
CARIN CÁSSIA DE LOURO DE FREITAS**

**BANCA EXAMINADORA**



---

Prof. Dr. Leonardo Ramos Munk Machado (Orientador)



---

Prof. Dr. Matteo Bonfitto Jr. (UNICAMP)



---

Prof. Dr. Eberto García Abreu (Universidad de Las Artes – ISA)



---

Prof. Dr. Glauber Gonçalves de Abreu (IFF)



---

Profa. Dra. Ana Maria de Bulhões Carvalho (UNIRIO)



---

Profa. Dra. Vanessa Teixeira Oliveira (UNIRIO)

A Banca considerou a Tese: APROVADA

Rio de Janeiro, RJ, em 29 de março de 2022

*para Marcos  
e aos tantos e tantas artistas com quem venho criando  
potentes conexões artísticas e acadêmicas até aqui.*

## AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha família que, à sua maneira, sempre compreendeu que a educação é construção de imensuráveis conhecimentos para a vida e abriu caminhos para que eu fosse a primeira pessoa na família [lados materno e paterno] a ingressar na universidade e ir tão longe nos estudos. Obrigada, pai e mãe, Eliomar e Cleire, e ao meu irmão Lener. Obrigada, avós Edi e Creuza [avó paterna e avó materna *in memorian*], que mesmo sem entender dos saberes formais e acadêmicos, me inspiraram com suas vivências, e ainda me inspiraram, a ser quem eu sou.

Agradeço ao Marcos, meu companheiro de vida, de jornada. Obrigada por estar ao meu lado em cada etapa do percurso. E por ser o meu primeiro leitor e interlocutor sempre. Obrigada também por tantas vezes se preocupar em cuidar da casa e de mim enquanto escrevia.

Aos familiares que estiveram por perto no apoio incondicional: Yan Maran, Cleice Orgeda, Carmen Louro, Francisca Neubauer, Denise Américo, Maurício Martins, Diana Martins, Oswaldo Américo, Larissa Buono.

Aos amigos, que são minha segunda família e foram suporte emocional desde o processo seletivo e nos quatro anos desta jornada: Marcelo Guerra e Bebel Matos.

Agradeço ao meu orientador professor Leonardo Munk por ser sempre tão generoso e acolhedor. E por toda a parceria acadêmica e afetiva que construímos juntos ao longo dos anos. Obrigada por acreditar e apostar nos meus voos.

Agradeço também aos professores do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas que tornaram esses quatro anos de UNIRIO mais estimulantes e afetivos: Vanessa Oliveira, José Da Costa, Joana Ribeiro, Evelyn Furquim, Marina Henriques, Rosyane Trotta, José Dias e o secretário Marcus Vinícius. Um agradecimento especial à professora Ana Bulhões-Carvalho por ser mais que uma inspiração acadêmica, ser como uma mãe [minha mãe no Rio de Janeiro, eu costumava dizer] que estimula, mas também chama para a realidade quando necessário.

Aos meus parceiros do dia a dia e amigos de turma, agradecimentos sem fim e dos mais bonitos: Raphael Cassou, Sérgio Telles, Maria Clara Coelho e Carla Martins. E toda turma de doutorado ingressante em 2018. E aos outros amigos que compartilharam a trajetória comigo nos corredores da Escola de Teatro: Ana Karenina Riehl, Jussilene Santana, Roger Xavier, Virginia Bravo, Tarciso Monteiro, Vyctoria Fonseca, Carolina Marques, Mariane Cassimiro.

Agradeço aos amigos e amigas que em diferentes momentos foram fundamentais [e muitas vezes mestres em alguma coisa] no meu crescimento como pessoa, como artista, como pesquisadora e como profissional das artes: Wagner Corsino Enedino [meu orientador de graduação e mestrado em Letras, e de muitas aprendizagens para vida e trajetória profissional], Marlene Durigan, Vânia Guerra, Vitória Spanghero, Matteo Bonfitto, Eberto García Abreu, Ernesto Ortiz, Abel González Melo, Andre Benatti, João Vieira Neto, Thiago Bonfim, Luciana de Bem Pacheco, Rudi Laps, Fauno Guazina, Eduardo Gasperin, André Tristão, Geraldo Saldanha, Leandro Cazula, Cristóvão Henrique, Mariana Lemes, Cadu Modesto, Givago Oliveira [*in memoriam*], Nill Amaral, João Rocha, Luiz Carlos Laranjeiras, Isis Anunciato, Glauber Coradesqui, Sergio Bacellar, Soraia Ferreira, Sergio Saboya, Silvio Batistela, Ricardo Martins, Ártemis Amarantha, Marcelo Veloso, Vinícius Piedade, Patrícia Zampirolli, Paulo Barcellos, Patrícia Selonk, Paulo de Moraes, João Marcelino, Titina Medeiros, Cesar Ferrário, Arlindo Bezerra, Igor Fortunato, Nara Kelly, Flávia Berton, Fábio Freitas, João Artigos, Graça Artigos, Flávia Menezes, Biel Fortuna, Aninha Barros, Ricardo Barros, Rafaela Prestes, Oswaldo Mendes, Mauricio Arruda Mendonça, Sueli de Lima, Lolla Azevedo, Bernardo Pellegrini, Valdir Grandini, Fundação Progresso, Teatro de Anônimo, Armazém Companhia de Teatro e Casa de Zoé.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), agradeço pelo fomento à minha pesquisa.

Agradeço, por fim, à oportunidade de poder concluir mais uma etapa numa universidade pública brasileira e de receber fomentos para as minhas pesquisas na graduação, mestrado e doutorado.

Obrigada, presidente Luiz Inácio Lula da Silva, por abrir as portas das universidades para tanta gente [eu sou uma delas].

*Porque eu não sou da informática:  
eu sou da invencionática.  
Só uso a palavra para compor meus silêncios.  
(Manoel de Barros)*



FREITAS, Carin Cássia de Louro de. **Um teatro de emergência: as fricções nos processos de criação cênica em tempos de pandemia**. 2022. 144 p. Tese de Doutorado (Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas) – Departamento de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

## RESUMO

Esta pesquisa tem como intuito pensar os modos de produção e recepção das artes da cena, que desde 2020 – com o início da pandemia do Novo Coronavírus –, convivem com uma impossibilidade das relações conviviais. A partir de uma breve recuperação sobre a inserção do digital na cena brasileira, identifico o percurso dos usos dos recursos tecnológicos e dos espaços digitais nos processos de criação cênica, para tentar desenredar as fricções atuais: artistas e espectadores do mundo todo tiveram suas rotinas atravessadas e mediadas pelas tecnologias, desdobrando em outras modalidades de criação e de interação com o público. Da necessidade de continuidade da existência do acontecimento teatral, emergiram diferentes experimentos cênicos virtuais através da internet. Mais do que nunca, as tecnologias se tornaram ferramentas necessárias para a realização cênica. E o que antes se tratava de opção estética, passa a ser a possibilidade mais viável tanto para a criação quanto para a expectativa por somados dois anos. Mas podemos considerar essas propostas como teatro? A pergunta mais ressoada nesses tempos. Tendo como base a noção de liminaridade, da possibilidade de condição transitória, de um entre-lugar ainda sem definição, somo às inquietações e reflexões acerca das teatralidades emergentes no contexto pandêmico, que chamo de teatralidades de emergência, diante da crise da ausência de presença física. Nesse sentido, com olhar e percepção para os fenômenos, do que foi e está sendo produzindo nesses tempos, e sem pretensão de encontrar respostas ou nomenclaturas definitivas, descrevo como se desenvolveram os modos de produção e de recepção de algumas experiências cênicas virtuais de formatos distintos – com uso dos recursos do audiovisual, de *games*, de plataformas de *streaming* e das redes sociais –, dentre essas experiências algumas das quais fiz parte como artista, produtora e investigadora. Essa conjunção de conceitos e procedimentos apresenta um panorama que pode nos fazer repensar ou ressignificar as teatralidades da cena atual e futura.

**Palavras-chave:** Teatralidade. Processo de criação cênica. Presença. Tecnologias na cena. Experimentos cênicos virtuais.

FREITAS, Carin Cássia de Louro de. **An emergency theater: frictions in the scenic creation processes in times of pandemic**. 2022. 144 p. Tese de Doutorado (Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas) – Departamento de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

### ABSTRACT

This research aims to think about the modes of production and reception of the performing arts, which since 2020 - with the beginning of the New Coronavirus pandemic -, coexists with an impossibility of convivial relationships. From a brief review of the insertion of the digital in the Brazilian scene, I identify the path of the uses of technological resources and digital spaces in the scenic creation processes, in order to try to unravel the current frictions: artists and spectators from all over the world had their routines crossed. and mediated by technologies, unfolding in other modalities of creation and interaction with the public. From the need to continue the existence of the theatrical event, different virtual scenic experiments emerged through the internet. And what used to be treated as an aesthetic option becomes the most viable possibility both for creation and for the expectation for a combined two years. But can we consider these proposals as theater? The most resonated question in these times. Based on the notion of liminality, of the possibility of a transitory condition, of an in-between place still without definition, I add to the concerns and reflections about the emerging theatricalities in the pandemic context, which I call emergency theatricality, in the face of the crisis of absence of presence physics. In this sense, with a view and perception of the phenomena, of what was and is being produced in those times, and without the intention of finding definitive answers or nomenclatures, I describe how the modes of production and reception of some virtual scenic experiences of different formats were developed – using audiovisual resources, games, streaming platforms and social networks –, among these experiences, some of which I took part as an artist, producer and researcher. This conjunction of concepts and procedures presents a panorama that can make us rethink or re-signify the theatricality of the current and future scene.

**Keywords:** Theatricality. Scenic creation process. Presence. Technologies on the scene. Virtual scenic experiments.

FREITAS, Carin Cássia de Louro de. **Un teatro de emergencia: fricciones en los procesos de creación escénica en tiempos de pandemia.** 2022. 144 p. Tese de Doutorado (Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas) – Departamento de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

## RESUMEN

Esta investigación tiene como objetivo reflexionar sobre los modos de producción y recepción de las artes escénicas, que desde 2020, con el inicio de la pandemia del Nuevo Coronavirus, coexisten con una imposibilidad de relaciones conviviales. A partir de una breve revisión de la inserción de lo digital en la escena brasileña, identifico el camino de los usos de los recursos tecnológicos y los espacios digitales en los procesos de creación escénica, con el fin de intentar desentrañar las fricciones actuales: artistas y espectadores de todas partes del mundo tuvo sus rutinas atravesadas y mediadas por tecnologías, desplegándose en otras modalidades de creación e interacción con el público. De la necesidad de dar continuidad a la existencia del acontecimiento teatral, surgieron a través de internet diferentes experimentos escénicos virtuales. Más que nunca, las tecnologías se han convertido en herramientas necesarias para la realización escénica. Y lo que antes se trataba como una opción estética se convierte en la posibilidad más viable tanto para la creación como para la expectación por un conjunto de dos años. Pero, ¿podemos considerar estas propuestas como teatro? La pregunta más resonada en estos tiempos. A partir de la noción de liminalidad, de la posibilidad de una condición transitoria, de un lugar intermedio aún sin definición, agrego a las inquietudes y reflexiones sobre las teatralidades emergentes en el contexto de la pandemia, lo que llamo teatralidades de emergencia, frente a de la crisis de la física de ausencia de presencia. En este sentido, con mirada y percepción de los fenómenos, de lo que se ha producido y se está produciendo en estos tiempos, y sin pretensión de encontrar respuestas o nomenclaturas definitivas, describo cómo se desarrollaron los modos de producción y recepción de algunas experiencias escénicas virtuales de diferentes formatos –utilizando recursos audiovisuales, games, plataformas de streaming y redes sociales –, entre estas experiencias, algunas de las cuales participé como artista, productora e investigadora. Esta conjunción de conceptos y procedimientos presenta un panorama que puede hacernos repensar o resignificar las teatralidades de la escena actual y futura.

**Palabras clave:** Teatralidad. Proceso de creación escénica. Presencia. Tecnologías en escena. Experimentos escénicos virtuales.

## SUMÁRIO

<b>o que se diz antes</b> .....	<b>14</b>
uma artista-etc. ....	15
o processo da investigação .....	18
a estrutura .....	25
prólogo .....	27
<b>o digital na cena brasileira: uma breve recuperação histórica</b> .....	<b>28</b>
a era dos DVDs de espetáculos teatrais.....	31
a internet como ferramenta para a criação cênica .....	37
<b>zonas liminares: as artes da cena em contexto de pandemia</b> .....	<b>53</b>
teatralidades de emergência .....	54
entre ausências e corpos virtualizados: as modalidades de presença .....	64
<b>em quarentena: experiências cênicas virtuais</b> .....	<b>73</b>
uma peça-jogo: <i>Parece loucura mas há método</i> .....	74
uma peça-filme: <i>Um relatório para uma academia</i> .....	81
um laboratório virtual: <i>Cartografias afectivas del espacio: imagen, cuerpo y movimiento</i>	86
um panorama mais geral: notas sobre diferentes formatos da cena pandêmica no Brasil.	107
<b>o que se diz depois</b> .....	<b>116</b>
preâmbulo.....	117
desenredos .....	118
epílogo.....	126
<b>referências</b> .....	<b>127</b>

<b>apêndice 1 .....</b>	<b>132</b>
As tecnologias nas criações da Armazém Companhia de Teatro: uma conversa com Paulo de Moraes .....	132
<b>apêndice 2 .....</b>	<b>137</b>
<i>podcast</i> - Teatro hoje: experiências virtuais na pandemia.....	137
<b>apêndice 3 .....</b>	<b>141</b>
<i>ponencia</i> : Notas sobre experiencias escénicas virtuales en la pandemia.....	141
<b>apêndice 4 .....</b>	<b>144</b>
<i>Exvoto</i> y los inútiles delirios sobre el tiempo.....	144

**o que se diz antes**

uma artista-etc.

Algumas considerações são importantes de serem feitas antes de qualquer coisa. O campo da pesquisa nas artes é prismático, rizomático. Estamos há algum tempo tentando romper com paradigmas científicos dominantes. E, também, com a noção de que objeto deve se distanciar do sujeito. Nos últimos tempos, tenho sido tomada por uma espécie de angústia aguda sobre a necessidade desse tal distanciamento.

Há quem diga que não é possível ser crítico ou produzir alguma reflexão sobre seu próprio trabalho, ou sua própria criação, ou sobre si mesmo. Ou estando muito próximo ao seu objeto, seu tema, sua escolha de investigação. E que, para o fazer, é preciso quase que observar com um binóculo, à distância. Em muitos casos, certamente é possível e necessário. Mas em tantos outros é preciso *acercarse*, chegar perto. E assumir essa aproximação. Pois, “A gente descobre que o tamanho das coisas há que ser medido pela intimidade que temos com as coisas. Há que ser como acontece com amor. Assim, as pedrinhas do nosso quintal são sempre maiores que as pedras do Mundo” (BARROS, 2008, p.67).

Para Jorge Dubatti, (a)o artista a partir da práxis, para a práxis e sobre a práxis está sempre produzindo conhecimentos de diversas maneiras por meio da sua forma de trabalho, seus procedimentos e sua concepção de teatro (2019, p. 149, tradução nossa). É uma mirada afetada pela sua existência e labor no teatro. Nesse sentido,

O artista é um trabalhador específico (tomando a ideia de Marx de arte como trabalho humano) e possui múltiplos saberes sobre esse trabalho: saber-fazer, saber-ser e saber abstrato. Mas os saberes de um artista vão além da esfera do trabalho. Daí a importância de valorizar esse pensamento, de estimulá-lo e registrá-lo por meio de diversos recursos [...]. (DUBATTI, 2019, p. 150, tradução nossa).<sup>1</sup>

Esses saberes constituem uma cosmovisão, uma concepção sobre a ideia de teatro e de mundo e das relações e fricções entre ambos. Dubatti considera que é também importante destacar “como a produção de pensamento teatral/artístico e as práticas têm mútua produtividade: pensamento e criação se multiplicam entre si, um engendra o outro, ou são recursivas a tal ponto que não podemos saber qual veio primeiro ou qual determina o quê.”<sup>2</sup> (DUBATTI, 2019,

---

1 No original: “El artista es un trabajador específico (retomando la idea de Marx del arte como trabajo humano) y posee múltiples saberes sobre ese trabajo: saber-hacer, saber-ser y saber abstracto. Pero los saberes de un artista van más allá de la esfera del trabajo. De allí la importancia de valorizar esse pensamiento, de estimularlo y registrarlo a través de diversos recursos [...]” (DUBATTI, p. 150).

2 No original: “[...] cómo la producción de pensamiento teatral/artístico y las prácticas tienen mutua productividad: pensamiento y creación se multiplican entre sí, uno engendra al otro, o son recursivos hasta tal punto que ya no podemos saber cuál fue primero o qué determina a qué.” (DUBATTI, p. 158).

p. 158, tradução nossa).

Dada a multiplicidade dos saberes artísticos [“saber-fazer, saber-ser e saber abstrato”], penso ser importante fazer uma aproximação com a minha própria multiplicidade artística, profissional e de vida.

Nascida em terras sul-mato-grossenses na divisa com o estado de São Paulo, minhas maiores influências artísticas foram de São Paulo, porque, da minha cidade natal, muitas vezes era mais perto viajar para as cidades paulistas do que para as do Mato Grosso do Sul. Da divisa dos estados, migrei para a capital sul-mato-grossense, onde me acerquei mais das origens pantaneiras e fronteiriças. As raízes indígenas – sendo o segundo estado brasileiro com maior população indígena de diferentes etnias [Guarani, Kaiowá, Terena, Kadiwéu, Kiniknaw, Atikun, Ofaié e Guató] –, do Paraguai e da Bolívia estão presentes nas nossas comidas, bebidas, cultura e jeito de ser. E, como muitos artistas, em determinado momento senti a necessidade de vivenciar experiências em uma cidade com outras possibilidades profissionais e me mudei para o Rio de Janeiro. Um amigo passou a me chamar de pantaneira-carioca. Traços de negra, de indígena, de bugra, de latina. Outros me diziam que eu não carregava sotaque de nenhum lugar; a fala é atravessada por muitas geografias. E, agora, ao fim da empreitada acadêmica de doutoramento, no Paraná, onde vim me refugiar e fazer mais uma morada desde o início da pandemia do Covid-19. Assim se fizeram os trânsitos da minha vida até aqui.

Com uma formação híbrida [graduação e mestrado em Letras - área de concentração em Literatura e mais recentemente a licenciatura em Teatro], sempre trabalhei como artista, docente e produtora das artes da cena. Tudo sempre aconteceu em paralelo. Na graduação de Letras, descobri a aproximação possível com a pesquisa em dramaturgia brasileira contemporânea. Por muitos anos me dediquei ao estudo do teatro de Plínio Marcos, além de participar de montagens de espetáculos de sua autoria e de projetos relacionados. A performance chegou em algum momento como uma experiência catalizadora de mudanças de perspectivas artísticas. Por alguns anos investiguei procedimentos de performance, realizei ações performativas e participei da idealização e criação do primeiro festival de performance em Mato Grosso do Sul, o IPêrformático<sup>3</sup>. Nas muitas andanças, experimentei estudos de palhaçaria, melodrama, *ViewPoints*. Ministrei aulas de teatro em cursos livres, Ensino Médio e Ensino Superior. Produção de festivais de teatro, de música e de circo. E adentrei ao portal do teatro latino-americano, que me levou a travessias importantes para a minha trajetória. Foi daí [e também graças aos conhecimentos linguísticos advindos da graduação de Letras] que veio o gosto pela tradução de textos teatrais e os intercâmbios com grupos, artistas e universidades da América Latina.

---

3 IPêrformático é um encontro de performance realizado em Campo Grande, Mato Grosso do Sul. Primeira edição em 2014; segunda edição em 2019. Idealizado por Carin Louro, Alice Yura e Thiago Moraes.



Não pretendo traçar, todavia, o meu currículo ou história de vida completa. Mas somente pontuar acontecimentos marcantes que me fizeram ser quem eu sou e chegar até aqui.

Uma artista e profissional múltipla. Todos esses percursos fazem de mim uma pessoa híbrida, com diversas referências e influências geográficas, profissionais e artísticas. Eu sou a conjunção de todos essas experiências, travessias, *traspasos*.

Sou uma pantaneira-carioca-paranaense, brasileira,  
bugra, latino-americana.  
Gosto de guarânia<sup>4</sup> e de samba.  
De mar e de rio de água doce.  
De sopa paraguaia, sobá, arroz boliviano e de feijoada.  
E de pinhão também.  
De mate gelado e *tereré*<sup>5</sup>.  
De Cartola, Tetê Espíndola e Arrigo Barnabé.  
Gosto do céu estrelado do Paraná, do entardecer no  
Arpoador  
e do céu azul com araras voando em Mato Grosso do  
Sul.  
Artista da cena.  
Artista-docente.  
Artista-pesquisadora.  
Artista-produtora.  
Artista-tradutora.  
Artista-curadora.  
Uma trajetória não linear, com insistências, dobras,  
contornos, camadas e expansões.

Talvez uma “artista-etc.”, como diria Ricardo Basbaum:

“Artista” é um termo cujo sentido sobre-compõe em múltiplas camadas (o mesmo se passa com “arte” e demais palavras relacionadas, tais como “pintura”, “desenho”, “objeto”), isto é, ainda que seja escrito sempre da mesma maneira, possui diversos significados ao mesmo tempo. [...] O “artista-etc.” traz ainda para o primeiro plano conexões entre arte&vida (o “an--artista” de Kaprow) e arte&comunidades, abrindo caminho para a rica e curiosa mistura entre singularidade e acaso, diferenças culturais e sociais, e o pensamento. (BASBAUM, 2013, p. 168)

---

4 Estilo musical de origem paraguaia. Para fruição: [Recuerdos de Ypacarai - YouTube](#)

5 Tereré (em língua guarani) é uma bebida feita com a infusão em erva-mate em água fria.

É a partir desse olhar múltiplo e atravessado que esta escrita se desdobra.

o processo da investigação

Esta pesquisa surgiu a partir de desvios.

A proposta inicial tinha como foco o processo de criação de um teatro presencial com intenção de dialogar com processos criativos da Armazém Companhia de Teatro. Olhar e pensamentos atrelados ao modo de fazer que, até então, conhecíamos como teatral e sobre como se dava o trabalho da(o) artista da cena, a construção de espetáculos e a relação com espectadores.

Desvios de percurso, desvios de perspectivas, desvios de existência. Das impermanências. De um processo de compreensão que me acompanha de que as coisas estão sempre em movimento, em trânsito. Em uma das frases inesquecíveis de Plínio Marcos ele diz “Não importa para onde vamos. O importante é ir.”. Assim estamos sempre indo em direção a alguma coisa. Sempre em movimento. Aqui não é o direcionamento para um final de trajeto. Este estudo é, portanto, um meio, uma travessia.

Travessia que começou muito antes do ingresso no doutoramento com a escolha por investigar o teatro brasileiro, inicialmente mais focada na dramaturgia e os aspectos ligados aos estudos culturais e da subalternidade – a ponte traçada no curso de Letras. Um percurso que me levou a aprofundar nos meandros do teatro desenvolvido no Brasil nos anos setenta, oitenta e noventa por meio da dramaturgia de Plínio Marcos, o “repórter de um tempo mau”. Um teatro que, como seu tempo, traz para a cena suas questões sociais, políticas e históricas, passando pelos períodos de censura e de debates, dentre os muitos, sobre a perspectiva de identidade estética nacional.

Com a entrada no doutorado, a intenção era de romper com a ideia da necessidade de uma continuidade. E também por sentir que as minhas experiências como artista da cena, produtora cultural e investigadora estavam me levando a mirar outros caminhos. Isso porque a pesquisa com o teatro de Plínio Marcos me proporcionou distintas percepções e vivências. E, mesmo querendo evitar a continuidade, me despertou a olhar para o teatro do meu tempo, esse teatro que estou vivenciando, praticando e vendo no meu tempo agora.

Em uma ocasião, fui convidada a participar de uma mesa em celebração aos 80 anos de Plínio Marcos, ao lado de Antonio Petrin, Ary Toledo, Julio Calasso, Ricardo Barros, Tanah Correa, Nuno Leal Maia, Jairo Arco e Flexa, Roberto Bomtempo e Silvio Guindane. Foi em setembro de 2015 numa programação realizada no Sesi São Paulo. Mas o que quero contar é

que na primeira fileira do teatro estava presente a crítica e pesquisadora Ilka Marinho Zanotto. Ao final, ela subiu no palco para abraçar os colegas e veio em minha direção. Pegou nas minhas duas mãos, olhou firme nos meus olhos e falou: “Eu adorei que você foi a única mulher nesta mesa. Uma mulher jovem que pesquisa sobre o nosso teatro. Continue. Continue a pesquisar e falar sobre o nosso teatro.” Aquilo me soou como uma espécie de benção.

A ideia de continuidade, agora fica mais claro, não se trata de prosseguir uma perspectiva de pensamento linear, de uma linha de pesquisa ou tema específicos, ou de eixos teóricos específicos que avançam, se desdobram e se aprofundam. Com outras miradas, continuo a me debruçar sobre o teatro brasileiro. Agora sem a preocupação de me centrar especialmente no texto dramático ou na historiografia, mas podendo entrelaçar a multiplicidade de conceitos e percepções advindos da minha trajetória híbrida: acadêmica, artística e profissional.

Como ávida leitora e espectadora de teatro, além de profissional do teatro, sempre estive atenta aos processos criativos de diferentes artistas e grupos de teatro. E sempre acompanhando as estreias. Em meio a essas experiências como espectadora e trabalhadora do teatro, também convivía com um ator [Marcos Martins<sup>6</sup>, meu companheiro] sempre em processo de criação dentro de casa. Acompanhando de perto os estudos de textos, de criação de personagens, de pesquisa com objetos e outros elementos para a construção de cenas. Sem perceber, eu vivenciava a experiência criativa como observadora privilegiada e muitas vezes também como interlocutora.

Por ser atravessada pelas múltiplas habilidades de conhecimento e de profissão, meus interesses sempre se voltavam para múltiplas instâncias criativas, da dramaturgia à cenografia. Motivada muito mais pela processualidade do que pelos resultados em si e amparada na consideração de Patrice Pavis: “O teatro parece descobrir que o essencial não reside no resultado, na representação acabada, e sim no processo, no efeito produzido.” (PAVIS, 2010, p. 35).

No meio do processo de investigação, o fenômeno de uma pandemia estremeceu o mundo todo. Era primeira quinzena de março de 2020 e eu estava envolvida pelos ventos e calor da cidade de Havana, Cuba. Uma semana em participação no *Trasposos Escénicos*<sup>7</sup>, desbravando o teatro cubano, a cidade, pessoas já conhecidas e pessoas que acabavam de se tornar conhecidas. Enquanto nos dedicávamos ao intercâmbio de ideias, reflexões sobre as artes da cena, sobre dramaturgia, corpo, entre artistas e pesquisadores de diversos países, naquele país com poucos pontos de acesso à internet – era quase como se estivéssemos em outro espaço-

---

6 Marcos Martins é ator, cenotécnico e produtor teatral.

7 *Trasposos Escénicos* é um laboratório internacional organizado pelo Departamento de Teatro da Universidad de Las Artes - ISA, de Havana (Cuba). Em 2020, o tema foi Dramaturgias/Puentes 2 e foi realizado entre os dias 09 a 15 de março.

tempo –, começava a borbulhar as trágicas notícias sobre o Coronavírus pelo mundo. Nesse momento, ainda fomos ao teatro juntas(os), sentamos pertinho umas(uns) das(os) outra(os), pudemos presenciar encenações intimistas, bem próximas das atrizes e atores, nos cumprimentar e nos abraçar, embora o álcool em gel já fosse um item importante nos hábitos de todas(os). Pouco a pouco os cuidados também foram aumentando na universidade onde o evento estava sendo realizado. Em algumas salas era preciso desinfetar, além das mãos, os sapatos, tudo. Me lembro de querer aproveitar cada instante de possibilidade de ver teatro de perto. Para mim, as notícias chegavam com um certo *delay* e demorou um pouco para que eu conseguisse processar a quantidade de informações e as suas dimensões. No retorno ao Brasil, com as intensas inspeções de cuidados nos voos, tudo foi se tornando mais real. E, então, era como se eu tivesse vivido um momento de suspensão da realidade, na qual o teatro e o convívio com as pessoas ainda eram possíveis, e reais.

De Cuba direto para a realidade do confinamento em casa. Aulas canceladas, teatros fechados, artistas parados, paralisados. De início, notei várias(os) amigas(os) artistas inquietas(os) sentindo uma necessidade profunda de produzir alguma coisa. Eu também. Não queria estar inerte. E, em princípio, a ideia de quarentena era de 40 dias, ou até menos. O tempo foi passando e algumas iniciativas artísticas no formato *online* surgindo. Em paralelo, também havia artistas resistentes a esse modo de criação e produção, com a afirmação de que *online* não poderia ser considerado teatro, uma vez que nada substitui o presencial que o teatro proporciona.

Nas palavras de Eberto García Abreu, crítico teatral e professor no Departamento de Teatro da Universidad de Las Artes – ISA, de Havana, em texto publicado no livro *Mutis por el foro. Artes escénicas y política en tiempos de pandemia*:

Diversos cenários —reais ou virtuais— se converteram em espaços de ação e vias de contatos entre a comunidade teatral. Durante as imprevisíveis jornadas do isolamento, se exploraram novas alternativas de trabalho, mesmo que ainda não estivessem demasiado claras as diretrizes a seguir e, muito menos, as maneiras de acessar os espectadores distantes.<sup>8</sup> (ABREU, 2020, p. 47, tradução nossa)

Então, nos deparamos com uma crise sobre os modos de criação, atuação e recepção. Como pensar na possibilidade de fazer teatro sem o encontro físico entre as pessoas? Sem a troca cênica entre atrizes/atores e a equipe de criação? Sem a inter-relação entre artistas e

---

8 No original: “Diversos escenarios —reales o virtuales— se han convertido en espacios de acción y vías de contactos entre la comunidad teatral. Durante las imprevisibles jornadas del aislamiento, se han explorado nuevas alternativas de trabajo, aun cuando no estuvieran demasiado claras las directrices a seguir y, mucho menos, las maneras de acceder a los espectadores distantes.” (ABREU, 2020, p. 47).

espectadores?

Esse fenômeno, ainda em curso, desestruturou nossos modos de existência. Pois, além de lidarmos com a iminência da morte diariamente por conta do vírus, tivemos que reconfigurar nossos formatos de trabalho, de relação com amigas(os) e familiares, nossos estudos e nossas formas de entretenimento. Se antes disso os momentos de acesso à internet eram considerados como nossos escapes para lazer e entretenimento no dia a dia, agora a internet concentra em seus múltiplos e infinitos espaços todas as nossas necessidades.

Depois de um período de sensação de estar num limbo, de não sabermos como reagir diante desse fenômeno avassalador, começamos um movimento de adaptação. Foi assim na área da educação, por exemplo. As escolas e universidades passaram um tempo nas tentativas de encontrar mecanismos para migrar o ensino para as plataformas digitais. Isso considerando que, em nosso país, ainda vivemos uma realidade de que o acesso à internet e aos meios tecnológicos ainda encontra carências em muitas regiões. Então, mais do que migrar as aulas para o ambiente virtual, era preciso entender como fazer com que o ensino fosse acessível a estudantes de diferentes contextos sociais. E, no campo que me toca, como seria possível migrar uma formação e uma experiência que sempre demandou a existência da presencialidade, como a das artes da cena?

Nesse contexto, muitos foram [e ainda são] os questionamentos no campo das artes da cena em todos os seus âmbitos: criação, produção, recepção, formação e pesquisa. Diferentes tipos de manifestações engrossaram o caldo da discussão sobre produzir e consumir teatro tendo como única possibilidade a mediação através da tecnologia e da internet. Outras artes já estavam disponíveis e acessíveis pela internet no nosso cotidiano como a música, o audiovisual, livros digitais, bem como relações sociais por videochamadas e por troca de mensagens de imagem, som e texto pelos aplicativos de redes sociais.

E fazendo um retrospecto, com a era da revolução digital que teve seu auge a partir dos anos 2000, sobretudo no Brasil, o teatro experimentou outras ferramentas que chegaram somando aos processos de criação e de interação com o público. O avanço dos equipamentos de iluminação, sonorização e projeção de imagens de analógicos para digitais simbolizou uma transformação muito importante para a cena. Expandiu o campo de possibilidades para o desenho da cena e para a construção de ambientes imagéticos, sonoros e sensoriais. E tornou mais dinâmica a operação e manipulação dos equipamentos para os profissionais técnicos das artes da cena.

A câmera digital também se converteu em uma aliada. Pois, com a câmera em mãos passou a ser possível registrar em vídeo a efemeridade das apresentações dos espetáculos. O registro de espetáculos é algo mais antigo, vide os espetáculos de Grotowski nos anos sessenta, por exemplo. A mudança reside na democratização proporcionada pelas novas câmeras.

Com acesso a esses novos aparelhos e equipamentos tecnológicos, inicia um momento em que grupos e companhias de teatro se organizam para gravar, editar e disponibilizar suas encenações em formato de DVD, como os pioneiros grupos brasileiros Armazém Companhia de Teatro e Tea(t)ro Oficina. Materiais que servem tanto para a difusão dos trabalhos, como para acervo de pesquisa e da história do teatro brasileiro. Para além dessa possibilidade de registro, dispositivos, a câmera talvez um dos mais evidentes, entram em cena com atrizes e atores, sendo capaz de contracenar, captar e projetar imagens em tempo real, compondo mais uma camada na encenação.

Com o surgimento da internet e a sua posterior democratização, o nosso cotidiano foi atravessado pelos avanços tecnológicos. E nesse emaranhamento dos acontecimentos presentes, o teatro, como uma arte viva, também foi incorporando os meios tecnológicos. Nas palavras de Pavis: “A encenação torna-se a ferramenta e o terreno indispensável para compreender aquilo que resulta desse encontro entre o vivo e a produção mecânica, o concreto e o abstrato, a matéria e o espírito.” (PAVIS, 2010, p. 177).

As artes multimídia propiciaram a construção de uma forma estética que marca a modernidade da representação, para Josette Féral. “Mas o interessante é o recurso específico às mídias. As performances multidisciplinares recorrem às mídias como material de nosso universo cotidiano que reproduzem nosso ambiente e modelam nossa sensibilidade tanto quanto nosso imaginário.” (FÉRAL, 2015, p. 237).

Foi recorrendo aos recursos das mídias que, muito antes de uma pandemia, grupos como Teatro para Alguém e Phila7 [vou falar sobre eles mais adiante], de São Paulo, estabeleceram seus campos de experimentação cênica. A partir dos recursos oferecidos pela internet e pelo advento das mídias sociais, exploraram a criação de uma cena que pudesse jogar com diferentes camadas de inter-relação. O pensamento da construção de um teatro para ocupar o espaço da *web* e fazer uso das suas ferramentas, imbricando técnicas e recursos do teatro, do audiovisual e da cibercultura. Expandindo as noções de tempo e espaço, colocando em cena ao mesmo tempo e ao vivo artistas que contracenam no palco e de diferentes localizações através da internet, como na linha de trabalho do grupo Phila7. E o teatro podendo ser visto ao vivo e *online* por espectadoras(es) também de diferentes localizações via *streaming*, como se dava nas criações do Teatro para Alguém.

Desses tensionamentos entre teatro e a sociedade digital, Mariana Muniz e Maurílio Andrade Rocha, professores da Escola de Belas Artes da UFMG, no texto intitulado “A relação entre teatro e internet - tensionamento do tempo e do espaço do acontecimento teatral” comentam que

Assim como a televisão revolucionou o comportamento humano no século XX, o surgimento da internet e a democratização do seu acesso, bem como

o advento das chamadas mídias sociais marcam um antes e um depois nas relações em nossa sociedade. *E-mail, blogs, twitter, facebook, youtube, vimeo*, e tantos outros similares, criam um universo virtual que atinge um enorme número de pessoas e se faz cada vez mais presente em nosso cotidiano. (MUNIZ; ROCHA, 2016, p. 243)

E embora grupos e artistas já experimentassem a internet como lugar de criação desde a virada dos anos 1990 para os anos 2000 – no teatro, na música, nas artes visuais e na performance –, a problemática sempre esteve entorno da questão da presença, como condição fundamental para a efetivação do acontecimento teatral. A presença sempre deu ao teatro condições de afirmar sua existência como uma arte viva e resistente, mesmo que atravessada pela convivência com a televisão, cinema e internet na contemporaneidade.

A presença volta ao centro das discussões, assim como os modos de criação, produção e recepção das artes cênicas, em um cenário de pandemia mundial que condiciona a sobrevivência por meio do isolamento social. Desse modo, é com base nas noções da fenomenologia como um estudo das essências, da percepção e da consciência, e da elaboração de compreensões a partir da factilidade do fenômeno, que esta pesquisa descobre suas vias de percurso na travessia.

