

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Escola de Belas Artes
Programa de Pós-Graduação em Artes

Neise Teixeira Neves

**Teatro Digital:
Uma experiência da Cia. Pierrot Lunar
em “Antigamente, é quando?”**

Belo Horizonte
2023

Neise Teixeira Neves

**Teatro Digital:
Uma experiência da Cia. Pierrot Lunar
em “Antigamente, é quando?”**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito para a obtenção do título de Mestre em Artes.

Linha de Pesquisa: Poéticas Tecnológicas

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Mariana Lima Muniz

Belo Horizonte
2023

Ficha catalográfica
(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

792.028
N518t
2023

Neves, Neise Teixeira, 1972-
Teatro digital [recurso eletrônico] : uma experiência da Cia. Pierrot
Lunar em “Antigamente, é quando?” / Neise Teixeira Neves. – 2023.
1 recurso eletrônico.

Orientadora: Mariana Lima Muniz.

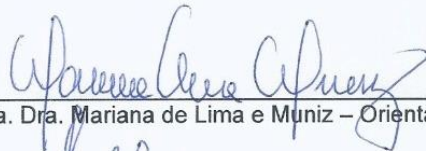
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais,
Escola de Belas Artes.
Inclui bibliografia.

1. Cia. Pierrot Lunar (Grupo teatral) – Teses. 2. Representação teatral
– Teses. 3. Teatro – Teses. 4. Mídia digital – Teses. 5. COVID-19
Pandemia, 2020- – Teses. 6. Arte e tecnologia – Teses. I. Muniz,
Mariana de Lima e, 1976- II. Universidade Federal de Minas Gerais.
Escola de Belas Artes. III. Título.

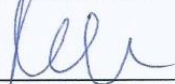
FOLHA DE APROVAÇÃO

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Dissertação da aluna **NEISE TEIXEIRA NEVES** - Número de Registro **2021712596**.

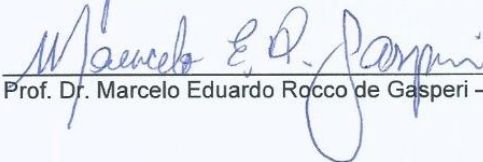
Título: "TEATRO DIGITAL: UMA EXPERIÊNCIA DA CIA. PIERROT LUNAR EM "ANTIGAMENTE, É QUANDO?"



Profa. Dra. Mariana de Lima e Muniz – Orientadora – EBA/UFMG



Prof. Dr. Rafael Conde de Resende – Titular – EBA/UFMG



Prof. Dr. Marcelo Eduardo Rocco de Gasperi – Titular – EBA/UFMG

Belo Horizonte, 31 de outubro de 2023

(Via do aluno)

À minha mãe (*in memoriam*), pela vida de generosidade, carinho e cuidado que dedicou a mim, aos meus, aos nossos. Recentemente, pelo teatro, pude revisité-la em nossas conversas de *antigamente, não sei quando*, pela ficção, em formato digital e transmitidas *online* pela internet.

Ao meu pai (*in memoriam*), que me fez entender a importância e o prazer de estudar, com apreço pela pesquisa.

Ao Léo Quintão, meu amor, pela parceria de vida, de trabalho, de teatro, de “Antigamente, é quando?” e de arte.

Ao meu filho Davi, o projeto de vida mais incrível pude iniciar e entregar ao mundo.

AGRADECIMENTOS

À CAPES/PROEX, pela bolsa de estudos, fundamental para a realização deste trabalho.

À Dr^a. Mariana Lima Muniz, orientadora sempre presente e atenta. Obrigada pelo incentivo nessa empreitada, com muita competência, objetividade, generosidade, firmeza e carinho.

Aos membros da banca examinadora, professores Rafael Conde e Marcelo Rocco, pela leitura generosa do material.

À *Cia. Pierrot Lunar* e ao Espaço Aberto Pierrot Lunar, minha casa para a arte, meu lugar de realizações.

À equipe de “Antigamente, é quando?”, formada por Ana Regis, pela dramaturgia, parceria fundamental na direção e por embarcar nessas loucuras conosco; Arthur Barbosa, pela amizade e parceria Pierrot Lunar, com seu olhar atento e curiosidade do aprendizado em favor das contribuições preciosas na criação; Kaká Correa, pela colaboração e disponibilidade para o trabalho, enxergando à distância as alternativas iluminadoras.

Às minhas “irmãs”, Soraya e Simone, ao meu irmão, Grimaldi, e minhas sobrinhas e sobrinhos (Victor, Nina, Thaís, Matheus e Thiago), pela caminhada de respeito, incentivo e amor familiar, para a qual sempre volto e me acho.

Ao Sesc Palladium e sua equipe, pelo convite para o Projeto Criações Digitais, a origem disso tudo, em especial, à Gizele de Cássia da Costa, pela lembrança, pela curadoria e pelo convite.

Ao Professor Renato Caixeta, do Posling – Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens do CEFET/MG, que me incentivou, em 2020, a escrever sobre este trabalho e continuar a pesquisa.

Ao Professor Cláudio Humberto Lessa, também professor e pesquisador do Posling – CEFET/MG, em disciplinas isoladas muito inspiradoras para mim, em 2019.

À Professora Karina Barbosa de Queiroz, do PPGCOM – Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFOP, nos primeiros passos rumo a um projeto de mestrado, ainda como sonho distante em 2018.

À Tereza Bruzzi, pela amizade e apoio, desde o início disso tudo.

Ao Alan C. Valente, pela revisão do texto.

E ao teatro, principalmente por meio das/os artistas dessa arte tão insistente e resistente, responsáveis pela sua permanência, à distância e em outra presença.

“O teatro se reinventa a todo momento. Pode parecer presunção quando já houve Shakespeare, mas é preciso reinventá-lo com olhos ‘despreconceituosos’, menos amarrados do que as gerações anteriores.” (19/03/2008)

Aderbal Freire-Filho (08/05/1941-09/08/2023)

“Eu não sou de resistir, eu sou de reexistir. A conjuntura atual mudou. Então, você tem que passar a ver as coisas de outro ângulo. (...) Tudo que está estocado é provocado.” (30/05/2017)

Zé Celso Martinez Corrêa (30/03/1937 – 06/07/2023)

RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo a identificação de procedimentos possíveis para compreender, aperfeiçoar e sistematizar a criação voltada para o chamado teatro digital. Também busca apontar suas reverberações a partir de revisão bibliográfica e da análise de “Antigamente, é quando?”, experiência apresentada e transmitida pela internet no ano de 2020, em Belo Horizonte, pela *Cia. Pierrot Lunar*, coletivo teatral que possui como integrante a autora deste estudo. Por meio de revisão bibliográfica, descrição de procedimentos realizados na criação e de entrevistas com a equipe, foram estabelecidas categorias de análise na intenção de identificar elementos que compõem a obra e encontrar caminhos para entender como podem ser criadas possíveis conexões entre o caráter artesanal do teatro, permeado pela presença física, e seus diálogos com a tecnologia de transmissão remota de presença. Esse fenômeno foi acentuado pelo isolamento social, imposto pela pandemia da Covid-19 e trouxe outras perspectivas em relação ao teatro. Por fim, neste estudo, busca-se compreender como a interferência das mídias digitais, permeada pelo cinema, audiovisual e a internet podem oferecer um olhar plural diante das relações fronteiriças entre essas linguagens.

Palavras-chave: teatro digital; internet; cinema; audiovisual; hibridismo.

ABSTRACT

This dissertation aims to identify possible procedures for understanding, improving and systematizing the creation of so-called digital theater. It also seeks to point out its reverberations based on a literature review and on the analysis of "Antigamente, é quando?", an experience presented and broadcasted online in 2020 in Belo Horizonte by *Cia. Pierrot Lunar*, a theater collective whose member is the author of this study. Through a bibliographical review, a description of the procedures carried out in the creation and also gathering interviews with the team, categories of analysis were established with the intention of identifying elements that make up the work and finding ways to understanding how possible connections can be created between the artisanal character of theater, permeated by physical presence and its dialogues with the technology of remote transmission of presence. This phenomenon has been accentuated by the social isolation imposed by the Covid-19 pandemic and has brought new perspectives to theater. Finally, this study seeks to understand how the interference of digital media, permeated by cinema, audiovisual and the internet, can offer a plural look at the border relations between these languages.

Keywords: digital theater; internet; cinema; audiovisual; hybridity.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Espetáculo <i>Play Me</i>	49
Figura 2 - Espetáculo <i>Distancia</i>	50
Figura 3 - Imagem capturada do <i>site</i> do Teatro para Alguém	51
Figura 4 - <i>A arte de encarar o medo</i> – Grupo <i>Os Satyros</i> – 2020	53
Figura 5 - <i>Uma tendência para a alegria</i> , Cia. <i>5 Cabeças</i>	54
Figura 6 - <i>Quando os ciganos fazem as malas</i> – Grupo <i>Galpão</i>	56
Figura 7 - Reunião da equipe via <i>WhatsApp</i>	60
Figura 8 - Captura de imagens e telas	62
Figura 9 - Cena de geladeira	63
Figura 10 - Chama do fogão	63
Figura 11 – Cena no banheiro: a esposa	64
Figura 12 - Cena no banheiro: o marido	64
Figura 13 - <i>Set</i> em casa – espaço de cena	71
Figura 14 - Atriz em quadro	72
Figura 15 - Atriz fora do quadro	73
Figura 16 – Atriz em primeiro plano	73
Figura 17 - Lara com a mãe / espectadora/or	76
Figura 18 - Lara levando a toalha para o marido	77
Figura 19 - Quadro vazio enquanto com a discussão do casal em andamento	77
Figura 20 - Gui com a toalha após o banho	78
Figura 21 - Lara ao lembrar da mãe	80
Figura 22 - Lara e mãe confidentes.....	80

Figura 23 - Momento de reflexão – Gui.....	81
Figura 24 - Cena do chá de hortelã	82
Figura 25 - Cena tempo / espaço	82
Figura 26 - Referência ao carnaval de antigamente	82
Figura 27 - Despedida e saudação à mãe / espectadora/or	83
Figura 28 - #elenão	84
Figura 29 - #fiqueemcasa e ninguém solta a mão de ninguém	84
Figura 30 - Censura nunca mais	85
Figura 31 - Vidas negras importam	85
Figura 32 - Interação com público pós-apresentação	88
Figura 33 – Finalização da transmissão no canal do <i>Instagram</i>	89
Figura 34 - Teatro na Tela – categoria Na Tela	92
Figura 35 - Teatro na Tela – categoria Palco na Tela	92
Figura 36 - Teatro na Tela – categoria Tela a Tela	93
Figura 37 - Mostra 4 por 1	94
Figura 38 - Transmissão presencial de "Antigamente, é quando?" em 2022	95
Figura 39 - Anotações de Ana Regis sobre o tom de atriz / ator	120
Figura 40 - Anotações do processo – Ana Regis	124
Figura 41 - Movimentação atriz e ator em cena	126
Figura 42 - Ensaio de enquadramento do braço	127
Figura 43 - Bastidores do experimento com fotos	134
Figura 44 - Experimentação: fotos antigas, reais, do casal	138
Figura 45 - Conversa com a mãe – início da transmissão	142
Figura 46 - Interatividade com público ao final	146

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	12
2 O TEATRO PARA ALÉM DE SUA ESSÊNCIA	25
2.1 O Teatro, a presença e o espaço	28
2.2 Cinema, audiovisual, internet e teatro – cruzamentos e fronteiras.....	31
2.3 A Técnica e os Diálogos do Teatro com as tecnologias de supressão presencial.....	41
3 ANTIGAMENTE, É QUANDO?	
3.1 Desafio rumo ao quase desconhecido.....	58
3.2 O processo	61
3.3 Apresentação / Transmissão	85
3.4 Desdobramentos	89
4 OUTROS OLHARES	96
4.1 Olhar pelo contexto	97
4.2 O olhar de fora	101
4.3 O olhar da câmera	112
4.4 O olhar pelo enquadramento – uma investigação	121
4.5 A ficção emprestada pelo olhar do real	133
4.6 A presença pelo olhar do espectador	141
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	147
REFERÊNCIAS	160
ANEXO A (<i>link</i> para as transcrições das entrevistas, na íntegra)	164
ANEXO B (<i>link</i> para a gravação do espetáculo digital “Antigamente, é quando?”, na íntegra)	165

1 INTRODUÇÃO

Esta investigação tem como objetivo oferecer pesquisa em arte, por meio do estudo e identificação de procedimentos possíveis para compreender, aperfeiçoar e levantar elementos que possam sistematizar a criação voltada para o chamado teatro digital, bem como apontar reverberações dessa linguagem, a partir de “Antigamente, é quando?”, experiência de teatro em formato digital, apresentada e transmitida pela internet no ano de 2020, em Belo Horizonte, pela *Cia. Pierrot Lunar*, coletivo teatral que conta como integrante a autora desta pesquisa.