Como afirma Merleau-Ponty, a fenomenologia é uma filosofia para a qual o mundo e os acontecimentos já estão sempre postos, antes da reflexão, e são eles que impulsionam a constituição de um pensamento filosófico. É um relato do espaço, do tempo, do mundo “vivididos”. Nas palavras dele: “É a tentativa de uma descrição direta de nossa experiência tal como ela é, e sem nenhuma deferência à sua gênese psicológica e às explicações causais que o cientista, o historiador ou o sociólogo dela possam fornecer.” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 1-2).

E por vivenciar de perto e estar na escuta do teatro do meu tempo, o processo desta investigação se viu captado pelos acontecimentos advindos do período de pandemia. Dos acontecimentos que vivencio enquanto eles estão acontecendo. Pois, “O mundo não é aquilo que eu penso, mas aquilo que eu vivo; eu estou aberto ao mundo, comunico-me indubitavelmente com ele, mas não o possuo, ele é inesgotável” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 14). E, nesse sentido, antes de delimitar as evidências, os conceitos e objetos de reflexão, a tese se guia, se estrutura e traça interlocuções teóricas e conceituais disparadas pelos fenômenos que atravessaram as artes da cena nos dois anos de pandemia.

Ainda conforme os pressupostos de Merleau-Ponty sobre as perspectivas fenomenológicas,

Em um acontecimento considerado de perto, no momento em que é vivido, tudo parece caminhar ao acaso: a ambição deste, tal encontro favorável, tal

circunstância local parecem ter sido decisivos. Mas os acasos se compensam e eis que essa poeira de fatos se aglomera, desenha certa maneira de tomar posição a respeito da situação humana, desenha um acontecimento cujos contornos são definidos e do qual se pode falar. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 17)

Essa poeira de fatos começou a se aglomerar e desenha a necessidade de criar reflexões e posicionamentos acerca de um período que impactou a forma de fazer e pensar teatro. Mais do que refletir e encontrar possíveis eixos de definição conceitual, uma forma de registrar os acontecimentos do ponto de vista de uma pessoa que os vivencia como investigadora, artista, professora e produtora cultural. Afinal, a pesquisa também foi afetada por esses acontecimentos.

Esta investigação, então, se debruça sobre a teatralidade que emerge do período pandêmico em contato com as tecnologias e a internet. A teatralidade aqui compreendida como aquilo que é teatral e que se dá na imbricação entre o real e o ficcional, seguindo a linha de pensamento sobre teatralidade de Josette Féral. Pois, a fim de sanar a angústia de poder trabalhar, a maioria das(os) artistas da cena investiu na experimentação de uma teatralidade possível diante da ausência de presencialidade corpórea e do convívio. Uma teatralidade de emergência. Como uma maneira de reagir aos acontecimentos e criar com os recursos ao alcance das mãos e disponíveis dentro de casa. Essa necessidade impulsionou a configuração de um perfil, que talvez não se considere completamente novo, mas é um perfil distinto de artista da cena.

Na abstinência da presença física, essa teatralidade de emergência precisou convocar outras maneiras de atuar. Uma atuação que se aproxima mais da atuação para a televisão e cinema. A valorização dos ângulos e da busca pela qualidade de imagem e de som. Como fazer com que essa atuação provoque efeitos de presença na experiência da(o) espectador que vê através de uma tela vulnerável às inúmeras e constantes distrações da internet? Como fazer com que essa experiência convoque a presença do público por meio da virtualidade? E como conseguir que esse público se faça presente e se sinta participante da experiência?

Essas e outras perguntas foram mobilizadoras dos caminhos para o processo desta investigação. Tendo como ponto de partida três criações, que denomino como experiências cênicas virtuais, feitas no Brasil no período de pandemia durante 2020 e 2021, busco desenredar as fricções da relação entre teatro e tecnologia, teatro e internet, sobre a teatralidade de emergência, sobre as questões de presença, co-presença, efeitos de presença, convívio e tecnovívio, e a inter-relação entre atrizes/atores e espectadores.

E, para isso, me aproximo e empresto da noção de liminaridade do antropólogo Victor Turner o pensamento de transitar por uma zona limítrofe, um entre-lugar, para olhar e pensar esse tipo de criação que ainda não encontrou nomenclaturas, localizações e conceitos específicos.



São trabalhos que se situam nas fronteiras entre teatro e outras artes e outras relações sociais e políticas. A professora-pesquisadora Ileana Diéguez Caballero, que trabalha com as noções de liminaridade para pensar situações que emergem em acontecimentos sócio-estéticos ou artísticos, considera que

Desde que Turner introduziu a questão liminar no campo dos estudos teóricos, o termo acusa uma determinante relação com o entorno social. O liminar importa como condição ou situação na que se vive e se produz. Ao transladar as concepções turnerianas ao âmbito das práticas cênicas e sócio-estéticas, insisto em um uso e uma percepção do liminar como zona complexa onde se cruzam a vida e o gesto artístico, a condição ética e a criação estética, a ação da presença em um meio de práticas representacionais. Interessa-me insistir na liminaridade como anti-estrutura que põe em crise os status e hierarquias, associada a situações intersticiais, ou de marginalidade, sempre nas bordas sociais e nunca fazendo comunidade com as hierarquias; daí a necessidade de remarcar o caráter político do que entendo como práticas liminares ou o que também hoje poderia chamar de práticas de horadação (subversão) e emergência (o que emerge, mas também o que urge emergir). (CABALLERO, 2016, p. 55)

Nesse sentido, a perspectiva do liminar, transladada aqui para outro contexto, para dar conta desse momento de pandemia que gerou situações complexas, desdobrando em acontecimentos ambíguos, híbridos e com múltiplas fragmentações não somente no campo das artes cênicas, mas nas relações humanas, sociais e políticas do mundo todo. Portanto, vinculado às circunstâncias desse entorno e de uma temporalidade conectada com os acontecimentos produzidos, este estudo se apresenta como um espaço de reflexão em diálogo com os fenômenos artísticos, de maneira a tecer a partir deles e sobre eles poéticas e conexões conceituais também fronteiriças.

Sem a pretensão de aprofundar ou fazer um longo estudo sobre a era digital e da cibercultura, a primeira parte, intitulada “o digital na cena brasileira: um breve panorama histórico”, tem o objetivo de traçar um breve percurso sobre como a revolução digital e cibernética influenciou as artes no Brasil, com foco nas criações teatrais. A virada dos anos 2000 representa uma expansão das tecnologias e, a partir desse momento, a cena começou a incorporar os suportes tecnológicos como ferramenta cênica [câmeras, microfones, refletores, projeções]. Antes da internet se tornar uma possibilidade mais acessível, o cenário teatral foi marcado pela “era dos DVDs”, com a gravação e disponibilização de espetáculos em formato de DVD; a Armazém Companhia de Teatro é considerada uma das primeiras a produzir DVD de espetáculo. Citando grupos como o Teatro para Alguém, de São Paulo, que experimentou uma estética de criação teatral especificamente para ser transmitida ao vivo pela internet via *streaming*, e o Phila7, também de São Paulo, que se dedicava a experimentos cênicos com o recurso da internet, colocando em cena simultaneamente e ao vivo atrizes e atores de diferentes lugares. Uma retomada sobre as primeiras experiências de transmissões *online* e ao vivo de espetáculos teatrais, sendo a companhia Teat(r)o Oficina uma das pioneiras no Brasil, para compreender a relação do teatro com a internet que encontra desdobramentos outros nesse período pandêmico.

A segunda parte, “zonas liminares: as artes da cena em contexto de pandemia”, se dedica a registrar e pensar os atravessamentos da pandemia imposta pelo Novo Coronavírus na cena contemporânea brasileira. De uma hora para outra, muito inesperadamente, a presença física precisou ser suspensa por conta do isolamento social. E desencadeou outros modos de criação, produção e recepção. O que antes poderia ser opção estética e de linguagem, a internet como ferramenta cênica, passa a ser a maneira mais viável de promover o acontecimento teatral. Nesse sentido, apresento algumas reflexões sobre os deslocamentos dos processos de criação cênica em contato com a virtualidade, as “teatralidades de emergência”, e as inquietações diante da crise da impossibilidade da presença física, “entre ausências e corpos virtualizados”, e os efeitos de presença, ou as outras modalidades de presença.

Na última parte, “em quarentena: experimentos cênicos virtuais”, descrevo alguns dos formatos de experimentações que emergiram nesse contexto de pandemia e quarentena. Grupos e artistas tiveram que se adaptar e se entender com os meios tecnológicos para viabilizarem suas criações e interação com o público, com uso de recursos do audiovisual, de plataformas de *streaming* e das redes sociais. Para traçar aspectos da cena pandêmica, desenvolvo registros sobre três experimentos: a peça-jogo *Parece loucura mas há método*, da Armazém Companhia de Teatro (2020); a peça-filme *Um relatório para uma academia* (2021), com direção de Yan Maran e Marcos Martins, que atuei como produtora; e o laboratório virtual *Cartografias afectivas del*

*espacio: imagen, cuerpo y movimiento* (2021), conduzido por mim e Ernesto Ortiz – bailarino, diretor e professor na Facultad de Artes/Universidad de Cuenca – através do *WhatsApp*, com a participação de artistas do Brasil, Equador e Cuba. Para fechar essa parte, apresento em formato de notas breves, como num *feed* de publicações das redes sociais, um panorama mais geral sobre outros distintos formatos de experimentos cênicos virtuais, citando trabalhos de grupos brasileiros como Os Satyros, Grupo Galpão, Magiluth, Clowns de Shakespeare, Cia Ofit e Estúdio Lusco-Fusco.

Para complementar, acrescento apêndices com materiais produzidos em paralelo e que dialogam com os estudos da pesquisa. A saber: uma conversa realizada com o diretor Paulo de Moraes sobre as tecnologias nas criações da Armazém Companhia de Teatro; o roteiro e áudios dos três episódios do *podcast Teatro hoje: experimentos cênicos virtuais*; o texto da fala para a participação na mesa virtual do *Trasposos Escénicos*, da Universidad de Las Artes – ISA, Havana/Cuba, de 2021; e o texto sobre a vídeodança *Exvoto*, do Laboratorio de Danza Contemporánea y Composición Coreográfica da Universidad de Cuenca, Equador.

## prólogo

Toda(o) artista [ou a maioria] tem o desejo de construir um solo em algum momento da sua trajetória. Como uma maneira de simbolizar o alcance de alguma maturidade profissional. Muitas(os) artistas desbravam essa autonomia ainda jovens. Acho ousado e potente quem o faz. A ideia de ter um trabalho solo também vem somada a um conjunto de autonomias que parecem ter sido conquistadas a passos de formiga. De pouco a pouco vamos descobrindo quem somos, o que queremos e o que nos move a ponto de querer compartilhar com mais pessoas por meio da arte.

Escrevo do teatro daqui de casa. Um cômodo de casa que foi transformado em teatro. Tem panos pretos nas quatro paredes, do chão ao teto, formando uma caixa preta. Tem um tapete cinza que faz as vezes de um linóleo. E algumas luminárias, **ring lights**, para moldar e colorir o espaço. É daqui que começo a compartilhar meu solo. No canto esquerdo da sala, com pouca luz vinda de uma luminária retrô de mesa. A luz mostra partes do meu rosto. Só agora me sinto capaz de criar algo que parta de mim mesma e das minhas inquietações. É isso que o doutoramento está representando para minha trajetória.

Doutorar é como estrear um solo.

Então, escrevo como quem escreve um texto de um espetáculo solo.

**o digital na cena brasileira: uma breve recuperação histórica**

## *MANIFESTO BINÁRIO<sup>9</sup>*

*La Fura dels Baus, 2008*

*Teatro digital é a soma entre atores e bits 0 e 1, movendo-se na rede.*

*Atores no teatro digital podem interagir a partir de tempos e lugares diversos... As ações de dois atores em dois tempos e lugares diversos correspondem na rede a infinitos tempos e espaços virtuais.*

*No século 21, a concepção genética do teatro (da geração ao nascimento da cena) será substituída por uma organização de atividades interativas e interculturais.*

*Teatro digital se refere a uma linguagem binária conectando o orgânico com o inorgânico, o material com o virtual, o ator de carne e osso com o avatar, a audiência presente com os usuários da internet, o palco físico com o ciberespaço.*

*O teatro digital da La Fura dels Baus permite interações em palcos dentro e fora da rede, inventando novas interfaces hipermidiáticas. O hipertexto e seus protocolos criam um novo tipo de narrativa, mais próxima dos pensamentos ou sonhos, gerando um teatro interior em que sonhos se tornam realidade (virtual). A internet é a realização de um pensamento coletivo, orgânico e caótico, que foi desenvolvido sem hierarquia definida. O teatro digital se multiplica em milhares de representações, em que os espectadores podem colocar imagens de suas próprias subjetividades, por meio de mundos virtuais compartilhados.*

*Será que o teatro digital vai perpetuar a Pintocracia? Será que a Vaginocracia eventualmente vencerá? Ou será que ambas se juntarão em perfeita harmonia 0-1?*

---

9 Tradução livre: Lucas Pretti, dezembro 2009. Disponível em: <https://anacmarquespdc.blogspot.com/2013/01/manifesto-binario-la-fura-dels-baus.html>. Acesso em 09 de julho de 2021, às 16h17.

*No teatro digital, a abstração absoluta coexiste com o retorno ao corpo, que pode ter uma dimensão sadomasoquista – tanto quanto uma dimensão sensual, angelical ou orgiástica; ou talvez uma mistura de todas elas.*

*Por definição, o ato teatral envolve um excesso, um excedente de performance. É o prazer de mostrar e ser mostrado. Uma sensação de identificação é estabelecida entre o ator e a plateia. Como essa identificação funciona no teatro digital? Como uma mão se encaixa numa luva? Como uma extensão de um ser? Pela integração na rede?*

*A tecnologia digital torna possível o antigo sonho de transcender o corpo humano. Assim, o ciberespaço pode ser habitado por corpos com um novo invólucro de representação, entre a subjetividade e a materialidade.*

*Temos que deixar nossa própria pele para chegar a uma referência comum de percepção. Os papéis do ator, do autor e da plateia tendem a se misturar.*

*A cultura digital não significa mais uma tecnologia de reprodução, mas a produção imediata. Enquanto no passado a fotografia dizia “era assim”, congelando um instante, a imagem digital diz no presente “é assim”, unindo o ato real, o teatro, o aqui e agora.*

*O teatro digital permite que a imagem se altere de uma configuração para outra, atual e virtual, deixando-a em diversos planos: um ícone da síntese que sempre será HUMANO.*

a era dos DVDs de espetáculos teatrais

A expansão de recursos tecnológicos e digitais aconteceu em diferentes modalidades nas artes da cena. Além das possibilidades de conexão via internet que ampliaram o seu alcance na virada dos anos 2000 no Brasil, outras ferramentas se tornaram palpáveis aos grupos teatrais, como equipamentos de gravação e edição de imagens e vídeos. Isso também se tornou possível com o aumento das facilidades na compra de equipamentos vindos de outros países.

E, nesse sentido, mais estreitamentos entre o teatro e o cinema. Béatrice Picon-Vallin comenta que

A passagem do espetáculo para a tela, direta ou derivada, total ou parcial, tem exatamente a mesma idade do cinema que, por sua vez, num segundo momento, se desligou dessa atividade para realizar obras originais a partir da adaptação de peças e textos teatrais. Portanto, os problemas advindos dessa passagem, sua frequência e suas modalidades, evoluíram em função da história das formas teatrais, das técnicas cinematográficas, das relações mantidas pelas duas artes, da intervenção da mídia televisiva e, atualmente, da incontornável ascensão das tecnologias da informação. (PICON-VALLIN, 2008, p. 151)

As hibridações entre as duas artes sempre foram muitas. O teatro evoluiu ao mesmo tempo que o cinema, expandindo seus movimentos e aberturas para outras propostas, ou até resistindo a algumas delas. Essas interações acontecem tanto no campo artístico quanto no técnico. E, embora por um tempo existisse um antagonismo entre teatro e cinema, esse contexto multimídia desencadeou a sua aproximação.

Foi assim que a Armazém Companhia de Teatro iniciou, em 2002, o Projeto Memória com o lançamento de livros que registram a história, as imagens, as dramaturgias e críticas que o grupo recebeu em sua trajetória. Nessa levada, gravaram o espetáculo *Da arte de subir em telhados* para uma versão em DVD. É considerado o primeiro DVD de teatro produzido no Brasil. Para ser possível, o espetáculo foi gravado 21 vezes nas cidades Rio de Janeiro, Curitiba e Londrina. Pedro Asbeg<sup>10</sup> foi o responsável pela direção e edição de vídeo, e importante parceiro nesse percurso da companhia com audiovisual. O DVD foi lançado em julho de 2002 e conta com o espetáculo na íntegra e um documentário sobre os 15 anos da companhia.

*Da arte de subir em telhados*, que tinha a memória como fio condutor dos temas abordados no texto e da configuração dos personagens, é um dos trabalhos mais marcantes da

---

10 Pedro Asbeg é documentarista, roteirista, produtor e montador; nascido em Londres e radicado no Rio de Janeiro.

trajetória do grupo. Estreado em 2001, tinha o telhado como um dos elementos cenográficos, que rendeu o Prêmio Shell de melhor cenografia do ano [cenografia assinada por Gelson Amaral e Paulo de Moraes]. O espetáculo apresentava muitos deslocamentos dos atores e atrizes em cima e abaixo desse telhado que também se movimentava [para cima, para baixo]. E a gravação precisava transpor essa mobilidade cênica em sua totalidade para o formato em DVD.

A partir disso, então, as(os) espectadoras(es) podiam participar da experiência presencialmente no teatro e também adquirir o DVD para assistir em casa quando e quantas vezes desejasse. Surge uma nova possibilidade de interação com o público. Na versão do DVD, o(a) espectador(a) pode optar por ver o espetáculo na sequência, ou ver cena por cena [tem a opção de menu com a seleção de cenas]. Pode repetir a cena preferida. Pode pausar e continuar depois. E ainda pode saber mais sobre a história do grupo que está assistindo. E o teatro ganhando outras facetas.

Nesse sentido, o cinema acabou permitindo à arte do palco, para além da acessibilidade que o vídeo proporciona, alguns progressos tecnológicos de imagem, luz e som. E a possibilidade de tornar memória a efemeridade teatral. Para Picon-Vallin,

O olhar do público e dos criadores de teatro foi modificado, refinado pela fotografia e pelo filme, exercitado por imagens claras, precisas ou fora de foco, pela alternância rápida de planos diferentes. Basta comparar as fotografias de espetáculos no início do século até hoje. (PICON-VALLIN, 2008, p. 158)

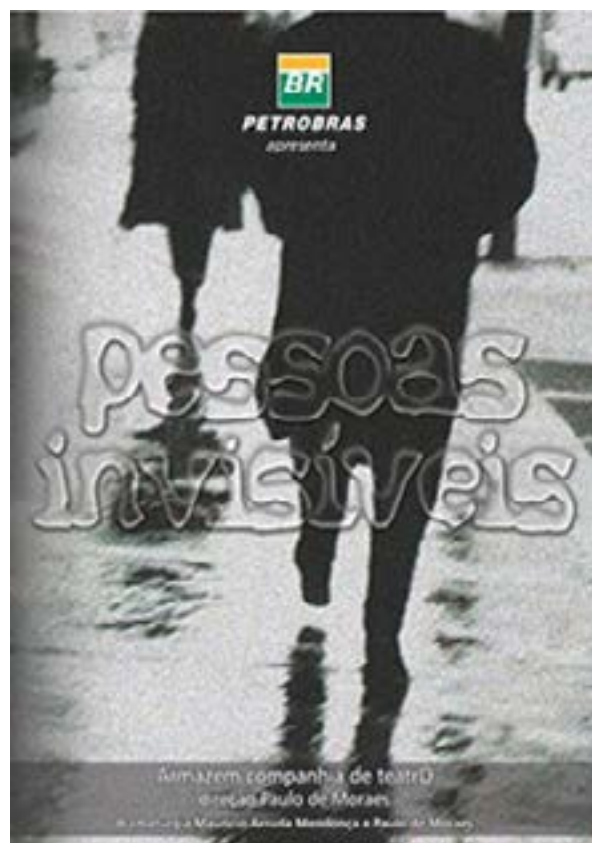
Em continuidade da parceria com Pedro Asbeg, na sequência, em 2003, a Armazém faz a versão em DVD do espetáculo *Pessoas Invisíveis*, que é inspirado no universo das histórias em quadrinhos do Will Eisner. Material que também conta com um documentário sobre os bastidores da montagem e entrevista com o diretor Paulo de Moraes.

Em 2004, a companhia lança o DVD de *Alice através do espelho*, que é um dos espetáculos mais famosos por sua dimensão lúdica e de composição cênica. Uma experiência teatral quase como uma “caixa mágica” na qual adentramos e acompanhamos Alice em seu percurso pelo País das Maravilhas. As cenas acontecem em muitos deslocamentos pelo espaço [do elenco e do público entre os cenários] e essa foi a principal dificuldade ao transportar a experiência para o digital. Assim, como novidade da linguagem, mas também como resolução para fazer a ligação entre esses deslocamentos em cena, entra a animação gráfica.

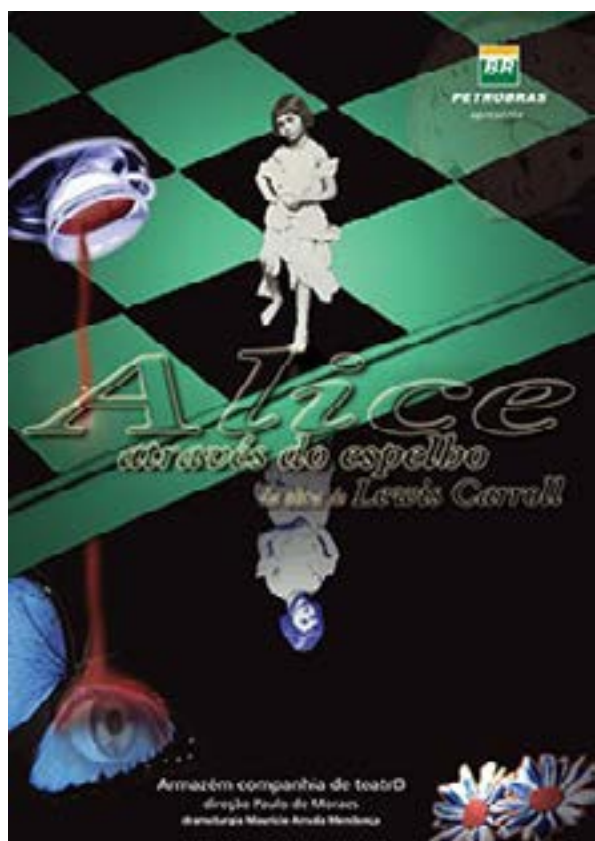




Capa do DVD: Da Arte de Subir em Telhados



Capa do DVD: Pessoas Invisíveis



Capa do DVD: Alice Através do Espelho



Capa do DVD: Inveja dos Anjos

As animações gráficas, criadas pelos irmãos Rico e Renato Vilarouca, fazem a ponte entre as cenas e complementam o ar lúdico e de jogo que a peça tem. O crítico e jornalista Valmir Santos publicou na época que

Não por acaso, a melhor peça brasileira a alcançar o suporte digital é, também, a montagem mais popular da carioca Armazém Cia. de Teatro. Esta é a terceira produção desse grupo em DVD. Bagagem que o capacita a manejar câmara e cortes com o risco do “ao vivo”. A história de Lewis Carroll foi adaptada para um espaço não-convencional, com cenas em tobogã ou sob teto que cai, conforme manda a imaginação sem limites desse clássico. Os diretores Paulo de Moraes e Pedro Asbeg (Raça Filmes) dão conta desse jogo com ótimo elenco e animações. O DVD: um documentário sobre a divertida construção desse “país das maravilhas” por atores, dramaturgo e encenador. (SANTOS, 2005)<sup>11</sup>

Alguns anos depois, a companhia lança os DVDs dos espetáculos Inveja dos Anjos, em 2008, e Antes da coisa toda começar, em 2011. Ambos foram gravados no Teatro Armazém, sede do grupo na Fundação Progresso, com seis câmeras digitais de alta definição. Assim como os DVDs anteriores, além da versão integral das peças, Inveja dos Anjos apresenta making off das gravações e comentários do diretor Paulo de Moraes, e Antes da coisa toda começar apresenta o curta-metragem Eu ia me ver [inspirado nos personagens da peça].

Nas palavras do diretor Paulo de Moraes:

A gente estava completando 15 anos de grupo em 2002 e pensamos em fazer um pequeno documentário contando nossa história. Quando fizemos o “Da Arte de Subir em Telhados”, eu trabalhei com o Pedrinho Asbeg, que era em jovem documentarista e que tinha ajudado na ideia das projeções da peça. Conversei com ele sobre a possibilidade do documentário e começamos a pensar em registrar o “Da Arte...” também, lançar um produto duplo: a peça filmada e um documentário. Primeiro pensamos em lançar tudo em VHS, mas já era uma tecnologia ultrapassada e, naturalmente, ficou a ideia do DVD, que era uma novidade e possibilitava uma qualidade de imagem e som muito superior ao que se conhecia na época. Mas não sabíamos exatamente como fazer aquilo, já que nunca tinha sido feito. Como fazer a captação das imagens? Como captar o som? O Pedro tinha uma câmera muito boa e resolvemos que ele iria captar as imagens com uma só câmera, gravando 20 apresentações do espetáculo. “Da Arte de Subir em Telhados” era

---

11 Texto da matéria “Alice através do espelho”, de Valmir Santos, publicada Folha de São Paulo, em 26 de junho de 2005. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2606200518.htm>. Acesso em 04 de agosto de 2021, às 17h36.

apresentado em espaços alternativos, com um palco central e duas plateias, uma de frente para a outra. Era um espetáculo difícil de gravar, não podia ser uma imagem frontal. Então, o Pedro foi desenvolvendo uma maneira de gravar muito delicada, sensível, se fazendo quase que invisível tanto pros atores quanto pra plateia. A gente escolhia ângulos meio incomuns pras gravações de cada dia e lá ia ele captar isso tudo. O resultado é muito bonito. Mas tínhamos o problema da captação do som. Não era possível microfonar todo mundo, não tínhamos dinheiro pra isso. Então, fizemos uma captação básica e resolvemos dublar todo o trabalho dos atores, pra melhorar a qualidade do som. E foi isso, a gente se enfiou num estúdio e os atores, que já tinham um controle muito grande do espetáculo, conseguiram dublar a peça toda com muita precisão. Foi um processo de aprendizado que depois fomos desenvolvendo nos outros DVDs que lançamos. Ao todo, foram 5 espetáculos lançados em DVD. E em cada um, conseguimos uma melhora técnica notável, um controle muito maior dessa hibridez de linguagem que iniciamos lá em 2001.<sup>12</sup>

Nesse período de expansão das tecnologias, do digital no teatro e das fronteiras porosas entre teatro e audiovisual no Brasil, a partir dos anos 2000, outros grupos de teatro começaram a produzir versões em DVD de seus espetáculos. Teat(r)o Oficina, Grupo Galpão, Companhia do Latão, para citar algumas.

Aqui, vale um parêntese para comentar que o contexto político e econômico do país foi um fator fundamental para que tudo isso fosse possível aos grupos de teatro brasileiros. A Petrobras patrocinou muitos projetos e centros culturais nessa época. E conectada à essa expansão tecnológica, fomentou a produção de DVDs de teatro de companhias teatrais, como é o caso da Armazém Companhia de Teatro, do Teat(r)o Oficina e do Grupo Galpão. O patrocínio possibilitou a aquisição de equipamentos, contratação de equipe de filmagem, edição, produção e comercialização dos DVDs, além da possibilidade de continuidade das criações, temporadas dos espetáculos e do trabalho de grupo.

Quando veio “Os Sertões” [*Iniciada em 2002, é uma série de cinco espetáculos, cada um com cerca de cinco horas de duração, baseados na obra de Euclides da Cunha: “A Terra”, “O Homem I”, “O Homem II”, “A Luta I” e “A Luta II”*], e também a partir do Governo Lula e com as mudanças que houve no Ministério da Cultura, começou um incentivo bem maior no Oficina: o teatro começou a realmente a ter dinheiro para poder investir nessas tecnologias e foi aí que o vídeo entrou com mais força mesmo. (apud FOLETTO, 2011, p. 129-130, grifos do autor)

No trecho, Tommy Pietra<sup>13</sup> comenta, em entrevista para Leonardo Foletto, sobre a produção dos DVDs de *Os Sertões* [uma caixa com cinco DVDs dos cinco espetáculos], do Tea(t)ro Oficina, lançados em 2007 com patrocínio da Petrobras<sup>14</sup>. E também sobre a importância das políticas públicas de investimento à cultura, citando o Governo Lula, do presidente Luiz Inácio Lula da Silva, que permaneceu na presidência por dois mandatos, de 2003 a 2010.

O Governo Lula é lembrado pelos grandes investimentos na área da cultura no Brasil. Uma era com muitos prêmios e editais para manutenção de grupos artísticos e de espaços culturais, de circulação das obras pelo país e de realização de festivais. E a produção teatral teve muitas possibilidades de expandir tanto no sentido artístico quanto no técnico, além dos programas de internacionalização que abriam os horizontes para intercâmbios criativos com outros países.

A presença do digital no teatro brasileiro certamente foi impulsionada por esse contexto de aberturas em diversas direções. Se hoje podemos assistir com qualidade a um espetáculo de teatro que foi gravado há quase vinte anos, é porque existiram mecanismos possíveis. Esses materiais audiovisuais compõem o acervo da história do nosso teatro, de democratização do acesso ao teatro e da evolução tecnológica na cena [para entender como chegamos até aqui].

---

13 Tommy Pietra trabalhou com o Teatro Oficina entre os anos 1990 e 2013, atuando como diretor de vídeo, designer e editor de vídeo, dramaturgista, roteirista, diretor de conteúdo online, dentre outras funções.

14 Matéria “Petrobras patrocina caixa de DVDs de ‘Os Sertões’ do Teatro Oficina”, publicada no site da Petrobras, em 14 de fevereiro de 2007. Disponível em: [https://www.agenciapetrobras.com.br/Materia/ExibirMateria?p\\_materia=2692](https://www.agenciapetrobras.com.br/Materia/ExibirMateria?p_materia=2692). Acesso em 13 de agosto de 2021, às 17h30.

a internet como ferramenta para a criação cênica

Outro dia tilintou em meus pensamentos a memória de ter assistido uma peça de teatro transmitida *online*. Conforme os flashes dessa experiência reapareciam, fui me dando conta de que foi em 2012<sup>15</sup>. Na época eu não sabia muito como definir minhas sensações. Tinha um misto de curiosidade imensa com certa estranheza. Eu sabia que a peça estava acontecendo ao vivo presencialmente para uma quantidade de público em outra cidade. As cenas aconteciam em locais diferentes e tinha um deslocamento feito em um carro. O que eu via era a transmissão de tudo com algumas interferências de um VJ (*video jockey*) [uma pessoa que faz com as imagens o que um DJ faz com o som]. Minha internet não tinha uma velocidade das melhores – em Mato Grosso do Sul, na minha cidade, ainda estava longe da banda larga como conhecemos mais recentemente. Isso significa que travava muito, mas eu insisti em participar daquela experiência.

O espetáculo *Vozes Urbanas*, com textos de Sérgio Rovari, trazia a trama de ações de uma prostituta no quarto se arrumando para sair, que depois se deslocava pela cidade em um carro e encerrava em um bar com um diálogo entre um empresário e um garçom em final de expediente. A câmera acompanhava esses movimentos de cena e transmitia ao vivo pela internet. Na apresentação que vi, se me lembro bem, os espectadores presenciais assistiam tudo por um telão no bar onde acontecia a cena final. E tinha a interferência do VJ nas imagens do telão e da transmissão com acréscimo de outras imagens pré-selecionadas.

Esse é um dos trabalhos do Teatro para Alguém<sup>16</sup>, grupo paulista criado pelo casal Renata Jesion e Nelson Kao em 2008. Eles são um dos pioneiros a experimentar e produzir espetáculos de teatro pensados para a internet no Brasil. Eles adaptaram um teatro em uma sala da casa para gravar as cenas com uma câmera e transmitir ao vivo via streaming e de modo gratuito. Conforme Nelson Kao, em entrevista para Leonardo Foletto,

O lastro enorme de possibilidades do que fazer exigiu uma delimitação, e foi então que Renata começou a pensar em dogmas. O primeiro foi de bater o pé em querer fazer teatro, já que ambos vinham de formação no teatro e a insatisfação propulsora da ideia vinha em grande parte da errância do público teatral.

Definiram assim, de início, por manter preceitos relacionados ao teatro, o que deu origem a uma primeira regra: “Vamos montar uma peça, pegar uma

---

15 Na programação da II Bienal de Teatro de Mato Grosso do Sul, realizada de 10 a 16 de setembro de 2012, em Campo Grande, com produção do grupo Mercado Cênico (atualmente Urgente Cia).

16 Mais informações no site do grupo: [http://teatroparaalguem.com.br/category/casa\\_original/hall/](http://teatroparaalguem.com.br/category/casa_original/hall/).

sala de casa, quatro paredes, uma caixa preta, sem interferência de objetos – interferência apenas cenografadas”.

O segundo dogma foi o de usar a câmera em plano sequência, sem edição – uma característica que buscava desvincular aquilo que viriam a fazer do cinema, baseado no corte e na montagem desde as primeiras décadas do século XX. O terceiro foi limitar o tempo à aproximadamente 10 minutos, por dois motivos principais: a ideia de que o usuário na internet não tem hábito de assistir um vídeo de uma a duas horas, o período normal de duração de uma peça teatral; e o fato de que Renata e Kao queriam colocar suas produções no site que criariam e também no YouTube, que em 2008 só aceitava vídeos com até 10 minutos. (apud FOLETTO, 2011, p. 82-83)

Trabalhar a cena para a internet foi uma escolha de modo de criação e de linguagem do grupo. Estamos falando de mais de 10 anos atrás, época em que os avanços com a internet ainda caminhavam devagar, embora já fizesse parte da vida de muitos brasileiros. E o Teatro para Alguém já vislumbrava a acessibilidade que a internet poderia oferecer, ampliando o alcance das suas criações teatrais e as possibilidades de interação com os públicos.

Um dos dogmas elencados pelo grupo está relacionado com a duração do tempo das peças. Uma necessidade de atender ao formato que coubesse no *YouTube* naquele momento [hoje essa limitação de tempo já foi superada], mas também em consonância com a agilidade que a internet passou a possibilitar às pessoas no dia a dia. Informações vem e vão em segundos em várias partes do mundo. E eles já visualizavam que a atenção dos espectadores estava caminhando para formatos mais curtos, rápidos, como atos curtos.

Retomar a lembrança desse espetáculo, me fez chegar mais perto da história do grupo e também do livro *Efêmero revisitado: conversas sobre teatro e cultura digital*, no qual Leonardo Foletto nos apresenta mais detalhes sobre os trabalhos do Teatro para Alguém junto a um panorama sobre as produções de teatro digital no Brasil daquele período [o livro foi publicado em 2011].

O grupo sempre teve uma preferência por filmar em plano-sequência, pela ideia de proximidade com a ação teatral, “que tem uma ação em sequência”. Pois, o intuito era de ser um teatro centrado no aqui e agora, mas transmitido pela internet e sem necessariamente assumir o audiovisual como linguagem. Como diz Renata, em entrevista para Leonardo Foletto:

É engraçado, desde o começo as pessoas criticavam isso: mas precisa ser plano-sequência? Precisa; teatro não é plano-sequência? Só na hora dos aplausos nós vemos que a peça acabou. O ator não para no meio porque surgiu uma ação, um foco diferente. Eu insistia nisso no início e ainda insisto. Mesmo o “Vozes Urbanas” é plano-sequência; tem a ação em

sequência e a interferência das imagens do VJ. Pode até ser que a projeção que está em frente ao público seja dividida em duas, de modo que as pessoas consigam ver a todo momento esses cortes sendo feitos, câmera um câmera dois. (apud FOLETTO, 2011, p. 87)

Eu me lembro exatamente dessa sensação de saber que as cenas aconteciam em sequência. Que a câmera acompanhava a atriz no trajeto pela cidade até chegar ao bar. Eu não tinha ideia de que isso era possível. Era uma novidade tamanha e simbolizava uma modernidade ainda meio distante. Se já era moderno nessa época conversar por vídeo com amigas(os) que moravam em outras cidades pelo *Skype*, imagina, então, fazer e ver teatro pela internet?

O casal criador do grupo, influenciado pelos novos paradigmas da cultura digital, viu a internet como ferramenta para democratizar e popularizar o teatro, como está declarado no site. A ideia de livre circulação de arquivos, documentos, vídeos que podem ser acessados gratuitamente e muitos até baixados para nossos computadores. Redes de compartilhamentos que podem acabar estimulando a criação de conteúdos colaborativos.

A escolha por uma linguagem de fazer teatro para a câmera, não sendo cinema, e apresentar ao vivo, em tempo real, sem corte, desdobrou em muitos experimentos relativos às questões técnicas de uso da câmera, de fotografia e de interpretação. Pois, a câmera não se comporta como no cinema, nem como numa gravação comum. E a interpretação dos atores e atrizes não é exatamente como no teatro, nem no cinema, nem na TV [ou é?].





Frame da apresentação ao vivo Vozes Urbanas, do Teatro Para Alguém (2011) Fonte: Teatrojornal<sup>17</sup>



Foto da fase de ensaios de Vozes Urbanas, do Teatro Para Alguém (2011) Fonte: Flickr Teatro Para Alguém<sup>18</sup>

17 Disponível em: <https://teatrojornal.com.br/2020/07/a-experiencia-do-teatro-para-alguem/>. Acesso em 15 de julho de 2021, às 12h22.

18 Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/teatroparaalguem/albums/72157630090861912/with/7355888682/>. Acesso em 15 de julho de 2021, às 12h22.



Para isso, o grupo criou um site para hospedar seus trabalhos e fazer as transmissões ao vivo, além de criar um espaço de interação com espectadores por meio de chats e bate-papos pós apresentações. Conforme publicado no site do grupo,

Em 27 de novembro de 2008, após uma gestação pesquisando as possibilidades da Internet, o grupo finalmente publicou o seu site. Nos primeiros dias de publicação, mais de 3000 visitantes diários acessaram o site, comprovando o que antes era apenas intuição: existe um público carente de peças humanas e simples, realizadas artesanalmente, com liberdade criativa. Ao realizar peças com total liberdade, sem a preocupação econômica gerada pelas metas de audiência e as amarras estéticas dos programas televisivos ou dos compromissos comerciais que a indústria cinematográfica impõe, o grupo Teatro Para Alguém (TPA) atingia diretamente um novo público, o que habita nas áreas mais remotas do país, que vai além de todas as fronteiras geográficas e econômicas, através de sua publicação na rede.<sup>19</sup>

E a partir dessa linha de pensamento de democratização do teatro, passaram a abrir o “palco” para firmar parcerias e disponibilizar trabalhos de outros grupos e artistas brasileiros. Abriram a “casa” para processos colaborativos e intercâmbios diversos, como é possível visualizar no site.

O Teatro para Alguém desenvolveu muitos espetáculos nesse formato de transmissão ao vivo e de compartilhamentos pela internet. Em 2009 foram indicados ao Prêmio Shell de Teatro 2009 pela “iniciativa de criação cênica via internet”, na Categoria Especial; em 2010 o grupo foi contemplado pelo Programa Petrobrás Cultural na linha de Cultura Digital para apoio ao aprimoramento de websites brasileiros já existentes.

Essa proposta de difundir o teatro por meio das ferramentas da cultura digital, da cibercultura, só se tornou possível a partir da revolução digital no Brasil nos anos 2000. Que foi uma época em que a internet se tornou mais acessível aos brasileiros e brasileiras. Da década de 1990 para 2000, foram várias as tentativas de transição para a possibilidade de ter mais pessoas conectadas. Vale lembrar que principais iniciativas surgiram nas universidades, que começaram a abrir canais de conexão com outros países.

Antes disso, o acesso à internet era discado. Era preciso ter uma linha telefônica e estar conectado a ela para a internet funcionar. Por ser uma internet limitada, não havia possibilidade de manter conexão por muitas horas. A alternativa era acessar nos momentos que eram considerados mais baratos, na madrugada, por exemplo. Quantas vezes tive que esperar acordada para fazer uma pesquisa na internet depois de meia-noite. O computador também não

---

19 Trecho retirado do site do grupo Teatro para Alguém. Disponível em: <https://teatroparaalguem.com.br/about-2/>. Acesso em 22 de julho de 2021, às 23h.

era um aparelho presente na casa de todas(os) nesse período. Só a partir dos anos 2000 que surge a ADSL (Linha Digital Assimétrica por assinatura), que começa a facilitar a conexão por não ter um limite de acesso.

Uma era que também foi marcada pela chegada das câmeras digitais [e não precisamos mais esperar as fotos serem reveladas para ver como ficaram], dos MP3 e MP4 *players*, as televisões com tela de plasma, o *blu-ray disc* [que tinha mais capacidade de armazenamento que o DVD]. Na mesma levada, aumentou a quantidade de pessoas adquirindo computadores para usar em casa e as possibilidades de acesso a sites de pesquisa e de compras e às redes sociais, como os saudosos *MSN* e *Orkut*.

Esse momento de expansão da internet e das tecnologias influenciou, conseqüentemente, o surgimento de ações culturais e artísticas que fizessem uso desses recursos. Período em que foi se tornando cada vez mais fácil importar equipamentos de outros países, como câmeras, computadores, equipamentos sonoros, de iluminação etc.

Se pararmos para refletir, as questões sobre as novas tecnologias se relacionam, de algum modo, com a maneira que vemos o mundo desde à antiguidade. A mirada. Dispositivos como telescópios e microscópios [os primeiros] que passaram a ser uma extensão do olhar. Mais do que isso, operaram como uma espécie de construção de conhecimentos, da razão. A visão eletrônica. Nas palavras de André Parente,

A ideia do olho-lâmpada do Iluminismo se tornou uma realidade através do dispositivo panóptico da videolâmpada embutido nas câmeras de vigilância instaladas nos bancos, nas lojas, nas fábricas, nas entradas as moradias, nas áreas de segurança, mas também nas telas dos dispositivos de realidade virtual, cuja imagem nos vê. (PARENTE, 1993, p. 13)

Seguindo os pensamentos de André Parente, as novas tecnologias de captação, transmissão, reprodução, processamento e armazenamento da imagem construíram uma realidade sem volta. Radiografia, fotografia, cinema, televisão, radar, satélite, fotocopiadora, ultrassom, raio laser, ressonância magnética, telefax, holografia. Máquinas de visão que podem servir como meios de comunicação, mas também para expandir a visão humana e descobrir coisas que não são perceptíveis a olho nu. Que podem se desdobrar do infinitamente menor ao infinitamente maior em outros tempos e outros espaços. As tecnologias propiciaram a expansão da reprodução imagética e dos sentidos do ser humano.

O cinema já era uma maneira de ampliar, multiplicar as possibilidades de perspectivas do tempo, podendo esticar, ou avançar, ou condensar a sua duração. E nos mostra que o tempo

pode ser relativo, pode ser subjetivo. A tecnologia midiática e informática rompe com uma estrutura e instaura também o tempo do capital. Aí vem o “homem-máquina” e a “maquinação do tempo”. Na transição do século XIX para o XX, com a chegada dos veículos rodoviários, ferroviários e aéreos, a velocidade se converte em uma forma de operacionalizar o tempo das pessoas, do espaço e de como as pessoas atravessam o espaço. “[...] é a primeira vez na história que a realidade do aqui e agora se encontra imersa no fluxo de um tempo virtual, de imagens virtuais.” (PARENTE, 1993, p. 16).

Junto com tudo isso, o audiovisual surge também como um tipo de veículo. E a sociedade vai se reajustando às mudanças a partir das telecomunicações. As informações, acontecimentos, imagens, tudo passa a circular com agilidade, velocidade. O mais rápido possível. E a vida das pessoas também.

Para André Parente (1993), a foto, o cinema, a televisão e a infografia mudaram radicalmente nossas relações com o espaço e o tempo, de modo a derrubar a sensação de estabilidade do tempo e do espaço. A programação de uma escala cósmica que parece anular a presença do aqui e agora.

E a informática faz o elo entre o real e o virtual, como afirma Jean-Louis Weissberg no seu texto publicado no livro *Imagem-máquina: a área das tecnologias do virtual*:

Nosso mundo cotidiano começa a se povoar dessas estranhas criaturas, quimeras modernas: ícones de menus de computadores regulando a composição dos textos virtuais (imagens que não são feitas para serem vistas, mas para encadear-se na ação), mouse cujo deslocamento físico manipula objetos imateriais (texto, imagem etc.). Sem dúvida, para nós, não há aí mais do que funções hoje bastante comuns. Elas indicam, entretanto, de uma forma balbuciante, a emergência de realidades artificiais como forma de apresentação de um neo-ambiente. Virtualizando objetos, elas inventam necessariamente novas modalidades para defini-los, constituindo um novo espaço de percepção em que ver, falar, mover, sentir recompõem suas operações. (WEISSBERG, 1993, p. 118)

Da informática para a internet, que é essa grande rede que pode conectar tudo em infinitos pontos distintos pelo mundo. Os computadores, os aparelhos digitais, se tornam meios de ligação para que essa rede funcione. A cibercultura foi uma grande transformação que vivemos nos anos 2000, especialmente em se tratando de Brasil. Como disse Pierre Levy, “A universalização da cibercultura propaga a co-presença e a interação de quaisquer pontos do espaço físico, social ou informacional” (LÉVY, 1999, p. 47).

Com os avanços tecnológicos, e também de democratização da cibercultura, o mundo virtual expande os alcances para além dos eixos de informação e de comunicação. E as pessoas que por ele navegam podem experienciar diferentes percursos, sejam educativas, sejam de entretenimento, sejam sociais. E essa infraestrutura do ciberespaço abre espaço para as experiências artísticas. Memórias de culturas antigas abrindo espaço para a criação de novas possibilidades, novas modalidades. Tudo podendo ficar guardado, sem que nada seja substituído. Nas palavras de Pierre Levy:

Assim como o cinema não substituiu o teatro mas constituiu um gênero original com sua tradição e seus códigos originais, os gêneros emergentes da cibercultura como a música tecno ou os mundos virtuais não substituirão os antigos. Irão acrescentar-se ao patrimônio da civilização enquanto reorganizam, simultaneamente, a economia da comunicação e o sistema das artes. (LÉVY, 1999, p. 146)

Um dos acontecimentos marcantes no setor das artes em relação com a cibercultura, para brasileiras e brasileiros, foi a estreia da transmissão ao vivo pela internet com a música “Pela internet”, de Gilberto Gil, em 1996<sup>20</sup>. O que, até então, só era possível pelo rádio ou TV. A letra da canção fala sobre as múltiplas possibilidades de navegação e comunicação através das redes da internet:

Criar meu web site  
Fazer minha homepage  
Com quantos gigabytes  
Se faz uma jangada e um barco que veleje  
Que veleje nesse info-mar  
Que aproveite a vazante da info-maré  
Que leve um oriki do meu velho orixá  
Ao porto de um disquete de um micro em Taipé  
Um barco que veleje nesse info-mar  
Que aproveite a vazante da info-maré  
Que leve meu e-mail lá até Calcutá  
Depois de um hot-link  
Num site de Helsinque  
Para abastecer  
Eu quero entrar na rede  
Pra manter o debate

---

20 A transmissão ao vivo da música “Pela internet” foi realizada no dia 14 de dezembro de 1996 no Rio de Janeiro, em uma parceria com IBM Brasil, Embratel e O Globo, como conta Mauro Segura em seu site no texto “A incrível história por trás da música ‘Pela internet’ de Gilberto Gil”: <https://www.maurosegura.com.br/pela-internet-gilberto-gil/>. Acesso em 13 de julho de 2021, 12h30. Vídeo com imagens dos bastidores da transmissão disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EnCH41Wn6Vs>. Acesso em 13 de julho de 2021, às 13h.

Juntar via Internet  
Um grupo de tietes de Connecticut  
De Connecticut acessar  
O chefe da Mac-milícia de Milão  
Um hacker mafioso acaba de soltar  
Um vírus pra atacar programas no Japão  
Eu quero entrar na rede pra contactar  
Os lares do Nepal, os bares do Gabão  
Que o chefe da polícia carioca avisa pelo celular  
Que lá na praça Onze tem um vídeo-pôquer para se jogar  
(GILBERTO GIL)<sup>21</sup>

O projeto partiu de uma ideia de Gilberto Gil e Flora Gil, que viram uma oportunidade de utilizar a internet para expandir o acesso ao seu trabalho. A música foi composta em alusão ao samba “Pelo telefone”, de Donga e Mauro de Almeida, que é considerado o primeiro samba a ser gravado no Brasil [como consta nos registros da Biblioteca Nacional] e na letra original diz “O chefe da polícia pelo telefone manda me avisar/ Que na Carioca tem uma roleta para se jogar”<sup>22</sup>. Gil atualiza a letra para os novos tempos, substituindo “telefone” por “celular” e “roleta” por “vídeo-pôquer”.

Depois do sucesso da transmissão ao vivo da música, Gil incursionou em mais projetos internéticos, como a transmissão do trio elétrico no carnaval de Salvador em 1997, abrindo caminhos para que outras(os) artistas brasileiras(os) vislumbrassem as possibilidades de expansão da arte para o país e para o mundo.

Essa contextualização é importante para nos darmos conta de como as tecnologias do virtual chegaram no meio artístico brasileiro e de como se tornou um recurso dos modos de criação, de linguagem e de interação com o público. Ações como a do cantor Gilberto Gil aconteceram ainda no período de transição dessas novas tecnologias, mas instauraram uma nova e possível realidade de “velejar nesse info-mar” e “juntar via internet”, que explodiu mais tarde depois dos anos 2000.

A companhia Usyna Uzona Teat(r)o Oficina foi a pioneira na transmissão de teatro ao vivo pela internet com as peças *Bacantes*, *Boca de Ouro*, *Ham-Let* e *Cacilda!*, na programação do Festival Teatro Oficina, em 2001, “quebrando mais uma vez a barreira de mera encenação para integrar o teatro à música, ao vídeo e ao cinema em tempo real”.<sup>23</sup> Na ocasião, o diretor

---

21 GILBERTO GIL. *Pela internet*. Warners Records, 1997.

22 DONGA e MAURO ALMEIDA. *Pelo telefone*. Casa Edison através do selo Odeon Records, 1917.

23 Trecho de texto publicado no site da companhia Usyna Uzona. Disponível em: <https://teatrooficina.com/2007/01/15/teatro-oficina-grava-os-sertoos-em-dvd/>. Acesso em 20 de julho de 2021, às 14h19.

José Celso comentou que

Essas peças dos anos 90, quando estrearam, fizeram sucesso, mas tiveram que se confrontar com o saudosismo, a nostalgia do velho Oficina. Eu acho que essas peças trouxeram um novo público, porque o velho público do Oficina torceu o nariz para essa nova fase. Mas o público do Uzya Uzona, foi uma luta muito grande contra uma idéia fantasmagórica, tanto que eu fazia o papel do Fantasma em “Ham-Let” porque havia essa visão fantasmagórica, de uma volta aos 60. E realmente se tratava de outra coisa, de ir adiante, assumir a revolução tecnológica, assumir a revolução ecológica, assumir o teatro como arte popular, tanto quanto o Carnaval. Nosso repertório sempre foi visto com choque, com escândalo, com processo e sempre julgado por critério do velho Oficina. Mas eles se firmaram, sobretudo a partir de “Boca” e “Cacilda!”, com uma leitura nova; há várias teses sobre esses espetáculos, muita gente na academia estudando isso. Já é uma realidade. (CORRÊA, 2001)<sup>24</sup>

Mas antes desse festival, em 1999, a companhia começou a experimentar as possibilidades de transmissão ao vivo com o espetáculo *Boca de Ouro*, texto de Nelson Rodrigues, que é uma trama policial com várias versões da investigação entorno da morte de um bicheiro, feitas por repórteres que entrevistam a sua ex-amante. Nos conta Tommy Pietra<sup>25</sup>, em entrevista para Leonardo Foletto, que foi o personagem câmera que entrava na cena como um fotógrafo com a câmera que transmitia as imagens para os monitores internos do teatro.

Era uma dupla, o câmera e o jornalista, eu entrava e gravava umas cenas do Boca de Ouro que eram transmitidas intercaladas entre os depoimentos de uma das personagens, amante do Boca de Ouro: ela narra os trechos, os trechos acontecem, mas enquanto ela estava narrando eu entrava com a câmera para gravar a entrevista com ela, e essas imagens passavam nos monitores dentro do teatro. Eu não lembro exatamente de onde, mas surgiu um pessoal de um site com a ideia, “vamos fazer uma transmissão ao vivo” - em 1999 nós não imaginávamos que pudesse fazer isso. Elas (eram duas mulheres) vieram e instalaram um computador no teatro, pegaram o sinal dessa minha câmera e aí fizemos a transmissão do “Boca de Ouro” com uma câmera gravando tudo. Ao invés de eu filmar apenas as cenas que participava, filmei o espetáculo inteiro para fazer a transmissão. (apud FOLETTTO, 2011, p. 130)

---

24 Trecho de entrevista de José Celso Martinez Corrêa publicada na matéria “Zé Celso coloca ‘decano do ócio’ no cio”, por Valmir Santos na Folha de São Paulo, 23 de fevereiro de 2001. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2302200117.htm>. Acesso em 20 de julho de 2021, às 14h34.

25 Tommy Pietra trabalhou com o Teatro Oficina entre os anos 1990 e 2013, atuando como diretor de vídeo, designer e editor de vídeo, dramaturgista, roteirista, diretor de conteúdo online, dentre outras funções.

A efemeridade da transmissão ao vivo se aproxima do frisson do aqui e agora presencial do teatro. E essa revolução tecnológica expande a democratização da arte, ou seja, o teatro passa a ser mais acessível a todos os tipos de públicos em diferentes lugares do mundo ao mesmo tempo, basta ter computador e acesso à internet. Essa parece ser a revolução que o Teatro Oficina assumiu em diálogo com as transformações tecnológicas que se tornaram possíveis no momento. Como já dizia Pierre Lévy (1999), o ciberespaço faz com que a arte possa ter esse alcance universalizante.

O Oficina é uma companhia que sempre escancarou suas pretensões de não corroborar com um teatro tradicional, tanto nos modos de criação quanto nos modos de produção. O Teatro Oficina é um espaço aberto para transitar artistas e espectadores em sua total diversidade. Não à toa, a companhia conduzida por José Celso sempre esteve atenta e conectada com as transformações sociais, políticas e tecnológicas. E com isso quero dizer que eles se atentaram muito rapidamente de que a internet começou a fazer parte do cotidiano das pessoas e que o teatro deveria acompanhar esse movimento.

A experiência da transmissão se repetiu em 2007 quando o grupo decidiu transformar as peças em DVD. Então, optaram por transmitir as peças enquanto elas estavam sendo gravadas. Era uma proposta de gravar com várias câmeras que não ficavam paradas num só lugar, elas se movimentavam entre as(os) artistas, propiciando diversos olhares e perspectivas das cenas; a câmera como se fosse um espectador movimentando seu olhar enquanto assiste à peça.

Trata-se da gravação das peças de *Os Sertões*, que expandiu a ideia de registro documental de espetáculos, se transformando no filme mais longo de todos os tempos, como José Celso costumava dizer, por ter mais de 24 horas de duração.

As cinco peças foram apresentadas, gravadas e transmitidas de quarta a domingo. O “teatro-cósmico-cyber-táctil” do Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona. Em trecho de entrevista publicada em 2007, José Celso comenta:

Considero uma transmissão ao vivo um teatro cibernético e me orgulho muito de a gente ter conseguido entrar na era virtual, porque, senão, o teatro vai ficar empobrecido e vai ser derrotado pelo mal teatro eletrônico que a televisão faz, baseada em um folhetim, um dramalhão, que prende as pessoas em milhões de poltronas como seres inanimados. É o teatro se religando com as questões de seu tempo para potencializar ainda mais a sua força. (CORRÊA, 2007)<sup>26</sup>

---

26 Trecho de entrevista de José Celso Martinez publicada na matéria “Teatro-cósmico-cyber-táctil”, por Soraya Belusi no site O Tempo, 23 de fevereiro de 2007. Disponível em: <https://www.otempo.com.br/diversao/magazine/teatro-cosmico-cyber-tactil-1.315927>. Acesso em 21 de julho de 2021, às 16h.

A partir de 2007, com mais câmeras [e câmeras possíveis de carregar e manusear com a mão, porque antes elas eram bem grandes] e recursos como grua para elevar e movimentar a câmera, o Oficina passou a testar mais experiências de transmissão pela internet diretamente do site da companhia. E, em 2010, por meio do convênio com o Ministério da Cultura, circularam por oito capitais brasileiras com os espetáculos *Cacilda!* (uma segunda parte), *As Bacantes*, *Taniko* e *O Banquete*, que encerrava a circulação com a chamada *Dionisiacas*. E a contrapartida do projeto de circulação tinha como objetivo transmitir as apresentações gratuitamente pela internet.

Com a circulação por diferentes cidades do país, a companhia experienciou também, junto com a experimentação tecnológica, a qualidade de internet disponível na época. Cada lugar era de uma maneira. E no ano de 2010 ainda não tínhamos a internet 4G [sigla para a chamada Quarta Geração de telefonia móvel], que possibilita maior velocidade de conexão. Sincronizar imagem e som nem sempre era possível de executar com qualidade, sobretudo em se tratando dessas peças que tinham duração de 3 a 5 horas. Tudo isso afeta no modo como o espectador consegue assistir ao espetáculo.

Nessa levada de experimentações do uso de ferramentas tecnológicas e das mídias, surge o grupo Phila7<sup>27</sup> em 2005, na cidade de São Paulo. Diferentemente do Teatro para Alguém, o foco do grupo não está na transmissão ao vivo e *online* dos seus espetáculos, mas na ideia de encurtar as distâncias conectando elencos e espectadores em outros países simultaneamente por meio da internet.

No espetáculo *Play On Earth*, que estreou 2006, o Phila7 propõe uma nova experiência no cenário teatral brasileiro, integrando em cena grupos em três continentes: Phila7 em São Paulo, Station House Opera em Newcastle, Inglaterra, e Cia Theatreworks, em Cingapura. Os elencos se conectavam simultaneamente pela internet e tinham plateias presenciais em cada um dos espaços físicos, ou seja, uma experiência que podia ser presenciada por diversas perspectivas através de atores e atrizes no palco e de atores e atrizes de outros países transmitidos em telões.

Desse modo, se mesclavam planos de encenação distintos ao mesmo tempo: o plano de encenação presencial no palco, o plano de encenação transmitido de outro lugar e o plano captado por uma câmera que dialogava com a cena.

Apartir de um roteiro e marcações pré-estabelecidas entre os grupos, as cenas transcorriam nos palcos e com interações entre os elencos. Em algumas cenas, havia a proposta de compor imagens simultâneas, para provocar uma sensação de como se estivessem no mesmo lugar,

---

27 Página do grupo Phila7 no Facebook: <https://pt-br.facebook.com/CiaPhila7>.



sentados na mesma mesa, por exemplo. E, assim, jogar com as possibilidades de dimensões corporais, em suas ramificações de proporções de tamanho e de movimentos.

No início do espetáculo aparece um áudio em *off* com as informações de que aconteceria ao vivo e simultaneamente nos três países e que por esse motivo talvez houvesse momentos de oscilações da internet, podendo afetar na qualidade das imagens transmitidas, “[...]principalmente entre São Paulo e Newcastle, onde o volume de uso da internet é pesado, principalmente por causa da Copa da Mundo. O uso da internet, dessa maneira, ainda é uma aventura tanto para os artistas quanto para a plateia”<sup>28</sup>.

O grupo convivía com a instabilidade que a internet apresentava em meio à paralisação mundial que uma Copa do Mundo gera [já que o mundo todo para tudo e dá total atenção aos jogos durante às copas]. Marcos Azevedo, integrante do Phila7, em uma conversa *online* organizada pela FAP/UNESPAR, comenta que a instabilidade da internet provocava muito *delay* [muito mais que atualmente] e que uma das alternativas para amenizar tecnicamente a questão era a troca de mensagens via celular entre os elencos. As mensagens davam as indicações para dar início a uma cena, dar continuidade, contracenar com o elenco no telão etc.

O teatro cibernético [*cybertheatre*], como denomina Patrice Pavis, é esse que se constitui com a presença das mídias, das novas tecnologias, da informática, da internet. O uso das mídias, a partir dos anos 2000, deixou de ser complexo e banalizado, segundo ele. A presença das mídias, então, atravessa os nossos modos de percepção, do ator e do público.

Nos trabalhos do Phila7, que reúnem a imagem do ator presente no palco e com a imagem do ator transmitido em vídeo ao vivo, instauram um jogo entre os planos de realidade e virtualidade. E o espectador fica imerso nessa experiência de poder visualizar uma representação híbrida.

---

28 Vídeo de Play On Earth disponível em: <https://vimeo.com/60760014>. Acesso em 15 de julho de 2021, às 13h.



Play On Earth, montagem do Phila 7 de 2006

Fonte: [Baixa Cultura](#)<sup>29</sup>



Play On Earth, montagem do Phila 7 de 2006

Fonte: Frame do vídeo do espetáculo

---

29 Disponível em: <https://baixacultura.org/grandes-experimentais-da-cultura-digital-livre-1-rubens-veloso/>. Acesso em 15 de julho de 2021, às 12h22.

O desafio dessa encenação que transita entre a experiência do aqui e agora no palco e do ao vivo no vídeo, está na força do encontro e nos efeitos que ela pode produzir. Para Pavis,

[...] na concorrência entre a imagem e a presença real, entre o vídeo e o ator, o espectador. Não escolhe necessariamente o vídeo contra o inanimado, muito pelo contrário. O espectador escolhe aquilo que é visível em maior escala, aquilo que evolui sem cessar e que retém, assim, a sua atenção. Tal é, precisamente, a aposta desse conflito entre o ator vivo e a imagem, o desafio que se coloca para o teatro: fazer com que se encontre, para o ator, sua presença e sua força de apresentação. (PAVIS, 2010, p. 183)

Assim, a questão da presença parece se diluir e expandir para outras noções. O ator ou atriz estando presente fisicamente, ou estando presente virtualmente, o que vai conectar o espectador é o efeito da junção dessas construções na cena. Nesse sentido, a presença não está necessariamente ligada ao visível em “carne e osso”.

Nos pensamentos de Hans-Thies Lehmann (2007), a força propulsora dessa relação entre teatro e as mídias está na interação. Inter-ação. Esse jogo com a presença, com a simulação ou reprodução do real através do vídeo, só é possível se houver interação. Mesmo que essa interação seja entre um ator que está no palco fisicamente com outro ator de modo virtual. É a interação necessária ao teatro também, mesmo sem os recursos tecnológicos. Lehmann afirma que

Certamente há um efeito quando rostos de atores são ampliados por meio de uma imagem de vídeo, mas a realidade teatral é definida pelo processo de comunicação, que não se altera de maneira fundamental pela mera adição de recursos. Só quando a imagem de vídeo se encontra em uma relação complexa com a realidade corporal começa propriamente uma estética midiática do teatro. (LEHMANN, 2007, p. 377)

Como está no *Manifesto Binário* [epígrafe que abre esta parte], do grupo La fura dels baus, grupo catalão que foi um dos grandes propulsores e influenciadores do uso das tecnologias na cena, “A cultura digital não significa mais uma tecnologia de reprodução, mas a produção imediata. Enquanto no passado a fotografia dizia ‘era assim’, congelando um instante, a imagem digital diz no presente ‘é assim’, unindo o ato real, o teatro, o aqui e agora” (2008).

Essas experiências apresentam um recorte sobre o pioneirismo do uso de transmissão

ao vivo pela internet nas artes da cena brasileira. E, dentre as diferentes as nomenclaturas usadas para essas experiências, aqui concentro uma ideia sobre o digital no teatro por observar a multiplicidade das perspectivas de abordagem de uso e formas de criação nessa relação com a tecnologia. Isso tendo como pano de fundo a expansão tecnológica e os efeitos da globalização, que tornaram possível essa modalidade na cena e com a cena. Como disse Pavis, “Felizmente, como se verá, o próprio teatro está mundializado ‘globalizado’; não está mais ligado a um território, nem mesmo a uma cultura: viaja pelo espaço e pelas práticas. Resta-nos seguir o movimento, ao invés de tentar controlá-lo” (PAVIS, 2010, p. xxv).

Faço uma questão de situar e comentar sobre essas primeiras ocorrências no Brasil, pois, como já é sabido, o avanço tecnológico e o acesso à internet sempre variaram de país para país, e variam ainda hoje. E não só de país para país, mas dentro do nosso grande Brasil tivemos e temos uma grande variação. O cerne das experimentações estar em iniciativas criadas no sudeste do país diz muito sobre isso.

O livro de Leonardo Foletto, *Efêmero revisitado: conversas sobre teatro e cultura digital*, nos oferece um compêndio das criações teatrais com a ferramenta do digital até 2011. O livro foi um guia inspirador. É importante sabermos, ou reconhecermos, como tudo começou, ao menos do que é possível saber a partir do que é registrado. *Incluso*, isso é uma das ferramentas que a internet proporciona: o registro. Tudo fica documentado por meio de algoritmos.

**zonas liminares: as artes da cena em contexto de pandemia**

teatralidades de emergência

Eu estava em Havana quando a pandemia começou a mudar nossas vidas. Começo de março de 2020. Antes disso, ouvíamos falar sobre a doença que já assolava a China, depois Itália. Mas ainda parecia um pouco distante de nós, ou pelo menos existia a sensação de que talvez não fosse chegar tão próximo.

Cuba vive ainda hoje uma problemática de conexão com a internet. Os cubanos não têm acesso livre à internet em todos os lugares, nem em suas casas. Eu estava hospedada em uma casa *de renta* em Vedado, bairro próximo ao centro da cidade e da Habana Vieja. A operadora telefônica que uso no Brasil tem uma parceria com a operadora cubana, a única existente, o que me permitia ter um pouco de sinal e conexão com o *WhatsApp* em muitos locais. Mas somente por mensagem de texto e, algumas vezes, conseguia enviar um áudio. E quase sempre existia um *delay* entre o que enviava e o que recebia.

Todos os dias, quando tinha uma brecha de tempo, caminhava alguns passos até o Hotel Presidente, onde havia um ponto de internet. Eu e várias cubanas e cubanos. Todas(os) ao redor do hotel para conseguir usar o cartão de internet e usar o *Wifi*. Era assim que eu começava a receber as notícias da Covid se espalhando pelo Brasil. Além de mim, artistas de outros países também estavam participando do evento que fui como convidada. A artista italiana chegava com notícias de familiares que faleceram acometidos pela doença. O equatoriano também compartilhava as notícias do seu país.

E, em Havana, ainda havia um clima tranquilo. Mas todos já usavam álcool em gel diariamente. A maioria, pelo menos. Em alguns locais já se tornava indispensável desinfetar os sapatos, mãos e objetos na entrada. No meu *WhatsApp*, meu marido me mandava mensagens dizendo que talvez a gente já precisasse começar a usar máscaras. Uma confusão de sentimentos, sensações.

Estava em Havana para participar do *Traspasos Escénicos*, um laboratório internacional de estudos em teatro que reúne artistas e pesquisadores de vários países. Durante o dia, participávamos de oficinas e mesas com reflexões sobre pesquisas e criações nas artes da cena. Sobre o teatro que vivíamos até aquele momento. As artes da cena que conhecemos, que trabalhamos. A arte da cena viva. Prospectamos intercâmbios, coproduções. E toda noite assistíamos espetáculos cubanos, espalhados por diferentes espaços teatrais da cidade.

Eu não tinha ideia de que vivia os últimos instantes de teatro presencial. Da presencialidade em sua máxima potência. De abraços sem receio. De sentar lado a lado com amigas(os) numa

plateia de teatro. De assistir ao espetáculo intimista, sentindo de perto a respirações dos atores, seu suor, sua voz atravessando os nossos poros. De festa em celebração pelo fazer artístico, pela experiência teatral.

As sentenças chegaram mais fortes. Aulas canceladas, comércios sendo fechados, espetáculos cancelados. Era preciso começar um isolamento. Uma quarentena, todos diziam. Tentei aproveitar cada segundo dessa passagem por Cuba. Afinal, eu já sabia que de lá iria direto para o isolamento em casa.

O retorno para casa foi permeado por uma estranheza inexplicável. Era como se eu tivesse saindo de um filme para uma realidade dura de existência. Muitas inspeções na saída de Cuba. A escala em Lima, no Peru, foi mais tensa. Os aviões passaram um a um a serem desinfetados entre um voo e outro. E isso atrasou todos os horários. Nas salas de embarque, uma agitação, as pessoas não sabiam muito como reagir; algumas pessoas já usavam máscara ou um lenço no rosto. Um medo pairando no olhar de muita gente.

Mesmo diante de tanta tensão, cheguei em casa extasiada pela experiência em Havana. Recarregada pela energia da presencialidade. E toda essa energia ainda me mantinha com as esperanças de que o período de isolamento seria curto, passageiro. E que tão pronto voltaríamos a viver como antes. A sensação era de que estaríamos em suspensão somente por um breve momento.

Essa ideia de brevidade da quarentena desencadeou em uma sensação de férias forçadas. Então, no primeiro momento muitos de nós estávamos curtindo a possibilidade de ficar mais tempo em casa, de realizar algumas atividades adaptadas para o espaço de casa. Com a passagem do tempo e a perspectiva de pandemia ainda muito instável, a sensação foi se transformando em angústia seguida da necessidade de produzir alguma coisa dentro de casa. Uma urgência de produtividade.

Nesse período, muitas(os) artistas começaram a fazer *lives* pelo *Instagram*, a rede social mais acessada por todas(os). Uma chuva de *lives*. *Lives* para falar sobre diversos temas, sobre a necessidade de produzir, sobre a nostalgia do presencial, sobre as angústias. Aos poucos, fomos percebendo que também era possível realizar leituras de textos, de peças e até criar pequenas cenas, com atrizes e atores interagindo de uma janelinha para outra.

Na minha casa, havia algumas luminárias, pois sempre gostamos de ter vários tipos de fontes de luz [de diferentes intensidades e formatos] espalhadas pelos cômodos da casa. Apenas um computador e os nossos celulares. E um tripé quebrado, que foi todo amarrado [uma pequena gambiarra] para ser usado para apoiar os celulares nas gravações. Marcos<sup>30</sup> pegou um

---

30 Marcos Martins, meu companheiro. Ator, cenotécnico e produtor teatral.

livro do Kafka, o que contém os seus diários de sonhos, e começou a selecionar uma grande quantidade de sonhos que tivessem possibilidades de criação de cenas curtas dentro de casa. E, assim, bem intuitivamente, gravamos o primeiro vídeo, que denominamos de *Sonhos de Kafka I*, em maio de 2020.

A atmosfera de sonho nos atraía de certo modo. Talvez porque sentíssemos que tudo poderia ser um sonho maluco. Criar algo nessa fricção de um onírico que também pode ser real. Ou talvez o onírico fosse mais atraente porque a realidade estava muito dura. Kafka nos oferece uma narrativa que joga com essas sensações, sem apresentar, necessariamente, uma história acabada ou linear.

No impulso, sem pensar muito, começamos a gravar, experimentar enquadramentos e possíveis ações. Logo percebemos que nossos celulares não tinham espaço suficiente de armazenamento para salvar tantos vídeos. Os que ficavam bons teríamos que salvar no *Google Drive*, e os outros apagar simplesmente, sem apego. Foi, então, que contactamos nosso amigo José Luiz Jr., que prontamente se ofereceu para nos dirigir à distância e editar o vídeo. Ele passou a sugerir planos de enquadramento e de *takes* curtos correspondentes a cada ação. Fomos gravando um a um e enviando para ele, que nos dava retorno na sequência. E assim foi.



Sonhos de Kafka 1<sup>31</sup>  
Print de frame do vídeo

Ver o vídeo pronto, editado e com trilha sonora, nos fez vislumbrar que era possível criar e gravar cenas em casa com nossos recursos disponíveis. O que também nos fazia sentir

---

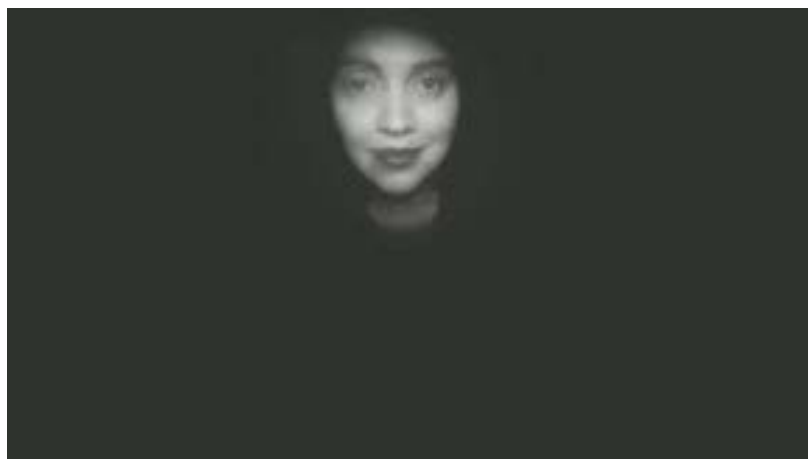
31 Ficha técnica - Atuação e câmera: Marcos Martins e Carin Louro/ Direção e edição: José Luiz Jr./ Texto: fragmentos de Kafka. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-BqDaC3KPXE>. Acesso em 30 de agosto de 2021, às 12h43.



ativos e em estado criativo. Um novo ânimo para os nossos dias trancados no apartamento. E, em seguida, começamos a gravar o segundo vídeo, que começou com uma exploração a partir do olho mágico da nossa porta de entrada do apartamento.