Em linhas gerais, esta pesquisa trata dos procedimentos realizados na criação, construção e execução de um trabalho teatral elaborado para o meio digital. Para o texto da pesquisa, além do trabalho com a literatura específica, o percurso metodológico teve como fio condutor entrevistas com os integrantes da equipe que participou do processo criativo dessa produção em teatro digital. Desse modo, foram estabelecidas categorias de análise para identificar os elementos que compõem a obra, bem como dar subsídios para a compreensão desse processo, de modo a esclarecer e encontrar caminhos para entender como podem ser criadas possíveis conexões entre o caráter artesanal do teatro, propriamente dito, permeado pela presença física, que reúne artista e público em uma mesma relação de espaço e tempo, e seus diálogos com a tecnologia, nesse caso, em criações digitais apresentadas “ao vivo” de forma remota.

A motivação deste estudo acadêmico surgiu da realização da experiência teatral em formato digital “Antigamente, é quando?”, construída e apresentada de forma remota, a partir de uma situação inusitada e, ao mesmo tempo, desafiadora para o teatro no mundo: o isolamento social causado pela pandemia da Covid-19, em 2020.

A *Cia. Pierrot Lunar*, realizadora do trabalho digital, objeto deste estudo, completa 30 anos de existência no final do ano de 2023 e é o coletivo teatral em que eu, Neise Neves, integro como atriz e gestora, desde a sua fundação. Posso afirmar que minha trajetória profissional se confunde com a trajetória da *Cia. Pierrot Lunar*, mesmo tendo eu participado de trabalhos externos ao grupo. A companhia foi

fundada em 1993, em Belo Horizonte, por egressos do curso de formação de atores do antigo Centro de Formação Artística da Fundação Clóvis Salgado – CEFAR –, em BH, hoje, Centro de Formação Artística e Tecnológica – CEFART. A *Cia. Pierrot Lunar* é considerada um dos coletivos mais inquietantes de sua geração, produzindo seus trabalhos artísticos, ações e eventos culturais, além de atuar como gestora de um espaço multicultural na cidade, o Espaço Aberto Pierrot Lunar, desde 2008, com atividades que buscam sempre o diálogo com as várias áreas das artes em sua programação, recebendo trabalhos de diversas regiões do Brasil e de outros países, o que, de certa forma, influencia na criação artística do grupo, que sempre buscou aliar seu trabalho no teatro a conexões com a música, o audiovisual e outras tecnologias.

Em sua produção artística, a companhia trabalhou autores clássicos, como Garcia Lorca e Lewis Carroll; modernos, como Samuel Beckett; e contemporâneos nacionais, como Edmundo de Novaes Gomes, Branca Maria de Paula, André Sant’Anna, além de Aníbal Machado e, recentemente, Luis Alberto de Abreu e Ana Regis. Desenvolve, desde 2007, pesquisa sobre a encenação do teatro narrativo, uma experimentação que investiga os recursos que o teatro dispõe para encenar textos literários ou narrativos, traduzindo em ação as suas vozes, imagens e tempos verbais, sem que sejam desconstruídos, na tentativa de transpor suas configurações às características do formato teatral.

A Companhia apresenta em seu currículo 13 trabalhos artísticos em teatro, com espetáculos de rua, palco e espaço alternativo, cenas curtas, leituras dramáticas e, por último e objeto deste estudo, o teatro digital. Atuou também na área da Comunicação Cultural, quando foi idealizadora e fundadora do *“Palco BH – primeiro guia de artes cênicas de Belo Horizonte”*, distribuído e veiculado na cidade entre os anos de 2000 e 2005, atualmente ocupando um espaço nas redes sociais, como uma rede de divulgação das artes cênicas e do audiovisual. Entre as várias iniciativas e eventos culturais em seu currículo, os mais recentes “Teatro na Tela” (2021) e “4 por 1”, são voltados para o teatro digital. Eventos como o “Bazar de Histórias” (em sua 25ª edição no final de 2023), o “Café com Cinema”, a “Mostra Mulheres em Cena”, o “Música Aberta”, o “Aberto para o Jantar – coma, beba e seja feliz” (evento de gastronomia e arte), eventos externos como o 21º e o 22º Encontro

SESI de Artes Cênicas em Araxá, MG (2011 e 2012), além de parcerias com a mostra “Curta Dança”, são exemplos da gama de atuação da *Cia. Pierrot Lunar*. Boa parte dessas ações são promovidas e realizadas na sede da companhia e espaço multicultural, o Espaço Aberto Pierrot Lunar, uma referência cultural na cidade de Belo Horizonte há 15 anos.

Em 2007, o espetáculo “Atrás dos olhos das meninas sérias”, que já sinalizava um apontamento da pesquisa sobre teatro narrativo, recebeu alguns prêmios importantes e participou de festivais nacionais e internacionais, ganhando, depois de dez anos em repertório, em 2017, sua versão para o cinema. A evolução da pesquisa sobre teatro narrativo, aprofundada em 2008, resultou em três espetáculos que levam a narrativa literária à cena: “Sexo” (2010), para espaço alternativo, “Acontecimento em Vila Feliz” (2011), em formato para rua, propondo um cruzamento do teatro narrativo com a música popular, executada, ao vivo, pelo elenco, e “Tudo de Nós” (2013), espetáculo autobiográfico de quatro jovens atores, da *Pierrot Teen*, grupo de formação da companhia.

Em 2017, com a nova turma do *Pierrot Teen*, a companhia apresentou um trabalho processual de pesquisa narrativa e autobiográfica intitulado de “Meus Cliques”. Em 2018, a companhia estreou o espetáculo, “Um Pouco de Ar, Por Favor”, com direção de Chico Pelúcio (*Grupo Galpão*) e dramaturgia de Luis Alberto de Abreu, realizando temporada até fevereiro de 2020, quando do início da pandemia da Covid-19. Com “Um Pouco de Ar, Por Favor”, a companhia viveu a grata experiência de participar de uma circulação pelo interior do estado de São Paulo. Em fevereiro de 2020, após a uma temporada de êxito em Belo Horizonte, o espetáculo, além das atividades do espaço multicultural, teve de ser interrompido, em função do anúncio da pandemia que muito alterou a vida das pessoas e da produção artística no mundo com a imposição do isolamento social. O setor cultural foi o primeiro a parar e o último a recomeçar. E foi nesse período (2020), portanto, que “Antigamente, é Quando?” foi elaborado e apresentado. Como dito, esse trabalho artístico instigou a pesquisa mais profunda sobre o formato de criação em teatro digital pelo Programa de Mestrado da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais.

Posso afirmar que algumas das etapas de minha formação como artista e gestora em teatro instigaram o meu interesse por esta investigação. Fora da companhia quis também trabalhar com cinema, o que, de certo modo, foi complementando minha formação com as variadas oficinas das quais participei nessa área, tanto em relação à minha graduação em Comunicação Social como na formação de atriz, pois em minha época de escola de teatro, na década de 1990, não havia nenhuma disciplina voltada para a interpretação de atores para o cinema e / ou audiovisual. Aprendíamos na base do “erro e acerto”, fazendo publicidade e sofrendo certo preconceito por sermos “teatrais” demais para a câmera, quando fazíamos testes para os poucos filmes que eram produzidos em Belo Horizonte. Com o tempo, frequentando festivais de cinema, intercâmbios e com o surgimento de políticas públicas para a cultura, foram aparecendo novas frentes de formação e novas vivências foram estabelecendo as noções sobre o trabalho de uma atriz ou ator diante da câmera e da dinâmica do universo audiovisual, bem como da profissionalização na gestão cultural, em que encontrei espaço para me pós-graduar em uma especialização.

No trabalho artístico desenvolvido dentro do grupo, hoje, muitas dificuldades ainda existem, mas o que ficou e sempre esteve presente no meu trabalho como atriz e na Companhia foi a relação da cena teatral com a imagem e com as ferramentas por ela exigidas. As opções estéticas na *Cia. Pierrot Lunar* sempre buscavam uma interlocução com a música e o audiovisual. No espetáculo “Alice”, por exemplo, dirigido por Fernando Mencarelli, realizado em 1996, e considerado o primeiro trabalho da *Cia. Pierrot Lunar* fora da escola, já havia sinais da vontade do grupo em aliar música, imagem, literatura e ocupação de espaços não convencionais para apresentação de peças teatrais. O local escolhido para a temporada do texto original de Lewis Carrol foi um grande espaço deixado pela Escola Guignard, que, naquela época, estava mudando para seu novo prédio no Bairro Mangabeiras, deixando o lugar que ocupava como uma espécie de porão que se abria para os jardins e a garagem da Fundação Clóvis Salgado. Um espaço vazio e muito vocacionado para ocupações artísticas investigativas, em uma época, em 1996, que não encontrávamos muitas alternativas para esse perfil. Esse grande local vazio deixado pela escola de artes plásticas, que, hoje, é uma galeria de artes que faz parte do Palácio das Artes, foi inteiramente transformado por nós da *Cia. Pierrot Lunar*, que

pintamos teto e paredes de azul e, com a parceria dos técnicos Alexandre Galvão e Wladimir Medeiros, produzimos toda a fiação de iluminação que seria utilizada para a encenação, que era itinerante, fazendo o público caminhar por onde a protagonista Alice passava. Para a Alice crescer e diminuir, projetávamos sua sombra na parede, através de efeitos de luz, utilizando até mesmo um farol de carro, além de um projetor de *slide* antigo que imprimia palavras-chaves do processo da personagem em suas descobertas. Essa produção foi um prenúncio de que elementos do diálogo com imagens e outras possibilidades de encenação que não só a convencional no teatro já apontavam o que seria perseguido pelo grupo.

Em 1997, o grupo resolveu transpor para o teatro o universo do desenho animado e falar para as infâncias, ao montar o espetáculo “Yabba-Dabba-Doo! Uma História dos Flintstones”, com o qual cumpriu várias temporadas em Belo Horizonte e outras cidades pelo Brasil, experimentando também viajar com uma versão *pocket*, para eventos corporativos. Nesse trabalho, a característica principal da encenação era a da investigação do movimento preciso da animação, além da busca pela fidelidade em representar aquelas personagens tão conhecidas pelo imaginário de uma geração e utilizar-se de uma trilha sonora original divertida e cantada pelo elenco.

Nos anos 2000, a Companhia estava incomodada com os erros na divulgação cultural da cidade de Belo Horizonte e seu acesso à população. Nessa época, a divulgação era ainda representada pelos jornais locais, vendidos em bancas ou por assinatura. Não havia nenhum meio de divulgação fora das edições jornalísticas e seus “tijolinhos” que fosse mais democrático, para o qual o artista pudesse enviar informações sobre seus trabalhos em artes cênicas, sem o filtro dos editores e com o qual o público pudesse ter livre acesso e de forma gratuita. Em virtude disso, Léo Quintão e eu, na *Cia. Pierrot Lunar*, criamos o “*Palco BH – primeiro guia de teatro de Belo Horizonte*”, que circulava mensalmente por todos os lugares da cidade, em material impresso, com o formato compacto de bolso e que fazia chegar às mãos das pessoas as informações que antes não eram de fácil acesso, em função da linha editorial dos cadernos de cultura dos jornais formais, que, muitas vezes, quando faziam, veiculavam algum erro. Além da agenda mensal, esse informativo trazia entrevistas com agentes culturais da cidade (diretora/es, produtora/es, atrizes e atores, cenógrafos, figurinistas e técnicos) e público, promovendo, assim, o registro

da memória das artes cênicas mineiras. Premonitoriamente, o *Palco BH* cumpria o que, hoje, os aparelhos celulares fazem: informação à mão de quem quisesse tê-la.

Em 2005, a partir de uma leitura dramática do texto “Visões do Paraíso”, de Branca Maria de Paula, a vontade de voltar aos palcos veio com força total e a pesquisa sobre o universo feminino foi tomando forma. Pela direção do professor e pesquisador Juarez Guimarães Dias, estreamos em 2007 “Atrás dos Olhos das Meninas Sérias”, trabalho que abriu caminhos para a pesquisa que desenvolvemos ao longo dos anos, sobre o Teatro Narrativo. Na encenação desse espetáculo, entre outras escolhas estéticas, utilizávamos efeitos de luz escura de emergência para criar ilusões e metáforas.

Ao dar continuidade à pesquisa narrativa, a companhia estreou “Sexo”, em 2010, concebido para espaços alternativos, e “Acontecimento em Vila Feliz”, em 2011, espetáculo musical, produzido para a rua. Em ambos os trabalhos, o diálogo com a música e outros aparatos tecnológicos estavam presentes. No espetáculo “Sexo”, imagens projetadas em restos de *banners* e nas paredes do Espaço Aberto Pierrot Lunar, aliadas a uma instalação artístico / cenográfica pensada para o local e para a encenação pelo cenógrafo, professor e pesquisador Ed Andrade são exemplos de usos já mais avançados desses elementos. Já para o espetáculo de rua, eram veiculadas gravações em uma campana acoplada ao fusca, cenário do espetáculo, transmitindo um programa de rádio e inserções de áudio acionadas por um mini *iPod*. Mais um exemplo de experimentações que unem um jeito artesanal de criar, com aparatos tecnológicos daquela época.