Nesse sonho, o personagem masculino diz que sonhou com a mulher pela segunda vez. O carteiro entrega em suas mãos cartas registradas dela, ainda fora de casa. Ele abre as cartas, que são muitas: “Deus, eram cartas mágicas”. Conforme ele lê, vai espalhando as cartas pela escada: “A escada ficou tomada por uma espessa camada de cartas lidas”.

E assim ampliamos nossa visão de dentro para fora. Daquele pequeno buraco pelo qual temos uma visão de fora do apartamento, o olho mágico. Dali alcançamos o espaço dos corredores do nosso andar e as escadas. Naquele momento, os locais mais tranquilos para transitar eram as escadas, já que os moradores sempre usavam os elevadores. Revisitamos e ressignificamos os espaços da arquitetura do prédio.



Sonhos de Kafka 2<sup>32</sup>  
Prints de frames do vídeo

Dessa vez, entendemos que seria melhor uma organização prévia, para dinamizar as gravações. Fazer uma produção de gravação. E o diálogo com o José Luiz Jr., na direção,

---

32      Ficha técnica - Texto: fragmentos de diários de Kafka/ Atuação e câmera: Carin Louro e Marcos Martins/ Direção: José Luiz Jr./ Edição: Carin Louro. Disponível em: [https://www.instagram.com/tv/CIgCxWLJUgW/?utm\\_medium=copy\\_link](https://www.instagram.com/tv/CIgCxWLJUgW/?utm_medium=copy_link). Acesso em 30 de agosto de 2021, às 13h22.

foi muito produtivo nesse sentido. A exploração pela atmosfera do sonho foi ganhando mais camadas de sentidos com o uso dos espaços e o olhar mais certeiro quanto à composição das imagens e enquadramentos.

Todo o material ficou arquivado por vários meses, pois não conseguimos editar o vídeo no mesmo período [abril de 2020]. Depois de meses, e depois de eu ter aprendido a editar utilizando um aplicativo no celular [uma nova habilidade descoberta], o vídeo foi finalizado e compartilhado nas redes sociais em dezembro de 2020.

O exercício de compartilhar nas redes sociais soava, e ainda soa, como a maneira de sermos vistos, de ter contato com algum público. E de podermos interagir com amigas(os), familiares e muitas pessoas que moram distante, através da nossa criação. O alcance que essas redes oferecem, atreladas à sua efemeridade, mas que pode ficar registrada, ainda é uma inquietação. Um vídeo de pouco menos de dois minutos, uma cena curta, pode ter mais visualizações do que a quantidade de espectadores em uma sessão no teatro. É assim que tem funcionado a audiência na internet: trabalhos que não tomem muito tempo da vida das pessoas. Então, a quantidade de coisas que as pessoas consomem é em maior escala, mesmo que de modo fragmentado muitas vezes.

Motivados por essa possibilidade de criação, gravamos na sequência outros dois vídeos que Marcos tinha como demanda como integrante da Armazém Companhia de Teatro. O grupo decidiu incursionar por experimentos de criação de cenas feitas em casa. Cada ator e atriz poderiam escolher um texto, gravar e editar. Cada um em seu percurso de descobertas com as ferramentas disponíveis em casa e todas as habilidades outras necessárias para isso, como gravar, editar, colocar trilha sonora...

Aproveitando o envolvimento com os textos de Kafka, gravamos mais um vídeo com texto de Kafka e outro com texto de Rainer Maria Rilke. Nesses vídeos, começamos a explorar outros planos de enquadramento, outros ângulos. A câmera [do celular] filmando do alto, de baixo. Ou movimentações da câmera, como um zoom aproximando ou distanciando do ator. E também os recursos de close, com a câmera captando o rosto do ator mais de perto. Tudo isso feito com a própria mão, esticando o braço, o que uma grua<sup>33</sup> faria, por exemplo.

---

33 Grua é um equipamento profissional de filmagem com um sistema de guindaste para instalar a câmera, permitindo gravações em diversos ângulos e movimentações.



Decisões<sup>34</sup> de Franz Kafka e Cartas a um jovem poeta<sup>35</sup> de Rainer Maria Rilke  
Prints de frames dos vídeos

Havia uma certa esperança misturada às dificuldades de produzir em casa não tendo os equipamentos adequados. Muitas vezes batia um cansaço diante do cenário instável e sem perspectivas com a pandemia avançando. Os noticiários seguiam anunciando o aumento do número de mortes pela doença. E tudo isso ecoa nas criações. Nesses últimos vídeos, o texto de Kafka falava sobre incertezas para tomar decisões; no texto de Rilke um tom meio esperançoso, falava sobre o medo diante de algo novo, sobre a paciência, a espera e o cuidado de si mesmo.

Importante comentar sobre os sentimentos, pois esse longo período de isolamento acabou por afetar os modos de existência. E como artistas, as criações foram atravessadas pelas

---

34 Ficha técnica - Texto: Franz Kafka/ Ator: Marcos Martins/ Edição: Carin Louro/ Série Fragmentos - Armazém Companhia de Teatro. Disponível em: [https://www.instagram.com/tv/CAshFXuJF3l/?utm\\_medium=copy\\_link](https://www.instagram.com/tv/CAshFXuJF3l/?utm_medium=copy_link). Acesso no dia 30 de agosto de 2021, às 14h.

35 Ficha técnica - Texto: Rainer Maria Rilke/ Ator: Marcos Martins/ Edição: Carin Louro/ Série Fragmentos - Armazém Companhia de Teatro. Disponível em: [https://www.instagram.com/tv/CBQtBakJEus/?utm\\_medium=copy\\_link](https://www.instagram.com/tv/CBQtBakJEus/?utm_medium=copy_link). Acesso no dia 30 de agosto de 2021, às 15h06.

experiências vivenciadas, pelas emoções, pelos acontecimentos no país e no mundo. Em muitos trabalhos de artistas que estavam criando como nós, era possível notar uma oscilação entre tons mais otimistas, tons mais desesperançados, mais nostálgicos, outros mais de protesto e indignação diante do que estamos vivendo, e ainda outros que parecem provocar uma suspensão da realidade e convocam uma realidade completamente diferente de tudo.

Toda essa mudança ocasionada pela pandemia exigiu que (as)os artistas da cena desenvolvessem suas habilidades artísticas e técnicas, e que se desdobrassem em outros conhecimentos. Diferentemente das criações em grupo e com o olhar de fora de um diretor, atrizes e atores tiveram que exercer sua autonomia criativa e ser seus próprios olhos críticos.

Essa perspectiva para o trabalho da(o) artista da cena num sentido mais amplo, do ator como compositor, como criador, que não é um assunto novo, e nesse período ficou mais evidente e até urgente, eu diria. A(O) artista da cena precisou não somente dominar os conhecimentos sobre como atuar e projetar a voz em um palco, ou como montar e desmontar o cenário. A atriz ou o ator precisou saber como se relacionar com uma câmera de celular. Como colocar seu corpo e sua voz diante de um pequeno dispositivo. Pensar em quais enquadramentos desejava ser visto pelo público, quais cenas dar mais ênfase, em qual cômodo da casa a cena pode se passar e quais objetos de casa tornar cênicos.

Enumerando um pouco dessa lista de habilidades desse ator ou atriz de *streaming*, me faz pensar que atrizes e atores sempre tiveram diante de si novos desafios. No século XX as práticas interdisciplinares da cena, com uma porosidade das fronteiras entre cena e tecnologia, já se tornavam palpáveis. E o quanto a relação do ator com a tecnologia poderia lhe conferir novos registros de presença, como diz Béatrice Picon-Vallin: “Corpos mediatizados e vivos podendo se enlaçar...” (2005, p. 21).

No texto *Os novos desafios da imagem e do som para o ator: em direção a um ‘super-ator’?*, Picon-Vallin evoca as considerações do encenador Vsevolod Meyerhold para tratar sobre o campo de experimentação com as tecnologias da imagem e do som na cena, que demanda modos diferentes de trabalho da equipe de criação. Meyerhold considera o ator como compositor (textual, visual, sonoro) da sua própria atuação. Para ele, o ator é o centro do teatro; fala de um ator polivalente, que tenha múltiplas habilidades – teatro, dança, circo, música. E fundamenta a importância de uma formação completa para o ator, que possibilite desenvolver sua precisão e presença em cena.

Para alcançar essa formação completa, tudo parece valer, pois “em arte não há técnicas proibidas; o que existe são técnicas mal-utilizadas”. Além de orientar a experimentação de outras técnicas, como as de bufão e de burlescos americanos, começa, então, a introduzir projeções de imagens e textos no palco, expandindo os limites e a mobilidade das fronteiras, “e sonhando,

desde 1923, às projeções de filmes, o que só viria a realizar em 1927” (apud PICON-VALLIN, 2005, p. 10).

A partir das proposições de Meyerhold e diferente da ideia do ator “super-marionete” de Craig, Picon-Vallin nos propõe o conceito de “super-ator”:

[...] aquele que conhece as grandes tradições teatrais e as revisita; aquele que compõe sua atuação depois de ter decomposto seu material de trabalho, encenador de si mesmo; aquele que não teme que as imagens se introduzam em cena, porque tem consciência de que a nova arte do século XX, o cinema, desenvolveu-se com e ao mesmo tempo que o teatro de vanguarda, o seu teatro. (PICON-VALLIN, 2005, p. 10)

Erwin Piscator também recorreu a várias artes e domínios do saber e fez uso das tecnologias mais modernas e imagens sobre a cena. E mesmo reconhecendo que Piscator vai ainda mais longe na utilização desses recursos, Meyerhold aponta que ele negligencia o trabalho e a formação do ator. Pois, sempre se preocupou com a formação do ator que pertence a esse mundo em constante mutação social, política, científica, para, assim, atuar num palco capaz de deixar penetrar a atualidade do mundo e o curso da história.

Nas décadas de 1920, 1960 e 1980, as imagens se afastaram e depois se instalaram na cena – projetadas, difundidas, fixas, animadas, documentos, ficção, sujas ou de alta definição. Isso tudo se intensificou por conta da facilidade de utilização dos aparelhos de registros de imagens e de projeto, e dos achados técnicos dos artistas engenheiros, como Josef Svoboda e Jacques Polieri, que são os precursores dos anos 1960.

Picon-Vallin nos remete à observação de que

No limiar do século XXI, o ator está colocado diante do problema de sua desapareção anunciada. Por um lado, os fenômenos de telerrealidade e os *reality shows* tendem a demonstrar que qualquer um pode se tornar ator; por outro lado, o ator pode ser substituído em cena, às vezes com vantagem, por sua imagem filmada (atores ausentes do palco, nas coxias, fora do teatro, já falecidos) ou por sua imagem virtual produzida por sensores fixados em seu corpo – um clone? Diante desses fenômenos – e a fraqueza do primeiro não deve esconder a riqueza potencial do segundo (o ator terá a possibilidade de tomar nas mãos a direção de si mesmo, geri-la sem ter mais que suportá-la como algo que vem do exterior) – cintila uma ideia que já tem mais de cem anos, a de um “super-ator”, que conseguiria utilizar ao mesmo tempo seu corpo-instrumento (voz, movimento) tirando o maior proveito das técnicas tradicionais de atuação, nas quais ele se teria tornado exímio, e também

as tecnologias mais modernas da imagem e do som, novos instrumentos de trabalho que, longe de sujeita-lo, do mesmo modo que, na fotografia numérica, fala-se de realidade ampliada. (PICON-VALLIN, 2005, p. 14)

Nesse sentido, podemos pensar em problemáticas distintas, considerando um sentido cronológico. Primeiro, vimos o ator colocado diante de imagens do mundo projetadas e difundidas em cena, como um mundo exterior penetrando no palco, como nos trabalhos dos encenadores Meyerhold e Piscator. E depois, o ator se viu confrontado por suas próprias imagens e com as de seus personagens, com suas imagens mentais, seus fantasmas, com a câmera podendo adentrar no seu cérebro e na sua intimidade física. Picon-Vallin também nos lembra que os microfones passaram a ajudar os atores a experimentar nuances, com a proximidade, com o sopro, sussurro, e com a ênfase na distância.

As(Os) artistas de teatro passaram a dominar esses instrumentos, integrando-os aos seus processos de trabalho. O uso da câmera em cena, que pode aproximar certos pontos de vista para o público. A possibilidade de gravar os ensaios e improvisações, para depois serem retrabalhados. A possibilidade de gravar os ensaios e as improvisações, para serem retrabalhados depois; a câmera passa a ser o novo caderno de anotações do processo de criação. O ator, então, precisa saber filmar e se deixar ser filmado. Se tornar um fazedor de imagens. Saber compor e se relacionar com as imagens projetadas no palco, pensadas pelo encenador.

Compor. Formar parte. Formar um todo. Constituir. Integrar. O artista da cena como compositor e componente. Como diz Matteo Bonfitto, no início do capítulo sobre o ator compositor, que pensar sobre o ator é pensar sobre o “como”, “[...] que não diz respeito somente às resoluções de questões puramente técnicas ou conceituais, mas se refere também à atuação enquanto experiência existencial, que envolve portanto todos os processos perceptivos, sensoriais e intelectuais do ator.” (BONFITTO, 2011, p. 123).

Todas essas habilidades e modos de fazer que a situação de pandemia instaurou foram sendo descobertas a partir de uma necessidade. Da necessidade, o improviso diante da percepção de um outro espaço de atuação, que não mais o palco, a casa. O improviso técnico, com o uso de ferramentas, equipamentos, figurinos e objetos também improvisados. Todas as funções desmembradas entre várias pessoas de uma equipe do fazer teatral foram condensadas no artista da cena, que passou a operar de uma vez só e ao mesmo tempo.

Trago a palavra improviso em seu sentido semântico de “arranjar de repente”, “sem preparação prévia”, que cabe nessa repentina mudança dos modos de fazer da(o) artista da cena. Ninguém foi preparado para criar e atuar dentro de casa, sem equipe e instrumentos necessários. Ninguém foi preparado para ter que lidar com as questões técnicas da internet, do

celular e do computador, ademais de ter que lidar com os sentimentos envolvidos na condição de isolamento social e de uma pandemia que tem tirado muitas vidas.

Aqui, não pretendo me debruçar nos diversos pensamentos sobre métodos de improvisação, mas expandir o seu sentido. Se pensarmos no conceito de improvisação no trabalho do ator como meio para construção de personagens e de cenas, que geralmente parte de temas ou situações em suas múltiplas modalidades, a(o) artista da cena tem diante de si a situação, que é uma pandemia que desencadeou em isolamento social, então como criar a partir disso? Quais são os suportes, instrumentos e objetos disponíveis para essa improvisação?

Aproveito para trazer a ideia de improvisação enquanto “espaço mental” de Matteo Bonfitto, que consiste na presença, no processo, na intencionalidade já constituída. “Ou seja, sabe-se o que está buscando, existe a consciência de qual é o resultado a que se quer chegar. O papel da improvisação, aqui, é somente o de conduzir o ator para que ele chegue ao resultado esperado.” (BONFITTO, 2011, p. 127). Nesse sentido, como fazer com que esse improviso [muitas vezes não pensado, não conduzido especificamente, dadas as circunstâncias], que tem sido um constante se lançar a um desconhecido, se torne um canal gerador de experiências que sejam, de algum modo, potencializadoras?

Nessa linha de pensamento do trabalho do ator como composição, “Diante da complexidade dos fenômenos teatrais contemporâneos, o ator, a fim de ser criador, precisará saber compor. Mas para poder compor, ele deverá ser capaz não só de fazer, mas de *pensar o fazer*” (BONFITTO, 2011, p. 142, grifo do autor). E eu completo: nesse período de pandemia, mais do que nunca.

O desafio para atrizes e atores em tempos pandêmicos foi ampliar suas habilidades e conhecimentos diante das ferramentas de trabalho possíveis. O ator ou atriz precisou se dar conta do posicionamento do celular ou do computador para o enquadramento ideal da sua cena. Precisou conseguir montar uma boa iluminação, considerando o espaço da casa. A distância entre seu corpo e o dispositivo usado para filmar. O ator ou atriz precisou saber direcionar seu olhar para a câmera, para que o seu olhar alcançasse o público do outro lado da tela. Também precisou saber os meandros da conexão e velocidade de internet. Dos detalhes das configurações da câmera e microfone. Das configurações exatas das plataformas utilizadas para a transmissão. E lidar com as tensões e sentimentos de se encenar em casa.

(A)O artista da cena, descobriu outras camadas de sentido para o seu trabalho e os seus processos de criação, para além daquelas já descobertas e trabalhadas no palco. E as complexidades dessa cena atual são mais ligeiras e exigem uma certa prontidão, um dinamismo parecido com a dos *feeds* das redes sociais. E os sentidos, para tais mudanças, se conectam entre o fazer e o pensar o fazer. Para Bonfitto,

O fazer, com seu sentir e perceber, transforma o pensar. E o pensar, com a força de sua elaboração, transforma o fazer. Assim, o fazer transformando o pensar e o pensar transformando o fazer geram uma espiral incessante. É nessa espiral que se move o ator-compositor.

A composição no trabalho do ator, assim como em outras formas de arte, coloca em evidência os aspectos palpáveis de seu ofício. Porém, ela não deve ser o resultado de uma operação somente intelectual. A verdadeira composição é aquela que imprime inexoravelmente uma experiência, mas não expõe as razões de suas escolhas. Deixa somente rastros... (BONFITTO, 2011, p. 142-143)

Experiências que deixam rastros nos modos do fazer teatral da atualidade. Experiências que foram postas e não precisamente buscadas, mas que estão gerando outras formas de fazer e pensar sobre o fazer. E também de sentir, de existir.

entre ausências e corpos virtualizados: as modalidades de presença

Dentre os diversos receios do período de isolamento imposto pela pandemia do Novo Coronavírus, uma das principais inquietações da classe artística trata-se sobre a questão da presença. Parte da classe artística teatral brasileira dizia que seria impossível fazer teatro sem presença. Alguns defenderam o posicionamento de que só voltariam às criações quando fosse possível retomar o presencial. Outra parte da classe pontuava que era preciso experimentar outros formatos através da internet, para não ficar tudo paralisado e sem gerar renda para a cadeia produtiva artística. Todavia, uma parcela das(os) artistas argumentava não ser possível chamar essas propostas como teatro. “É uma outra coisa, mas não teatro”. E durante anos de pandemia ressoaram com frequência as perguntas: É possível teatro sem a presencialidade? A experiência cênica através da internet pode ser considerada teatro? Como estabelecer a inter-relação atriz/ator e público no campo da virtualidade?

Por presença, aqui, estou me referindo ao estar presente fisicamente no mesmo espaço e tempo compartilhados atriz/ator e espectadores. O pilar considerado como principal para efetivar o acontecimento teatral. Desde o surgimento da televisão e depois do cinema, essa característica como específica do teatro se consolidou a partir dessa ideia de presença física, “que só o teatro tem”. A realização teatral, nesse sentido, se constitui do acontecimento no qual



as(os) atrizes/atores realizam ações que são observadas pelas(os) espectadores, que reagem a elas interna [tensão, curiosidade, ativando alguma memória etc.] ou externamente [risos, aplausos, suspiros, se movendo na cadeira etc.].

Para Erika Fischer-Lichte (2011), o giro performativo dos anos sessenta provocou algumas mudanças no pensamento sobre a relação entre atriz/ator e espectador na realização cênica. Começou a gerar um interesse para explorar um ciclo de retroalimentação, colocando a(o) espectador não apenas como observador do acontecimento. Pois, sem a presença e relação mútua de atriz/ator e espectador não seria possível efetivar a realização teatral. A co-presença: atuantes e observantes compartilhando juntos um lapso de tempo de suas vidas.

A realização cênica, portanto, como um encontro, uma interação. A partir dessa noção de co-presença, a(o) espectador pode ter a possibilidade de outras percepções do e no acontecimento teatral. Vale lembrar que o pensamento de novas possibilidades de recepção estética alcança outras dimensões, em muito, pela interlocução entre teatro e a arte da performance que mais tarde, nos anos noventa, se encontra mais dinâmica.

Ainda com base nas considerações de Erika Fischer-Lichte, com a expansão dos meios de comunicação, iniciado nos anos noventa, começam os questionamentos sobre a co-presença física. Uma possível distinção entre a ideia de “ao vivo”, já que uma realização teatral também acontece “ao vivo” no aqui e agora, no mesmo espaço e tempo físicos. Mas antes, não se falava nisso. O conceito de “ao vivo” surge na televisão que, a partir dos avanços tecnológicos, passa a fazer transmissões de grandes eventos “em tempo real”. Então, espectadores do mundo todo tendo a chance assistir de casa aos jogos olímpicos ou a um pronunciamento do Papa no mesmo momento em que, de fato, se realizavam fisicamente em outra cidade ou país. A experiência de acompanhar/ver um evento no mesmo momento que está sendo realizado em algum lugar do mundo dá uma sensação de presença. Seria como ter o evento dentro de casa, ou de estar nele.

Uma sensação de presença semelhante se dá com o surgimento da *webcam* e a possibilidade de fazer videoconferência através da internet. Poder conversar com pessoas que estão em outras cidades e países, seja para reuniões de trabalho ou para conversas entre familiares que moram distante. O fato de poder ver, ouvir e interagir com uma pessoa que está distante fisicamente acaba por provocar a sensação de estar “junto”, de estar “perto”.

Nesse sentido, as(os) artistas reagiram à crescente dos meios tecnológicos inserindo dispositivos tecnológicos em suas criações, mas de forma a potencializar a efemeridade do acontecimento teatral. Por outro lado, também se apropriaram das ferramentas como uma forma de obter registros desses acontecimentos efêmeros. O que, seguramente, auxiliou na produção de acervo de materiais de espetáculos e performances fundamentais na história das artes da cena, que hoje podemos ter acesso.

Nas palavras de Erika Fischer-Lichte,

Parece que surgiu uma nova oposição: a que distingue entre realizações teatrais «ao vivo», caracterizadas pela co-presença física de atores e espectadores e geradas a partir do ciclo de retroalimentação autopoietico, e as transmitidas por meios tecnológicos, nas quais produção e recepção ocorrem separadas e nas quais, portanto, se suprime o ciclo de reatualização. (2011, p. 141, tradução nossa)<sup>36</sup>

Entende-se, desse modo, que essa retroalimentação só é possível por meio da co-presença física, como sendo esse o diferencial entre a experiência estética presencial física e a experiência estética feita por um meio da tecnologia. Na experiência mediada pela tecnologia, teria, então, uma ausência de presença. No caso, a presença física. Ou a sensação de presença. O que Josette Féral considera como “efeitos de presença”. A sensação de presença que pode ser provocada por um corpo ou um objeto: “[...] esses corpos ou objetos criam a impressão de estarem realmente ali, mesmo que o público saiba racionalmente que eles não estão.” (FÉRAL, p. 29, 2012, tradução nossa)<sup>37</sup>.

Sem adentrar nas complexidades do campo de estudos da presença, aproveito de uma reflexão de perspectiva mais existencial acerca das noções do significado de “estar presente”. Uma expressão muito utilizada por artistas de teatro: “estar presente aqui e agora”. Que se configura como uma qualidade de atenção para a experiência vivida em cada instante. Uma presença presentificada; estar presente no presente. Uma presença que não é só física, já que às vezes podemos estar presentes fisicamente em um lugar, mas os pensamentos podem estar distantes do que está sendo vivenciado. Josette Féral considera que

Este ligeiro desvio de sintaxe indica um segundo nível de sentido, um nível que toca a *qualidade do meu ser*: um modo de estar presente que não só afirma a minha presença, mas sublinha o aspecto particular de que não só estou presente, mas que também tenho presença, o que não é a mesma coisa. Passamos do verbo ‘ser’ (‘ser presente’) para o verbo ‘ter’ (‘ter presença’). Esta análise da qualidade da presença visa buscar aquilo que, no caso de um ator (ou performer), pode dar ao espectador a impressão de que certos

---

36 No original: “Parece que ha surgido una nueva oposicion: la que distingue entre realizaciones escénicas «en vivo», caracterizadas por la copresencia física de actores y espectadores y generadas a partir del bucle de retroalimentación autopoietico, y las retransmitidas por medios tecnológicos, en las que la producción y la recepción se dan por separado, y en las que por tanto se suprime el bucle de retroalimentación.” (FISCHER-LICHTE, 2011, p. 141)

37 No original: “[...] these bodies or objects create the impression of really being there, even if the audience rationally knows that they are not.” (FÉRAL, 2012, p. 29).

atores, mais do que outros, têm presença. (FÉRAL, 2012, p. 29-30, grifos da autora, tradução nossa)<sup>38</sup>

Seguindo no pensamento de Josette Féral, a presença se afirma pela sua qualidade e não necessariamente pela sua corporificação. Por isso, o público de uma experiência estética pode ter a sensação de presença de uma atriz/ator ou de um espaço, de um ambiente, de um objeto, mesmo tendo a clara consciência da ausência de presença física. Essa percepção é produzida pelos efeitos de presença empregados na experiência. “Essa temporalidade e espaço comum compartilhados pelo espectador e a presença que está sendo evocada (um personagem, um avatar ou um objeto) é fundamental.” (FÉRAL, 2012, p. 31).<sup>39</sup>

Nesse sentido, podemos trasladar as noções de presença de Erika Fischer-Lichte e Josette Féral para pensar a presença na realização teatral mediada pela tecnologia. Aqui, não pretendo me deter às experiências com o uso dos dispositivos tecnológicos que acontecem com a presença corpórea de artistas e espectadores. Mas sim das experiências criadas no contexto de isolamento social a partir da impossibilidade de interação, contato e presença físicos, e nas quais a mediação tecnológica se converteu na única maneira possível para efetivar o acontecimento cênico.

O uso dos meios tecnológicos, no contexto pandêmico, foi a ferramenta mais viável de produção e recepção cênicas. Artistas da cena foram impedidos de se encontrar pessoalmente para realizar os processos criativos e ensaios. Espectadores impedidas(os) de sentarem nas cadeiras de teatro ou espaços de encenação ao ar livre. Pessoas isoladas em suas casas durante meses. Diante desse impasse, veio a urgência de produzir os encontros, sejam eles cênicos, profissionais ou familiares. Somado à urgência, a necessidade da continuidade da vida profissional e pessoal atravessada por uma rotina adaptada e mediada pela tecnologia.

As percepções possíveis nos espaços de virtualidade dependem de outras modalidades de interação. É um tipo de interação mais imediata e mais ágil. Uma curtida, um emoticon, uma frase de felicitação. A velocidade de informações mais compactas e dinâmicas. Quando paro para ver alguma coisa, já está aparecendo outra para me chamar a atenção. Essa mesma agilidade acaba nos fazendo a não se deter em apenas uma coisa, estamos sempre ligadas(os) a mais de uma ao mesmo tempo. O que resulta em optarmos por visualizar conteúdos mais curtos,

---

38 No original: “This slight deviation in syntax indicates a second level of meaning, a level which touches on the quality of my being: a way of being present that not only affirms my presence but underlines the particular aspect that I am not only present, but that I also have presence, which is not the same thing. We have moved from the verb ‘to be’ (‘to be present’) to the verb ‘to have’ (‘to have presence’). This analysis of the quality of presence aims to seek out that which, in the case of an actor (or a performer), can give the spectator the impression that certain actors, more than others, have presence.” (FÉRAL, 2012, p. 29-30).

39 No original: “This temporality and common space shared by the spectator and the presence being evoked (a character, an avatar, or an object) is fundamental.” (FÉRAL, p. 31).

com duração menor, pois, dessa maneira, posso visualizar em maior quantidade. A dinâmica das redes sociais que faz parte cada vez mais do nosso dia a dia.

Esse entendimento da velocidade das redes virtuais provocou a dúvida e angústia de como colocar o teatro nesses espaços. Como pensar nas dinâmicas capazes de convocar a presença do público? Como fazer com que as(os) espectadores estejam presentes com qualidade em uma experiência mediada pela tecnologia? Como efetivar a presença das(os) artistas da cena nesse outro tipo de formato de realização cênica?

Para as(os) artistas da cena, a situação do acontecimento “ao vivo” *online* remete de alguma maneira ao “ao vivo” presencial do teatro. A sensação de frio na barriga antes de subir no palco a cada sessão de apresentação parece ser próxima da sensação ligar a câmera do computador ou celular e saber que o público também está online no mesmo momento. A sensação da efemeridade do acontecimento. Por outro lado, ver o público como nomes e avatares e não suas expressões e reações materializadas causa estranhamentos.

Uma alternativa adotada foi de solicitar aos espectadores que ligassem suas câmeras ao final, no momento dos aplausos, como tentativa de suprir a ausência da inter-relação corpórea e de conexão com esse público presente, ainda que distante. Outro exemplo disso é da experiência teatral online *PANDAS, ou era uma vez em Frankfurt*<sup>40</sup> (2020), adaptada de um texto de Matéi Visniec com direção de Bruno Kott, na qual a produção pede que as(os) espectadores mantenham os microfones ligados para que seja possível ouvir suas reações.

Por outro lado, a internet também tem a capacidade de potencializar o alcance das experiências cênicas, que passaram a ser vistas desde geografias distintas. A diversidade de público se ampliou exponencialmente.

A(o) espectador dessa experiência está presente fisicamente em sua casa e presente *online* conectada(o) através de uma plataforma virtual. Sabe que do outro lado da tela, também *online* através da mesma plataforma e presente fisicamente em algum espaço, está uma(um) artista. Mesmo que o que se vê trata-se de um corpo virtual, está consciente de que ambos compartilham da mesma experiência, do mesmo acontecimento. E trasladando a ideia de co-presença para esse contexto, artistas e espectadores estão co-presentes compartilhando o mesmo espaço virtual no mesmo instante de tempo.

Me lembro de ouvir relatos de alguns amigos e amigas que foram espectadores de experiências cênicas virtuais que diziam preparar o ambiente de casa, como uma tentativa de reproduzir ou simular o espaço teatral. Tendo em mente o ritual do acontecimento teatral presencial e os seus protocolos em suas adaptações: preparar e posicionar o computador ou

---

40 Mais informações sobre a experiência teatral online *PANDAS, ou era uma vez em Frankfurt*: <http://pombocorreio.art.br/?p=2978>. Acesso em: 21 de setembro de 2021, às 12h38.

celular, entrar na sala virtual alguns minutos antes, apagar as luzes, silenciar outros aparelhos sonoros, sentar no sofá, ou na cama, e esperar os três sinais para começar.

Aqui, então, vale uma aproximação com as noções das ditas experiências tecnoviviais, que são aquelas intermediadas pelos recursos tecnológicos. Que se opõem à ideia de convívio, conforme Jorge Dubatti (2020a), pois o acontecimento teatral exige o encontro, a *poiesis* do corpo e a expectativa. O convívio se define pela reunião de corpos presentes de artistas, técnicos e espectadores, sendo territorialidade e corpo presentes como condições indispensáveis. E o tecnovívio é um vínculo desterritorializado que suprime o corpo presente [físico]. Assim, as práticas artísticas que usam da impressão, gravação e transmissão através de áudios, vídeos ou *streamings* são consideradas tecnoviviais. Uma experiência humana sem a presença de corpos vivos no mesmo território.

Antes da pandemia se pensava na co-existência entre convívio e tecnovívio em uma mesma experiência, como é o caso de diversos trabalhos artísticos na contemporaneidade que utilizam dos recursos tecnológicos misturando presença física e presença virtual. No contexto de uma longa quarentena, no qual o convívio precisou ser interrompido, as relações telemáticas, virtuais, se tornaram vitais para as artes da cena. Embora todas(os) tenhamos o desejo de preservar o valor ancestral do teatro e seus conceitos, estamos diante de outros registros de percepções dos sentidos da realização cênica nos eixos de produção e recepção. Sobre isso, comenta Jorge Dubatti:

O teatro neotecnológico, em sua proposta liminal (atravessamento, ponte, zona compartilhada entre experiência convivial e tecnovivial), não pretende substituir nem superar o teatro de presença física, mas em tempos de necessidade canaliza a expressão dos artistas e garante uma saída profissional. (DUBATTI, 2020b, p. 25)<sup>41</sup>

Da mesma necessidade de garantir uma saída profissional, de continuar trabalhando em criações cênicas, surgiu a necessidade de identificar, nomear as experiências criadas nesse período. Não só nomear, mas fazer as devidas distinções entre as experiências conviviais, o teatro como já conhecemos, e as não conviviais, que ainda não sabemos denominar, se teatro online, teatro digital, peça online, experimento virtual, experiência cênica virtual etc.

O tensionamento principal está na questão da presença, porque mexe com o mais sagrado das artes da cena. E de como efetivar a presença dos núcleos que fazem o acontecimento teatral

---

41 No original: “El teatro neotecnológico, en su propuesta liminal (cruce, puente, zona compartida entre experiencia convivial y tecnovivial), no pretende reemplazar ni superar el teatro de presencia física, pero en tiempos de necesidad encauza la expresión de los artistas y garantiza la salida laboral.” (DUBATTI, 2020b, p. 25)

existir: atrizes/atores e espectadores. Se, de um lado, a internet pode quebrar e cruzar as barreiras espaciais e temporais, expandindo os corpos de artistas para além de um espaço físico nesse ambiente múltiplo e multidimensional, por outro lado, como efetivar sua presença? Como convocar a presença do público?

Retomando a noção de efeitos de presença, Josette Féral considera que

O efeito de presença tem a ver com a percepção. É sensação mais do que representação. De fato, o próprio ser do homem é definido por sua presença, pela sensação de sua presença. Nessa busca, o mundo se apresenta como percepção e não como representação. É uma experimentação desse efeito. O efeito de presença não reside mais no ato da aparição, mas na percepção dessa aparição. É a própria percepção que cria a síntese dessa multiplicidade de seres que constituem um ser. Antes de analisar qualquer relação com outras pessoas, o próprio corpo percebe toda a situação paradoxal que pertence à percepção. O corpo é tanto obstáculo quanto elemento necessário para essa percepção. (FÉRAL, 2012, p. 34)<sup>42</sup>

Nesse sentido, os nossos corpos sentiram e perceberam toda a situação de precisar viver em isolamento, sem o encontro com outros corpos senão dos que habitam o mesmo espaço. Nossos corpos compreenderam que o contato com outros corpos só seria possível através da virtualidade. Aliás, o contato com outras pessoas, nesse contexto pandêmico, podendo ser portador de contágio de uma doença avassaladora. Assim, fomos nos habituando a conviver com os efeitos da presença de outras pessoas via ligação telefônica, videochamada, mensagens de voz, vídeos, fotografias etc.

Quase como um acordo tácito entre artistas e espectadores. Artistas se esforçando na tentativa de desenvolver criações que provocassem interação com seu público a partir das ferramentas disponíveis. Ou a sensação da essa interação. Nos formatos de *online* e ao vivo, essa interação se dá em forma da aparição das pessoas que estão conectados simultaneamente e que sinalizam sua presença.

Alguns experimentos se utilizaram dos próprios mecanismos das plataformas, sejam as de *streaming* ou redes sociais, como enquetes, votações, e o estímulo de troca de mensagens de áudio, vídeo, imagem e texto, convocando, portanto, a presença do público para participar e interferir na experiência cênica. Com o experimento *ACATACARA: uma peça ao avesso* (2021),

---

42 No original: “Presence effect has to do with perception. It is sensation more than representation. Indeed, man’s very being is defined by his presence, by the sensation of his presence. In this quest, the world stands as perception rather than as representation. It is an experimentation of this effect. Presence effect no longer resides in the act of apparition, but rather in the perception of this apparition. It is perception itself that creates the synthesis of this multiplicity of beings constituting a being. Prior to analyzing any relation with other people, the body itself realizes all the paradoxical situation that belongs to perception. The body is both obstacle and necessary element for this perception.” (FÉRAL, p. 34).

o grupo Clown de Shakespeare desenvolveu uma performance de longa duração interativa que convoca o público a participar da criação e constituição de uma cidade fictícia através dos recursos do *Telegram*. E a Armazém Companhia de Teatro, no espetáculo *Parece loucura mas há método* (2020), propõe uma estrutura de jogo que depende que as(os) espectadores votem em sequências de duelos, por meio dos mecanismos do *Zoom Meeting*, para eliminar personagens-jogadores shakespearianos.