Em “Um pouco de ar, por favor”, último espetáculo para o palco convencional realizado pela Companhia, entre 2018 e 2020, o diálogo com aparatos tecnológicos foi se aprimorando e, dessa vez, fazia parte da dramaturgia. Atrizes e ator em cena contracenavam com suas imagens projetadas, em parte gravadas previamente e outras ao vivo, por meio do *videomapping*. Além disso, a música era executada ao vivo pelo elenco que, aliada às projeções, trazia as sensações e a ambientação que o enredo do espetáculo buscava proporcionar ao público.

Em 2020, ano que marca o início da pandemia da Covid-19 no Brasil, a Companhia foi convidada pela instituição Sesc Palladium para desenvolver um trabalho em teatro digital, pelo projeto “Criações Digitais”, que propunha a elaboração de um espetáculo nesse formato e que fosse realizado contendo dois ou mais atores que convivessem em um mesmo ambiente, já que nesse período a população vivia em uma condição de isolamento social, de acordo com protocolos de órgãos sanitários de cada região do país, em que as atividades artísticas no Brasil haviam sido completamente suspensas, na intenção de não gerar qualquer forma de aglomeração, inerente às apresentações presenciais em arte.

Assim, o convite à Pierrot Lunar se adequava às características do evento digital, pois o núcleo principal de integrantes da Companhia é formado pelo casal de atores Léo Quintão e eu, Neise Neves. Ou seja, estávamos convivendo no mesmo ambiente de confinamento pandêmico, onde pudemos desenvolver e pesquisar sobre algo relativamente novo e instigante para nós: o teatro digital. O trabalho foi desenvolvido entre maio e setembro de 2020 e teve estreia em outubro do referido ano, transmitido ao vivo pelo *Instagram*, por meio do aparelho celular do elenco e todo executado por ele, dentro de nossa casa.

O ano de 2020 foi definitivamente um divisor de águas em nossa vida pessoal, afetiva, social, econômica, nas áreas do conhecimento e, claro, para a cultura. As artes sofreram uma série de impactos em sua dimensão criativa e financeira, em pontos que podemos destacar, em grande parte, como negativos, mas também, em outros aspectos, positivos. O isolamento social em virtude da pandemia foi oficialmente instaurado no Brasil em meados de março de 2020, o que gerou regulamentações de âmbito mundial, refletindo em determinações e protocolos a serem seguidos no Brasil, colocados pelos órgãos públicos de saúde responsáveis, em todos os níveis. O isolamento social foi tema polêmico, sujeito a debates e embates que abrangeram questões políticas, econômicas e científicas, com consequências irreparáveis, mortes e caos no atendimento hospitalar pela falta de conhecimento sobre a doença, mas também pelo uso político, negacionismo científico e seus efeitos na sociedade.

Os aspectos negativos trazidos pela pandemia no contexto da cultura, sobretudo nas artes presenciais, giraram em torno da impossibilidade do encontro. Todos os eventos que pudessem gerar aglomerações tiveram de ser cancelados, adiados ou suspensos. Artistas de diversas vertentes ficaram incapacitados, não somente de se apresentarem presencialmente nos teatros e casas de espetáculos, mas também de encontrarem-se entre si para ensaiarem, criarem seus trabalhos artísticos, trocarem impressões e produzirem. Os cinemas também tiveram de fechar as portas temporariamente. Sem o encontro inerente ao fazer teatral, grupos de artistas, atrizes e atores independentes, diretoras e diretores e dramaturgas e dramaturgos tiveram de se reinventar. Foi a partir dessa necessidade de permanecer que surgiu a perspectiva positiva, nascida do caos e da vontade de continuar criando e buscando alguma conexão com público e artistas.

Quando nada mais podia ser feito, o teatro deu um jeito de continuar existindo. Essa capacidade de se reinventar e de se adequar aos acontecimentos, que o teatro sempre carregou em sua história, talvez tenha se tornado mais evidente diante dessa situação limite, em que todas as possibilidades do encontro teatral tinham se esgotado.

Nesse sentido, remeto aos questionamentos de Guénoun (2004) sobre a necessidade do teatro:

(...) a que necessidades responde (eventualmente) o teatro? Necessidades de que e de quem? (...) Quanto tempo se pode esperar pelo teatro quando ele falta? Questão importante hoje em dia: pode ser que se tenha necessidade de teatro e que ele não esteja à disposição. Ou pelo menos, não o teatro de que se necessita. O teatro disponível não é necessariamente aquele que a vida pede – certas necessidades permanecem insatisfeitas (Guénoun, 2004. p. 16).

A atualidade dos questionamentos de Guénoun (2004) no trecho acima corrobora o que vivíamos no auge da pandemia. A falta brusca e inesperada de teatro, ocorrida em função dos impedimentos causados pelo isolamento social, fez com que rapidamente o teatro e “a vida” pedissem que outro teatro pudesse tornar-se disponível. Vale frisar: “*o teatro disponível não é necessariamente aquele que a vida pede*”.

A tecnologia é veloz e o mundo digital rapidamente se mobilizou para tornar disponível uma série de soluções que estreitassem as distâncias. Foi assim que se intensificaram os encontros virtuais: reuniões, conferências, aulas, palestras, seminários, festivais, debates e as famosas *lives*, em vários formatos e possibilidades. É sabido que todas essas ferramentas tecnológicas já existiam e eram utilizadas, mas seu uso ampliou-se bruscamente e acelerou-se para facilitar acessos e aumentar sua popularidade, pela necessidade ocasionada pela pandemia. O isolamento social revelou também vários aspectos do comportamento humano, entre eles, a importância da arte na vida das pessoas e para a saúde mental durante a quarentena. Surgiram exposições *online* em museus pelo mundo, livros cada vez mais disponibilizados em rede, concertos musicais em canais específicos da internet, bem como filmes e o *boom* dos serviços oferecidos para a transmissão em plataformas *streaming*. A arte se revelou como um alento, serviu, mais uma vez, para amenizar a angústia ocasionada pelo período de confinamento. Foi a partir disso que as artes dramáticas, mais precisamente as teatrais, começaram a encontrar saídas para não parar. Sem poder ocupar os espaços culturais e sem promover encontros, o teatro deu um jeito de continuar existindo. A transmissão pela internet era praticamente a única forma de se fazer expressar artisticamente, e as câmeras, computadores e celulares eram as ferramentas. Puristas do teatro não viam com bons olhos. Todavia, grande parte de agentes culturais dessa área já começavam a entender que seria um caminho possível, mesmo em uma situação de normalidade no futuro.

As *lives* teatrais, os espetáculos virtuais, a *web* teatro, o teatro digital ou teatro *online* são nomes que surgiram de forma mais intensa, pelo fato de se revelar a única forma de desenvolvimento de trabalhos artísticos nesse contexto pandêmico. As artes da presença foram delegadas aos meios tecnológicos de transmissão, por meio da internet, como forma de dar espaço para a expressão artística. Espetáculos foram criados em formatos variados, com atores em suas casas, contracenando pela tela, para a tela e chegando em quem precisavam de chegar: a espectadora e o espectador. Assim também foram aperfeiçoadas as plataformas de venda de ingressos, bem como de transmissão ao vivo. Espetáculos já existentes, originalmente concebidos para o palco, foram adaptados para essa possibilidade

que une teatro, audiovisual e internet. É nesse ponto que se concentra este estudo, pois cada linguagem exige uma forma de leitura, uma variação da interpretação dramática, um olhar específico para a criação e efeitos da veiculação, pelo discurso que produz e a imagem que transmite.

Diálogos do teatro com formatos digitais já estavam em andamento, mas o acesso foi acentuado e trouxe outras perspectivas em relação ao teatro que, neste estudo, como já dito, busca compreender como a interferência desse formato digital, permeado pelo cinema, audiovisual, a internet, o digital e a cena podem oferecer um olhar híbrido e plural, mas direcionado às relações fronteiriças entre uma linguagem e outra, tanto por quem faz quanto para quem assiste.

Em grande parte das produções teatrais ao longo dos tempos, o teatro captado pelas imagens de uma câmera foi utilizado apenas como um registro de uma apresentação, pois não era entendido como algo que produziria os mesmos efeitos no espectador quando assistido ao vivo, presencialmente, com atores e públicos juntos no mesmo espaço físico. A camada de mediação por uma tela já eliminaria, por si só, essa sensação do ao vivo, do acaso, do inusitado e do presencial, quando organizamos nosso olhar para essa dimensão. Já o cinema, a TV e internet possuem características específicas em audiovisual que causam no espectador os efeitos advindos desse modo de narrativa, por meio dos recursos de captação de imagem, edição e interpretação dos atores, bem como os efeitos da recepção quando assistidos em uma sala de cinema ou em casa.

E é exatamente pela possibilidade de reorganizarmos esse olhar voltado para a produção e fruição desse tipo de formato e seus cruzamentos que este estudo se concentra, ao abordar essa “quase nova faceta do teatro”. Um dos acontecimentos que me impulsionou a tentar encontrar procedimentos para a instauração desse olhar, além da experiência de “Antigamente, é quando?”, foi tomar conhecimento de um fato curioso e observar, posteriormente, a forma como esse acontecimento se deu na época da pandemia. Um diretor, exclusivamente do teatro, por força das circunstâncias, teve de dirigir uma cena de seu espetáculo, originalmente concebido para o palco convencional, para uma adaptação em formato digital, em função da pandemia – ou seja, para a câmera, em uma gravação a ser veiculada pela internet

posteriormente. Esse diretor mobilizou elenco e produção ao solicitar que móveis fossem afastados e que as portas fossem abertas, para liberar espaços, por estar pensando no palco, com o olhar da direção da cena para o palco, e não para um enquadramento e nas possibilidades que a captação de imagens poderia proporcionar. Quando alertado sobre essas artimanhas da imagem, conseguiu os mesmos e outros efeitos, sem desconfigurar o espaço, pois entendeu, ao assistir pela tela, quais os resultados alcançados. A partir disso, entendi que algo precisava ser debatido em relação às experiências em teatro para o formato digital, principalmente para quem é do teatro convencional, para proporcionar a esse encenador um outro olhar para esse outro teatro.

Nesse desafio que o meio teatral enfrentou e ainda enfrenta, será preciso levantar questões pertinentes a algo que, por uma necessidade, pela pandemia, começou a sair do quase desconhecido, chegou ao seu auge, mas que enfrenta ainda consequências de seus excessos. Com a volta das apresentações presenciais, o teatro digital vive seu momento de refluxo, buscando seu lugar nisso tudo. Para isso, esta pesquisa traça, em três capítulos, um painel que estabelece relações do teatro com a tecnologia, para além de sua essência, mas em sua característica como acontecimento, bem como aspectos ligados à história da técnica, as especificidades do audiovisual, originada pelo cinema, do universo digital e da internet.

Assim, o primeiro capítulo trata das questões e conceitos ligados às características fundamentais da tentativa de definir o teatro, mas também em diálogo com os contextos, sua trajetória e o uso de elementos neotecnológicos ao longo dos tempos. Elementos estes que estão, a cada época de sua evolução, à disposição de artistas e realizadores do teatro para a criação, elevando a percepção do teatro para além de sua essência. Para isso, apoio-me em abordagens de pensadoras e pensadores contemporâneos na pesquisa em teatro, como o professor e pesquisador da filosofia do teatro Jorge Dubatti, a professora, atriz e pesquisadora Mariana Lima Muniz, a professora e pesquisadora Gabriela Lírio Gurgel Monteiro, como também o cineasta e professor da área do cinema e audiovisual Rafael Conde de Resende.

Para entendermos esses processos dialógicos entre teatro, audiovisual, digital e internet, a pesquisa se vale das contribuições de Susan Sontag, Daniel Filho, Lúcia Santaella, Bernard Stiegler, Gilbert Simondon, Henry Jenkins e Pierre Lévy, pensadores do audiovisual e suas relações com o teatro, pensadores da técnica e sua história, bem como do universo das mídias digitais e suas relações na produção de conteúdos e seus efeitos multiplicadores ocasionados pela convergência. Na base do pensamento do teatro, recorro-me a Jerzy Grotowsky e Peter Brook. Acredito que, a partir de um entendimento sobre conceitos e trajetórias, contextos e evoluções ocorridas em cada um desses universos que se entrecruzam, podemos compreender o porquê dos processos híbridos vividos na atualidade e, em especial e para o foco deste estudo, pelas experiências em teatro no formato digital, ao abordar em subcapítulos o “Teatro, a presença e o espaço”; o “Teatro, cinema, audiovisual, internet, com seus cruzamentos e fronteiras”; a “Técnica e os Diálogos do Teatro com as tecnologias de supressão presencial”.