Nos casos das criações gravadas e transmitidas por alguma plataforma, os efeitos de presença podem se dar de outra maneira. Essa presença de ambos, atuantes e observadores, demanda um jogo de percepções. Nesse caso, é importante pensarmos como a obra foi desenvolvida a ponto de se fazer presente mesmo por meio de uma imagem transmitida e vista a partir de uma tela. Se fazer presente no sentido de criar conexões efetivas com a(o) espectador. Quais efeitos são capazes de produzir a sensação de presença dos corpos virtuais vistos na tela em meio às inúmeras distrações da *web*?

Nessa linha de pensamento, muitos grupos e artistas se dedicaram a desbravar mais profundamente a relação do teatro com o audiovisual para alcançar outras modalidades de encenação. Afinal, é diferente de quase tudo que foi produzido até o momento, como os vídeos de registros de espetáculos, que basicamente eram feitos com uma câmera estática a metros de distância do palco. Sem a preocupação técnica de produzir um material com qualidade, de som e imagem, para ser transmitida em plataformas de *streaming*. Esses materiais serviam somente para editais, festivais e para ações formativas. Agora se trata de outro formato que utiliza dos recursos do audiovisual para se conectar com o público: movimentos e enquadramentos de câmera, edições e efeitos. Um formato que não é somente teatro, nem somente cinema. Está na fricção entre as duas linguagens mais a linguagem da internet.

Como afirma Josette Féral, os efeitos de presença têm a ver com a percepção:

É sensação e não representação. Pode-se dizer que o efeito da presença não está no advento do objeto, mas na percepção desse advento. É esta relação primária com a percepção que dá ao espectador a sensação de que existe uma partilha real de um espaço e tempo comum (o do presente). (FÉRAL, 2012, p. 45, tradução nossa)<sup>43</sup>

---

43 No original: “It is sensation rather than representation. One might say that the presence effect is not in the advent of the object, but in the perception of this advent. It is this primary relation to perception that gives the spectator the feeling that there is a real sharing of a common space and time (that of the present).” (FÉRAL, -, 45).

Um processo imaginativo criado pela visibilidade de imagens e sons que torna a percepção palpável, real. Que é capaz de gerar emoções múltiplas e dar a sensação de que aquela(e) artista está olhando em direção aos meus olhos e falando diretamente a mim. Essa sensação pode vibrar por todo o meu corpo vivo, mesmo que diante de uma tela, suprimindo momentaneamente a lacuna entre a realidade e ficção, entre presença e efeito de presença.

Aqui, o interesse não está na discussão conceitual em si, pois esses tensionamentos sobre a questão da presença não se esgotam e não se esgotarão por enquanto. Ainda estamos no processo de compreensão de como lidar com essas modalidades das práticas cênicas em contextos de emergência sanitária. Talvez as noções sobre o que estar/ser presente estejam sendo vistas e percebidas por outras perspectivas. Talvez as artes da cena estejam adquirindo novas perguntas capazes de mobilizar outros modos de produção e de recepção.



**em quarentena: experiências cênicas virtuais**

uma peça-jogo: *Parece loucura mas há método*

Assim como muitos grupos brasileiros (Grupo Galpão, Tea(r)o Oficina, Cia do Latão, entre outros), a Armazém Companhia de Teatro passou pela primeira fase de transmissão de alguns dos seus espetáculos gravados, como *Toda nudez será castigada*, *Pessoas Invisíveis*, *A Marca da Água*. Depois, o grupo começou a se reunir virtualmente para discutir o que fazer, como fazer, onde fazer. E, ainda, como encontrar maneiras de viabilizar recursos financeiros. A companhia sempre teve elencos grandes – 7 a 10 atores em cena – e cenários que não têm como passar despercebidos. De repente, suas possibilidades se concentraram a um quadro numa tela de computador.

Então, deram início à série de vídeos que denominaram *Fragments*<sup>44</sup>, na qual cada ator e atriz tinham como objetivo escolher um texto, criar e gravar uma cena em casa. Entre os textos escolhidos pelos atores e atrizes, há cenas de: *A vida de Galileu*, de Brecht; *Antígona*, de Sófocles; *Bile*, com fragmentos do conto de João Ximenes Braga; *Decisões*, de Kafka; *Hamlet-Máquina*, de Heiner Müller; *Lisistrata*, de Aristófanes; *Cartas a um jovem poeta*, de Rainer Maria Rilke; *Casa*, de Ricardo Martins; *Dias Felizes*, de Beckett; *Júlio César e Romeu e Julieta*, de Shakespeare.

Os atores e atrizes escolheram textos partindo dos seus conhecimentos prévios e afinidades, para iniciar essa empreitada de pensar na composição de uma cena a ser gravada em casa. Alguns dos integrantes do grupo optaram por criar uma cena com mais ações, movimentos, e menos texto. Outros se dedicaram a falar o texto diretamente para a câmera. Como cenários, apareceram as janelas dos apartamentos, quintais, banheiros, quartos, cozinhas.

O trabalho resultou em vídeos de cerca de 3 a 10 minutos e, para isso, as criações precisaram passar por uma edição. Essa edição foi feita ou pelo próprio ator que já tinha essa habilidade – ou que teve que aprender rapidamente a editar –, ou por alguém da família. Então, cada vídeo tem sua particularidade criativa e estética, além de carregar sentimentos vivenciados em cada período de criação. Os vídeos foram compartilhados no perfil da companhia no *Instagram*.

---

44 Os vídeos da série *Fragments* estão disponíveis no IGTV do Instagram da companhia: <https://www.instagram.com/armazemciadeteatro/?hl=pt-br>. Acesso em 28 de setembro de 2021, às 11h08.



Frame do vídeo criado pela atriz Isabel Pacheco com trecho de Romeu e Julieta, de Shakespeare



Frame do vídeo Casa, criado e escrito pelo ator Ricardo Martins

Em julho de 2020, dentre as inúmeras incertezas do momento pandêmico e a imersão no universo virtual, estrearam *Parece loucura mas há método*<sup>45</sup>, uma espécie de peça-jogo. Retomando o antigo e estimado parceiro Shakespeare, diretor e atores, cada um de suas casas, passaram por um processo criativo intensivo com ensaios longos e quase que diários. Dessa vez, diferentemente de outros espetáculos com versões próprias adaptadas, foram selecionados personagens de diferentes peças de Shakespeare para construir uma narrativa de jogo na qual esses personagens se encontram e duelam entre si.

Durante o processo de criação, atores e atrizes se dedicavam ao seu personagem, que tinha, cada um, quatro cenas com pequenos monólogos. São eles: Bobo, Coriolano, Henrique V, Ricardo III, Iago, Falstaff, Pórcia, Falconbridge, Tímon e Macbeth (*stand-in*). E o jogo apresentado e conduzido por um Mestre de Cerimônias; é o personagem que sustenta a peça e a conexão com o público. Os ensaios eram alternados entre individuais e coletivos, acompanhados pelo diretor.

Na estrutura do jogo, que acontece ao vivo pela plataforma *Zoom Meeting*, o Mestre de Cerimônias apresenta as regras do jogo e os personagens, que são identificados por números. Na primeira rodada, cada personagem pode dizer uma fala rápida de apresentação e os espectadores podem decidir qual personagem será eliminado, restando 8 personagens jogadores. Uma ação possível por meio de um recurso de votação ao vivo disponível no *Zoom*. Desse modo, aparece a enquete na tela do celular ou computador do espectador, que pode votar e interferir no percurso e no final do jogo. Essa efemeridade do jogo faz com que cada dia de apresentação seja um dia diferente. E não tem como não lembrar do sucesso televisivo *Você Decide*<sup>46</sup>, com os finais dos episódios decididos pelo público com votação por ligação de telefone.

---

45 Ficha técnica - Roteiro: Paulo de Moraes e Jopa Moraes / Direção: Paulo de Moraes / Elenco: Charles Fricks, Isabel Pacheco, Jopa Moraes, Kelzy Ecard, Liliana de Castro, Luis Lobianco, Marcos Martins, Patrícia Selonk, Ricardo Martins, Sérgio Machado e Vilma Melo / Música: Ricco Viana / Design Gráfico: Jopa Moraes / Colaborações artísticas: Carol Lobato e Lúcio Zandonadi / Produção: Armazém Companhia de Teatro / Assessoria de Imprensa: Ney Motta.

46 Programa interativo da televisão brasileira, exibido na Rede Globo de 1992 a 2000. Episódios encenados com casos especiais e finais diferentes escolhidos pelos telespectadores através de votações por telefone.



Print de tela do computador

Em cena (da esquerda para direita): Sérgio Machado como apresentador, Charles Fricks como Iago, Kelzy Ecard como Falconbridge, Patrícia Selonk como Ricardo III, Jopa Moraes como Tímon, Marcos Martins como Bobo, Vilma Melo como Henrique V, Isabel Pacheco como Coriolano, Luis Lobianco como Falstaff, e Liliana Castro como Pórcia.



Print da tela do computador – Cena da apresentação dos números de identificação dos personagens-jogadores

Em cena (da esquerda para direita): Sérgio Machado como apresentador, Charles Fricks como Iago, Kelzy Ecard como Falconbridge, Patrícia Selonk como Ricardo III, Jopa Moraes como Tímon, Isabel Pacheco como Coriolano, Vilma Melo como Henrique V, Luis Lobianco como Falstaff, Liliana Castro como Pórcia, Marcos Martins como Bobo.  
Foto: Ney Motta

Assim seguem as quatro rodadas de duelos entre os personagens até o final do jogo. As(os) espectadoras(es) vão elegendo os personagens que serão eliminados a cada rodada. E somente no final, no último duelo, a decisão é por quem merece ser vencedor do jogo. Quase como uma pegadinha para provocar um último suspiro de tensão, dúvida e surpresa. Uma estratégia para mudanças de estados da sensação virtual utilizadas em *games*. Sobre a sensação virtual, em seu livro *Arte computacional*, Suzete Venturelli considera que

Ao mesmo tempo em que a sensação virtual deve ter resultados previsíveis, também deve apresentar novidades. Ou seja, a mesma entrada (ou o que o interator/jogador percebe ser a mesma entrada) deve ter resultados levemente diferentes para manter o interator/jogador interessado e empenhado, evitando a repetição e o cansaço, aumentando assim o apelo total da sensação virtual. (VENTURELLI, 2017, p. 108)

Essa possibilidade de interação que o jogo provoca tira o espectador de uma apatia. Pois, a intenção é de que ele seja participante ativo do jogo. Mais do que assistir algo por uma tela de celular despretensiosamente, é fazer com que ele se sinta como parte da experiência, um espectador-jogador, espectador-interator. O que torna a interação mais viva e dinâmica, pois faz com que o espectador-interator reflita na sua própria ação antes de interagir na obra. E que se aproxima da noção de *game art* que se refere aos dispositivos artísticos que utilizam a linguagem ou a tecnologia dos *games*, com o intuito de explorar o prazer que o ato de jogar pode proporcionar, mais do que simplesmente vencer ou não. Uma “poética interativa”, me referindo ao termo de Suzete Venturelli em seu texto “Gamearte: uma poética de interação”<sup>47</sup>.

*Parece loucura* tem como base o esquema de um jogo digital. E assim como muitos *games*, tem uma construção narrativa, um tema, um cenário. Nessa proposta, os personagens-jogadores aparecem da cintura para cima, com figurinos e adereços, ora utilizando um fundo preto, na maior parte do tempo, que dá a sensação de um fundo infinito e de que poderiam estar num mesmo lugar, ora utilizando algum espaço da própria casa, como no jardim de um, banheiro de outro, piano. Em cada embate, nos vemos diante dos personagens descolados de suas peças e enredos, mas que carregam seu próprio discurso, suas essências, seus pensamentos. Certamente, um ponto diferenciador para a escolha do espectador-interator seja também a atuação de cada ator e atriz, independentemente de quais personagens representam, se são vilões, corruptos, românticos ou revolucionários.

---

47 Texto “Gamearte: uma poética de interação” publicado na Revista Famecos em abril de 2004. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/5397>. Acesso em: 05 de janeiro de 2022, às 14h53. (2004).



Foto da tela do computador – Votação da primeira batalha



Print da tela do computador – Votação da quarta batalha

Um elemento surpresa no jogo é a aparição da atriz ou ator que é eliminado na primeira votação e que não teve chance de apresentar as cenas do seu personagem, além da única frase no início. Essa atriz ou atriz aparece de “penetra” brincando de interpretar o Hamlet, um dos personagens mais conhecidos e que não participa desse jogo, de maneira cômica. Todo o elenco foi preparado, para deixa e improvisação possíveis, para caso precise entrar em cena nesse momento. Essa cena antecede à batalha final, o clímax. A estratégia de ter uma ação cômica antes encerramento da trama ou do momento sério, que é presente na estrutura de muitas obras de Shakespeare, funciona como um respiro, uma breve distração, antes do final do jogo.

Para a professora estadunidense Janet Murray, *games* são mídias contadoras de histórias (*storytelling media*) e, a partir do prefixo -ciber, trabalha com a ideia de “ciberdrama”. O que Ivan Andrade sintetiza em sua dissertação de mestrado<sup>48</sup>, na qual investigou a relação do teatro com o *game*:

O “ciberdrama” produz três prazeres que, combinados entre si, dão continuidade às tradições narrativas: a) agência (ou agenciamento) – a sensação gratificante de realizar ações significativas e ver os resultados de nossas escolhas; b) imersão – sensação de estar na zona limítrofe entre o real e a fantasia, chegando ao que ela chama de “transe imersivo”; c) transformação – sensação de criar novas identidades para colocar múltiplos enredos em movimento, tudo variando conforme o interesse do interator. (ANDRADE, 2013, p. 25)

Janet Murray considera que na maioria do programa dos jogos digitais os enredos são constituídos por um conjunto de ações como combater, avançar níveis, morrer. Nos jogos que oferecem opções de escolhas, apesar de estarem conectadas a uma estrutura da narrativa, essas escolhas vão conduzindo a sequência dos eventos. Ou seja, o andamento da história depende da participação do jogador. No nosso caso, do espectador.

Por conta dessa sensação de experienciar um evento como agente, como alguém que age e vê o resultado das escolhas, gera interesse e engajamento dos espectadores. Pois, acaba provocando a curiosidade de experimentar outras possibilidades desse mesmo jogo, vendo outras cenas de outros personagens, outras atuações, outros vencedores. “A ‘sensação virtual’ cativa é uma das propriedades emergentes mais interessantes na interação humano-computador, podendo ser vista de certo modo como a essência da imagem interativa e dos games.” (VENTURELLI, 2017, p. 106).

---

48 Dissertação de mestrado intitulada “Teatro vs. Game: o drama gamificado”. Defendida no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, em 2013.



Como variação dessa peça-jogo, o grupo estreou em 2021 o *Parece loucura mas há método – A dois*<sup>49</sup>. Nessa versão, todos os embates são feitos em duplas. A vitória, na batalha final, também é de dois personagens. É um desdobramento e aprofundamento da pesquisa iniciada nesse tempo de pandemia. E nesse tempo de tentar entender a imersão profunda na virtualidade, mas na tentativa de manter uma continuidade de criação, produção e de relação com o público. Numa referência a uma fala do personagem Polônio, na Cena II do Ato II de *Hamlet*, “Embora seja loucura, há nela certo método.”

uma peça-filme: *Um relatório para uma academia*

Da necessidade de descobrir as possibilidades de criação e encenação no período de isolamento surgiram diversos tipos de experimentos. Aos poucos, os espaços da casa foram se adaptando, se transformando em cenários. As ferramentas tecnológicas menos estranhas, menos desconhecidas. E a sensação de impotência, de imobilidade, numa crescente angustiante, junto com a urgência de conseguir fazer alguma coisa com os recursos disponíveis dentro de casa.

Depois de meses de pandemia, um dos cômodos foi equipado com panos pretos nas paredes, formando uma caixa preta. Construimos uma espécie de teatro-*set*-estúdio no apartamento. Alguém nos disse que colocar um colchão poderia melhorar a acústica do espaço e assim o fizemos. Uma sala vazia pronta para os processos criativos.

A relação com o Kafka vem desde o começo do isolamento, quando fizemos alguns vídeos de cenas curtas com seus textos. Mas vem muito além disso, vem de uma longa pesquisa do Marcos Martins, meu companheiro. Sua história com o autor começou ainda na juventude, com a ávida paixão pelas suas estranhezas e enredos muito bem elaborados.

Um primeiro experimento foi com a ideia de fazer uma versão de *A Metamorfose* no formato virtual, reunindo atores com quem trabalhou como diretor em uma adaptação da mesma obra por volta de 2005. Parte da equipe em Londrina, no Paraná, e outra parte no Rio de Janeiro. O trabalho foi uma mescla de cenas gravadas previamente com cenas feitas ao vivo, operadas tecnicamente através de uma plataforma de *streaming* gratuita, o *StreamYard*, que permite

---

49 Ficha técnica - Roteiro: Jopa Moraes e Paulo de Moraes / Direção: Paulo de Moraes / Elenco: Bruno Lourenço, Charles Fricks, Isabel Pacheco, Jopa Moraes, Kelzy Ecard, Liliana de Castro, Patrícia Selonk, Ricardo Martins, Simone Mazzer, Vilma Melo / Música: Ricco Viana / Design Gráfico: Jopa Moraes / Máscaras e Consultoria em Figurino: Carol Lobato / Colaboração Artística: Sérgio Machado / Assistente de Produção: Malu Selonk / Produção: Armazém Companhia de Teatro / Assessoria de Imprensa: Ney Motta

operar o que é transmitido na tela para o público. Com esse mecanismo de operação, é possível selecionar quais atores aparecem na tela, a sonorização e a inserção de imagens prontas. Daí surgiu o *Live-Cine-Kafka*<sup>50</sup>, que teve algumas apresentações ao vivo em agosto de 2020.

Na medida em vamos avançando nas descobertas e aprendizagens na imersão no virtual, vamos também nos interessando em produzir mais materiais e com outros tipos de acabamentos técnicos e estéticos. O primeiro período de pandemia foi marcado por uma forte onda de ações em tempo real, o que também demandava a disponibilidade do público para estar presente virtualmente. Os meses foram passando e a novidade do ao vivo foi se diluindo. Também porque muitas pessoas tiveram que adaptar suas rotinas de trabalho, estudos e relações familiares para o ambiente virtual. Isso quer dizer que muita gente ficou ou cansada do ambiente virtual, já que toda a vida estava ali, ou de ter que estar presente no evento no momento em que ele estava acontecendo. O que gerou uma demanda por criações audiovisuais gravadas para serem apresentadas em mostras e festivais e assistidas a qualquer horário.

Motivados por essa demanda, em janeiro de 2021 começamos o processo de criação de *Um relatório para uma academia*<sup>51</sup>. Conto de Kafka de 1917, já muito conhecido e adaptado para o teatro. Aprofundando a pesquisa no trabalho do autor e suas temáticas. No conto, o personagem Pedro, um macaco, relata para a academia sua pregressa vida de macaco desde a sua captura até a sua humanização. O texto traz ao público o ponto de vista do animal macaco perante a violência humana de captura e domesticação do animal selvagem. No seu discurso humano, Pedro narra a dificuldade de sair do sistema de opressão em que vive. Uma narrativa de sofrimentos com retórica humana, porém na voz do macaco selvagem buscando uma saída. Ele visualiza a saída humana como possibilidade de liberdade. Nesse sentido, o conto nos traz uma simbiose entre os instintos selvagens e humanos que todos nós temos. E a nossa incansável busca pela “humanização”, “intelectualização” a fim de nos tornarmos mais “livres” na sociedade.

Modesto Carone, na introdução do livro *Kafka: pró e contra*, de Günter Anders, comenta sobre a compreensão de Anders do universo kafkiano e a tentativa de o livrar dos enquadramentos rígidos, abrindo para sua dimensão original de obra de arte, “[...] ao aferir as virtudes de Kafka poeta e profeta” (1993, p. 10). Muitas das obras de Kafka questionam questões existenciais e a relação com a sociedade, com o sistema. E provoca deslocamentos de sentido entre o que parece ficção, mas é realidade. E, por isso, por vezes pode parecer como tom de denúncia, de advertência, ou até mesmo profético.

---

50 Ficha técnica – a partir da obra de Franz Kafka / Elenco: Luiz Eduardo Pires, Luiz Henrique Silva e Marcos Martins / Edição, fotografia e operação de streaming: Yan Maran.

51 Ficha técnica – Texto: Franz Kafka / Atuação: Marcos Martins / Direção: Yan Maran e Marcos Martins / Foto, som e edição: Yan Maran / Participação: Carin Louro e Yan Maran / Produção: Carin Louro e Larissa Buono.

A fisionomia do mundo kafkiano parece *des-lou-cada*. Mas Kafka *des-louca* a aparência aparentemente normal do nosso mundo louco, para tornar visível sua loucura. Manipula, contudo, essa aparência louco como algo totalmente normal e, com isso, descreve até mesmo o fato louco de que o mundo louco é considerado normal. (ANDERS, 1993, p. 16, grifos do autor)

Essa sensação de algo “absurdo”, uma história “absurda”, mas narrada com certa normalidade, como de um macaco que aprende a se tornar humano para alcançar uma falsa liberdade. Essa sensação absurda de liberdade representada por questões sociais, políticas ou econômicas. Essa sensação absurda de aniquilar nossos instintos para nos tornarmos outra pessoa, outra coisa, que se encaixe no que o sistema considera como “normal” e “livre”.

E, ainda, essa sensação de algo fora do comum conectada com os tempos atuais com uma pandemia avassaladora. Tempos em que precisamos aprender a nos transformar em seres máquinas, dispositivos, e viver dentro do enquadramento de pequenas telas de computador ou celular.

Kafka nos coloca diante de uma estranheza que toca na nossa realidade ainda hoje. Essas reflexões foram motivadoras para criar uma obra que estivesse na intersecção do teatro e do cinema, somando as nossas habilidades técnicas e artísticas. Nossa experiência teatral, minha e do Marcos, com a experiência audiovisual de Yan Maran [artista e bacharel em audiovisual], filho do Marcos. Encontramos um ponto de contato criativo no núcleo familiar, e também um ponto de partida para alimentar a necessidade de criações que deem conta das nossas vontades mais autorais, mais profundas.

Para essa montagem, Marcos, Yan e eu ficamos imersos por vários dias estudando o texto, o universo do Kafka, as possibilidades de encenação e do uso do espaço, a sala preta. As cenas e os enquadramentos da câmera foram construídos em meio às gravações, que eram revistas e analisadas; e repetidas se necessário. Como opção estética, a evidência ficou na atuação do ator, com um fundo preto infinito neutro. O ator em evidência num plano quase sempre fechado, o que pode dar a sensação de intimidade, proximidade. Como se esse personagem macaco estivesse falando diretamente ao público.



Frame de Um relatório para uma academia



Print de frame da cena final de Um relatório para uma academia



Aproxime o celular do QRCode para acessar ao vídeo completo de *Um relatório para uma academia*.

Essa ideia de relação mais direta, sem distrações, também aparece na escolha do preto e branco, que mantém a atenção na essência do personagem e suas profundidades, ao mesmo tempo em que pode potencializar a imaginação de quem assiste. Não estamos acostumados a visualizar imagens em preto e branco, sobretudo nesse ambiente virtual cheio de cores, movimentos e agilidades. O mesmo efeito no teatro talvez não fosse possível, não na mesma proporção.

Poucos objetos fizeram parte da encenação, além da máscara utilizada pelo ator durante todo o seu discurso. A máscara, que cobre metade do rosto, só é retirada ao final revelando o rosto completo do ator e sua expressão. Essa ação também pode convidar à leitura de que, após o macaco ter seu relato validado pela academia, ele alcança objetivo da “humanização”, se tornando, por fim, um humano.

O experimento que estamos chamando de peça-filme ficou com uma duração de 36 minutos<sup>52</sup>. Um pouco mais curto que um espetáculo de teatro e um pouco mais longo que um curta-metragem. Das porosidades entre teatro e cinema; das tendências artísticas, mesmo que ainda borrosas, do momento atual. Como diz Picon-Vallin,

Teatro e cinema se interpelam, portanto, de maneira nova em uma cultura na qual as fronteiras entre as artes se confundem mais uma vez, como em todos os momentos de crise – anos de 1920, anos de 1960. Desejo de teatro pelo cinema, desejo de cinema pelo teatro, fascínio mútuo que se manifesta na criação dentro dos limites de cada uma das duas artes, na busca de uma parcela de eternidade, ou em um questionamento de formas. (PICON-VALLIN, 2008, p. 160)

Estamos vivenciando mais um momento de crise com a pandemia, desde 2020. Sem a possibilidade do presencial, o teatro, por necessidade, está nessa fronteira porosa com outras linguagens. Ainda no pensamento de Picon-Vallin, “[...] o teatro representa o esteio contra a armadilha naturalista, e a filmagem da imagem teatral cria as distâncias que diminuem os efeitos de fascínio característicos da imagem cinematográfica.” (2008, p. 161).

Mais do que um teatro filmado ou um filme de teatro, vivenciamos a experiência compartilhada e colaborativa com o audiovisual.

---

52 *Um relatório para uma academia* estreou em maio de 2021 no Festival Arte em Rede, do Sesc Paraná.

um laboratório virtual: *Cartografias afectivas del espacio: imagen, cuerpo y movimiento*

Mais um desdobramento de uma série de intercâmbios começadas no *Laboratorio Internacional Traspasos Escénicos*, em Cuba. Durante os meses de pandemia, desenvolvi algumas parcerias com Ernesto Ortiz, coreógrafo, bailarino, diretor e professor da Facultad de Artes, Universidad de Cuenca, no Equador. Nossas parcerias transitam entre ações acadêmicas e artísticas. E, por conta da necessidade do isolamento, tudo de modo virtual.

Ao longo dos nossos diálogos e trocas, fomos descobrindo pontos de contato entre nossas pesquisas, práticas artísticas e interesses criativos. Uma das experiências marcantes foi com o projeto *Movernos por Movernos*, vinculado ao *Laboratorio de Danza Contemporánea y Composición Coreográfica* que Ernesto dirige e mantém com estudantes da graduação de Artes Cênicas. Um laboratório de criação para investigar as dinâmicas corporais durante o período de isolamento. Investigar como esse corpo passava a se mover nesse espaço fechado da casa em todo o tempo e por vários dias. O projeto teve duas edições – a primeira entre abril e junho e a segunda entre julho e agosto de 2020 –, reunindo 51 artistas do Equador, Brasil, México, Costa Rica, Cuba, Chile, Peru e Estados Unidos. Fui convidada para participar da primeira temporada. Foi um desses projetos que surgiram como necessidade de compreender, ou de tentar compreender, tantas mudanças que nossas vidas estavam atravessando.

Nesses meses, fomos provocados por tarefas que nos estimulavam a investigar todas as partes do corpo. Não tinha como objetivo a elaboração de uma dança ou uma representação. O intuito era “nos por mover por nos mover”. Simplesmente mover. A cada semana, recebíamos uma tarefa para executar e enviar em formato de vídeo de até um minuto, junto com um texto poético escrito a partir das sensações que os movimentos nos despertassem.

Esse projeto despertou o olhar para o meu corpo e na minha relação com o espaço. Apesar de sempre flertar com a dança, não tive formação ou muita experiência com a dança. Mas esse laboratório me estimulou o exercício de mover simplesmente, de ser um corpo que se movimenta para estar vivo. E, para isso, não precisa ser bailarina ou bailarino. No site de *Movernos por Movernos*<sup>53</sup>, Ernesto Ortiz<sup>54</sup> escreveu que

Desse modo, também pude entender que há possibilidades de sair dessa crise,

---

53 Site do projeto Movernos por Movernos: <https://movernosxmovernos.weebly.com/presentacioacuten.html>. Acesso em 17 de novembro de 2021, às 10h19.

54 Ernesto Ortiz é seu nome artístico. Nas referências, consta como Fidel Ernesto Ortiz Mosquera.

ou pelo menos começar a tentar, se a configuração mental estiver correta: isso só é possível se o corpo permanecer ativo e produzindo movimento, ou seja, se o movimento físico acontece, o movimento mental é possível. Assim, a autodisciplina torna-se mais indispensável do que nunca. Mover-se fisicamente é a primeira ferramenta para não se perder nesses momentos. Reestruturar os hábitos cotidianos da relação físico/intelectual deve ser uma obrigação e uma dinâmica bastante própria de cada ser humano. (MOSQUERA, 2020, tradução nossa)<sup>55</sup>

Nesse sentido, provocou uma reconexão com as corporeidades possíveis dentro de casa, para além de caminhar alguns passos do quarto para a sala, da sala para a cozinha, para o banheiro, para o quarto de novo. De sentar, levantar, deitar e olhar pela janela. Nossas movimentações quase se paralisaram junto com as trágicas notícias diariamente e os diversos sentimentos difíceis. Assim, fazer o corpo se movimentar e pensar sobre esses movimentos, conectando o fazer e o pensar. E, a partir disso, surgirem possíveis disparadores para a criação artística.

Foi, então, que um tempo depois, em 2021, Ernesto e eu avançamos para a construção de uma ideia em conjunto, que foi motivada pela experiência desse primeiro laboratório virtual. Aliamos a proposta de trabalhar estímulos para o corpo em relação com o espaço e a composição de imagens. Temas que nos interessam como artistas e pesquisadores. Elaboramos uma espécie de laboratório de ação e criação que nomeamos de *Cartografías afectivas del espacio: imagen, cuerpo y movimiento*, para integrar programação da décima edição do *Trasposos Escénicos*, que dessa vez ainda por conta do isolamento, se realizou virtualmente. O que simbolizou, de alguma maneira, como um retorno ao ponto de origem das nossas parcerias.

Elegemos o *WhatsApp* como plataforma de realização, como foi também com o *Movernos por Movernos*, por ser uma rede social que faz parte do dia a dia de muitas pessoas. Mas também por ser um aplicativo acessível às(os) artistas de Cuba, pelas questões de restrição de acesso à internet no país. E, dessa forma, teríamos um laboratório de criação acessível a diferentes artistas e em diferentes lugares, já que se tratava de um evento que reúne participantes de muitos países.

Assim, *Cartografías afectivas* surgiu como um espaço de ação e criação que tentamos sustentar através das distâncias e dos inúmeros experimentos que temos feito desde que

---

55 No original: “Sin embargo, también he podido entender que hay posibilidades de salir de esta crisis, o al menos empezar a intentarlo, si la configuración mental es la correcta: esto solo es posible si el cuerpo se mantiene activo y produciendo movimiento, es decir si el movimiento físico sucede, el movimiento mental es posible. Así que la disciplina auto construida se vuelve más indispensable que nunca. Moverse físicamente es la primera herramienta para no perderse en estos momentos. Reestructurar los hábitos cotidianos de relación físico/intelectual deberá ser una obligación y una dinámica bastante propia a cada ser humano”.

começou a pandemia. Nossa ideia era pesquisar juntas(os) as cartografias afetivas do espaço. Dos diferentes espaços que habitamos, que movemos, que criamos, que sentimos nesses tempos pandêmicos.

A partir do entendimento de que os espaços pessoal e público se modificaram muito nesse período, propusemos um trabalho sensível, mas também intenso, para acordar as percepções que vamos construindo por meio dessas novas, ou outras, maneiras de habitar a casa e a cidade onde vivemos. O filósofo japonês Kuniichi Uno considera que “A dança realiza ao mesmo tempo a ligação e a disjunção dos elementos de tudo que se enrola em torno do corpo e no corpo, envelopando-os e desenvolvendo-os, dobrando e desdobrando.” (2012, p. 69). E, aqui, não tratamos especificamente da dança, mas de ações que se aproximam desse pensamento de impulsionar descobertas diversas por meio da relação do corpo com o espaço, interna e externamente. Um olhar para o espaço como algo que se enrola em torno do corpo e enredam muitas camadas de memórias, percepções e sentidos.

Nessa perspectiva, nas palavras de Kuniichi Uno:

O espaço em volta do corpo do dançarino não é homogêneo. Fora dos limites visíveis determinados pela cena e pelo cenário, há limites invisíveis, imperceptíveis neste espaço tecido pelo corpo do dançarino que duplica o espaço visível. Existe ar, corrente de ar, luz e sombra, a respiração e o olhar, as densidades, as torsões, as distâncias e as profundezas, e as sensações, e as memórias, e as trocas, e as circulações entre tudo isso. O dançarino escava, sonda o espaço e aí encontra os limites entre os elementos do espaço. Ele também traça limites desconhecidos e não cessa de transpô-los. Os limites se encontram tanto entre o corpo e o espaço como no interior do espaço e no interior do corpo. Não há dança sem transposição destes limites, sem deslocamento de todos esses limites, atravessando todos os elementos heterogêneos. E essa dança, às vezes, inaugura limites ou demarcações de uma maneira quase imperceptível, mas, pouco a pouco, singularmente sensível. Nós vemos aí limites múltiplos entre o perceptível e o imperceptível. Nós descobrimos, no interior de nosso corpo, o dançarino que trabalha nosso corpo. (UNO, 2012, p. 69)

Para isso, elaboramos quatro tarefas para quatro dias de laboratório. A ideia das tarefas consiste na possibilidade de criar consciência da realidade que nos cerca e o quanto ela afeta nosso estado de espírito, nossa prática artística e nossa percepção de mundo. Com o pensamento de que todos os resultados são bem-vindos e corretos [não existem propostas criativas incorretas ou equivocadas], convidamos as(os) participantes para se provocarem e se permitirem ao ato criativo que pudesse expressar as miradas culturais e os conhecimentos ou efeitos artísticos de cada uma(um), como uma possível tradução individual de cada tarefa proposta. A tarefa pode



ser compreendida como uma ferramenta disparadora para exploração e construção de materiais artísticos, fazendo aparecer as subjetividades e presenças individuais.

Um convite para pensar e experimentar os vários suportes para a criação: vídeo, fotografia, ação performativa, movimento, texto. E experimentar a liberdade que cada suporte pode oferecer, assim como desvendar outras possíveis funcionalidades desses suportes [muitos deles fazem ou podem fazer parte do nosso cotidiano e das nossas práticas criativas].

*Gostamos de pensar que estes pequenos dispositivos poéticos podem permitir uma ação criativa que os transforme e os faça evoluir, como dispositivos, como propostas. Para produzir uma comunidade – ainda que momentânea – de artistas em ação, com o objetivo de nos alimentarmos uns dos outros e estabelecer laços de pensamento, ação e criação.*<sup>56</sup>

Nesses quatro dias de laboratório, realizados de 3 a 6 de novembro de 2021, contamos com a participação de artistas de Cuba, Brasil e Equador. O idioma principal foi o espanhol. Todos os dias pela manhã, às 10 horas, tendo o fuso horário de Cuba como base, enviamos no grupo do *WhatsApp* a tarefa do dia por escrito, que poderia ser feita a qualquer momento e devolvida até às 22 horas do mesmo dia.

A primeira tarefa era um convite a começar de dentro para fora. Parar para observar a vista que temos na janela de casa. Qual imagem se forma nela e através dela. O que se vê fora. O que se vê da cidade e de outros espaços. E como podemos compor com nosso corpo e com movimentos nessa imagem, nesse quadro, nesse enquadramento.

---

56 Do texto de divulgação, escrito por mim e Ernesto Ortiz. No original: “Nos gusta pensar que estos pequeños dispositivos poéticos pueden permitir una acción creativa que los transforme y los haga evolucionar, como dispositivos, como propuestas. Para producir una comunidad – aunque momentánea – de artistas en acción, con el objetivo de alimentarnos unos de otros y establecer lazos de pensamiento, acción y creación.”

## Tarefa 1

*Tema: O que você vê da cidade através da sua janela? Qual a sua vista? Como é ver a cidade a partir deste enquadramento da sua janela?*

*Exercício: Observe o enquadramento da sua janela e se mova ao redor e dentro desse enquadramento. Como e quanto você consegue se mover nesse espaço? Explore as possibilidades de movimento nesse quadro. Grave e observe quantas formas seu corpo pode conter e produzir.*

*\*Enviar vídeo pelo grupo<sup>57</sup>*



Prints de alguns dos vídeos enviados

Na sequência Sebastián Martínez (Equador) e Bebel Matos (Brasil)

57 No original: “Tarea 1 / Tema: ¿Qué ves de la ciudad a través de tu ventana? ¿Cuál es la vista? ¿Cómo es ver la ciudad desde el cuadro de tu ventana? / Ejercicio: Mira desde el cuadro de tu ventana y muévete a su alrededor y dentro de ella. ¿Cómo y cuánto puedes moverte en ese espacio? Explora las posibilidades de moverte en ese cuadro. Fílmate y mira cuántas formas contiene y produce tu cuerpo. / \*Enviar vídeo aquí en el grupo”.



Prints de alguns dos vídeos enviados  
Na sequência Viviana Sanchez (Equador) e Virginia  
Bravo (Brasil).

Das janelas, diferentes paisagens, diferentes quadros. Sol, chuva, céu azul, dia cinza. Calor, frio. Diferentes perspectivas da vista. A perspectiva que cada artista escolheu compartilhar. Os movimentos aparecem mais timidamente, quase como uma exploração de tato da própria janela e suas funcionalidades. Um conhecimento ou reconhecimento da janela. E, aos poucos, movimentos de deslocamento no enquadramento da janela, que se misturam com os movimentos de abrir, fechar, deslizar. Passear pela vista da cidade pelo quadro da janela. Nessa tarefa, recebemos 22 vídeos.

No segundo dia, começamos a ampliar a possibilidade de relação com o espaço, como tem sido com a retomada aos poucos do presencial. O passo inicial, depois de todo o período de isolamento, foi sair na rua, na rua onde vivemos. Será que mudou algo na maneira como caminhamos por ela, como a vemos ou sentimos? Será que, depois de ficar tanto tempo dentro, passamos a prestar mais atenção ao seu movimento e sua história?

## *Tarefa 2*

*Tema: O que mais te chama a atenção na sua rua? Conhece alguma história sobre a sua rua? É uma rua mais movimentada ou silenciosa? É uma rua com muitas pessoas transitando ou com muito trânsito de carros? Esta rua tem alguma peculiaridade? Teve algum acontecimento marcante antigo ou recente na sua rua?*

*Exercício: Escolha um lugar / espaço da sua rua. Ande por ele várias vezes para descobrir um mapa com seus passos, de maneira que você memorize e repita. Agora mude o trajeto como te como sentir que te agrada e escreva as sensações que se produziram em seu corpo e na sua memória ao fazê-lo. Faça também uma imagem eu represente essas sensações: com seu corpo, com sua câmera, com qualquer material ou ferramenta que desejar.*

*\*Enviar:*

*- texto em arquivo de Word indicando seu nome e número de tarefa (Exemplo: Nome. Tarefa 2)*

*- imagem (pode ser vídeo ou foto)<sup>58</sup>*

---

58 No original: “Tarea 2 / Tema: ¿Qué es lo que más te llama la atención en tu calle? ¿Conoces alguna historia sobre tu calle? ¿Es una calle muy transitada o silenciosa? ¿Es una calle con mucha gente o tráfico de coches? ¿Tiene esta calle alguna peculiaridad? ¿Hubo un acontecimiento notable pasado o reciente en tu calle? / Ejercicio: Escoge un lugar / espacio de tu calle. Recórrelo varias veces para describir un mapa con tus pasos, que memorices y repitas. Ahora cámbialo como te guste, como lo sientas y escribe las sensaciones que se produjeron en tu cuerpo y en tu memoria al hacerlo. Haz también una imagen que represente esas sensaciones: con tu cuerpo, con tu cámara, con cualquier material o herramienta que desees. / \*Enviar: - texto en un archivo de Word indicando su nombre y número de tarea (Ejemplo: Nombre. Tarea 2) / - imagen (puede ser vídeo o foto)”.

Provocadas(os) por essas perguntas, as(os) participantes teriam que escolher um lugar da rua, caminhar por ele mais de uma vez, fazer como um mapa de sentimentos, memórias. Depois de repetir esse mapa, mudar o percurso. E, então, escrever sobre as sensações se produziram no exercício de observação, (re)observação e experimentação da rua onde mora.



Criação [imagem e texto] da artista Carolina Marques (Brasil)

*[...] Morreu um homem. Aqui na rua, na verdade no prédio. Era um vizinho, que nunca conheci. Morreu um vizinho. Ainda que pontual, sua morte foi triste. E você pode pensar, mas não são todas as mortes? Veja bem, não o conhecia e sei que a morte é aquela única certeza que temos em vida, mas ele morreu sozinho. Completamente só. Só se deram conta após três dias. Após três dias. Após três dias subiram o elevador com um caixão vazio e desceram com o vizinho dentro. Três dias inteiros, sem vida, em seu apartamento. Esquecido. Não lembrado. Isso é triste. Não o morrer em si, mas esse esquecimento. Três homens desceram com o caixão e o colocaram na calçada, sobre as pedras portuguesas úmidas da chuva do dia anterior. E alguém achou por bem tirar uma foto. Registrar o curioso caso de um caixão no meio da calçada, atravessado, impedindo a passagem. Registraram esse momento. Na foto: a madeira escura ocupada por um corpo de um homem esquecido, que repousava no chão frio, no meio do fluxo de transeuntes, enquanto esperava ser carregado; nos dois lados, cadeiras plásticas dos bares ocupadas por vidas que ignoravam o caixão ou apenas não se importavam com sua presença ali. Seguiram suas vidas. Suas cervejas. Suas porções. Vida e morte, na mesma calçada. Alguém fotografou. A vida continua. A morte passa.*



Criação [imagem e texto] do artista Marco Gonzalez (Cuba)

*Um acidente, uma instantânea, algo que escapa da borda da foto*

*Minutos depois o condutor deste carro vai capotar em uma curva. Mas até agora tudo vai bem e não há com que se se preocupar. Depois nada estará bem, porque as coisas rapidamente vão virar de cabeça para baixo. Mas a foto faz possível, mesmo que não tanto assim. O carro já está aproximadamente a 100 km por hora sem rumo. Mas alguém bate no obturador. Passa um clipe e tudo desmorona para sempre, em outro tipo de acidente macabro. Um acidente que contamina o futuro de incertezas, e o enche de falsas esperanças, de possibilidades chatas e absurdas de sucesso.<sup>59</sup>*

---

59 No original: “Un accidente, una instantánea, algo que se escapa del borde de la foto / Minutos más tarde el conductor de ese coche se volcará en una curva. Pero hasta ahora todo va bien y no hay de qué preocuparse. Después nada estará bien porque las cosas rápidamente se voltearán boca abajo. Pero la foto hace posible, mientras tanto no sea así. El carro va aproximadamente a 100 kilómetros por hora sin rumbo. Pero alguien toca el obturador. Suena un clip, y todo colapsa para siempre, en otro tipo de accidente macabro. Un accidente que contamina el futuro con incertidumbre, y lo llena de falsas esperanzas, de aburridas y absurdas posibilidades de éxito.”





Criação [imagem e texto] da artista Irina Pontón (Equador)

*Neste bairro rural todos nos conhecemos, inclusive foi criado um chat comum para tratar dos assuntos da área. Todos os dias, os vizinhos expõem suas queixas, brigam, agradecem, dão suas opiniões políticas, perguntam se já voltou a luz, se todos estão com internet, e sobretudo comunicam sobre as pessoas que consideram suspeitosas.*

*Na diagonal da minha casa está a “CASA DE RAFA”, um restaurante onde tem uma caverna escura. Pessoas não videntes atendem lá. Há um tempo eu tentei conhecer a caverna escura, mas na medida que entrava nos túneis, minha garganta ia cerrando. Sentia que me afogava. Entrar no útero da terra foi uma experiência aterradora. Então voltei apavorada para a superfície.*

*Meu outro vizinho é seu Aurelio. Sempre está com seu cavalo amarrado em uma árvore no caminho, às vezes o cavalo escapa da corda e passeia pelo bairro todo. Então o chat se enche de avisos e reclamações para que o seu Aurelio amarre o cavalo.*

*Tem vizinhos muito especiais que vieram da cidade para viver por aqui em busca de paz e tranquilidade. Desse modo, se queixam o tempo todo dos cachorros sem coleira que dormem no meio da rua, dos galos que cantam na madrugada e não os deixam dormir. Das vacas que passeiam como se fossem donas da rua e entram para pastar na casa alheia.<sup>60</sup>*

---

60 No original: “En este barrio rural todos nos conocemos, incluso se creó un chat común para tratar asuntos del sector. Todos los días, los vecinos exponen sus quejas, se pelean, agradecen, dan sus opiniones políticas, preguntan si ya llegó la luz, si todos tienen internet, y sobre todo comunican acerca de las personas que consideran sospechosas. / Diagonal a mi casa está la “CASA DE RAFA”, un restaurante donde hay una cueva oscura. Ahí atienden personas no videntes. Hace tiempo intenté ir a probar la cueva oscura, pero a medida que entraba por los túneles, mi garganta se iba cerrando. Sentía que me ahogaba. Entrar en el útero de la tierra fue una experiencia aterradora. Así que salí despavorida hacia la superficie. / Mi otro vecino es don Aurelio. Siempre tiene a su caballo amarrado a un árbol junto al camino, a veces el caballo se zafa de la soga y pasea por todo el barrio. Entonces el chat se satura de avisos y quejas para que don Aurelio amarre el caballo. / Hay vecinos muy especiales que han venido de la ciudad a vivir por acá en busca de paz y tranquilidad. Sin embargo, se quejan todo el tiempo de los perros sin correa que hacen siesta en medio de la calle, de los gallos que cantan a la madrugada y no les permite conciliar el sueño. De las vacas que pasean como si fueran dueñas de la calle y entran a pastar en casa ajena.”

Esse estímulo despertou um tipo de construção narrativa em composição com uma imagem. O mapa criativo de cada participante passeou por diversos tipos de sentimentos, que surgiram com o pensamento e experimentação do local onde cada artista reside. Um exercício de fazer, criar uma experiência, como diz Jorge Larossa Bondía [e eu sempre estive de acordo]:

A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço. (BONDÍA, 2002, p. 24)

Uma mirada em pausa, de busca na memória por fatos que, por algum motivo, despertam a atenção. Despertam parar para olhar, para sentir. Abrem uma via para se demorar naquilo. E que muitas vezes passam despercebidos pela rotina corrida do dia a dia.

Os textos contam um pouco sobre a rua, mas também começam a revelar camadas da realidade e contexto da cidade, do país de cada uma(um). No texto de Carolina Marques aparece um relato que tem sido corriqueiro na cidade do Rio de Janeiro, sobre pessoas que morrem em espaços públicos e permanecem nesses locais por horas até que a burocracia pós morte se resolva. Enquanto o corpo da pessoa permanece ali, a vida continua [como se nada tivesse acontecido]. Foi assim no meio de uma padaria em Ipanema<sup>61</sup>, foi assim na rua de Carolina. Na criação do artista cubano Marco Gonzalez, há uma proposta de jogo narrativo com a instantaneidade da captura de uma imagem. O artista escreve sobre um acontecimento que está fora da imagem que escolheu compartilhar. Quando capturamos uma imagem em fotografia, capturamos um instante. O que foi antes e o que vem depois dão conta de outros instantes distintos. Tão fugaz quanto um acidente de caminhão que acontece numa fração de segundos. E, ainda, não sabemos se o acidente narrado aconteceu mesmo ou não. Mas é possível quase visualizar através da sua narrativa. A artista Irina Pontón traz para a sua composição a realidade da vida pacata da zona rural na região de Quito, Equador. A relação com as(os) vizinhas(os), com a natureza e os animais que convivem no local.

---

61 Conforme notícia “Morador de rua morre em padaria no Rio, que continua aberta até corpo ser recolhido”, de 29 de novembro de 2020, no Rio de Janeiro. Disponível em: <https://extra.globo.com/noticias/rio/morador-de-rua-morre-em-padaria-no-rio-que-continua-aberta-ate-corpo-ser-recolhido-24772170.html>. Acesso em 22 de novembro de 2021, às 12h38.



E das nossas ruas, vamos para a construção de narrativas e de imagens da cidade com a tarefa 3. Por meio das memórias que cada uma(um) tem da cidade onde está morando atualmente. Algumas pessoas passaram a vida toda na mesma cidade, e até no mesmo bairro, e guardam lembranças mais distantes, como as de infância. Outras pessoas estão vivendo em cidades novas e tentando criar as relações com esse novo lugar. Do micro para o macro, que memórias corpóreas e sensoriais temos do lugar onde vivemos?

### *Tarefa 3*

*Tema: Vamos explorar as histórias da nossa cidade. Qual lugar da cidade você acha que tem uma história marcante? Em qual parte da cidade se localiza seu bairro? Qual lugar da cidade marcou sua infância ou te faz lembrar de algum momento importante da sua vida?*

*Exercício: Escolha uma história / anedota / fato que aconteceu ou acontece no seu bairro ou cidade. Grave um áudio com uma história que descreva como esse lugar da cidade foi decisivo ou marcou sua infância. Depois escute algumas vezes e escolha sete palavras da história. Com essas sete palavras, crie uma nova ação / imagem / quadro / dança. Se possível, escolha um espaço público para realizar este exercício. Filme ou faça uma imagem fotográfica.*

*\*Enviar imagem (pode ser vídeo ou foto)<sup>62</sup>*

A proposta, então, era de que as(os) artistas escolhessem alguma história do bairro ou da cidade que tivesse deixado alguma marca em sua vida. Gravar essa história em formato de áudio [e aqui provocamos o uso de mais uma mídia], ouvir esse áudio algumas vezes e selecionar sete palavras dessa história. As palavras como mobilizadoras da criação.

A artista Karla León, em formato de vídeo, nos leva para um passeio pelos cômodos e lembranças da casa onde viveu sua infância em Cuenca, no Equador. As cores preto e branco nos convocam a imaginar as cores reais desse espaço, assim como as suas memórias.

---

62 No original: “Tarea 3 / Tema: Exploreemos las historias de nuestra ciudad. ¿Qué lugar de la ciudad consideras que tiene una historia notable? ¿En qué parte de la ciudad se encuentra tu barrio? ¿Qué lugar de la ciudad marcó tu infancia o que te há dejado un fuerte recuerdo de alguna parte de tu vida? / Ejercicio: Elige una historia / anécdota / acontecimiento que sucedió o sucede en tu barrio o ciudad. Graba en un audio la historia que describe cómo ese lugar de tu ciudad fue decisivo o marcó tu infancia. Luego escúchalo algunas veces y escoge siete palabras de la historia. Con esas siete palabras, crea una nueva acción / imagen / cuadro / danza. Si es posible, elige un espacio público para hacer este ejercicio. Filmla o haz una imagen fotográfica. / \*Enviar imagen (puede ser vídeo o foto)”.



Print de frame do vídeo

A artista cubana Maité González Zamora compôs uma imagem que trata sobre a distância do seu local de origem, do “local de abrigo”. Com a imagem que parece expressar alguma tristeza, acrescenta as palavras: “*Lejos de la casa que me da el abrigo*”. Em português, “Longe da casa que me dá abrigo”. O que, de alguma forma, nos faz pensar sobre as impermanências e (des)pertencimentos que vivemos constantemente em diferentes instâncias: geográficas, sociais e emocionais.



Ernesto Ortiz traz a história de Marita, que está sempre pelo bairro onde mora, em Cuenca. As ações dela despertaram a sua atenção. Conta que, provavelmente, Marita deve caminhar por todo o bairro para vasculhar e descobrir o que tem nas lixeiras. Seus tesouros e naufrágios, como denomina.



Print de frame do vídeo

*Marita anda e espera. Escolhe e espera. Caminha e espera. Nessa espera me ensina a verdade que ela constrói, a que habita*<sup>63</sup>.

E, a partir da observação dessa habitante do seu bairro, Ernesto elegeu os verbos esperar, cavar, cavar, caminhar, habitar, construir, transformar, para apresentar em formato de vídeo a sua criação. No vídeo, o quadro dividido em quatro partes com vídeos simultâneos somando com as ações de Marita em seu ofício diário.

Aqui, aproveito para compartilhar a minha criação também. Eu e Ernesto optamos por atuar como artistas-professores nesse laboratório e investigar junto com as(os) participantes as tarefas propostas por nós mesmos. Nesse sentido, trabalhamos com o pensamento de que a pesquisa está intimamente ligada à práxis. O fazer e o pensar sempre juntos. Construimos as propostas de exercícios de criação, mas também experimentamos e compartilhamos com as(os) demais artistas participantes.

---

63 No original: “Marita recorre y espera. Recoge y espera. Camina y espera. En esa espera me enseña la verdad que la construye, que la habita”.

Para essa tarefa, eu escolhi falar sobre um local que tem me despertado a atenção na cidade onde estou vivendo atualmente. A cidade que habito há pouco tempo, depois de uma mudança provocada pelas condições da pandemia. O *Varê* - Centro Cultural Kaingang foi construído no meio da cidade de Londrina, em meio a urbanidade, para ser um espaço de passagem dos indígenas da etnia *Kaingang* [para quando precisassem se deslocar da aldeia para a cidade]. Mas muitas famílias têm sentido a necessidade de estar mais na cidade e decidiram permanecer nesse lugar, fixando moradia e resistindo. Na entrada tem um portal, que, por vezes, gosto de atravessar, como essa menina da imagem. Meu vídeo, em alguns segundos, mostra uma menina indígena atravessando o portal saltitando feliz e sem preocupações, no entardecer.



Print de frame do vídeo

Pensar sobre onde vivemos passa por uma construção de pertencimento também. E muitos são os sentimentos que podem ser desencadeados. Nem sempre paramos para pensar sobre isso com atenção. Vamos vivendo e isso é suficiente. Nem sempre paramos para pensar nas mudanças e no quanto podem nos afetar de diferentes modos. Seja a mudança de rua, de bairro, de cidade ou de país. Ou um trajeto diferente que decidimos *cambiar* por um dia. E refletir sobre essas percepções pode nos levar a refletir sobre nossas corporeidades, nossas miradas e, ainda, se converterem em impulsos criativos.

Para encerrar a oficina, a última tarefa tinha como estímulo a reflexão sobre a cidade como potencial material de criação. As inquietações, as esperanças, desde as perspectivas social, política, poética e afetiva. Questões que podem emergir e mobilizar o pensamento criativo, mas também crítico.

#### *Tarefa 4*

*Tema: O que você gostaria de falar ou refletir sobre a sua cidade? O que inquieta? O que te traz esperança? Perspectivas de reflexão: social, política, afetiva, poética.*

*Exercício: Depois de refletir sobre sua cidade, sobre o que ela representa para você e o que você necessita dela, descreva em um parágrafo a sua relação com a cidade. Seja honesto e inclua tudo o que você sente. Peça a um amigo/a que leia o parágrafo como ele/ela acha que você o leria e filma. Escolha um espaço público para fazer este exercício.*

*\*enviar vídeo e texto<sup>64</sup>*

Diferentemente dos exercícios anteriores, nessa tarefa as(os) participantes deveriam gravar uma outra pessoa lendo o texto com suas reflexões e sentimentos sobre a cidade. Assim, a proposta de escrita poderia assumir outros contornos, e até mesmo de construção narrativa, por ser um texto pensado para ser lido por outra pessoa. Nos outros três exercícios, fomos trabalhando a construção da relação íntima de cada uma(um) com o espaço casa e cidade. E como usar esses materiais e seus próprios corpos na composição de imagem, tanto em foto como em vídeo. E, ao final, culminamos na provocação de exercitar esse olhar, mas inserindo uma outra pessoa na própria narrativa e imagem.

Aqui, transcrevo alguns dos textos escritos pelas(os) participantes em seus idiomas originais, uma vez que meu interesse não está no estudo preciso da palavra, mas das possíveis nuances e percepções que podem ser emergir de cada narrativa, ainda que fragmentadas ou não completas.

---

64 No original: “Tarea 4 / Tema: ¿De qué te gustaría hablar o reflexionar sobre tu ciudad? ¿Qué te preocupa? ¿O eso te trae esperanza? Perspectivas de reflexión: social, política, afectiva, poética. / Ejercicio: Luego de reflexionar sobre tu ciudad, sobre lo que representa para ti y lo que necesitas de ella, describe en un párrafo tu relación con la ciudad. Sé honesto e incluye todo lo que sientas. Pide a un amigo/a que lea el párrafo como el/ella cree que lo leerías tú y filmalo. Elige un espacio público para hacer este ejercicio. / \*enviar vídeo y texto”.

*Há 10 meses que não ligo meu ventilador. Ele que rodava todos os dias, o dia inteiro, hoje pega poeira e mofo. Às vezes aqui me lembra o lugar onde cresci, não sei se são os casacos, se são as pessoas produzidas nos mercados, ou se são os reacionários de merda.*

*Diferente dos últimos 9 anos, não vejo ninguém em chinelos, não vejo camisas encostadas nos ombros, mal sinto o cheiro de protetor solar. O sol mesmo, pouco aparece. Às vezes me lembro do lugar onde cresci, talvez seja a possibilidade de ir a pé aos lugares que frequento. O trânsito caótico me lembra que essa cidade foi pensada para viver de passado, cavalos em carroças. Lembrei-me da cidade onde vivi minha infância: pegar carona na carroça do leiteiro. Esses dias peguei um ônibus. E me perdi.*

*(Virgínia Bravo, Petrópolis/Rio de Janeiro)*

*No nacé aquí, pero mi sitio es este lugar. Su nombre es Tumbaco. Tiene una gran población indígena, que aún conserva sus tradiciones como las mingas, la comuna, las procesiones, sus fiestas que duran días seguidos. Los domingos el pueblo se transforma en un gran mercado lleno de colores. En sus calles puedes conseguir todo lo que se te ocurra; desde tomates hasta electrodomésticos. Miles de personas transitan por las calles con su parada dominguera. Inesperadamente suele aparecer la policía municipal para desalojar los vendedores ambulantes. Quieren que el pueblo se vea civilizado, limpio y sin vida.*

*Este lugar tiene un alma muy especial, fundado en las faldas del gran volcán inactivo Ilalo. Ha atraído a miles de personas y con ellas, el progreso, que con sus enormes autopistas ha partido el pueblo en dos, se ha llenado de enormes edificios y grandes centros comerciales. Sin embargo, este es mi sitio, cerca del Ilalo que me acoge, me protege y me cuida con su gran poder.*

*(Irina Pontón, Tumbaco – Quito/Equador)*

*Quito es mi ciudad, mi hábitat, mi casa, mi hogar.*

*Siento que pertenezco a ella.*

*A pesar de su crecimiento, de su contaminación,*

*de su horror,*

*es mía... y yo soy de ella.*

*Siento un poco de miedo, sí; en algunas partes más que en otras; pero no más que el miedo que se siente ante la vida cada día;*

*un miedo que vivifica,*

*un miedo que me hace dar el siguiente paso,*

*un miedo-amor.*

*Cuando he salido fuera la extraño*

*con todo mi cuerpo, mi cabeza y mi alma.*

*Cuando regreso respiro y estoy en paz.*

*(Paulina Rodríguez, Quito/Ecuador)*

*Dos ciudades tengo yo, una es silenciosa y menuda, ligera, con un mar tranquilo, como un espejo verde que proyecta las mejores luces. Una ciudad pequeña, desnuda, francesa, con olor a sal y aires de nostalgia.*

*La otra, es una ciudad despierta, bullanguera, llena de mares intranquilos, una ciudad que envuelve, que desenfrena. Esta ciudad tiene los olores de la vida, huele, azufre, hollín. Dos ciudades tengo yo, como dos almas, o más bien como dos partes de una misma alma. En una encuentro la calma, en otra encuentro mi propio fuego. Dos ciudades, como dos amantes de los cuales a veces quisiera escapar.*

*(Maité Zamora, Havana/Cuba)*

*Shh, hablemos bajito, nos pueden escuchar! Por estas calles muchas lenguas largas pueden hablar. Pero no importa, entre el sol de la mañana y la lluvia de la tarde me puedo esconder. En la ciudad limpia viajó de arriba a abajo, me transportó entre ríos y calles en el rojo de la discordia. Con el cambio de arquitectura y estaciones me pierdo en mi ciudad, entre lo rural y lo urbano me voy a quedar. Nos amamos y odiamos pero en cuna de los lobos no nos matamos, una familia que más unida está*

*(Alexis Bermeo, Cuenca/Ecuador)*

*La Habana, la ya degastada habana de los 2000, no es ni siquiera la Habana hermosa de la que se enamoró Colon, no es la habana ni siquiera de los 90 aun estando llena de balseros emigrantes, ni la de los 80 con los bethes censurado.*

*La Habana de hoy le falta el aire, necesita ayuda, está pidiendo un auxilio que muchos creen que no necesitan. La Habana de hoy con sus edificios en coma, con sus calles en estado de emergencia crítica y con su pueblo y ciudadanos que se llenan de vida aun estando tan cerca de la muerte.*

*La Habana es mi ciudad, y la tengo tan clavada en mi pecho, que todo me duele, me duele ver como se desarma lentamente y como en sus dos tonos esta tan dividida.*

*Aun así, la Habana es bella, es mi habana, en la que nací y en la que he crecido, por la que transito cada día y la que me invade con la alegría de su gente.*

*Ella me enamora, al igual que enamora al que la visita por primera vez sin conocer sus interiores.*

*La Habana llena de familias separadas, familias divididas por emigrantes con ganas de cruzar. La Habana no es la de antes, pero no importa, es mi habana.*

*(Elizabeth Tabio, Havana/Cuba)*



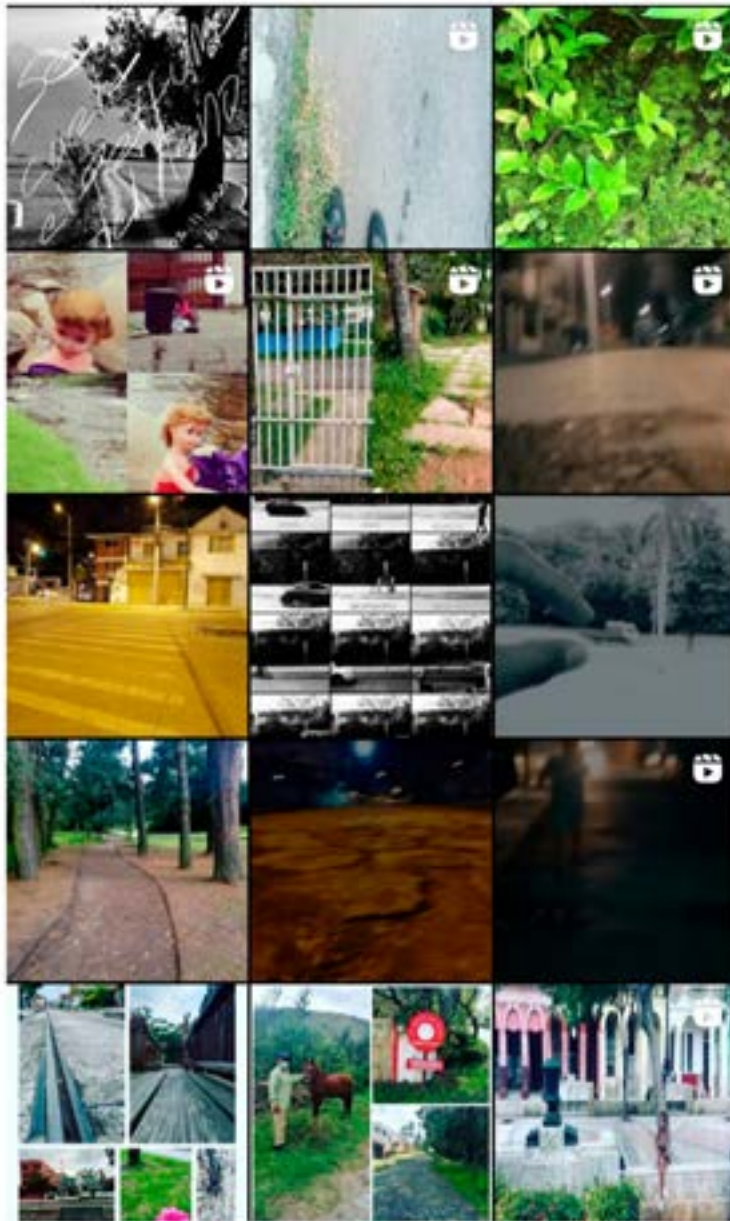
*Cuenca mi casa, mi ciudad, mi país, mi mundo, ciudad llena de contradicciones, de frío, de chismes, de debajo de la mesa. Cuna de artistas o al menos así dicen, ciudad dura, muy dura de penetrar; si eres foráneo no siempre eres bien acogido, se llevan sonrisas por delante pero realmente es difícil se parte de ella. Ciudad de familia, donde todavía somos tribu, donde mucho de lo que pasa, pasa dentro de casa y se soluciona ahí.*

*Ciudad donde te conocen por el apellido, donde al escucharlo saben quien son tus padres, abuelos, bisabuelos tatarabuelos y hasta el linaje de tus mascotas, donde todavía el peso de los apellidos importa. Ciudad conservadora, curuchupa llena de escondidos, ciudad de ríos, ciudad de agua, ciudad hermosa de la que siempre me voy y regreso, ciudad de mi primer amor, ciudad familia, ciudad amigos, ciudad teatro, ciudad sueños.*

*(Karla León, Cuenca/Ecuador)*

Desses quatro dias, no diálogo diário entre artistas de Cuba, Brasil e Equador, talvez conseguimos exercitar e ampliar a ideia de poesia, de *poiesis*, de ação criativa. Talvez conseguimos expandir as possibilidades de ser em arte e na arte, como de algum modo deveria ser sempre a prática artística. Uma provocação para buscar, através desse espaço, suas próprias vozes como criadoras e criadores, mas também para se permitirem ao reconhecimento e a relação com a(o) outra(o). E, assim, estarmos abertas(os) para nos contaminar das práticas das(os) outras(os), de outras vozes e suas miradas. Todos os experimentos foram enviados por cada uma(um) no grupo do *WhatsApp*. Então, todas(os) poderiam visualizar as criações das(os) artistas participantes. Diariamente, também, os trabalhos foram publicados no perfil do *Laboratorio Permanente de Danza Contemporánea y Composición Coreográfica*, o *LabDanzaCue*, no *Instagram*. A partir daí, são incontáveis as possibilidades dos alcances e interlocuções de cada obra.

Essa experiência de laboratório de criação feito de modo virtual e pelo *WhatsApp*, com estímulos diários, é um desdobramento do tempo de isolamento social que vivemos durante a pandemia. De ter que aprender e lidar com as redes sociais para trabalhar, para criar, para se relacionar com as outras pessoas. Passamos muito tempo imersos nas tramas da internet. Essa oficina virtual surge, portanto, como mais uma proposta de usar as ferramentas das redes sociais como possíveis propulsoras de materiais criativos e da autonomia de cada artista [para criar seu próprio trabalho utilizando o que tem ao seu alcance].



Print do feed do perfil do LabDanzaCue no Instagram



Aproxime o celular do QRCode para acessar ao perfil do *LabDanzaCue* no *Instagram* e visualizar os experimentos completos criados pelas(os) participantes durante a oficina.

um panorama mais geral: notas sobre diferentes formatos da cena pandêmica no Brasil

*Feed* é um fluxo de conteúdo que passa por uma rolagem. Imagem acompanhada por um texto não muito extenso. O conteúdo vai se exibindo em blocos um após o outro com velocidade. É dessa maneira que nosso cotidiano é invadido e abduzido pela enxurrada de informações rápidas e curtas nas redes sociais.

É esse fluxo que também influenciou as produções artísticas pandêmicas. Criações na velocidade dos *stories* e *reels* do *Instagram*, entre 15 a 30 segundos. Vídeos de cenas curtas que coubessem nos formatos das redes sociais e que fossem capazes de capturar a atenção das pessoas no carrossel de distrações. Afinal de contas, é a maneira pela qual nos tornamos acostumadas(os) a consumir coisas, notícias, avisos, relações e arte.

O diretor e ator Aderbal Freire-Filho, em um texto intitulado “Teatro por streaming pode ter chegado para ficar”<sup>65</sup>, publicado na *Folha Uol* em julho de 2020, no qual traça algumas reflexões sobre o teatro na pandemia, diz:

E, de fato, o cinema em rede tem características próprias, que podem dar a ele legitimidade e longa vida, para além de pandemias. A principal dessas características é o que é chamado de “ao vivo” em teledifusão e radiodifusão, isto é, a qualidade de não ser gravado. É verdade que nem isso é novo, as primeiras telenovelas eram “ao vivo” (“frio na barriga”; “errou, errou”; “minhas dalias, onde estão minhas dalias”).

Aqui, graças aos avanços tecnológicos, tem também a “presença” dos espectadores, que podem inclusive praticar um dos atos mais próprios da arte presencial, o aplauso. Enfim, surgido e/ou desenvolvido durante o isolamento social obrigatório, o teatro online pode se transformar em mais uma arte com sua origem no teatro, como o cinema (teatro industrial) e o teleteatro (teatro eletrônico). Mistura de artes cênicas e dramáticas com reality show, o teatro online pode estar chegando para ficar, ter sua própria poética e afirmar-se como, digamos, a nona arte. (2020)

---

65 Texto “O teatro por streaming pode ter chegado para ficar”, de Aderbal Freire-Filho, publicado na *Folha Uol*, no dia 02 de julho de 2020. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2020/07/teatro-por-streaming-pode-ter-chegado-para-ficar-diz-aderbal-freire-filho.shtml>. Acesso em 10 de janeiro de 2022, às 13h15.



Imagem: Divulgação

Enquanto parte da classe artística estava inquietada pela não aceitação da ausência de presencialidade irrompida pelo isolamento, alguns grupos como os Satyros<sup>66</sup>, de São Paulo, se aventuraram nas possibilidades das ferramentas digitais. Os Satyros produziram uma série de trabalhos iniciada por *A arte de encarar o medo*, dirigido por Rodolfo García Vázquez, que num futuro distópico pessoas tentam reconstruir histórias de uma vida antes da pandemia, conectadas por um grupo na internet. Um espetáculo feito pela plataforma *Zoom Meeting*. Segundo Amilton De Azevedo, em crítica<sup>67</sup> escrita sobre o trabalho,

O pioneirismo dos Satyros reside no fato de ser a primeira companhia teatral de grande porte, com três décadas de história, a conceber um espetáculo digital inteiramente novo, compreendendo o enquadramento da virtualidade como mais um passo na longa pesquisa do grupo. (2020)

Na sequência, estrearam *Novos Normais: Sobre Sexo e Outros Desejos Pandêmicos* (2020), *The Art of Facing Fear AFR/EUR* (2020), *The Art of Facing Fear USA* (2020), *Todos os Sonhos do Mundo – versão digital* (2020), *Ruínas e Construções* (2020).

---

66 Mais informações no site do grupo Satyros: <http://satyros.com.br/>. Acesso em 07 de janeiro de 2022, às 23h31.

67 Crítica intitulada “a virtual distopia dos tempos”, escrita por Amilton De Azevedo, publicada no dia 23 de julho de 2020 no site Ruína Acesa. Disponível em: <https://ruinaacesa.com.br/a-arte-de-encarar-o-medo/>. Acesso em 08 de janeiro de 2022, às 12h50.



Imagem: Divulgação

O Grupo Galpão<sup>68</sup> começou experimentando um processo de criação com atrizes e atores em um formato de ações virtuais no projeto que deram o nome de *Stories por um dia*, iniciado em maio de 2020 no dia das mães. A cada domingo um dos atores ou atrizes ficava com a função de compartilhar o que acontecia ao longo do seu dia por meio de *stories* no perfil do grupo no *Instagram*. Sem horário fixo, o ator ou atriz do dia escolhia quais momentos gostaria de dividir com o público. O isolamento a partir do ponto de vista de cada ator e atriz do grupo. Então, foi possível acompanhar diversas possibilidades de ações. Alguns(algumas) mostravam seus cuidados com as plantas, livros ou outros objetos da casa. Outros(as) se dedicavam a apresentar receitas culinárias, dicas de atividades, fotos antigas, cantorias. Havia, também, momentos em que mostravam como era o contato com familiares que não estavam na mesma localidade. As saudades, as esperanças, as solidões. Por mais que a proposta não fosse de criar algo cênico, a escolha pelo que e como mostrar acaba passando por um critério ou olhar artístico. O ator ou atriz precisava pensar e eleger quais ações poderiam ser feitas e como gostaria que fossem vistas, além da sua duração e a possibilidade de ter falas ou não.

Depois disso, ainda em 2020, vem o filme-ensaio de média metragem *Éramos em bando*, que acompanha os integrantes do grupo em sua primeira experiência virtual no isolamento, com direção de Marcelo Castro, Pablo Lobato e Vinícius de Souza. *Histórias de confinamento*, trabalho ao vivo transmitido pelo *YouTube*, mostra diferentes situações vividas durante o

---

68 Mais informações no site do grupo Galpão: <https://www.grupogalpao.com.br/>. Acesso em 07 de janeiro de 2022, às 23h50.

isolamento a partir de relatos enviados pelo público e tem direção de Eduardo Moreira, Inês Peixoto e Thiago Sacramento. Em 2021, estreiam *Quer ver escuta*<sup>69</sup>, uma peça radiofônica com direção de Marcelo Castro e Vinícius de Souza; “A primeira peça radiofônica do Grupo Galpão é um chamado à escuta”, está escrito na sinopse. E uma leva de curtas-metragens com diferentes diretoras(es) convidadas(os): *A primeira perda da minha vida*, *Como os ciganos fazem as malas*, *Sonhos de uma noite com o Galpão* e *Partida de vôlei à sombra do vulcão*.