O segundo capítulo apresenta, a partir da minha experiência como integrante participante do processo de criação e apresentação de “Antigamente, é quando?”, todas as etapas vividas para a construção desse espetáculo, desde o convite até a transmissão do trabalho ao público, passando por suas reverberações em momento posterior ao período pandêmico. À luz da minha experiência, em compartilhamento com a equipe, tento abordar aspectos que vão desde as primeiras experimentações de elaboração de cenas pelo elenco, até a chegada de integrantes da equipe, passando pela evolução da escrita da dramaturgia, pela direção e outras funções dentro da criação na elaboração da encenação, às apresentações em transmissão ao vivo pela internet. Gislaïne Matos e Elisa Almeida trazem suas contribuições para esse capítulo, quando da utilização de técnicas da contação de histórias que inspiraram a cena inicial para a transmissão do trabalho. A descrição, pelo meu olhar, neste estudo, tem por objetivo trazer um panorama da vivência pessoal e artística na criação e participação ativa em todas as etapas do processo de construção e exibição da experiência, para em seguida, confrontá-la e / ou complementá-la com impressões do restante do coletivo participante do processo e, a partir disso, obter elementos para a análise dos procedimentos e reflexões buscadas neste estudo.

O terceiro e último capítulo trata da análise das entrevistas feitas com os integrantes do espetáculo em foco, na intenção de complementar e confrontar as impressões que já haviam sido descritas no capítulo anterior, possibilitando, assim, que fossem relacionadas categorias de análise que pudessem trazer ao estudo outras colaborações de pesquisadores já citados também no capítulo 1, bem como contribuições outras para a investigação dos procedimentos relativos ao objeto de estudo e questões que vieram à baila ao longo da análise, como o processo de criação, o uso da câmera, dos dispositivos móveis, do enquadramento, da internet, da autoficção e, principalmente, das interlocuções que o teatro tem buscado com outras áreas das artes, em diálogo com a tecnologia. Mas, antes, sob o apoio de Rosyane Trotta, considere importante trazer uma referência do modo como as práticas teatrais acontecem entre grupos teatrais, em sua forma convencional e em seus processos coletivos de criação. Em seguida, José Bidarra e Luis Fernando Severo, Wagner Souza e Silva e Carolina dos Santos Vellei trazem suas contribuições sobre a utilização dos dispositivos móveis e enquadramentos. Paula Sibilia possibilita o entendimento de como esses usos levaram, aliados às circunstâncias, a promover e instalar o que hoje conhecemos como a espetacularização do eu. Saliento também a contribuição de Gabriela Lírio Gurgel Monteiro, para auxiliar na reflexão sobre trabalhos autobiográficos em teatro, e Rafael Conde, para aspectos ligados ao trabalho de atrizes e atores para a câmera.

Após essas conexões apontadas nos três primeiros capítulos desta escrita, finalizo-a com as considerações acerca da dimensão de possibilidades que se abrem para a arte teatral, quando de sua expansão para outros campos e outras linguagens, possibilitadas também pela contribuição das ferramentas tecnológicas disponíveis em nosso tempo.

2 O TEATRO PARA ALÉM DE SUA ESSÊNCIA

O teatro, pela sua história e sua trajetória de diálogo com outras áreas artísticas, com a sociedade, com os contextos históricos e evoluções tecnológicas, está sempre em movimento e em conexão com o mundo. Dubatti (2012) descreve o teatro como um acontecimento, algo que se passa nos “corpos, no tempo e no espaço do convívio”.

Se o teatro é acontecimento vivo (vivente), a história do teatro é a história do teatro perdido; a historiologia teatral implica essa perda de forma epistemológica, assim como assumir o desafio da “aventura” que significa sair em busca dessa cultura perdida para descrever e compreender sua dimensão teatral e humana (ainda que nunca para restaurá-la no presente) (p. 28).

É nesse movimento que o teatro se transforma, ao mesmo tempo que carrega em si uma característica inerente à sua prática ao longo dos tempos, como a arte da presença ou a arte do encontro, seja ele entre seus criadores, seus executores, seja com o público.

Segundo Grotowski (1987, p. 47-50),

O âmago é o encontro. (...) A essência do teatro é um encontro. (...) O Teatro é também um encontro entre pessoas criativas. Sou eu, o diretor, que me defronto com o ator, e a auto-revelação do ator me dá a revelação de mim mesmo. (...) O encontro resulta de um fascínio. Implica numa luta, e também algo tão idêntico, em profundidade, que existe uma identidade entre aqueles que tomam parte no encontro.

No entanto, a complexidade existente nas diversas tentativas de definir sobre o que seja teatro é imensa. Fato é que suas definições mudam, justamente, porque transcorrem ou são dinamizadas de acordo com o contexto histórico em que estão inseridas. As definições são epistemológicas, políticas, ideológicas e sociais e, geralmente, muito centradas em conceitos que se eternizam e se solidificam. Todavia, talvez a questão que abra um universo mais amplo de conceituação sobre teatro e sua essência seja pelo entendimento de como é que esse acontecimento se torna conhecido pelas pessoas como sendo teatro.

O argentino Jorge Dubatti é um dos principais pensadores contemporâneos do teatro na América Latina e o define como um acontecimento que está baseado em três aspectos: o convívio, a *poiesis* e a expectativa. Essa tríade está inteiramente embricada e possui em sua simultaneidade uma espécie de fórmula capaz, segundo Dubatti (2016), de caracterizar o acontecimento teatral.

Ao menos dois tipos de definição expressam a especificidade do teatro: uma definição lógico-genética, segundo a qual ele é a expectativa da *poiesis* corporal em convívio; e uma definição pragmática, segundo a qual ele é uma peculiar zona de experiência e subjetividade na qual intervêm convívio-*poiesis*-expectação. Esta última definição implica a superação dos conceitos de “teatro da representação” e “teatro da apresentação”, na medida em que retorna à base convivial e vivente do acontecimento (p. 31).

É necessário, portanto, destacar as características de cada componente dessa fórmula, a começar pelo que é chamado por Dubatti de “convívio ou acontecimento convivial”. Segundo o autor, convívio é a reunião de corpos, seja de artistas, técnicos, seja de espectadoras/es, presentes em um mesmo tempo e em um mesmo espaço. O convívio, isoladamente, pode acontecer em diversas situações e lugares no cotidiano das pessoas, como em um bar, uma rua, em casa ou em um supermercado, por exemplo. Todavia, esse encontro não é teatro.

No convívio e a partir de uma necessária divisão do trabalho, são produzidos os outros dois subacontecimentos, correlativamente: um setor dos participantes do convívio começa a produzir *poiesis* com seu corpo por meio de ações físicas e físico-verbais, em interação com luzes, sons, objetos etc., e outro setor começa a esperar essa produção de *poiesis*. Trata-se, respectivamente, do acontecimento *poiético* e do acontecimento de expectativa (Dubatti, 2016, p. 33).

Sobre o “acontecimento *poiético*”, entende-se que seja pela contribuição da teatralidade presente nesse componente da tríade proposta por Dubatti. Entretanto, a teatralidade por si só também não define o teatro como é conhecido, pois existem teatralidades outras, não poiéticas, existentes na vida cotidiana. Para haver *poiesis* é necessário que haja uma construção intencional, a partir do real, mas que se tornará uma ficção. Ou seja, uma construção poética do real. É um duplo fictício do produzido e seu produto.

O termo *poiesis* envolve tanto a ação de criar (a fabricação) quanto o objeto criado (o fabricado). Por isso, preferimos traduzi-lo como produção, pois essa palavra não apenas liberta da marca cristã de “criação” como abrange os dois aspectos: produção é o fazer e o feito. A *poiesis* é acontecimento e no acontecimento; e, ao mesmo tempo, ente produzido pelo acontecimento. A *poiesis* teatral caracteriza-se por sua natureza temporal efêmera, mas sua duração fugaz não lhe subtrai entidade ontológica (Dubatti, 2016, p. 34).

Ainda assim, se não houver o outro elemento da triangulação, o “acontecimento da expectativa”, não será teatro. E esperar, segundo Dubatti, vai além de apenas ser um canal receptor da *poiesis*. O exercício da expectativa pressupõe uma relação de aproximação e distância, uma simultaneidade entre estar dentro e fora do acontecimento poético, observando-o diante da separação do que é vida e do que é a atividade do jogo proposto na *poiesis*, que conhecemos como arte. A expectativa não se encontra em uma condição de passividade, pois traz sua contribuição para a construção poética, como também possui um caráter multiplicador, pela sua condição receptiva. Assim,

O teatro é um lugar para viver, segundo o conceito de convívio e cultura vivente, e a *poiesis* não apenas é olhada ou observada, mas vivida. A expectativa, portanto, deve ser considerada sinônimo de viver-com, perceber e deixar-se afetar, com todas as esferas das capacidades humanas, pelo ente poético em convívio com os outros (artistas, técnicos, espectadores) (Dubatti, 2016, p. 37).

Após as definições de cada um dos componentes dessa tríade, que é um esforço na tentativa de caracterizar o que seja o teatro, é possível relacioná-los conjuntamente e em suas diversas combinações e configurações nessa triangulação para, somente assim, simultaneamente entre os três “subacontecimentos”, ser possível chegar a uma definição razoável do que possa se caracterizar teatro.

Em suma, convívio, a *poiesis* corporal *in vivo* e a expectativa estão a tal ponto imbricados e são tão inseparáveis na teatralidade que devemos falar em convívio poético-espectatorial, em *poiesis* *espectatorial*-convivial e em expectativa *poético*-convivial (Dubatti, 2016, p. 37).

Desse modo, a partir dessa noção de teatro destacada neste estudo, trazida pela tríade convívio, *poiesis* e expectativa, algumas considerações sobre as práticas

teatrais e sua evolução serão necessárias para compreendermos os caminhos que o teatro percorre, em relação ao seu tempo, espaço e território.

2.1 O Teatro, a presença e o espaço

O teatro, da forma como se convencionou caracterizá-lo, está inserido no campo da arte da presença. Corpos presentes em uma mesma coordenada espaço temporal, diante de uma relação em que se estabelece um jogo e um acordo entre quem cria e apresenta o acontecimento e quem o observa. Como mencionado no início deste capítulo, conceituações sobre o que seja o teatro, sem considerar outros fenômenos de sua trajetória e evolução, podem trazer definições simplistas e restritas a uma visão distante de suas práticas e sua relação com o mundo. Pela tríade “convívio, *poiesis* e expectativa”, Dubatti (2016) propõe, pela combinação conjunta dos subacontecimentos acima, não deixar brechas para que tudo no sentido de representação seja considerado teatro. Assim, traz também a necessidade de se discutir a questão ontológica da arte teatral e, para isso, traz o conceito do que vem a ser Teatro Matriz e Teatro Liminar.

O Teatro-Matriz caracteriza-se pela forma tradicional, relacionada diretamente à presença simultânea designada pela triangulação convivial, poiética e de expectativa proposta pelo autor, mas também ampliada pela capacidade acumuladora de suas práticas, geradora de novos parâmetros, novos procedimentos que não anulam outros, mas, sim, dialogam com os já existentes e abrem espaço para novas propostas. Para Dubatti (2016), o Teatro Matriz seria *“uma estrutura formal ontológica-histórica rica, fundadora, geradora, da qual outras são derivadas ao longo da história e que inclui todas elas”* (p. 2, tradução nossa).

Ainda segundo o autor, para a definição do que seja o Teatro Matriz, é necessário conhecer os conceitos de teatralidade, teatro e transteatralização. Assim, a teatralidade seria a capacidade humana, estudada pelo ponto de vista antropológico de organizar o olhar do outro como uma espécie de seleção sobre o que poderá ou não ser visto e como se dará esse olhar. A teatralidade é inseparável do humano e está em sua origem, até mesmo na infância e na vida em sociedade. O teatro se apropria da teatralidade para um uso específico.

Assim sendo, segundo Dubatti (2016),

o teatro-matriz seria o resultado de um novo uso, tardio, da teatralidade humana e se relaciona, por meio da antropologia, com a grande família de práticas originárias da teatralidade social. O teatro propõe um uso singular da organização do olhar, que exige: convívio, *poiesis* corporal e expectativa (p. 3, tradução nossa).

Nessa linha, chega-se ao conceito de transteatralização, uma ampliação dessa teatralidade para áreas outras da vida cotidiana, usando-a como estratégia intencional em seu campo de atuação, mas que não possui nenhuma intenção artística como resultado, estando presente de maneira imperceptível, invisível por onde é desenvolvida.