Imagem: Divulgação

As atrizes Patrícia Selonk e Simone Mazzer, companheiras dos palcos de longa data, desenvolveram o projeto “QuarenCena - Live com Cena”, durante o ano de 2020. Utilizando os recursos de *live* do *Instagram*, todas as quintas-feiras, se reuniam para contracenar virtualmente, com a tela dividida em duas. Começaram por textos já conhecidos por elas, os quais estiveram juntas em cena, como o *Esperando Godot*, que teve uma montagem da Armazém Companhia de Teatro em 1998. As cenas tinham uma duração de cerca de 20 minutos. Com a frequência e continuidade do projeto por alguns meses, passaram a convidar diferentes diretoras(es) e atrizes e atores para participar das cenas. E também contaram com o mecanismo de dispositivos para operação de *streaming*, com auxílio de Thiago Sacramento, para a inserção de imagens, de mais pessoas contracenando na tela da rede social [que até aquele momento só poderia contar com duas pessoas ao mesmo tempo dividindo a tela] e as possibilidades de edição ao vivo.

69 Para ter acesso à peça radiofônica Quer ver escuta do Grupo Galpão pelo Spotify: <https://open.spotify.com/show/6D6jvbIBeJaLI3kSQMoN9D>. Acesso em 08 de janeiro de 2022, às 9h30.





Imagem: Divulgação

Utilizando a multiplicidade das diferentes redes sociais que fazem parte do nosso cotidiano, o Grupo Magiluth<sup>70</sup>, de Recife, criou o projeto que eles denominaram como “experimentos sensoriais em confinamento”, começando por *Tudo que coube numa VHS*, que é uma experiência individual de cerca de 30 minutos. Nesse experimento, cada ator conduz um espectador por vez para uma imersão nas memórias de um personagem sobre um relacionamento. A ação começa com uma ligação via telefone, que passa em seguida para um chat do *WhatsApp* e percorre por outras redes como *Instagram*, *YouTube*, *E-mail*, *Spotify*. O que acaba gerando uma proximidade, uma intimidade com cada espectador participante. É quase como se as recordações e sensações se misturassem e não soubéssemos se são do personagem ou nossas. Nessa mesma linha de pesquisa com as redes e plataformas sociais, criaram o segundo e terceiro experimentos sensoriais: *Todas as histórias possíveis* e *Virá*. As obras foram criadas e estreadas em 2020 e seguiram em temporadas ao longo de 2021, participando da programação de instituições e de festivais.

---

70 Mais informações no site do Grupo Magiluth: <http://www.grupomagiluth.com.br/>. Acesso em 08 de janeiro de 2022, às 10h.



Print do grupo ACATACARA no Telegram

Por falar em Nordeste e na toada do uso das redes sociais como ferramenta criativa, o grupo de Clowns de Shakespeare<sup>71</sup>, de Natal, criou em 2021 uma espécie de jogo interativo, um *work in progress*, que durou de seis dias. Como uma performance de longa duração. *Acatacara: uma peça ao avesso*. Através de um grupo no *Telegram*, junto com todos os espectadores, desenvolveram a construção de uma narrativa, que foi a constituição de uma cidade fictícia e suas histórias, contextos, bandeira, hino etc. Com enquetes, votações e trocas de mensagens de texto, áudios e vídeos. Antes desse trabalho, os Clowns desenvolveram diversas ações de formação e de criação no ambiente virtual tendo como base sua pesquisa sobre a América Latina, e os espetáculos interativos, pela plataforma *Zoom Meeting: CLÃ\_DESTINO – uma viagem cênico-cibernético* e *L.A.A.A.T.I.N.A. – Legião de Aventureiras, Aventureiras e Aventureiros Tenazes e Incansáveis pelas Narrativas ao Avesso*, para espectadores mirins e adultos.

71 Mais informações no perfil do Instagram do grupo Clowns de Shakespeare: <https://www.instagram.com/teatroclowns/>. Acesso em 08 de janeiro de 2022, às 14h15.





Imagem: Vaca Azul/Helton Perez

No centro-oeste, em Campo Grande/Mato Grosso do Sul, a Cia. Ofit estreou em 2020 o espetáculo *Todo redemoinho começa com um sopro*, com dramaturgia do mineiro Éder Rodrigues inspirada no universo de Clarice Lispector e direção de Nill Amaral. O projeto foi idealizado antes da pandemia e pensado para o palco presencial. Sem a perspectiva de um retorno rápido para os palcos naquele momento, a companhia alterou o percurso reunindo atrizes, ator e equipe virtualmente no processo de criação. A estreia foi no teatro sem a presença de público presencial, apenas para as câmeras que faziam a transmissão ao vivo pelo *YouTube*. Nesse trabalho, dois personagens precisam esvaziar o imóvel após a partida da antiga moradora e junto com isso a melancolia no encontro dos muitos vazios misturados, os deles, os nossos em isolamento, encaixotados em casa. Aproveito para comentar a atuação do Sesc São Paulo que empreendeu em um formato de realizar peças transmitidas das casas das atrizes e atores. Assim vimos apresentações quase caseiras de artistas como o saudoso Sergio Mamberti, Renata Sorrah, Walderez de Barros, dentre muitas(os) outras(os) artistas de teatro e da música em uma programação extensa e praticamente diária. Os equipamentos de câmera, som e luz eram levados até a casa das(os) artistas e a peça transmitida pelo *YouTube* e pelo *Instagram* ao mesmo tempo. Mais tarde, passaram a transmitir apresentações feitas no teatro, sem a presença de público, com elencos maiores.



Imagem coletada no site da companhia Estúdio Lusco-Fusco

Do trabalho realizado presencialmente no segundo semestre de 2019, *Insônia - Titus Macbeth*<sup>72</sup>, uma instalação cênica imersiva reunindo e fundindo duas tragédias de Shakespeare, *Macbeth* e *Titus Andronicus*, o Estúdio Lusco Fusco<sup>73</sup> fez uma versão com as gravações do espetáculo para ser assistida em casa em 2021. Direção e concepção cênica são de André Guerreiro Lopes. Em meio ao ciclo de vingança e violência de Titus, interpretado por Helena Ignez, e a trama ambiciosa de Lady Macbeth, interpretada por Djin Sganzerla, o elenco composto por atores e bailarinos ocupa o mesmo espaço que o público, que pode se deslocar em vários momentos para ter diferentes pontos de vista. Muitas das cenas acontecem simultaneamente acompanhadas por um ambiente sonoro criado com sons binaurais. Na versão virtual, as gravações do espetáculo passaram por uma edição que se aproxima das sensações

---

72 Teaser do espetáculo *Insônia - Titus Macbeth*: <https://www.youtube.com/watch?v=2lb3gCyELIk>. Acesso em 08 de janeiro de 2022, às 16h.

73 Mais informações no site da companhia Estúdio Lusco-Fusco: <https://www.luscofusco.art.br/>. Acesso em 08 de janeiro de 2022, às 16h25.

de poder andar pela instalação cênica, como na possibilidade do presencial. As imagens se alternam, se dividem, se misturam na tela. E os efeitos dos sons binaurais, com o uso de fone de ouvidos ou nas caixas de som do computador, nos levam para dentro dessas imagens. Como se estivéssemos imersos na experiência. Ou como se essa experiência estivesse, de fato, ocupando o espaço da sala de casa. Essa pesquisa sobre a tecnociência na cena já pôde ser vista no espetáculo *Tchekhov é um cogumelo*<sup>74</sup>, de 2017, com o uso de eletrodos que captavam as ondas cerebrais do diretor em tempo real, durante a peça, e as transformavam em impulsos elétricos que acionavam a instalação sonora e visual que fazia parte do cenário.

O Estúdio Lusco-Fusco também lançou, em fins de 2021, a peça-filme *L.O.R.C.A.* – gravada, editada e transmitida pelo *YouTube* –, na qual Helena Ignez interpreta um andarilho que sai pelas ruas de São Paulo com uma caixa-traquitana convidando as pessoas para entrar no universo de Federico García Lorca.

Poderia citar muitos mais trabalhos que dão conta da diversidade experimentada no contexto da pandemia. Aqui, reuni alguns dos trabalhos que me despertaram a atenção como artista, pesquisadora e espectadora. Peças pelo *Zoom*, pelo *WhatsApp*, pelo *Telegram*, pelo *YouTube*, pela rádio online. Peças multiplataformas. Experiências, experimentos, peças-filmes, peças cibernéticas.

Uma quantidade numerosa de artistas mergulhou nas tentativas para ocupar esses múltiplos possíveis espaços e formatos de encenação. O que acabou por guiar também os formatos de editais e festivais nesse período. A maioria dos editais de cultura se abriu para criações audiovisuais, ou seja, já gravadas. Essa opção se dá, nitidamente, pela facilidade técnica de transmitir e lidar com um material gravado, que se sobrepõe à instabilidade do ao vivo *online*. No período de isolamento, festivais optaram por uma programação toda *online* entre 2020 e 2021, como foi o caso do Festival de Curitiba, do Porto Alegre em Cena, do Cena Contemporânea, para citar alguns. E passaram a surgir propostas de apostar no formato híbrido, misturando ações virtuais e presenciais com as devidas restrições e protocolos de biossegurança [ainda hoje necessárias].

---

74 Teaser do espetáculo *Tchekhov é um cogumelo*: <https://vimeo.com/245424665>. Acesso em 08 de janeiro de 2022, às 16h30.

**o que se diz depois**

## preâmbulo

Mais de duas horas antes começava o seu ritual de preparação. Sempre na mesma sequência. Primeiro, Marcos fechava a janela e a cortina preta que auxiliava na constituição de uma caixa preta de teatro no cômodo de casa. Colocava o suporte para o computador bem no centro do cômodo, em cima do tapete, e ajustava a sua altura. Em seguida, posicionava o *ring light* na altura exata em direção a iluminar o seu rosto. Posicionava também uma espécie de traquitana que consistia basicamente em um suporte para o ventilador com um mecanismo que em uma determinada cena é acionado e faz um catavento girar. Montados os equipamentos, iniciava os ajustes e testes. Testes de câmera, de enquadramento e de microfone. Afinava a intensidade da luz do *ring light*. Fazia uma breve pausa para reclamar dos barulhos que misturavam latidos de cachorro e badaladas do sino da catedral. E rapidamente voltava para a sua preparação. Separava os figurinos e acessórios, deixando todos a mão para o momento exato das trocas. Organizava os objetos de cena próximos ao computador e na mesinha lateral. O nariz feito de casca de ovo, a caixinha de som que toca a melodia do *Bella Ciao*, os óculos escuros, o chocalho, a cartela com o número 5, o catavento. Por fim, o gorro e o rufo do personagem Bobo [de Shakespeare]. Esse era o momento que indicava que estava na hora de vestir o figurino. Antes, abria o *WhatsApp* no computador para acessar o *link* que direcionava à sala do *Zoom Meeting* para se encontrar com as(os) colegas de elenco e equipe na coxia virtual. Os primeiros minutos eram dedicados aos comentários de como foi o dia de cada uma(um), seguidos dos testes de câmera e microfone: “Vocês estão me ouvindo bem?”. “Minha imagem está travando pra vocês?”. “Gente, minha internet está caindo muito”. “Que cachorro bonitinho!”. “Desculpa, foi minha mãe que veio aqui e começou a falar comigo”. “Vou ter que reiniciar o computador”. “Minha câmera não quer ligar, e agora?”. “Sai do *wifi* e conecta nos dados móveis, é melhor”. “Quantas pessoas estão confirmadas para assistir hoje?”. Depois de algum tempo, Marcos silenciava os sons da coxia virtual. Já de figurino, ia até a cozinha para beber água e comer alguma coisa rápida. Ligava uma música no *Spotify* e começava a aquecer corpo e voz antes de entrar em cena. A busca pela concentração que vez ou outra era interrompida por algum barulho externo. Enquanto isso, eu permanecia em outro cômodo do apartamento em silêncio para não atrapalhar o teatro. Com tudo pronto, não podia esquecer de conferir a conexão da internet. Para isso, aprendeu a utilizar um aplicativo que mede em *megabytes* a velocidade da internet. Faltando alguns minutos para abrir a sala para o público, vinha até mim e dizia: “Vamos começar”. No que eu respondia: “Merda! Vou ver daqui”. E eu acompanhava a apresentação através do aplicativo no celular e fones de ouvido para não gerar

ruídos na apresentação. Uma espécie de frisson tomava conta de mim. A sensação de ter um teatro acontecendo dentro de casa. Nas cenas do Marcos, eu ouvia sua voz ecoando através da parede. Alguns segundos tempos, no caminho entre a captação do real e a transmissão para a plataforma, é que eu ouvia e via a cena no celular. Sempre achei curioso pensar que eu era a primeira a ouvir a cena e só alguns segundos adiante várias pessoas em diferentes lugares do mundo assistiam. Na cena final do espetáculo, as atrizes e atores falavam juntas(os), alternando os ritmos, o texto “Somos feitos da mesma matéria dos sonhos e, entre um sono e outro, decorre a nossa curta existência.” [da peça *A tempestade*, de Shakespeare]. E terminavam dizendo “Até breve! Até breve”. Em uma das primeiras apresentações, eu corri de um cômodo para o outro para esse momento final dos aplausos, para aplaudir de perto o ator no teatro de casa. Para nossa surpresa, as(os) espectadores foram abrindo uma(um) a uma(um) suas câmeras e microfones, preenchendo a tela do computador com vários rostos emocionados em meio aos aplausos e emoticons calorosos. Nesse momento, não conseguimos conter as lágrimas diante da emoção de ver e sentir o público presente [mesmo que cada uma(um) isolada(o) dentro da sua própria casa. Eram muitas casas conectadas em diferentes lugares do mundo abrindo as portas para o teatro.

#### desenredos

A solidão e a distância provocadas pelo isolamento nos convidaram constantemente a repensar e revisitar nossas práticas. As alternativas urgentes para socorrer a necessidade da comunicação e interação nos induziram a criar e experimentar diferentes estratégias de vida e de trabalho, embora suas definições se delineiem por um campo pedregoso, desconhecido e incerto. E nesse *continuum* de repensar e recriar as condições, funções e demandas para o acontecimento teatral e a interação entre artistas e público, compartilhamos uma diversa e plural gama de discursos, reflexões e relatos. Para desenredar ainda mais as fricções da cena desses tempos, abro um espaço para dialogar com as vozes de outras(os) artistas e pesquisadores.

O cenário artístico foi e continua sendo atravessado por esses momentos pandêmicos. Nesse sentido, Eberto García Abreu, crítico teatral e professor da Universidad de Las Artes - ISA, nos recorda a força e resistência do teatro em meio às potencialidades emergidas das experimentações do período pandêmico:

Prefiro pensar que em algum momento o teatro voltará a se manifestar novamente tão plural, contraditório e generoso como sempre foi. Trabalhará com as teatralidades estendidas, integrando as explorações artísticas, tecnológicas e comunicacionais recentes e a cultura de nossos ofícios, em virtude de remodelar a mirada dos espectadores em relação com os

relatos e contextos que se apresentam, assim como favorecer a criação de diversas perspectivas para participar dos eventos —cênicos em suas origens—, mediados agora pela intervenção dos dispositivos tecnológicos ou das exigências dos espaços e tempos disponíveis para as representações. Situação que, se olharmos bem, não é absolutamente nova, ainda que resulte de um gesto de reação diante do isolamento e uma aposta por manter a ideia e a condição do teatral, insistindo muitas vezes nas estratégias de comunicação a partir das elaborações e pesquisas sobre as linguagens cênicas, as presenças, a corporalidade interactuante e as potenciais reações de atores e espectadores. Corpos e rostos atrás das telas, palavras, narratividade, sonoridade e visualidade, se ativam como os campos de maiores probabilidades para a inovação no momento de juntar os sinais de persistência do teatro e suas teatralidades em trânsito. (ABREU, 2020, p. 50, tradução nossa)<sup>75</sup>

O Conselho de Teatro de Quebec, no Canadá, publicou uma carta aberta intitulada “Ceci n’est pas du théâtre”, que em português significa “Isso não é teatro”, em defesa da incompatibilidade entre o teatro como arte viva e a tecnologia digital, e a fidelidade às artes da presença:

Encorajado pela nova onda de iniciativas artísticas que apareceram nas telas dos equipamentos eletrônicos desde o início da crise (do novo coronavírus), um discurso otimista, ainda que infelizmente tendencioso, avança no sentido de que a sobrevivência das artes passará por uma migração em direção à web. É verdade que os espaços virtuais de comunicação nos reconfortam. Queremos crer que eles substituem adequadamente o real, senão como visualizar os meses e talvez os anos por vir? Contudo, para melhor participarmos da mutação atual do mundo, é necessário, primeiro, sermos honestos: a natureza direta das artes da presença é, em geral, incompatível com a tecnologia digital.

[...]

O problema não está na proposição de uma medida como esta, nem na fé expressa em relação aos artistas. O problema está no caráter monolítico do discurso que ouvimos. Nós estamos perplexos diante dessa propensão a crer

---

75 No original: “Prefiero pensar que en algún momento el teatro volverá a manifestarse tan plural, contradictorio y generoso como siempre ha sido. Trabajaré con las teatralidades extendidas, integrando las exploraciones artísticas, tecnológicas y comunicacionales recientes y la cultura de nuestros oficios, en virtud de remodelar la mirada de los espectadores en relación con los relatos y contextos que se presentan, así como favorecer la creación de diversas perspectivas para participar de los eventos —escénicos en sus orígenes—, mediados ahora por la intervención de los dispositivos tecnológicos o las exigencias de los espacios y tiempos disponibles para las representaciones. Situación que, si miramos bien, no es absoluta mente nueva, aunque resulte un gesto de reacción ante el aislamiento y una apuesta por mantener la idea y la condición de lo teatral, insistiendo muchas veces en las estrategias de comunicación por encima de las elaboraciones y pesquisas sobre los lenguajes escénicos, las presencias, la corporalidad interactuante y las potenciales reacciones de actores y espectadores. Cuerpos y rostros tras las pantallas, palabras, narratividade, sonoridad y visualidad, se activan como los campos de mayores probabilidades para la innovación a la hora de armar las señales de persistencia del teatro y sus teatralidades en tránsito.” (ABREU, 2020, p. 50).

que a prática de uma forma de arte venha a ser a prática de todas as artes e que, então, seja suficiente que os artistas de todas as disciplinas integrem a web para continuarem a existir. Cada setor exige um tipo de conhecimento que lhe é peculiar. Um dançarino não é um artista visual, que, por sua vez, não é um cineasta. Certos artistas escolhem adotar dentro de suas práticas algumas ferramentas digitais com entusiasmo sincero. Isso é ótimo. Toda forma de fazer arte deve permanecer radicalmente livre. É justamente esta liberdade que reivindicamos hoje: manter-nos fiéis às artes da presença. Não que elas sejam melhores que as artes digitais, mas porque sua natureza é outra e deve ser preservada. (CONSEIL QUÉBÉCOIS DU THÉÂTRE, 2020).<sup>76</sup>

Em contraposição, no texto intitulado “Ser ou não ser teatro”, publicado na revista *Questão de Crítica*, o dramaturgo, diretor, ator e gestor cultural Henrique Fontes, que integra o Grupo Carmin de Natal, considera que a discussão não deve se estabelecer na necessidade de conceituar as formas de criação, mas na continuidade do “fazer”:

Criamos as formas mais variadas de se chegar nos públicos: transmissão em tempo real; performances nas casas dos artistas; encontros entre artistas de vários lugares do Brasil e do mundo; jogos interativos onde a plateia escolhia o que queria ver e decidia o destino da história; interações via chat; sistemas criados exclusivos para as peças; etc... Olhando agora, é impressionante como, em um curto espaço de tempo, nós inventamos uma linguagem que rompe barreiras e, mesmo não substituindo a presença, leva parte da experiência teatral para dentro da casa das pessoas. (FONTES, 2021)<sup>77</sup>

---

76 “Ceci n’est pas du Théâtre”, carta assinada por membros do Conselho de Teatro de Quebec, publicada no site do conselho em 07 de maio de 2020. Disponível em: <https://cqt.ca/covid19/info/1320>. Acesso em 08 de fevereiro de 2022, às 14h44. No original: “Encouragé par la vague d’initiatives artistiques qui a soulevé nos écrans depuis le début de la crise, un discours optimiste, quoique malheureusement tendancieux, prend de l’ampleur à l’effet que la survie des arts passera par une migration vers le web. Il est vrai que les espaces virtuels de communication nous réconfortent. Nous voulons croire qu’ils remplaceront adéquatement le réel, sinon comment envisager les mois, peut-être les années à venir ? Cependant, pour mieux participer à la mutation actuelle du monde, il nous faut d’abord être honnêtes : la nature directe des arts vivants est, en général, incompatible avec le numérique. [...] Le problème n’est pas dans la création d’une telle mesure, ni dans la foi exprimée envers les artistes. Le problème est dans le caractère monolithique du discours entendu. Nous sommes perplexes devant cette propension à croire que de pratiquer une forme d’art revient à pratiquer tous les arts et qu’il suffit donc aux artistes de toutes disciplines d’intégrer le web pour continuer d’exister. Chaque secteur exige une expertise qui lui est propre. Un danseur n’est pas artiste visuel, qui n’est pas réalisateur. Certains artistes choisissent d’adopter dans leur pratique les outils du numérique avec une joie sincère. C’est formidable. Chaque démarche artistique se doit de demeurer radicalement libre. C’est justement cette liberté que nous réclamons aujourd’hui : celle de rester fidèles aux arts vivants. Pas parce qu’ils sont meilleurs que les arts numériques, mais parce que leur nature est autre et doit être préservée.” (CONSEIL QUÉBÉCOIS DU THÉÂTRE, 2020).

77 Trecho do texto “Ser ou não ter teatro”, de Henrique Fontes, publicado no site da revista *Questão de Crítica*, em 13 de setembro de 2021. Disponível em: <http://www.questaodecritica.com.br/2021/09/ser-ou-nao-ser-teatro/>. Acesso em 08 de fevereiro de 2022, às 15h32.



O ator mexicano Lázaro Gabino, em entrevista para o *Correio Braziliense*, comenta sobre as reflexões que provocaram a criação de *Cada vez que alguém diz isso não é teatro se apaga uma estrela*, obra que se propõe a pensar sobre o fazer teatral desses tempos, com seu grupo Lagartijas tiradas al Sol, que fez parte da programação virtual do festival Cena Contemporânea em 2020:

O teatro é, tem sido e continuará sendo coisas distintas, em quase todas as sociedades o teatro tem um aspecto conservador. É uma arte que se ensina de geração em geração à qual, ao contrário do cinema e da literatura, não podemos ter acesso a obras de outros tempos, só podemos vivenciar o teatro do presente. Podemos ler textos do passado, mas isso não é o teatro. Esse lado conservador que o teatro costuma ter como disciplina é algo que deve ser combatido e é algo que deve ser assinalado nos momentos de crise do teatro e esse é um dos momentos críticos do teatro. (GABINO, 2020)<sup>78</sup>

Para a pesquisadora Danusa de Oliveira Jeremin, podemos sim considerar como uma modalidade de teatro, conforme escreveu em seu texto “O teatro do agora: como a pandemia de covid-19 transformou a performance teatral”:

Mas o que é possível concluir, no momento presente, é que isso seria, sim, um tipo de teatro, se partimos do pressuposto que a performance pode acontecer de diversas maneiras e formatos. O que também não quer dizer que esse é o futuro do teatro, esse é o teatro possível no momento atual, um teatro que apela pela possibilidade de comunicação em um momento de distanciamento. (JEREMIN, 2021)<sup>79</sup>

Lola Proaño Gómez, em seu capítulo publicado no livro *Mutis por el foro. Artes escénicas y política en tiempos de pandemia* – obra que reuniu textos de artistas e pesquisadores de diversos países da América Latina e Estados Unidos – afirma que possivelmente o contexto pandêmico pode ter gerado novas possibilidades de “teatrar”:

Não esqueceremos essas experiências teatrais que nos lembrarão que o

---

78 Trecho da entrevista de Lázaro Gabino concedida à Roberta Pinheiro para o *Correio Braziliense*, em 11 de dezembro de 2020. Disponível em: <https://www.correiobraziliense.com.br/diversao-e-arte/2020/12/4894396-grupo-mexicano-pensa-o-fazer-teatral-em-trabalho-exibido-no-cena-contemporanea.html>. Acesso em 08 de fevereiro, às 14h17.

79 Trecho do texto intitulado “O teatro do agora: como a pandemia de covid-19 transformou a performance teatral”, de Danusa de Oliveira Jeremin, publicado no *Jornal da USP* em 13 de setembro de 2021. Disponível em: <https://jornal.usp.br/artigos/o-teatro-do-agora-como-a-pandemia-do-covid-19-transformou-a-performance-teatral/>. Acesso em 08 de fevereiro de 2022, às 13h21.

teatro continuou vivo nesses momentos críticos, auxiliado pelo poder de sua presença ubíqua servida pela tecnologia. Quero acreditar que este tempo deu origem a novas descobertas que talvez impliquem novas possibilidades de “teatro”. Nos apegamos a noções estabelecidas? São pedregosas as características que definem o teatro? Eu prefiro deixar a pergunta e a dúvida, e observar como os teatristas seguem tratando de captar este momento impossível na tentativa de forjar algo belo, novo e esperançoso. Mas a verdadeira magnitude do impacto que esta tragédia vai ter em nós e no teatro só saberemos no futuro, quando pudermos olhar atrás e refletir sobre o que nos aconteceu. (GÓMEZ, 2020, p. 44)<sup>80</sup>

Coincido com os pensamentos de que, mais do que tentar nomear ou classificar esse momento de crise, que completou dois anos em março de 2022, ainda não podemos falar sobre uma morte do teatro. Em diferentes crises passadas, artistas, pesquisadores e teóricas(os) cogitaram a possibilidade de finitude da existência do acontecimento teatral. E o teatro segue existindo em convivência com as outras linguagens, como televisão, cinema e internet.

Ainda não conseguimos dimensionar com precisão os impactos da pandemia sobre os modos de criação, produção e recepção. Pois, como afirma Ernesto Ortiz em seu artigo “Escenas alteradas: la interpretación del espacio y el movimiento en la construcción coreográfica de *El corazón es un órgano de fuego* (2019) y *Exvoto* (2020)”<sup>81</sup>,

Contudo, em um contexto como o presente, as presunções teóricas que se façam sobre a prática artística no isolamento e distanciamento estarão submetidas a uma análise contínua. Em condições “normais” essa é uma necessidade própria do pesquisador artístico, muito mais em um período em que a normalidade tem sido questionada.<sup>82</sup> (MOSQUERA, 2021, p.19)

---

80 No original: “No olvidaremos estas experiencias teatrales que nos recordarán que el teatro ha seguido estando vivo en estos momentos críticos, ayudado por la potencia de su presencia ubicua servida por la tecnología. Quiero creer que este tiempo ha parido nuevos hallazgos que quizás impliquen nuevas posibilidades de “teatrar”. ¿Nos aferramos a las nociones establecidas? ¿Son pétreos los rasgos que definen el teatro? Yo prefiero dejar la pregunta y la duda, y observar cómo los teatristas siguen tratando de captar este momento imposible en un intento de forjar algo bello, nuevo y esperanzador. Pero la verdadera magnitud en el impacto que esta tragedia va a tener en nosotros y en el teatro sólo lo sabremos en el futuro, cuando podamos mirar atrás y reflexionar sobre lo que nos ha ocurrido.” (GÓMEZ, 2020, p. 44).

81 Texto publicado na Revista de Investigación y Pedagogía del Arte, da Facultad de Artes, Universidad de Cuenca, em 2021. Disponível em: <https://publicaciones.ucuenca.edu.ec/ojs/index.php/revpos/article/view/3566>. Acesso em dia 09 de fevereiro de 2022, às 16h21.

82 No original: “Sin embargo, en un contexto como el presente, las presunciones teóricas que se hagan sobre la práctica artística en el encierro y el distanciamiento estarán sometidas aún a análisis continuo. En condiciones “normales” esa es una necesidad propia del investigador artístico, mucho más en un período en el que la normalidad ha sido cuestionada.” (MOSQUERA, 2021, p. 19).

Nesse sentido, reúno e compartilho algumas ponderações:

— O contexto de pandemia provocou uma intensa imersão na internet e meios tecnológicos. No âmbito da cena teatral, da possibilidade de apropriação dos seus usos como recursos para a composição cênica e de relação com a(o) espectador, tornou-se, por um período, uma necessidade. A cena precisou migrar para os ambientes de *streaming* e das redes sociais.

— Artistas da cena se viram diante da árdua tarefa de adaptar e reconfigurar seus trabalhos como sempre fizeram antes nas salas de ensaio, nos palcos e nas ruas. Toda a relação passou a ser mediada por uma tela de computador, de tablet ou de celular. Os esforços não só de adaptação da rotina e dos modos de trabalho, mas de aprendizados até então não experimentados por todas(os). Atuar para a câmera, pensar no ângulo e enquadramento, na captação de áudio, na iluminação do espaço, nos objetos de cena, no figurino e ter atenção com o funcionamento da internet, do manejo com os dispositivos e plataformas virtuais. E, ainda, em muitos casos, aprender sobre técnicas e programas ou aplicativos de edição de vídeos e de imagens. Talvez mais que um ator criador, um ator compositor ou um “super-ator” (Picon-Vallin). Uma(um) artista que precisou aprender e dominar múltiplos conhecimentos e habilidades para conseguir desempenhar seu trabalho na realização cênica.

— Por conta do isolamento social, foi propício ao desenvolvimento de uma autonomia criativa. Disso desdobrou a criação de muitos trabalhos solos, com a(o) mesma(o) artista assumindo a autoria, a direção, a cenografia, a iluminação, a atuação e a produção. E mesmo nos trabalhos em grupo com artistas e equipe contracenando cada uma da sua casa, a existência de disciplina e autonomia individual se tornaram fundamentais.

— Ninguém foi preparada(o) para a experiência do isolamento social. As formações livres ou acadêmicas em artes cênicas não preveem [ou não previam antes de tudo isso] em suas grades curriculares o ensino e a prática de criação de experiências cênicas virtuais. Concordo com a afirmação de Jorge Dubatti sobre a importância de uma “Desejável formação múltipla aos artistas em atuação, para que estejam capacitados tanto para as artes teatrais como para as artes tecnoviviais (e multipliquem assim sua possibilidade profissional).”<sup>83</sup> (DUBATTI, 2020, p. 24).

---

83 No original: “Deseable formación múltiple de los artistas en actuación, para que estén capacitados tanto para las artes teatrales como para las artes tecnoviviales (y multipliquen así su salida laboral).” (DUBATTI, 2020, p. 24).

— As experiências cênicas virtuais se apropriaram das funcionalidades das plataformas de *streaming* e das redes sociais. Conseqüentemente, a funcionalidade dessas plataformas ganhou novos significados e usos. Além das funções de convivência social e de comunicação costumeiras, os recursos desses dispositivos se converteram em mecanismos de interação com o público. Uma interação extra cotidiana: a possibilidade de usar a mesma rede para me comunicar com alguém da família, com alguém do trabalho e também para participar de uma experiência cênica virtual. Sendo que cada uma dessas relações propõe diferentes instâncias, contextos e modalidades de interação.

— A questão da presença física é uma premissa do teatro. Essa crise de ausência da materialidade instaurou uma mirada plural para as criações cênicas. Assim, os experimentos cênicos desbravaram ações para convocar a co-presença entre artistas e público através dos recursos tecnológicos. A ideia de tecnovívio, de uma convivência intermediada pela tecnologia, acabou expandindo os sentidos da relação ser-humano e máquina. Outras modalidades de presença foram criando outras camadas de percepção, como nas experiências cênicas virtuais aqui citadas e descritas. A partir de uma crença na imagem, mas com a clara consciência da ausência da presença física, emergiu a experimentação de uma interação quase íntima com o público.

— Por outro lado, também possibilitou que as criações pudessem contar com a participação simultânea de pessoas de vários lugares do mundo. Tanto de artistas quanto de espectadores. Em muitas ocasiões de encenações realizadas nesse período pandêmico, a quantidade de público virtual ultrapassou a quantidade de público presencial de uma situação de um acontecimento teatral presencial anterior à pandemia. Retomando uma discussão sobre a diminuição da plateia de teatro, que já competia a atenção com as plataformas de *streamings* e sua diversa cartela de filmes e séries à disposição. Além dos relatos de pessoas que tiveram seu primeiro contato com o teatro através de uma experiência virtual.

Nesse sentido, o teatro rompeu as barreiras geográficas e chegou em muitos lugares que antes não havia chegado. Um tipo de expansão de acesso inesperado e não planejado, mas que acabou difundindo as criações teatrais para diferentes públicos, bem como a circulação de cursos, oficinas e debates. Todavia, é uma questão que retorna às discussões por uma democratização efetiva do acesso à internet e aos meios tecnológicos. Pois, mesmo expandindo, ainda esbarra em questões de desigualdade social pelo mundo.

Depois de dois anos de pandemia, algumas obras estão voltando aos palcos com parcimônia e cautela, uma vez que o mundo segue convivendo com existência de um vírus mortal, que ainda está levando muitas vidas. A fim de concretizar a retomada do presencial, alguns processos de criação se fundamentam na possibilidade de um formato chamado de híbrido. Nesse formato, parte das ações são realizadas através das plataformas virtuais e outra parte com ações presenciais. Por exemplo, ensaios e reuniões, na sua maioria, continuam online. Nas apresentações presenciais, os espetáculos convivem com a rotina de protocolos de prevenção de contágio e da feitura de exames para garantir que ninguém fique doente. Por isso também que a quantidade de cadeiras ocupadas no teatro tem sido menor, para ter o distanciamento adequado entre as(os) espectadores. Ao sinal de um positivo para o vírus, todas as ações são canceladas de imediato e toda equipe envolvida precisa fazer exames.

A questão dos protocolos nas salas de teatro, com público reduzido, não colabora para a geração de custos do espetáculo, que, muitas vezes, se dá por meio da bilheteria. Menos público, menos dinheiro. Isso sem considerar os custos para o uso dos espaços de teatro [a locação]. Essa realidade acaba inviabilizando a execução de muitos projetos no Brasil. Por outro lado, os espaços digitais oferecem muitas opções gratuitas para a realização das criações cênicas. O que ainda mantém a possibilidade de produzir experimentos cênicos virtuais.

A pandemia ainda não acabou. Isso significa que ainda não é um fim. Não vislumbrando o final do percurso, penso que teremos mais fricções para desenredar. É cedo para saber o que vai ficar e o que não ficar dessas experiências. De outro modo, é possível concordar que não voltaremos exatamente ao ponto do qual paramos antes da pandemia começar. Essas experiências desencadearam outros contornos para o fazer teatral e para a(o) artista da cena. Mas o teatro segue vivo, nos palcos reais ou virtuais.

## epílogo

São muitas as perguntas que ainda me atravessam. Sigo carregada de incertezas. E das impermanências. Escrevo este ato final, mas tudo em mim diz que não acaba por aqui. Não consigo encontrar as palavras ideais para um fechamento. Talvez porque não consegui chegar a uma conclusão definitiva. Todas as pessoas que me acompanharam até aqui, até este momento final, me acompanharam através de uma tela do computador ou celular. E, provavelmente, não seja possível ouvir o barulho que reside dentro da minha cabeça. Nem o barulho do escapamento da moto que passa a duas quadras rasgando o asfalto. E muito menos as batidas do meu coração que aceleram com uma sensação de despedida. Tem uma meia luz, meio amarela, à minha direita, de modo a permitir que apenas alguns fragmentos do meu corpo sejam mostrados. Talvez minhas mãos estejam mais iluminadas. Essa luz me lembra a luz de teatro quando sentamos na poltrona para esperar o início do espetáculo. Que faz marejar os olhos. Que faz deixar em evidência a percepção de ter outras pessoas compartilhando o mesmo espaço-tempo. Alguns sussurros, alguns suspiros. Alguns silêncios. A mesa de onde escrevo serviu a refeição há pouco menos de uma hora. Agora ela abriga as palavras derradeiras. E eu continuo pensando que não sei como terminar este solo, esta escrita, estas inquietações. É só.

## referências

### bibliográficas

ABREU, Eberto García. La sed de una mirada cruzad. In: GÓMEZ, Lola Proaño; VERZERO, Lorena (Compiladoras y Editoras). **Mutis por el foro**. Artes escénicas y política en tiempos de pandemia. Serie Coediciones. Buenos Aires: ASPO (Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio)/REAL (Red de Estudios de Artes Escénicas Latinoamericanas), 2020. E-book.

ANDERS, Günter. **Kafka**: pró e contra. São Paulo: Perspectiva, 1993.

ANDRADE, Ivan. **Teatro vs. Game**: o drama gamificado. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. 2013.

AZEVEDO, Amilton De. a virtual distopia dos tempos. In: **Ruína Acesa**. 23 de julho de 2020. Disponível em: <https://ruinaacesa.com.br/a-arte-de-encarar-o-medo/>. Acesso em 08 de janeiro de 2022, às 12h50.