Na concepção de Dubatti (2016, p. 4, tradução nossa),

A Transteatralização está na publicidade, no mercado, na política etc. e “o teatro poético dialoga com essa tendência: coloca atritos, reações, resistências ou filiações, para pôr em evidência suas relações ou diferenças com a Transteatralização (...) dessa forma, definimos teatro, em um sentido genérico e inclusivo (...) O teatro-matriz se funda em um acontecimento de convívio + *poiesis* + expectativa: é uma matriz-acontecimento.”

Assim, o conceito de Teatro Matriz vai se ampliando, pela compreensão de outros fenômenos resultantes da constante mutação e diálogo, pelo teatro e suas teatralidades, com outras áreas da arte e do conhecimento. Tal pluralidade, proporcionada pelas práticas procedimentais para a “produção do acontecimento teatral”, amplia as fronteiras para além da matriz, em sua forma tradicional, pela utilização de outras ferramentas tecnológicas, em conexão com outras linguagens e o uso de dispositivos que suprimem até mesmo o convívio, um dos subacontecimentos formadores da tríade já recorrentemente mencionada. Abre-se, então, espaço para a liminaridade. O Teatro Liminar, segundo Dubatti (2016), expande o conceito de teatro, sem o qual este último não existiria, como também o estende para além do dramático:

Chamamos de liminaridade a tensão de diferentes campos ontológicos no acontecimento teatral: arte/vida; ficção/não-ficção;

corpo natural/corpo poético (...); representação/não-representação; presença/ausência; teatro/outras artes; teatralidade social/teatralidade poética; convívio/tecnovívio etc. (p. 7, tradução nossa).

Essa ampliação proporcionada pela liminaridade, aliada à transteatralização, cria um tensionamento com o conceito de convívio do Teatro Matriz. E, ao agregar todos esses fenômenos ao acontecimento teatral, inclui as diversas possibilidades e cruzamentos possíveis.

Dessa maneira, utilizamos o conceito de liminaridade em duas dimensões diversas, uma primeira, mais restritiva, e uma segunda, mais geral ou abrangente: a oposição ao teatro convencionalizado / teatro liminar; a liminaridade interna ao acontecimento teatral em si, interna ao teatro-matriz, que descobre a liminaridade tanto nas formas do teatro convencional quanto nas formas do teatro liminar (Dubatti, 2016, p. 8, tradução nossa).

Além disso, Dubatti propõe o termo “tecnovívio” para designar essa espécie de presença mediada. Nessa expansão conceptual, que inclui elementos tecnológicos de supressão da presença, a relação espaço temporal se movimenta. Diante disso, instaura-se um questionamento: é teatro? Muniz e Dubatti (2018) discutem esses entrelaçamentos e ampliações, ao analisar os fenômenos neotecnológicos abarcados pelo teatro na contemporaneidade que se instauram diante dessa tensão ontológica debatida por Dubatti. Segundo eles,

A desterritorialização provocada pela crescente virtualização das relações parece ter realmente dois lados. Se, por um lado, possibilita o surgimento de uma inteligência coletiva por meio da cultura participatória, por outro, tende a borrar o local, o específico, territorial e o convívio, elementos tão importantes para o teatro. (...) A representação pode ser pensada como uma delegação da presença e não como ausência. A imagem presentifica o que está ausente. No mesmo sentido, a presença física do ator não significa, por si só, o acesso ao real em contraposição à representação (Muniz; Dubatti, 2018, p. 376).

Diante dessas interseções e expansões do teatro para a virtualidade, a pergunta sobre se é ou não teatro fica secundária e dá abertura para uma reflexão mais ampla para a compreensão das demandas advindas dos procedimentos necessários e adquiridos por esse cruzamento entre teatro, audiovisual e internet, com suas ferramentas várias e suas formas de utilização. Essa reflexão passa, então, a girar

em torno da noção de presença como uma outra presença, ocasionada pela alteração da coordenada espaço temporal, pois entra em questão aspectos relacionados à mediação técnica entre quem faz e quem assiste. Muniz e Falci (2018) discutem a eficácia dessa presença na cena contemporânea e trazem a noção de telepresença:

Agrupamos de um lado a noção de tele, de ação à distância, para evocar presenças à distância, em diálogo com Jean-Louis Weissberg (2000; 2004), que longe de negar as noções de lugar, as retrabalha, “misturando uma onipresença física e uma pluripresença mediatizada”. (WEISSBERG, 2000, p. 121); e de outro lado tomamos a discussão de Bruno Latour (2001) sobre agentes humanos e não-humanos e como a mediação técnica atravessa e é atravessada pelas relações entre e com tais agentes. (...) falar de presenças significa entender que, quando nos situamos no terreno das mediações técnicas, não estamos simplesmente num outro lugar, em substituição à imediatez de encontros não mediados. A telepresença, na visão do autor francês, estaria associada ao desenvolvimento de soluções intermediárias entre a presença e a ausência estritas (p. 131-132).

Dessa forma, entram em questão outros aspectos que vão além do teatro, necessários para o entendimento dos usos neotecnológicos da contemporaneidade pela cena. As reflexões sobre esses usos já estavam acontecendo em período anterior ao contexto pandêmico, apontando para essa direção e discutindo sobre as formas de reavaliação da presença e, conseqüentemente, do espaço, do território, por meio da realização de um teatro mediado. Muniz e Falci (2018) já tocavam nesse assunto quando discutiam *“formas de mediação entre mobilidade e localização, proximidade e afastamento, deslocamento e territorialização...”* (p. 133).

2.2 Cinema, audiovisual, internet e teatro – cruzamentos e fronteiras

Mesmo diante de tantos avanços tecnológicos e possibilidades de reprodução e visibilidade em massa que a TV, o cinema e a internet oferecem, o teatro traz ao espectador uma outra experiência: a sensação do momento único, do acontecimento, em compartilhamento presencial entre cena e plateia, em uma mesma coordenada espaço temporal. Benjamin (1986) traz o debate sobre a originalidade de uma obra de arte, por uma visão aurática da obra, como um acontecimento único, autêntico, ritualístico e que, segundo ele, declina-se ao se

sujeitar às formas técnicas de reprodutibilidade e sua difusão em massa. Nesse contexto, a aura: “[é] *uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja.*” (Benjamin, 1986, p. 170).

O cinema é um dos alvos de Benjamin para sua reflexão sobre a obra de arte e sua capacidade de reprodução. Ele defende que

(...) é que no cinema, mais que em qualquer outra arte, as reações do indivíduo, cuja soma constitui a reação coletiva do público, são condicionadas, desde o início, pelo caráter coletivo dessa reação. (...) Uma das funções sociais mais importantes do cinema é criar um equilíbrio entre o homem e o aparelho. O cinema não realiza essa tarefa apenas pelo modo com que o homem se representa diante do aparelho, mas pelo modo com que ele representa o mundo, graças a esse aparelho (1986, p. 188-189).

Nesse sentido, Sontag (1987) pontua que a arte cinematográfica rompe com a relação de frontalidade que o teatro traz e liberta o cinema dos “modelos teatrais”, o que ressalta o caráter da câmera como registro e faz do cinema um meio. Na sua visão,

o cinema é um meio tanto quanto uma arte, no sentido de que pode abranger qualquer uma das artes de representação, tornando-a uma transcrição fílmica. (Esse aspecto de “meio” ou de não arte do filme atingiu sua encarnação rotineira com o advento da televisão. Aí, os próprios filmes cinematográficos se transformam em outra forma de representação a ser transcrita e miniaturizada no filme.) Uma pessoa pode filmar uma peça, um balé ou um acontecimento esportivo de forma que o filme se torne, falando-se de maneira relativa, uma transparência, e parece correto dizer que se está vendo o fato filmado. No entanto, o teatro nunca é um “meio”. Assim, porque se pode fazer um filme cinematográfico de uma peça teatral, mas não uma peça de um filme, a arte do cinema manteve uma precoce, porém fortuita vinculação com o palco. Alguns dos primeiros filmes foram peças filmadas (1987, p. 100).

A trajetória de influências mútuas entre teatro e o cinema é de longa data, originando-se de sua própria invenção. Após as experiências dos irmãos Lumière, Méliès, um ilusionista, mágico e artista do teatro viu no cinema uma “janela para encenações” e produziu filmes que trouxeram outra possibilidade ao incipiente

cinema, que, até então, somente reproduzia imagens do cotidiano das pessoas. Sontag destaca o pioneirismo de Meliès:

Certamente, Meliès (como muitos diretores antes dele) concebia o retângulo da tela em analogia com o palco. (...) Mas este fato, mesmo se se acrescenta que Meliès situava sua câmera frente à ação e dificilmente a movia, não faz seus filmes teatrais, num sentido ofensivo. Em seu tratamento das pessoas como coisas (objetos físicos) e em sua apresentação disjuntiva de tempo e espaço, seus filmes são no essencial “cinematográficos” – até onde isso existe. (Sontag, 1987, p.101).

O teatro também, por sua vez, foi acrescentando elementos técnicos, como a luz, por exemplo, como uma ferramenta para direcionar o olhar da/o espectadora/or, em uma influência da captação de imagem pela câmera, na intenção de focar determinada cena, atriz e / ou ator no palco. E essa via de mão dupla, em que diálogos entre o cinema / teatro e teatro / cinema se estabelecem, os referenciais para ambas as linguagens vão se entrecruzando e extrapolando fronteiras sobre o que é uma coisa e outra. Sontag (1987) aponta que

(...) a fronteira é virtualmente de natureza ontológica. O teatro emprega o artifício, enquanto o cinema está comprometido com a realidade, na verdade, com uma realidade essencialmente física, que é “redimida”, para usar o termo notável de Siegfried Kracauer, pela câmera. (p. 101).

O cinema, assim como o audiovisual e a internet, possui uma característica que o diferencia do teatro convencional: a mediação técnica. No entanto, o que aproxima a relação do teatro com a tela e / ou a captação de imagens por uma câmera, sua montagem e transmissão tem a ver com os conceitos tratados anteriormente neste capítulo, pelos cruzamentos e rompimentos de fronteiras inerentes ao teatro como acontecimento vivente e inserido no mundo, o que amplia o Teatro Matriz e traz a liminaridade para dimensões diversas.

Nesse sentido, a TV, por exemplo, como parte desse complexo aparato contido no universo audiovisual, traz também influências complementares a esse modo de

acessar e obter um olhar específico para uma obra artística, tendo a mediação por uma tela, que a leva para a casa da/o espectadora/or. No Brasil, a telenovela ainda exerce uma grande influência nas pessoas. Em seu auge, desde sua fundação na década de 1950, até pouco antes do surgimento das plataformas *streaming*, a telenovela promovia um deslocamento do olhar das pessoas para a cena televisiva, de uma forma intensa e popular. Sua evolução veio da ampliação da radionovela. Eram produzidos os chamados teleteatros, para os quais atores encenavam dramas nos estúdios televisivos e eram transmitidos ao vivo. Com o surgimento do “*videotape*”, em que as cenas começam a ser gravadas, editadas e transmitidas posteriormente, a encenação ao vivo foi dando lugar às telenovelas, como são conhecidas hoje, veiculadas diariamente.

Algumas versões do chamado teleteatro ressurgiram ao longo dos tempos, como o exemplo do programa “Sai de Baixo”, na década de 1990, e “Vai que Cola”, atualmente veiculado na TV por assinatura e retransmitido pela TV aberta. Contudo, a evolução do teleteatro não parou nisso. O vídeo cassete trouxe a possibilidade da veiculação de filmes, antes somente vistos nos cinemas, serem assistidos em casa, para além da TV aberta como a conhecemos hoje. Nesse contexto, outros meios de reprodução surgiram, por exemplo, o DVD (digital [versatile] vídeo disc), TVs por assinatura e, atualmente, o *streaming*, que vem absorvendo o lugar até mesmo das telenovelas diárias, com seus conteúdos de séries, filmes e documentários armazenados em plataformas de dados na internet. Se nos transportarmos para as décadas de 1950 e 1960, podemos captar a dimensão da complexibilidade que Daniel Filho (2001) aponta, diante do aparato que já existia no início dos anos 2000, quando escreveu que “havia essa diferença fundamental entre a TV daquela época e a de hoje. Uma diferença que alterava tudo, do tipo de talento exigido dos profissionais à dinâmica do trabalho. A diferença era que a televisão, naquele tempo, era ao vivo.”

Peter Brook (1999) diz que “[o] teatro talvez seja uma das artes mais difíceis porque requer três conexões que devem coexistir em perfeita harmonia: os vínculos do ator com sua vida interior, com seus colegas e com o público.” (p. 12). Nesse aspecto, é

possível considerar que, havendo essa conexão harmônica, haverá teatro de qualquer forma e em qualquer espaço?

Brook (1999) responde à questão, evidenciando os fazeres:

Se o hábito nos leva a crer que o teatro tem por base um palco, cenário, luz, música, poltronas... partimos do princípio errado. Para fazer filmes não podemos prescindir de uma câmera, do celulóide e dos meios para revelá-lo, mas para fazer teatro somente uma coisa é necessária: o elemento humano. Isto não significa que o resto não tenha importância, mas não é o principal (Brook, 1999, p. 12).

O essencial ao acontecimento teatral, segundo Brook, não pode prescindir do ator, nem do espectador. No cinema, a concretude das imagens possibilita que até os atores não sejam, às vezes, necessários. Uma paisagem, uma cadeira, uma gota de sangue no chão já são suficientes para que o cinema aconteça. Ao ampliarmos para além do cinema, com suas especificidades originadoras, para o que hoje se expande ao chamado universo audiovisual, podemos considerar que a mediação técnica também interfere na ação desse elemento humano.

O grande “guarda-chuva” audiovisual composto pela TV, pelo cinema, pelo vídeo e algumas realizações digitais em audiovisual foi se sistematizando e construindo uma estrutura complexa de captação, construção e seleção de imagens, por meio do planejamento de planos, enquadramentos, cenário, fotografia, equipamentos e instrumentos que exigem a qualificação de equipes de profissionais, organizadas hierarquicamente, para a elaboração de cenas que podem ou não precisar do trabalho do ator ou atriz. Tudo isso tem origem no bom e já centenário cinema. Hoje, esse aparato está cada vez mais acessível ao cidadão comum, por meio de câmeras de aparelhos celulares, computadores e ferramentas de conexão possíveis, permitindo que diversas expressões artísticas e outras manifestações midiáticas ocupem espaços antes não pensados.

Nesse sentido, o elemento humano, ator / atriz, apontado por Brook, continua sendo um ponto de ligação. É nele que, *a priori*, cinema e teatro apresentam seu parentesco. Rafael Conde (2019) aponta a herança da representação teatral na realização de filmes:

A discussão sobre parentescos e atritos entre o teatro e o cinema, sobre seus recursos artísticos e procedimentos cotidianos, resgata uma história com desdobramentos fecundos para analisarmos a prática desses dois campos artísticos ainda hoje, problematizá-los para poder pensar novos caminhos para o ator e mesmo para o filme (Conde, 2019, p. 67).

Quando apontadas as influências entre uma linguagem e outra, para além das questões técnicas e estéticas, o trabalho da/o atriz/ator também é levado em conta nesses cruzamentos. Quando a câmera entra no jogo cênico, outros fatores devem ser observados, por exemplo, as limitações do enquadramento, planos, profundidade, perspectivas e intensidade da interpretação. O ator já não possui a amplitude do espaço do palco, nem mesmo a distância, nem a relação com o público, o que interfere diretamente na equalização dessa interpretação, no entendimento das intensidades, construções e desconstruções. Conde (2019, p.151) nomeia a câmera como um “olhar sem corpo”, diz que ela “(...) *em sua potência de registro, possibilitaria não apenas uma nova forma de representação entre o real e o encenado, mas uma nova forma de ver e interagir com o mundo.*”

Com os infindáveis recursos de utilização e manuseio das imagens pelas mídias digitais, outro fator entra em discussão, pela interatividade e ocupação do espaço virtual, possibilitado e ampliado pela internet. O espaço digital foi tomando lugar na vida cotidiana das pessoas. A comunicação instantânea e os recursos que esse ambiente traz, pelo acesso à informação e ao entretenimento, são hoje imprescindíveis e definitivos na nossa sociedade. Sendo assim, a criação artística se soma a esses fenômenos. O teatro, por sua característica como acontecimento pertencente ao mundo e ao contexto vivido, também se insere nesse universo. Segundo Lévy (1999, p. 92-93), “[u]ma das principais funções do ciberespaço é o acesso à distância aos diversos recursos de um computador.”

Esse avanço tecnológico deflagrou outra revolução mundial, atualmente, em que as distâncias são diminuídas, os dados são compartilhados, as informações são publicadas em tempo real, o comércio se movimenta e os negócios são fechados. Lévy (1999, p. 94) aponta que

Uma vez que uma informação pública se encontra no ciberespaço, ela está virtual e imediatamente à minha disposição, independentemente das coordenadas espaciais de seu suporte físico. Posso não apenas ler um livro, navegar em um hipertexto, olhar uma série de imagens, ver um vídeo, interagir com uma simulação, ouvir uma música gravada em uma memória distante, mas também alimentar essa memória com textos, imagens etc. Torna-se possível, então, que comunidades dispersas possam comunicar-se por meio de compartilhamento de um telememória na qual cada membro lê e escreve, qualquer que seja sua posição geográfica.

Essa simultaneidade de acontecimentos pode se dar pela linha tênue que existe entre quem produz conteúdos e quem os consome. E é este último, ao final, que pode ser considerado o protagonista dessa produção, pois desempenha uma espécie de costura desse “tudo ao mesmo tempo agora”, podendo interferir e redirecioná-la, alterar autorias e ressignificá-las, recriar imagens e narrativas e definir e redefinir tendências. Jenkins (2008) aborda em “Cultura da Convergência” essa reflexão a partir de três conceitos: a *“convergência dos meios de comunicação, cultura participativa e inteligência coletiva”*.

O cinema, o audiovisual e o teatro utilizavam-se da internet e redes sociais, em um período inicial, como veículo divulgador, transmissor e comunicador de suas produções. Cada vez mais, a convergência e o trânsito entre as mídias, suportes e plataformas foram transformando esse conjunto de dispositivos em ferramentas de criação e produção artística, nesse grande encaixe entre games, filmes, fóruns, revistas, comportamento etc.

Segundo Jenkins (2008, p. 27),

Por convergência, refiro-me ao fluxo de conteúdos através de múltiplas plataformas de mídia, à cooperação entre múltiplos mercados midiáticos e ao comportamento migratório dos públicos dos meios de comunicação, que vão a quase qualquer parte em busca das experiências de entretenimento que desejam. Convergência é uma palavra que consegue definir transformações tecnológicas, mercadológicas, culturais e sociais, dependendo de quem está falando e do que imaginam estar falando. (...) No mundo da convergência das mídias, toda história importante é contada, toda marca é vendida e todo consumidor é cortejado por múltiplas plataformas de mídia.

Desse modo, foi pelo encontro, meio sem aviso, do teatro com o audiovisual, aliado ao alcance da internet e sua potência interativa, que o teatro se aproximou desse universo de transformações tecnológicas. É sabido que isso não é novo, mas, na pluralidade de possibilidades, frequência e capacidade de desterritorialização que essas possibilidades teatrais vêm sendo produzidas e veiculadas, principalmente nos tempos pandêmicos que o mundo acabou de experienciar, é de se apostar que seja, sim, uma quebra de paradigmas.

Esse relacionamento mais intenso do teatro com o universo digital caracterizou jeitos de se realizar teatro à distância. O conceito do que vem a ser digital passa, primeiramente, pelo desaparecimento (ou desterritorialização) de meios físicos de reprodução e veiculação de informações e produções artísticas. O vinil, a fita cassete, a película, a fotografia impressa pelo negativo, o jornal impresso e as ondas emitidas para transmissão em rádio e tv, ou seja, todo o sistema analógico vem dando lugar a outra lógica de transmissão de dados, pela combinação de números e dígitos que formam o ambiente que abriga tudo isso: o digital.

Martino (2014) explica sobre os tantos termos que se derivam para tentar diferenciar os itens citados acima, como “meio de comunicação de massa”, com o que na contemporaneidade é chamado de novas mídias, novas tecnologias ou mídias digitais. Segundo o autor,

Nas mídias digitais, esse suporte físico praticamente desaparece, e os dados são convertidos em sequências numéricas ou de dígitos – de onde digital – interpretados por um processador capaz de realizar cálculos de extrema complexidade em frações de segundo, o computador. Assim, em uma mídia digital, todos os dados, sejam eles sons, imagens, letras ou qualquer outro elemento são na verdade, sequências de números. Essa característica permite o compartilhamento, armazenamento e conversão de dados (Martino, 2014, posição 144-153).

O nome teatro digital, cunhado por Mariana Lima Muniz na Formação em Teatro Digital no ano de 2020, também trouxe termos derivados que são chamados de teatro *online*, espetáculo digital, *web* teatro etc. Nessa linha, após o entendimento de que tipo de ambiente o teatro está se aproximando, interessa-me neste estudo reforçar essas aproximações que potencializam a arte teatral para além do que essencialmente é definido. Sejam em experiências simultâneas de transmissão *online* com plateia, seja pelo uso do audiovisual como elemento cênico e dramaturgico no palco ou pela gravação de adaptações teatrais para o meio digital e posterior transmissão – esse hibridismo é caminho inevitável.

Nesse contexto, a “intermedialidade” é um termo amplo que tenta situar esses cruzamentos e esse transitar de linguagens. Apesar de sua grande abrangência na conceituação, pois é utilizado em várias áreas do conhecimento, traz o caráter interdisciplinar e plural advindos desses diálogos / cruzamentos. Lírio¹ (2014) fala dessa dificuldade de se enquadrar a intermedialidade como se fosse uma teoria, para compreender sua aplicabilidade na cena contemporânea, em que há pluralidade imensa no uso de dispositivos e na reformulação espaço temporal.

Arte, ciência e tecnologia não deveriam mais ser dissociadas na crítica contemporânea, pelo menos não mais como campos autônomos. O hibridismo é condição de existência de saberes cujas fronteiras são sistematicamente ultrapassadas, intercambiadas, gerando uma profusão de correlações e possibilidades, daí a dificuldade, quando falamos de dispositivos na cena contemporânea,

¹ Neste artigo, Gabriela Lírio Gurgel Monteiro é mencionada em seu nome completo, assim como em algumas publicações em que ela assina Gabriela Lírio Monteiro ou apenas Gabriela Lírio. Por esse motivo, as referências Monteiro ou Lírio indicam ser a mesma pesquisadora nas citações deste estudo.

de analisar seus usos através de uma “teoria da intermedialidade” (Lírio, 2014, p. 147).

A utilização de dispositivos é indispensável na construção de espetáculos intermediais que, segundo Lírio (2014), são parte “inefável do processo criativo”. Alguns trabalhos intermediais já vinham sendo realizados em diálogos profícuos entre linguagens com a tecnologia. Um exemplo disso é o trabalho de investigação desses cruzamentos realizado pelo canadense Robert Lepage, ainda nas décadas de 1980 e 1990, com suas interseções entre cinema, artes visuais e teatro. No Brasil, as experimentações entre cinema e teatro de Christiane Jatahy, 2009/2014 trouxeram à cena contemporânea possibilidades frutíferas desses cruzamentos, além de produções já em diálogo com a internet, que oferece um cardápio de “webpeças”, realizado pelo grupo “Teatro Para Alguém”, em 2012. Esses exemplos demonstram que o teatro vivo dialoga e caminha com a tecnologia e a intermedialidade é também ponto de interseção entre as produções.

O teatro abriu-se para o ciberespaço, para a convergência e para o uso de dispositivos que possibilitaram formas de criação fronteiriças. Aliás, a atualização do que vem ampliando o conceito de ciberespaço surge pela evolução desses aparatos. Até chegar a um uso doméstico, essas tecnologias percorreram um caminho até chegarem ao que conhecemos hoje. Santaella (2021), a partir de definições sobre o espaço “ciber”, traz a noção de sua capacidade multifacetada e composta de fluxos de informação infundáveis. O ciberespaço e a cibercultura são termos, hoje, muito mais amplos, em função do surgimento de interfaces, aliadas à evolução das fases da *web*, ainda presas ao aparelho *desktop*, somente destinado a *e-mails*, sistemas de arquivo de textos e banco de dados.

Santaella (2021) discorre sobre a amplitude dos termos ligados ao espaço ciber:

Antes do surgimento dos dispositivos móveis, quando ainda era preciso ligar o computador atado a fios para poder viajar pela informação, desenvolveu-se a ideia dualista e separatista entre um mundo físico, que era chamado de real, de um lado, e um mundo

informacional, sob o nome de virtual, de outro lado. Prescreviam-se até mesmo limitações mais estreitas, que restringiam o termo ciberespaço apenas aos ambientes de imersão da realidade virtual (RV) (p. 27).

Hoje, como não precisamos nos deslocar para ter acesso à informação ou conteúdos variados, os aparelhos conhecidos como *smartphones*, principalmente, tornaram-se parte do nosso cotidiano, não havendo mais a separação entre o virtual, que era atrelado a um computador, ou real. Vivemos numa era dos “*espaços híbridos ou intersistêmicos da hipermobilidade*” (p. 13), segundo Santaella (2021). Assim sendo, amplia-se o conceito do que vem a ser o ciberespaço que abriga a cibercultura:

O ciberespaço é o espaço cada vez mais gigantesco das redes e das informações e dados que nele crescem desmesuradamente, aliás, um espaço que hoje está nas nuvens acessíveis ao toque dos dedos. Com isso, funda-se a era da conectividade que, de modo algum deixa de ser ciberespacial. (...) Passemos, portanto, para a cibercultura, que corresponde a todas as formas de produção de linguagem e interações comunicativas que proliferam no ciberespaço (Santaella, 2021, p. 14).