BONFITTO, Matteo. **O ator compositor**: as ações físicas como eixo - de Stanislavski a Barba. São Paulo: Perspectiva, 2011.

CABALLERO, Ileana Diéguez. Liminaridades: práticas de emergência e memória. **O Percevejo Online**, v. 8 n. 2 (2016): TEATRO LATINO-AMERICANO E A ATUALIDADE: QUESTÕES. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/opercevejoonline/article/view/6496>. Acesso em 07 de fevereiro de 2022, às 11h.

CONSEIL QUÉBÉCOIS DU THÉÂTRE. **Ceci n'est pas du Théâtre**. Lettre ouverte signée par les membres du conseil d'administration du CQT. 07 mai 2020. Disponível em: <https://cqt.ca/covid19/info/1320>. Acesso em 08 de fevereiro de 2022, às 14h45.

DUBATTI, Jorge. Arte, teatro y universidad: filosofía de la praxis, pensamiento y ciencias. In: BLESTCHER, Martiniano [et al]. **Universidad, producción del conocimiento e inclusión social**: a 100 años de la Reforma. Coordinación general de Marcelo Casarin. Córdoba: Centro de Estudios Avanzados, 2019. E-book.

DUBATTI, Jorge. **Teatro y territorialidad**. Perspectivas de Filosofía del Teatro y Teatro Comparado. Barcelona: Gedisa, 2020a. E-book.

DUBATTI, Jorge. Experiencia teatral, experiencia tecnovivial: ni identidad, ni campeonato, ni superación evolucionista, ni destrucción, ni vínculos simétricos. In: **Rebento**, São Paulo, n. 12, p. 8-32, jan. – jun., 2020b.

FÉRAL, Josette. **Além dos limites: teoria e prática do teatro**. Tradução de J. Guinsburg [et al.]. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FÉRAL, Josette. How to define presence effects: the work of Janet Cardiff. In: GIANNACHI, Gabriella; KAYE, Nick; SHANKS, Michael. **Archaeologies of presence: art, performance and the persistence of being**. New York: Routledge, 2012.

FERNANDES, Silvia. **Teatralidades contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2016.

FISCHER-LICHTE, Erika. **Estética de lo performativo**. Madrid: Abada Editores, 2011.

FOLETTTO, Leonardo. **Efêmero revisitado: conversas sobre teatro e cultura digital**. Santa Maria: Baixa Cultura, 2011.

FONTES, Henrique. Ser ou não ter teatro. In: **Questão de Crítica**. 13 de setembro de 2021. Disponível em: <http://www.questaodecritica.com.br/2021/09/ser-ou-nao-ser-teatro/>. Acesso em 08 de fevereiro de 2022, às 15h32.

FREIRE-FILHO, Aderbal. O teatro por streaming pode ter chegado para ficar. In: **Folha Uol**. 02 de julho de 2020. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2020/07/teatro-por-streaming-pode-ter-chegado-para-ficar-diz-aderbal-freire-filho.shtml>. Acesso em 10 de janeiro de 2022, às 13h15.

GABINO, Lázaro. Grupo mexicano pensa o fazer teatral em trabalho exibido no Cena Contemporânea. Entrevista concedida à Roberta Pinheiro. In: **Correio Braziliense**. 11 de dezembro de 2020. Disponível em: <https://www.correiobraziliense.com.br/diversao-e-arte/2020/12/4894396-grupo-mexicano-pensa-o-fazer-teatral-em-trabalho-exibido-no-cena-contemporanea.html>. Acesso em 08 de fevereiro, às 14h17.

GÓMEZ, Lola Proaño. Teatralidad social / teatralidad pandémica: una continuidade. In: GÓMEZ, Lola Proaño; VERZERO, Lorena (Compiladoras y Editoras). **Mutis por el foro**. Artes escénicas y política en tiempos de pandemia. Serie Coediciones. Buenos Aires: ASPO



(Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio)/REAL (Red de Estudios de Artes Escénicas Latinoamericanas), 2020. E-book.

JEREMIN, Danusa de Oliveira. O teatro do agora: como a pandemia de covid-19 transformou a performance teatral. In: **Jornal da USP**. 13 de setembro de 2021. Disponível em: <https://jornal.usp.br/artigos/o-teatro-do-agora-como-a-pandemia-do-covid-19-transformou-a-performance-teatral/>. Acesso em 08 de fevereiro de 2022, às 13h21.

LA FURA DELS BAUS. **Manifesto binário**. Tradução livre: Lucas Pretti. Dezembro 2009. Disponível em: <https://anacmarquespdc.blogspot.com/2013/01/manifesto-binario-la-fura-dels-baus.html>. Acesso em 09 de julho de 2021, às 16h17.

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

LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. Tradução de Carlos Irineu da Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1999.

LOUREIRO, Daniel Bísaro. (Daniel Belquer). Descontrole, Sensores e o Atuador Interativo **Anais ABRACE**, v. 11, 2010.

MARTINEZ CORRÊA, José. Zé Celso coloca ‘decano do ócio’ no cio. Entrevista concedida a Valmir Santos. In: **Folha de São Paulo**. 23 de fevereiro de 2001. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2302200117.htm>. Acesso em 20 de julho de 2021, às 14h34.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MOSQUERA, Fidel Ernesto Ortiz. Escenas alteradas: la interpretación del espacio y el movimiento en la construcción coreográfica de El corazón es un órgano de fuego (2019) y Exvoto (2020). In: **Revista de Investigación y Pedagogía del Arte**. Facultad de Artes, Universidad de Cuenca, número 9, enero-junio de 2021. Disponível em: <https://publicaciones.ucuenca.edu.ec/ojs/index.php/revpos/article/view/3566>. Acesso em dia 09 de fevereiro de 2022, às 16h21.

MOSQUERA, Fidel Ernesto Ortiz. Apresentação. In: **Movernos por Movernos**. Maio de 2020. Disponível em: <https://movernosxmovernos.weebly.com/presentacioacuten.html>. Acesso em 17 de novembro de 2021, às 10h19.

MUNIZ, Mariana Lima; ROCHA, Maurilio Andrade. A relação entre Teatro e Internet: tensionamento do tempo e do espaço do acontecimento teatral. In: **Pós** – Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG, V.6, N.12: nov.2016 - abr.2017. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15750>. Acesso em 06 de fevereiro de 2022, às 20h14.

MURRAY, Janet. **Hamlet no Holodeck: o futuro da narrativa no ciberespaço**. São Paulo: Itaú Cultural, UNESP, 2003.

PARENTE, André. Os paradoxos da imagem-máquina. In: **Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

PAVIS, Patrice. **A encenação contemporânea: origens, tendências, perspectivas**. Tradução de Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PICON-VALLIN, Béatrice. **A cena em ensaios**. Tradução de Fátima Saadi, Cláudia Fares e Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PICON-VALLIN, Béatrice. Os novos desafios da imagem e do som para o ator. Em direção a um “super-ator”? Tradução de Fátima Saadi. In: SAADI, Fátima (org.). **Folhetim**. Ensaios. Teatro do Pequeno Gesto. n. 21. Rio de Janeiro: Letra e Imagem, 2005.

SANTOS, Valmir. Alice através do espelho. In: **Folha de São Paulo**. 26 de junho de 2005. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2606200518.htm>. Acesso em 04 de agosto de 2021, às 17h36.

TEAT(R)O OFICINA. **Teatro Oficina grava Os Sertões em DVD**. Disponível em: <https://teatroficina.com/2007/01/15/teatro-oficina-grava-os-sertoos-em-dvd/>. Acesso em 20 de julho de 2021, às 14h19.

TEATRO PARA ALGUÉM. **About**. Disponível em: <https://teatroparaalguem.com.br/about-2/>. Acesso em 22 de julho de 2021, às 23h.

UNO, Kuniichi. **A gênese de um corpo desconhecido**. Tradução de Christine Greiner com colaboração de Ernesto Filho e Fernanda Raquel. São Paulo: n-1 Edições, 2012.

VENTURELLI, Suzete. **Arte computacional**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2017.

VENTURELLI, Suzete. Gamearte: uma poética de interação. **Revista Famecos**, Porto Alegre, n. 23, abril, 2004. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/>

[revistafamecos/article/view/5397](http://revistafamecos/article/view/5397). Acesso em: 05 de janeiro de 2022, às 14h53.

WEISSBERG, Jean-Louis. Real e virtual. In: PARENTE, André (Org.). **Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

PETROBRÁS patrocina caixa de DVDs de ‘Os Sertões’ do Teatro Oficina. In: **Agência Petrobrás**. 14 de fevereiro de 2007. Disponível em: [https://www.agenciapetrobras.com.br/Materia/ExibirMateria?p\\_materia=2692](https://www.agenciapetrobras.com.br/Materia/ExibirMateria?p_materia=2692). Acesso em 13 de agosto de 2021, às 17h30.

## **vídeos**

**Play On Earth**. Phila7. Disponível em: <https://vimeo.com/60760014>. Acesso em 15 de julho de 2021, às 13h.

**Sonhos de Kafka 1**. Marcos Martins e Carin Louro. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-BqDaC3KPXE>. Acesso em 30 de agosto de 2021, às 12h43.

**Sonhos de Kafka 2**. Marcos Martins e Carin Louro. Disponível em: [https://www.instagram.com/tv/CIgCxWLJUgW/?utm\\_medium=copy\\_link](https://www.instagram.com/tv/CIgCxWLJUgW/?utm_medium=copy_link). Acesso em 30 de agosto de 2021, às 13h22.

**Carta a um jovem poeta**. Marcos Martins. Disponível em: [https://www.instagram.com/tv/CAshFXuJF3l/?utm\\_medium=copy\\_link](https://www.instagram.com/tv/CAshFXuJF3l/?utm_medium=copy_link). Acesso no dia 30 de agosto de 2021, às 14h.

**Série Fragmentos**. Armazém Companhia de Teatro. Disponível em: <https://www.instagram.com/armazemciadeteatro/?hl=pt-br>. Acesso em 28 de setembro de 2021, às 11h08.

**Um relatório para uma academia**. Yan Maran e Marcos Martins. Disponível em: <https://youtu.be/RyUlpfBwI2E>. Acesso em dia 08 de fevereiro de 2022, às 15h01.

**Teaser do espetáculo Insônia - Titus Macbeth**. Estúdio Lusco-Fusco. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2lb3gCyELIk>. Acesso em 08 de janeiro de 2022, às 16h.

**Teaser do espetáculo Tchekhov é um cogumelo**. Estúdio Lusco-Fusco. Disponível em: <https://vimeo.com/245424665>. Acesso em 08 de janeiro de 2022, às 16h30.

## apêndice 1

As tecnologias nas criações da Armazém Companhia de Teatro: uma conversa com Paulo de Moraes<sup>84</sup>

**CARIN — Nas mais de três décadas da Armazém Companhia de Teatro, vocês vivenciaram muitas transformações das tecnologias. Do analógico ao digital em muitos elementos utilizados em cena. Como foi, ou como tem sido, a relação da companhia com as tecnologias na cena ao longo desses anos?**

**PAULO —** Quando eu comecei no teatro, primeiro como ator, depois como diretor, as minhas maiores referências não vinham do teatro. Claro que eu assistia teatro, mas minhas maiores referências eram o cinema, as histórias em quadrinhos, a música. Então, o teatro que eu busco desde o início é esse teatro onde tudo isso se mistura. E pra isso, pra essa confluência de linguagens, a tecnologia é sempre uma aliada, seja no uso da música, da cenografia, do vídeo. O vídeo, as projeções em vídeo têm sido utilizados pela companhia já há muito tempo, sempre de maneiras diversas, é quase uma pesquisa continuada, descobrir como o vídeo pode contribuir para a nova história que vai ser contada, como apoiar a narrativa, como surpreender o público, como desafiar os atores. A mesma coisa pode ser dita da sonorização dos espetáculos. O uso de microfones com ou sem fio, a amplificação da voz em espaços específicos do palco, em momentos específicos da cena, também é uma pesquisa que me interessa. No fim das contas, tudo isso influi pra encontrarmos esse teatro em que os elementos não tem uma ordem de importância definida, uma hierarquia. Interessa um teatro onde o texto dialogue com a luz, que dialogue com a música, que dialogue com os atores, e por aí segue. Sem hierarquia. Buscando uma espécie de teatro total. Isso me interessa.

**CARIN — Como a projeção entrou em cena nos espetáculos da companhia? Qual foi o primeiro espetáculo que contou com a projeção como elemento para compor a cena?**

**PAULO —** Usamos um projetor pela primeira vez em “Da Arte de Subir em Telhados”. Era uma peça em que os personagens, num determinado momento, estavam no telhado de um frigorífico abandonado, as telhas quebravam e os personagens caíam pra dentro desse grande espaço, caíam numa espécie de campo de sonhos. Me lembro que era um projetor pequeno, com pouca potência e que usávamos não para projetar imagens definidas, mas para ajudar a criar esse campo de sonhos, era uma projeção abstrata, colorida, que criava grandes sombras coloridas com o movimento dos atores. Me lembro muito do dia em que testamos o efeito pela primeira

---

84 Conversa por escrito e compartilhada via WhatsApp entre setembro e outubro de 2021.

vez, como eu fiquei empolgado, maravilhado mesmo. Em alguns momentos, projetávamos nuvens, em outras eram cores fortes, vermelho, amarelo, num contraste lindo o com o preto que predominava nos figurinos. Enfim... A partir daí, sempre que vou iniciar uma nova montagem, me pergunto se esse elemento é novamente necessário, se tenho uma ideia de como usar a projeção de vídeo de uma maneira nova, surpreendente, que agregue. Muitas vezes sinto que a resposta é sim, em outras acho que o uso é desnecessário.

**CARIN — Nos anos 2000 começou uma explosão tecnológica no Brasil, do digital, da cibercultura. A Armazém foi a primeira companhia a produzir um DVD de um espetáculo de teatro, inaugurando uma possibilidade de expansão do alcance do teatro, além da importância da memória, do registro. Como surgiu a ideia? E como foi essa experiência para a companhia?**

**PAULO —** A gente estava completando 15 anos de grupo em 2002 e pensamos em fazer um pequeno documentário contando nossa história. Quando fizemos o “Da Arte de Subir em Telhados”, eu trabalhei com o Pedrinho Asbeg, que era em jovem documentarista e que tinha ajudado na ideia das projeções da peça. Conversei com ele sobre a possibilidade do documentário e começamos a pensar em registrar o “Da Arte...” também, lançar um produto duplo: a peça filmada e um documentário. Primeiro pensamos em lançar tudo em VHS, mas já era uma tecnologia ultrapassada e, naturalmente, ficou a ideia do DVD, que era uma novidade e possibilitava uma qualidade de imagem e som muito superior ao que se conhecia na época. Mas não sabíamos exatamente como fazer aquilo, já que nunca tinha sido feito. Como fazer a captação das imagens? Como captar o som? O Pedro tinha uma câmera muito boa e resolvemos que ele iria captar as imagens com uma só câmera, gravando 20 apresentações do espetáculo. “Da Arte de Subir em Telhados” era apresentado em espaços alternativos, com um palco central e duas plateias, uma de frente para a outra. Era um espetáculo difícil de gravar, não podia ser uma imagem frontal. Então, o Pedro foi desenvolvendo uma maneira de gravar muito delicada, sensível, se fazendo quase que invisível tanto pros atores quanto pra plateia. A gente escolhia ângulos meio incomuns pras gravações de cada dia e lá ia ele captar isso tudo. O resultado é muito bonito. Mas tínhamos o problema da captação do som. Não era possível microfonar todo mundo, não tínhamos dinheiro pra isso. Então, fizemos uma captação básica e resolvemos dublar todo o trabalho dos atores, pra melhorar a qualidade do som. E foi isso, a gente se enfiou num estúdio e os atores, que já tinham um controle muito grande do espetáculo, conseguiram dublar a peça toda com muita precisão. Foi um processo de aprendizado que depois fomos desenvolvendo nos outros DVDs que lançamos. Ao todo, foram 5 espetáculos lançados em DVD. E em cada um, conseguimos uma melhora técnica notável, um controle muito maior dessa hibridez de linguagem que iniciamos lá em 2001.

**CARIN — No Hamlet, o fantasma do rei Hamlet aparece como uma grande projeção. É um personagem, um espectro, representado pela ausência física do ator, ou seja, o ator não está no palco, mas vemos a sua imagem que parece tão real quanto a dos outros atores em cena. Como se deu a construção dessa resolução cênica?**

**PAULO —** Eu pensava que a aparição do Fantasma era um dos momentos mais importantes do espetáculo, porque seria meio definidor da linguagem da peça. Eu pensava que o Fantasma estava dentro do Hamlet ou o Hamlet estava dentro do Fantasma. Era essa a imagem que eu buscava. Precisava ser uma sensação muito forte pra causar no Hamlet o desejo da vingança. Primeiro, pensei em projetar o fantasma no corpo do Hamlet, fizemos diversas experiências nesse sentido, mas não deu muito certo. Percebi que mais confundia do que conduzia para algum lugar. Aí surgiu a ideia de que o Fantasma fosse quase um holograma. Eu e Carlinha fomos pesquisar o tipo de material que poderia ajudar a concretizar essa ideia e aí resolvi fazer essa projeção numa superfície de acrílico forrada com uma película holográfica. Nosso cenário é uma grande parede de acrílico e metal. Então, a atriz que faz Hamlet fica por trás dessa parede e a projeção acontece na parede. Nós podemos ver a atriz iluminada por trás da parede, mas a projeção está em primeiro plano, definidora. O Fantasma está dentro do Hamlet, o Hamlet está dentro do Fantasma. Funcionou.

**CARIN — A última montagem presencial da companhia foi Angels in America. A era Reagan, a epidemia da Aids, a intolerância religiosa, política e social, para citar alguns dos pontos que o texto de Tony Kushner nos provoca. Parece meio profético ter sido última a montagem antes desta pandemia que ainda está assolando o mundo neste momento, somada a todas as outras atuais questões políticas, sociais... O teatro parece estar sempre conectado com o seu tempo. Você acha que teatro precisa estar conectado com seu tempo e suas inquietações?**

**PAULO —** Sem dúvida. Somos um reflexo do nosso tempo.

**CARIN — Já passou mais de um ano e meio que o teatro fechou suas portas para o presencial. Temos vistos muitos experimentos teatrais no campo virtual em diversos formatos. A Armazém começou a experimentando criação de cenas individuais dos atores gravando em casa com o celular, depois estreou o Parece loucura mas há método em 2020. Como chegou nesse formato de peça-jogo?**

**PAULO —** Com o início da pandemia, todos fomos jogados no mundo virtual. E aí, algumas perguntas se colocaram: que lugar a produção artística ligada ao teatro pode ocupar nesse mundo virtual? como responder criticamente – tendo o teatro como ponto de partida – a esse mundo virtual? Porque o mundo virtual tem um fluxo, um movimento constante, que vai moldando nossos gostos, nossas opiniões, nossos sonhos, nossos afetos... A partir dessas

plataformas virtuais, nos tornamos, o dia todo, consumidores de formas de viver. Então, como agir criativamente, como seguir fazendo teatro num tempo em que a virtualidade se coloca como centro do mundo, como centro das relações? Para Brecht, o teatro deveria interpelar o público ao expor o mundo humano como uma construção contingente, portanto passível de transformação, ao mesmo tempo em que deveria se expor, ele mesmo, o teatro, como técnica de exposição. A possibilidade de uma apresentação ao vivo, que contasse com a intromissão do público no desenvolvimento da narrativa pareceu uma linda possibilidade de encontro. Usar todo o potencial de interação da internet numa espécie de teatro-jogo foi se mostrando a melhor forma de traduzir o momento que estávamos vivendo. Mobilizar pessoas muito diferentes entre si, de lugares diferentes do país, interagindo a partir de uma determinada plataforma e fazendo dessa interação uma interferência artística nos pareceu uma resposta criativa. PARECE LOUCURA MAS HÁ MÉTODO é, então, pra mim uma espécie de ‘peça de teatro emergencial’, uma tentativa de resposta criativa aos palcos vazios destes tempos de pandemia. A ideia era colocar num tablado digital, 9 personalidades shakespearianas que iriam se enfrentar numa arena de ideias, sendo tudo conduzido pelas intervenções de um Mestre de Cerimônias. O que acontece é que já na primeira apresentação, com uma única frase, o público é instigado a eliminar um dos jogadores (ou seja, sua história já acaba ali). Que história você quer continuar acompanhando? Que personagens te interessam? A empatia do público com cada narrativa vai definindo a sequência de duelos de nosso jogo (que é sempre diferente a cada apresentação). PARECE LOUCURA MAS HÁ MÉTODO é teatro de jogo, que tira o espectador de uma posição passiva e o coloca no centro da decisão de nossa fábula. E Shakespeare tornou-se nosso parceiro ideal nessa tentativa de invadir as mentes e os corações do público, pois Shakespeare é o mundo. Seus personagens são muito diversos e apresentam visões de mundo muito diferentes entre si. Em alguns, há humor. Em outros, uma perspectiva mais política. Uma delas fala de amor. Outro de traição. Enfim, seus personagens proporcionam um leque de opções muito abrangente; e a formação da plateia, que a cada dia se identifica com narrativas diferentes, influi decisivamente na sequência dos acontecimentos. Nosso trabalho em PARECE LOUCURA MAS HÁ MÉTODO encontra algum paralelo no teatro épico proposto por Brecht, porque está absolutamente rompido o ilusionismo da cena teatral. Aqui estão expostas as formas de exposição. E o que está em jogo, com esse gesto, não é a reprodução do que já é vivido, mas a produção de formas de vida ainda possíveis. Esses são os dias em que vivemos. Obras de arte, artistas, públicos e políticos – todos compartilham os mesmos espaços de exposição; todos se medem, cada vez mais, com as técnicas de reprodução, isto é, com as mediações que montam e desmontam, que modulam, compõem e recompõem o mundo que eles compartilham e disputam.

**CARIN — E como foi lidar com a criação à distância?**

**PAULO —** Foi difícil, foi trabalhoso, mas foi tão prazeroso poder fazer essa tentativa de teatro no momento que estávamos vivendo. Tinha uma nuvem tão escura envolvendo nossas vidas, tinha uma tristeza constante acompanhando a gente, mas quando a gente se reunia, mesmo à distância, mesmo através da tela de um computador, pra criar, eu me sentia vivo, me sentia necessário, me sentia vital, e sentia meus companheiros assim também. Foi um sopro de vento fresco no coração.

**CARIN — Ainda vivemos uma incerteza sobre tudo. A pandemia afetou nossos modos de criação e nossos modos de existência. Os artistas de teatro vivenciaram, aprenderam, descobriram outras habilidades e outras formas de relação com o público. Como você visualiza o teatro pós-pandêmico?**

**PAULO —** Ainda não consigo entender o que virá depois desse momento tão caótico. Sinto que as pessoas perceberam a importância da arte, acho que o isolamento a que fomos submetidos deixou claro a necessidade de termos acesso a filmes, livros, músicas, é isso que nos alimenta também, que faz com que a gente se sinta vivo. Houve um primeiro momento em que experimentamos uma aproximação com o público através da internet e foi um momento potente, mas que logo esfriou, eu senti isso. As pessoas no início da pandemia assistiam a lives, peças online, depois começaram a se afastar, querendo uma volta à normalidade, ao que tínhamos antes. Mas esse encontro pela internet teve uma importância muito grande e não deve se perder. Eu acredito que vamos ter que encontrar uma forma de não perder esse público tão interessante e tão carente que esse momento nos mostrou. Com o “Parece Loucura Mas há Método”, a gente foi visto de mais de 140 cidades do Brasil, muitos lugares onde a companhia nunca tinha se apresentado. Esse público nos interessa. Queremos estar perto deles também.



## apêndice 2

*podcast* - Teatro hoje: experiências virtuais na pandemia



Aproxime o celular do QRCode para ouvir o podcast no Spotify. Se preferir, acesse: <https://open.spotify.com/show/6yO9nk51Gmp8jfgb2s5iVp?si=e92f4ff0b4784505>

## EPISÓDIO 1: UM TEATRO DE EMERGÊNCIA

Duração: 10 minutos (pode ter uma pequena variação)

# #1 Experiências Cênicas Virtuais no Brasil

podcast com Carin Louro

### VINHETA DE ABERTURA:

[trilha intro]

### TEATRO HOJE

experiências virtuais na pandemia. Uma série de podcast em três episódios com reflexões sobre os modos de fazer teatro em tempos pandêmicos. Eu sou Carin Louro. Artista da cena, produtora cultural e pesquisadora. E este projeto foi contemplado pelo Programa Municipal de Incentivo à Cultura, da Secretaria Municipal de Cultura de Londrina.

[trilha]

### TÓPICOS

- Neste primeiro episódio, vou comentar como foi o processo de transição de um teatro presencial e o início da pandemia.
- Os artistas de teatro tiveram que experimentar outros formatos para criar seus trabalhos. Outras possibilidades e ferramentas de criação e outras maneiras de interagir com os espectadores.
- O artista da cena teve que descobrir como criar suas cenas no enquadramento da tela do celular, do computador, e usar o espaço da cena. Novos desafios que surgiram no período de isolamento.
- Teatralidade possível e os efeitos da presença.

## EPISÓDIO 2: EXPERIMENTOS CÊNICOS VIRTUAIS NO BRASIL – PARTE 1

Duração: 10 minutos (pode ter uma pequena variação)

### #2 Experiências Cênicas Virtuais no Brasil

podcast com Carin Louro

#### VINHETA DE ABERTURA:

[trilha intro]

#### TEATRO HOJE

experiências virtuais na pandemia. Uma série de podcast em três episódios com reflexões sobre os modos de fazer teatro em tempos pandêmicos. Eu sou Carin Louro. Artista da cena, produtora cultural e pesquisadora. E este projeto foi contemplado pelo Programa Municipal de Incentivo à Cultura, da Secretaria Municipal de Cultura de Londrina.

[trilha]

#### TÓPICOS

— Passado o impacto inicial de ter os trabalhos presenciais paralisados, os grupos, coletivos e artistas começaram a explorar a diversidade das ferramentas online.

— Para manter a criação viva de alguma maneira. Lives no Instagram, cenas no Zoom, no Google Meet, no YouTube e pelo WhatsApp, bem como os vários usos dos recursos das plataformas. Vou falar sobre alguns experimentos criados neste período de isolamento.

— Alguns exemplos já pesquisados: Parece loucura mas há método, da Armazém Companhia de Teatro (Rio de Janeiro), Tudo que coube numa VHS, do Grupo Magiluth (Recife), A invenção do Nordeste, do Grupo Carmin (Natal), Insônia - Titus Macbeth, do Estúdio Lusco Fusco (São Paulo), Todo redemoinho começa com um Sopro, da Cia OFIT (Mato Grosso do Sul).

— Para contemplar a diversidade de formatos vistos, o papo vai continuar no próximo episódio.

## EPISÓDIO 3: EXPERIMENTOS CÊNICOS VIRTUAIS NO BRASIL – PARTE 2

Duração: 10 minutos (pode ter uma pequena variação)

### #3 Experiências Cênicas Virtuais no Brasil

podcast com Carin Louro

#### VINHETA DE ABERTURA:

[trilha intro]

#### TEATRO HOJE

experiências virtuais na pandemia. Uma série de podcast em três episódios com reflexões sobre os modos de fazer teatro em tempos pandêmicos. Eu sou Carin Louro. Artista da cena, produtora cultural e pesquisadora. E este projeto foi contemplado pelo Programa Municipal de Incentivo à Cultura, da Secretaria Municipal de Cultura de Londrina.

[trilha]

#### TÓPICOS

- Aqui segue a continuação sobre as criações no período de isolamento.
- Mais exemplos... as iniciativas do Sesc São Paulo; A arte de encarar o medo, d'Os Satyros; Quer ver escuta, do Grupo Galpão; Acatacara, do Clowns de Shakespeare...
- A criação segue constante nestes tempos e muitos trabalhos estão em processo de desenvolvimento.
- Comentar exemplos de várias regiões do Brasil, descentralizando o olhar artístico do foco os eixos principais.
- Perspectivas de retomadas de experiências presenciais.

### apêndice 3

*ponencia:* Notas sobre experiencias escénicas virtuales en la pandemia<sup>85</sup>

**Carin Louro** es brasileña, artista de la escena, traductora y doctoranda en Artes Escénicas (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO).

**Resumen:** En esta presentación, trazo y provoco algunas reflexiones e inquietudes sobre el trabajo del artista de la escena durante la pandemia de Coronavirus. El contexto de aislamiento desencadenó nuevos modos de creación y actuación, así como fricciones con otras posibles modalidades de presencia. En este sentido, presento algunos ejemplos de experiencias escénicas virtuales brasileñas que utilizan las redes sociales como herramienta.

¡Hola! Es un inmenso placer poder participar en esta edición de 10 años de Traspasos Escénicos. Preferiría que fuera en persona, pero seguimos haciéndolo de forma virtual, como todavía es posible en estos tiempos.

Estaba en La Habana, en el último Traspasos, en marzo de 2020, cuando la pandemia empezó a azotar al mundo entero. Todos estábamos reunidos con nuestras investigaciones, reflexiones y creaciones. Estuvimos juntos viendo espectáculos en varios espacios y teatros de La Habana. Y comenzamos a recibir las trágicas noticias de nuestros países. Nunca me había sentido tan insegura de regresar a mi casa como en este momento.

Muy rápidamente nuestras formas de hacer, crear, producir, investigar cambiaron. Nuestras formas de existencia han cambiado. Muchas cosas de nuestra vida diaria tuvieron que adaptarse. Para nosotros, artistas de la escena, fue un cambio brusco y trágico. Nuestro activo máspreciado nos fue arrebatado, que es la presencia.

Ese marzo de 2020, mi investigación doctoral, por ejemplo, tenía una perspectiva muy diferente. Mi enfoque estaba en las prácticas de creación escénica. Para la escena presencial. Junto con la pandemia, muchas preocupaciones nos consumieron. Y todavía nos consumen.

---

85 Texto para fala de vídeo/ponencia como participação do painel “Nuevas realidades y escenarios emergentes: creación, formación, gestión e impacto social” na programação do Laboratorio Internacional Traspasos Escénicos, organizado pela Universidad de Las Artes – ISA, de Havana/Cuba, em novembro de 2021. Originalmente escrito e falado em espanhol.

Los artistas y grupos comenzaron a cuestionar sus formas de hacer. Y pensar en lo que se podría hacer dentro de las posibilidades del aislamiento. ¿Cómo lidiar con la ausencia de presencia? ¿O cómo lidiar con otros tipos de presencia?

Nadie estaba preparado para una situación como esta. Ningún artista ha sido preparado y capacitado para crear e interpretar para la pantalla de una computadora o teléfono celular. Ningún artista estaba preparado para tener conocimientos técnicos relacionados con computadoras, o conexiones a Internet, o captura de audio o edición de video. Quizás los artistas que actuaron en cine y televisión ya estaban un paso por delante de los artistas en escena.

En nuestros cursos de pregrado no contamos con una o más asignaturas dedicadas a la creación de internet, ni a la interpretación de creaciones virtuales, ni siquiera a la relación y uso de dispositivos tecnológicos en la escena. Quizás estas sean modalidades que necesitaremos sumar en la formación de los artistas en la escena.

Son muchas las preocupaciones y ansiedades que impregnaron los procesos de creación durante la pandemia. Cada país, cada lugar con su contexto. Cada lugar con su tipo de tecnología disponible. En Brasil, aunque tenemos un buen internet ilimitado, como es un país muy grande, todavía tenemos muchos lugares sin acceso a internet. Esto se hizo más evidente en este período. Y tuvo un fuerte impacto en los temas educativos, especialmente, que tuvieron que migrar a la educación a distancia.

Los artistas de la escena y las empresas comenzaron sus experimentos a través de las redes sociales. Facebook e Instagram. Inicialmente, realizando conversaciones en vivo sobre diversos temas, siendo una de ellas las posibilidades de creación de este período. Luego comenzaron a crear escenas para presentarlas en vivo en Instagram, cada artista en un pequeño cuadrado en la pantalla de Instagram o YouTube. También lecturas dramatizadas de obras de teatro. De ahí surgieron muchas obras diferentes. Los artistas comenzaron a descubrir las posibilidades de relacionarse con la pantalla, con el retraso de internet, el tiempo de respuesta y la interacción. Las posibilidades de utilizar escenografías y objetos escénicos de la propia casa. La iluminación de la propia casa. Y el posible encuadre, que, en su mayor parte, acaba enfocando solo del cuello hacia arriba. Y la forma de mover el cuerpo, de trabajar el cuerpo, así como la proyección de la voz se hizo diferente.

La elección por las redes sociales también se debe a la posibilidad de uso gratuito. Y es por eso que incluso hoy vemos experimentos escénicos virtuales en todas las redes. Además de Facebook e Instagram, surgieron experiencias a través de WhatsApp, Telegram. Y los experimentos se basaron en explorar los recursos de cada red, usando audio, enviando imágenes, videos y textos, o enviando un link que va a una canción en Spotify, o a un video en YouTube. Destacaré dos experimentos al respecto.

Uno de esos experimentos es del Grupo Magiluth, que creó un experimento sensorial llamado Tudo o que coube numa VHS. Una experiencia individual de 30 minutos a través de WhatsApp en la que nos sumergimos en una historia que no es lineal ni completamente narrativa, pero recibimos pistas de fragmentos de una historia. Y esta historia de alguna manera se siente como si fuera nuestra también y nos toca profundamente.

El grupo de Clowns de Shakespeare creó una especie de juego interactivo, un work in progress, que duró seis días. Acatacara: uma peça ao avesso. A través de un grupo en el Telegram, junto con todos los espectadores, desarrollaron la construcción de una narrativa, que fue la constitución de una ciudad ficticia y sus historias, contextos, bandera, himno, etc. Con encuestas, sondeos e intercambio de mensajes de texto, audios y videos.

Estas redes sociales son parte de cada persona en el día a día. Luego, estas experiencias se acercan mucho a los espectadores de alguna manera y los hacen sentir como participantes de la experiencia. Quizás una de las posibilidades entre los innumerables intentos de relacionarnos con nuestros espectadores en este momento. De cómo hacer que la experiencia virtual sea más íntima, más interactiva, más cercana. De cómo convocar la presencia del espectador.

Ha pasado más de año y medio y seguimos aquí en la pantalla. Y continúan las preguntas. Y cada día aparecen muchos más. Vemos algunas posibilidades del presencial que va apareciendo lentamente alrededor del mundo. Casi como un espejismo, que parece acercarse a nosotros, pero aún no ha llegado. Espero que lleguemos pronto.

## apêndice 4

### *Exvoto* y los inútiles delirios sobre el tiempo

Conocer y habitar este tiempo presente de encierro parece ser acciones que se perdieron entre los momentos de ansiedad de un futuro que está allí y de un pasado disperso en el aquí y ahora. ¿Que tiempos son esos en que nuestros caminos se reducen al pasar de la habitación al baño a la sala de estar a la cocina a la habitación al baño a la habitación? Es inútil pensar en el tiempo cuando el tiempo parece haberse agotado. O el tiempo es un demonio que ronda nuestros infiernos, nuestras sombras, nuestros sueños. Un pájaro negro y loco, aunque pequeño, que zumba en nuestro cuerpo. Y al mismo tiempo que nos arrastra, nos consume, nos suspende, nos sacude y nos lleva hacia adelante.

*Exvoto*, con dirección de Ernesto Ortiz, un amigo y compañero que la vida me presentó entre los muchos cruces, nos lleva virtualmente a un enorme espacio vacío que habitamos juntos, de alguna manera, en este momento. Internet nos hace cruzar muchos caminos y conectarnos con muchas personas al mismo tiempo. Y, por lo tanto, es posible que las distancias entre los mapas sean prácticamente inexistentes. No hay distancias, no hay calles. “Nosotros somos los verdaderos países”. Ahora más que nunca.

El aislamiento es un caos de destellos de nuestros recuerdos de lo que era antes, el silencio, el no encuentro con otros cuerpos, la ausencia de calor humano, la oscuridad, el encuentro con las muchas versiones de nosotros mismos y las luces, sonidos y voces que llegan de afuera hacia adentro. El cuerpo experimenta dimensiones de espacio y tiempo. El cuerpo es atravesado por estas dimensiones y cambia el tiempo y el espacio.

Mucho más que un vídeo danza, *Exvoto* es un conjunto sensible de experimentos con otras posibilidades de movimientos, minutages, conexiones, flujos, sonidos, texturas. Un tríptico audiovisual que consta de varias imágenes creadas a partir de los cuerpos y partes de los cuerpos de los bailarines, impregnadas por una musicalidad que nos captura para dentro de la pantalla. Una obra de investigación del cuerpo con temporalidades y espacialidades, con el necesario inútil (?) intento de hacer una crónica de estos tiempos.

Rio de Janeiro, Brasil, 31 de julho de 2020



Aproxime o celular do QR Code para ter acesso  
aos vídeos da trilogia de *Exvoto*: inútil crónica del encierro.