Esse movimento, essa convergência de linguagens que vimos crescer exponencialmente nas duas últimas décadas levou o teatro ao caminho da liminaridade, em suas diversas esferas, até mesmo tecnológicas. Essa expansão tecnológica foi causando borrões e tensões, extrapolando a configuração “convívio-poiesis-expectação”, de Dubatti (2016), para se reconfigurar ao buscar novas interfaces entre a máquina e o humano, pela histórica evolução do uso da técnica.

2.3 A técnica e os diálogos do teatro com as tecnologias de supressão presencial

Para avançarmos nos diálogos do teatro com a tecnologia, é importante compreender os caminhos da evolução da utilização de elementos técnicos no mundo, ao longo dos tempos, nas várias áreas do conhecimento e que culminam no cotidiano da maioria das pessoas. Para isso, trarei algumas abordagens breves e pontuais de pensadores que investigaram o papel do uso da técnica pelo ser humano, desde seu surgimento. Para entendermos um pouco da relação do humano

com as máquinas, a professora e pesquisadora Lúcia Santaella traça uma linha histórica com as fases evolutivas no uso de artefatos, passando pelas máquinas em suas classificações, de acordo com sua utilização, função e época em que se situa, em cada nível de relação com o humano, até chegar ao computador, da forma como lidamos hoje.

Santaella (1997) classifica, então, a relação do homem com a máquina em três níveis: o muscular-motor, o sensório e o cerebral. O primeiro diz respeito à evolução das máquinas prolongadoras e substituidoras de tarefas humanas mecânicas, que atingiram o seu apogeu no início do século 19, com a Revolução Industrial, na utilização do vapor e depois da eletricidade, substituindo e amplificando a força física humana, como também trazendo possibilidades de locomoção. Ainda assim, a participação humana era fundamental, pois a precisão no desempenho dessas máquinas musculares exigia que um cérebro humano as controlasse. Com o passar do tempo, já no século 20, durante a Segunda Grande Guerra Mundial, uma nova máquina surge para auxiliar no controle exercido pelo cérebro também: o computador. Com o tempo e o eventual desenvolvimento tecnológico,

Ao serem acoplados à produção industrial, os computadores nos deram o primeiro exemplo verdadeiro de dispositivos capazes de controlar máquinas, transformando o cenário da produção na medida em que permitiram o aparecimento de fábricas inteiramente automatizadas, nas quais os operários são substituídos por robôs que eliminam com êxito crescente o trabalho humano na produção e nos serviços (Scháff, 1991, p. 22, *apud* Santaella, 1997, p. 36).

Entra nesse cenário, o *nível cerebral* de relação do homem com as máquinas, mas não sem antes passar pelo *nível sensório*. As máquinas sensórias buscam ser uma extensão e simulação do homem pelos órgãos dos sentidos: o olhar e a escuta. Sua capacidade de registro, com seus aparelhos, veio para modificar profundamente as noções de mundo, enquanto paisagem e som, diferentemente das máquinas musculares, que surgiram para o trabalho da força física. Além de extensores dos sentidos, são instrumento de registro e reprodução, amplificando a capacidade humana de produzir signos. A partir disso, podemos chegar ao *nível cerebral* de relação do homem com a máquina, pelas características que o computador tem de

se assemelhar ao funcionamento do cérebro humano, processando símbolos e simulando processos mentais.

Os primeiros computadores pesavam toneladas e ficavam instalados de forma isolada. A partir da década de 1970, com a popularização das teclas e telas e, mais tarde, a partir da década de 1980, com o uso pessoal e doméstico dessas máquinas, é que seu uso foi definitivamente ampliado para a criação, comunicação e simulação.

Enfim, o próprio computador, no seu processo evolutivo, foi gradativamente humanizando-se, perdendo suas feições de máquina, ganhando novas camadas técnicas para as interfaces fluidas e complementares com os sentidos e o cérebro humano até ao ponto de podermos, hoje, falar num processo de co-evolução entre o homem e os agenciamentos informáticos capazes de criar um novo tipo de coletividade não mais estritamente humana, mas híbrida, pós-humana, cujas fronteiras estão em permanente redefinição (Santaella, 2021, p. 40).

Não há uma história do humano sem a história da técnica. Para o pensador e investigador da técnica e sua relação com a dimensão humana, Bernard Stiegler, o humano se torna humano por causa do aparato técnico. Ao contrário da antropologia clássica, que defendia o humano como uma natureza pura que se corrompeu por causa da técnica, distanciando-se de sua origem e fazendo da técnica algo causador de desigualdades, Stiegler embala seu pensamento influenciado por Gilles Deleuze e Félix Guattari, Jacques Derrida, Gilbert Simondon, na linha dos paleontologistas que questionam se tal origem realmente existiu.

Nesse sentido, Stiegler (1998) diz que essa origem do humano é baseada na falta, que ele vai chamar de “falta de Epimeteu”, em que é justamente o que traz ao humano a sua capacidade de transmitir conhecimentos externos a ele. Essa ausência na origem traz a capacidade de “agência”. A técnica é a organização da matéria inorgânica, segundo Stiegler.

Neto (2015) é um pesquisador dos conceitos de Bernard Stiegler e o traduz de maneira esclarecedora:

O aparecimento do humano é também o aparecimento da técnica, mas o curioso para nossos vícios mentais é que é também o aparecimento de uma exterioridade sem uma interioridade que a preceda. A ferramenta inventou o homem, e não o inverso. Exterior e interior são constituídos por um movimento que inventa ambos, como se houvesse uma maiêutica tecnológica chamada humanidade (Stiegler, 1998, p. 175-9, *apud* Neto, 2015, p. 113).

A falta, nesse sentido, é uma possibilidade de potência que traz a técnica, capaz de ser uma ferramenta de exteriorização da memória humana. Os recursos disponíveis para registrar a memória sempre existiram ao longo da evolução do homem e são, segundo Stiegler, a própria técnica, como uma maneira de organizar os fatos. Todavia, os ganhos obtidos por essas ferramentas armazenadoras de memórias também trazem, paradoxalmente, a possibilidade de perda do saber.

Segundo Stiegler (2009, p. 25),

Perder um telefone celular é perder o rastro (trace) de números de contatos e perceber que eles não mais estão na nossa própria memória, mas no aparelho. (...) Nós exteriorizamos na aparelhagem mnemotecnológica contemporânea, cada vez mais, funções cognitivas, e perdemos correlativamente, cada vez mais, saberes que se encontram delegados aos aparelhos e aos serviços que os agenciam, os controlam, os formalizam, os modelam, mas talvez nos destruam, pois esses saberes, que nos escapam, parecem induzir a uma obsolescência do homem que se encontra cada vez mais desarmado e como que esvaziado do seu interior.

Desse modo, exteriorizar o saber produz uma outra dinâmica, produz um deslocamento e uma outra relação com o tempo, para acelerá-lo. A técnica promotora dessa exteriorização de memória traz uma organização da expressividade, do olhar humano, no modo de pensar o olho humano, reorganizando o mundo. A partir disso, o humano tem que recolocar-se em relação ao mundo. O que gerou um saber antes, gerou outro, que gerará outro e que poderá extinguir talvez por completo o que originou todo esse processo. É um conjunto de memórias, mas que não possuem os mesmos procedimentos. Segundo Stiegler (2009), o

movimento entre humano e técnica não é de oposição, e sim de composição, o que significa que tendências *tecnofóbicas* ou *tecnófilas* não devem existir.

Gilbert Simondon é um dos precursores do pensamento voltado para a filosofia da técnica e um dos maiores críticos desse restrito entendimento da técnica em si, pela perda de saber e a submissão à manipulação. Simondon elaborou os conceitos de “individuação e transdução”. O primeiro está ligado aos processos de formação do indivíduo e aos deslocamentos entre indivíduos biológicos, e mesmo tecnológicos, na transformação de outros indivíduos, em um processo evolutivo de uma cadeia produtiva. O humano acaba por entender essas estruturas e potências desses elementos tecnológicos e se forma como um organizador, para a produção de abstrações, seja na arte ou na indústria, por exemplo. A partir disso, podemos entender outro processo embricado nisso tudo, o da transdução, uma espécie de mistura entre a transmissão e tradução, em um transporte que vai de um estado a outro, no tempo e no espaço.

Para Simondon (2007),

a transdução é “a individuação em progresso”, que significa as sucessivas transferências dos mundos físico, vivo, psíquico, coletivo e artificial, com tudo o que isso implica se considerarmos a variedade de substâncias envolvidas nesse entrelaçamento universal. Na transdução, opera-se uma passagem constante do pré-individual, aquilo que permanece fora da individuação de um indivíduo, para o transindividual, uma relação entre indivíduos que transcende sua condição como tal para gerar individuações sucessivas (p. 13, tradução nossa).²

É a relação entre objeto, ambiente e sujeito, em que as transformações ocorridas geram perdas e ganhos, mas promovem esse transitar entre uma coisa e outra, entre o humano e objetos técnicos. A relação que o homem mantém com suas máquinas produz sempre uma transdução, havendo reajustes técnicos. Segundo o autor, a arte faz a junção do pensamento mágico e a técnica, sensibilizando e contribuindo para uma maior percepção do mundo.

² Prólogo: El modo de existência de una filosofía nueva (Pablo Rodríguez).

Nesse sentido, Simondon (2007) coloca que:

O homem, como um ser técnico, realiza uma ampla variedade de transduções: de matéria, de energia, de capacidades corporais, de imaginação. Ele tem em si a capacidade de relacionar o real com o virtual. A etapa que a cibernética abre para a filosofia da técnica (...) consiste no fato de que o homem começou a transduzir sua suposta intimidade (consciência, percepção, ação) esquecendo-se de que, se há algo de íntimo no homem, mas também em qualquer ser vivo, é essa relação entre o real e o virtual que nenhuma máquina poderá recriar (p. 13, tradução nossa).

Nessa cadeia de relações formada pela técnica e o humano, com suas transformações, é possível fazer algumas conexões com os conceitos abordados neste capítulo sobre o que seja o “acontecimento teatral” e sua relação com o mundo. O teatro, em seu histórico diálogo com a tecnologia, está constantemente em um processo de “transdução”. Retomando os primórdios do teatro grego, passando por todas as épocas, fases e processos evolutivos, até o que atualmente conhecemos ser desenvolvido nas encenações contemporâneas, é possível perceber essa transformação. Por um lado, esse processo se desenvolveu por aspectos que vão desde a modificação da arquitetura de um teatro para melhor exibição da cena, até a utilização de ferramentas de aprimoramento na criação e operação da luz e seus instrumentos, hoje com variados *software* de manipulação e controle da iluminação, como também nas projeções cada vez mais complexas, direcionadas a locais específicos na cena, com as possibilidades do *videomapping*, além de inserções sonoras cada vez mais precisas. Tudo isso de forma a dialogar com a dramaturgia e a cena, mas também rompendo as fronteiras e abrindo livremente o trânsito entre uma coisa e outra. Por outro lado, a teatralidade, já mencionada, em sua conceituação, conecta-se também ao pensamento que Stiegler desenvolve sobre a constante exteriorização da memória humana que, ao acumular-se e armazenar-se em aparatos técnicos, organiza o olhar e o direciona. Saliente-se que a teatralidade social / teatral também é desenvolvida com o uso da técnica.

Diante dos conceitos voltados para as especificidades do teatro, aliado às relações humanas com a técnica, o teatro que utiliza tecnologias de supressão da presença integra esse processo de transdução proposto por Simondon (2007), e que transporta um teatro convencionalmente realizado em convívio, *poiesis* e expectativa, para um teatro concebido, captado e transmitido por meios digitais, transformando e transportando este teatro para um novo ambiente, em outra coordenada espaço temporal e completamente viabilizado pela técnica.

A partir de todos esses conceitos e relações entre teatro e tecnologia expostos neste capítulo, é que penso ser importante apontar experiências e investigações no campo do teatro realizado remotamente, em que foram modificadas as coordenadas espaço temporais, por meio de aparatos tecnológicos, trazendo outras possibilidades de presença. É sabido que durante a pandemia da Covid 19, entre os anos de 2020 e 2021, foram abertas outras relações interativas entre telas, simultâneas ou não, gravadas e editadas ou não, ao vivo ou não e realizadas por atrizes / atores geograficamente separados entre si e do público.

Assim sendo, farei uma compacta descrição de alguns trabalhos em formato digital que dialogavam com o teatro neotecnológico, em uma relação tecnovivial, separando-os entre aqueles realizados em período anterior à pandemia da Covid-19 e os concebidos e apresentados em período pandêmico (por considerar que a partir desse período havia maior abertura e acesso às ferramentas tecnológicas, além de ser a única forma possível para que esses eventos fossem realizados). Para isso, interessa-me citar três trabalhos pré-pandêmicos, dois deles por meio da contribuição de pesquisas e artigos publicados por Mariana Lima Muniz e Jorge Dubatti, que já vislumbravam essa realidade para o teatro; e o terceiro por meio de uma investigação pessoal na internet; além desses, três produções digitais desenvolvidas e apresentadas durante a pandemia, as quais tive a oportunidade de assistir.

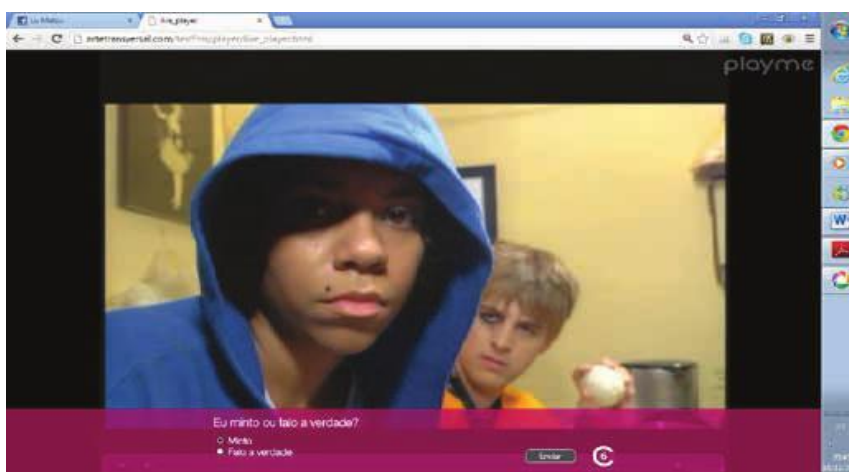
Começo, então, pelo espetáculo realizado como resultado do curso de formação de atores do CEFART – Centro de Formação Artística e Técnica da Fundação Clóvis

Salgado, em Belo Horizonte, no ano de 2012, portanto, anterior à pandemia e que já flertava com o uso das neotecnologias no teatro. Em artigo publicado por Muniz e Dubatti (2018), o trabalho foi analisado pelo uso das neotecnologias que já se lançavam como potente possibilidade para o teatro.

Dirigido por Rodrigo Campos, “*Play Me*” (2012) é o nome do “*webvideoperformance*”, desenvolvido em dois formatos: o presencial, no palco, com público; e o remoto, *online*, transmitido simultaneamente para o público da internet. Em ambas as versões, a interatividade é característica forte no enredo, pois envolve situações vividas por um “personagem / avatar chamado Vic (interpretado por um ator e uma atriz indiscriminadamente) que adentra uma república de estudantes, com o objetivo de conseguir uma vaga”. Essa personagem transita pelo cenário, que possui temáticas diferentes para cada cômodo daquela república e vai sendo guiada pelo direcionamento do público, tanto pela internet quanto *in loco*. Pela internet, a câmera substituía o olhar do avatar e se tornava a própria protagonista. O fato curioso notado nas duas relações interativas é que duas visões distintas se revelaram em relação a conflitos éticos trabalhados nas cenas, nas questões tratadas e votadas pelos públicos tanto no local do espetáculo quanto remotamente. Percebeu-se que havia mais “coragem” de assumir certas posturas não muito politicamente corretas por parte do público virtual, diferentemente da plateia presente no teatro, que talvez se sentisse pressionada eticamente pela falta de anonimato naquela coletividade exposta. Para além da análise comportamental da expectativa diante do trabalho, a experiência tecnovivial dialogou com a convivial em interação, trazendo o público a uma posição participativa e de forma híbrida. Segundo Muniz e Dubatti (2018),

Há uma forte relação com a ubiquidade e a imersão por meio da virtualidade, entendida como aquilo que existe como possibilidade, ainda que não esteja presente no aqui e no agora. Destaca-se, ainda, o questionamento da noção de ausência e de presença por meio do uso das mídias digitais (...). Por último, observa-se que esses espetáculos valorizam o convívio e territorialidade por meio do tecnovívio e da desterritorialização. Revelam a transteatralização da sociedade contemporânea em seus meios de comunicação e na produção de simulacros e o fazem tensionando as dicotomias realidade / virtualidade / verossimilhança (Muniz; Dubatti, 2018, p. 385).

Figura 1 - Espetáculo *Play Me*



Fonte: *Play Me* (2012).

É evidente que a percepção da cena é diferente em cada ambiente, assim como a visão sobre o protagonismo das personagens. O segundo trabalho a ser citado, em momento anterior à pandemia, é o espetáculo argentino, de 2013, chamado “Distancia”, dirigido e concebido pelo multiartista Matías Umpierrez, um aprendiz de Robert Lepage e inquieto pesquisador das relações do teatro com novas tecnologias, analisado em publicação de Muniz e Dubatti (2018). O seu espetáculo leva para o palco a imagem projetada de quatro atrizes, em uma transmissão simultânea, pelo *Skype*, plataforma de *streaming* mais utilizada à época, em que apenas os músicos estavam em convívio no mesmo espaço físico do público no teatro. As atrizes estavam geograficamente localizadas em países diferentes (Buenos Aires, na Argentina; Paris, França; Nova York, EUA; e Hamburgo, Alemanha). A trama transcorria em torno da vida de quatro personagens que se comunicavam com seus namorados, simultaneamente, sem nenhuma conexão entre elas, por meio das telas que eram vistas pelo público no palco. A temática abordava questões sobre a distância nas relações, a ausência e a solidão. A grande surpresa, ao final, é a revelação de que a atriz argentina estava presente fisicamente todo tempo e em convívio no palco, ao lado dos músicos que trabalhavam nas cenas.

A utilização do recurso *streaming* em *Distancia* revela uma alteração da relação tempo e espaço no convívio teatral. Há um compartilhamento da mesma coordenada temporal entre as atrizes e os espectadores. No entanto, há um alongamento tremendo da coordenada espacial. Compartilha-se um espaço real (o teatro e a

casa das mulheres), mas esse espaço é dilatado e não permite, por exemplo, o toque. Ao não permitir o toque, chama-se a atenção para a distância que os separa, ainda que a imagem seja tão carregada de presença e seja transmitida em tempo real. É dessa distância que se queixam as atrizes, da distância entre seus amores, da impossibilidade do toque, da relação mediada pela tecnologia, do tecnívio no lugar do convívio. Por meio dos hipervínculos trabalhados na obra, percebemos a ubiquidade da vida contemporânea mediada e, ao mesmo tempo, ressentimos o contato direto com o outro. Evidenciando as características de transteatralização das tecnologias de transmissão remota como o *Skype*, tecnologias que desterritorializam o diálogo, *Distancia* aponta para a impossibilidade de uma substituição absoluta da copresença em nossas relações (Muniz; Dubatti, 2018, p. 378).

Podemos, então, identificar nesse exemplo, conceitos que foram descritos nesse capítulo e perceber como a supressão da presença física em convívio na linguagem teatral já se anunciava, mesmo que dentro de uma encenação em um palco convencional, ao misturar convívio e tecnívio.

Figura 2 - Espetáculo *Distancia*



Fonte: *Distancia* (2013).

Uma terceira realização digital produzida também antes da pandemia, não convivial e em uma outra relação de fruição teatral, é o já mencionado “Teatro Para Alguém”, que pude conhecer, em pesquisa pela internet. Não é um espetáculo, mas uma

companhia de teatro que oferece um cardápio de espetáculos, nomeados de “webpeças”, gravadas e disponibilizadas em um canal da internet – isso, a partir de 2012. No *site* do grupo, o cardápio de cenas curtas, em sua maioria, é organizado por gênero, tipo (webpeça, websérie, webfilme etc.), cinema e outras frentes que a companhia atua. Nesse exemplo, a proposta estética e temática dos trabalhos não estão em questão, mas, sim, a importância da iniciativa, em uma época que se falava pouco de teatro em formato digital, transmitido por uma tela e utilizando-se da internet.

O grupo Teatro Para Alguém surgiu em 2008 a partir de uma pesquisa da atriz e diretora Renata Jesion e do diretor de fotografia Nelson Kao, ABC. Eles viram na Internet uma ferramenta adicional capaz de renovar, democratizar e popularizar o Teatro, influenciados pelos novos paradigmas da Cultura Digital... (<https://teatroparaalquem.com.br/about-2/>).

Figura 3 - Imagem capturada do *site* do Teatro para Alguém



Fonte: <https://teatroparaalquem.com.br/about-2/>

Na sequência, dou início à descrição de três exemplos de trabalhos em formato digital, concebidos durante a pandemia, diante da necessidade que o contexto pandêmico trouxe para a expressão artística. O primeiro é trabalho da companhia de teatro *Os Satyros*, de São Paulo, que também já se inquietava em utilizar ferramentas tecnológicas para suas criações muitos anos antes do período de pandemia. Por exemplo, o espetáculo “Hipóteses para o amor e a verdade”, de

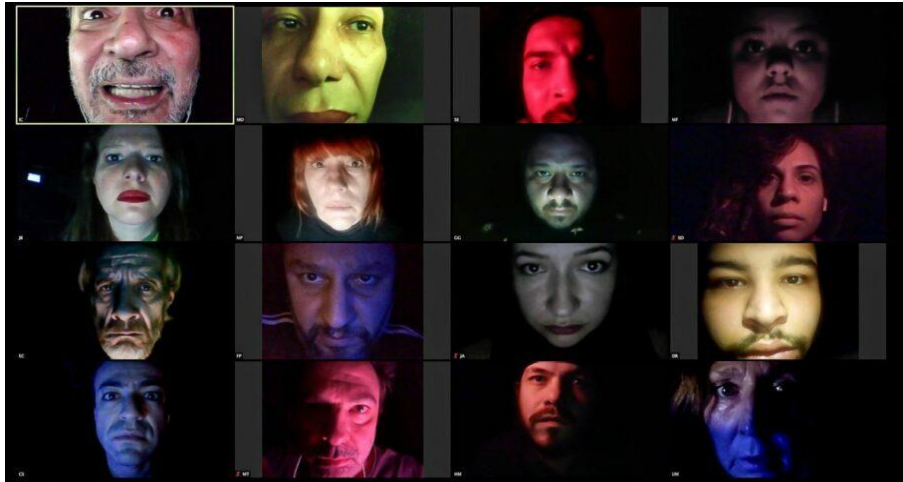
2010, já se utilizava de chamadas telefônicas e da internet como recurso da cena. Todavia, destaco a experiência dessa companhia, realizada em 2020, com o espetáculo digital “A arte de encarar o medo”, iniciativa precursora entre as criações em teatro digital no período do auge da pandemia da Covid-19, no Brasil e no mundo. Elaborado durante o isolamento social imposto pela pandemia, em seu período inicial, o espetáculo foi criado com recursos tecnológicos que possibilitaram que o elenco, cerca de 17 atores, e equipe pudessem ensaiar e se apresentar em casa, contracenando de pontos geográficos diversos, com o texto final editado e transmitido ao vivo, por profissionais técnicos, com ingressos vendidos e todos os protocolos semelhantes a uma ida ao teatro convivial, mas sendo completamente tecnovivial. A plateia *online* entrava na sala de teatro virtual e aguardava, seguindo as instruções do que iria acontecer e como proceder com seus dispositivos. Quanto à temática, tratava-se de vivências da pandemia, aliadas às mazelas da sociedade contemporânea, em um futuro incerto, na tentativa de reconstruir histórias de uma vida anterior à pandemia.

“A arte de encarar o medo”, dos Satyros, tradicional grupo paulistano no coração da praça Roosevelt, com dramaturgia de Ivam Cabral e Rodolfo García Vázquez, que também assina a direção, tem o mérito de encarar o medo de fazer esse teatro apostando em um dispositivo com 17 atores, em diversas cidades do Brasil e do mundo. Os Satyros transformaram a Covid em uma chance de escapar ao formato de produções cada vez mais obrigadas a limitar suas pretensões estéticas, por razões econômicas, como atesta a proliferação de monólogos. Além da “suntuosidade” no número de atores, também é bastante rico o uso das possibilidades do Zoom, no que respeita a enquadramentos e justaposição de telas, e mesmo a travellings feitos pelos próprios atores valendo-se de singelos telefones celulares. (<https://oglobo.globo.com/rioshow/critica-arte-de-encarar-medo-propoe-novas-experiencias-de-linguagem-24586805>).

O espetáculo causou a mim bastante impacto, talvez até pela condição de confinamento em que a sociedade se encontrava, mas, para além do ponto de vista cênico e estético, destacou-se como proposta inovadora e desbravadora para a ocasião, pois extrapolava as iniciativas “solos” que surgiam em grande quantidade nas telas do celular, como válvulas de escape para a criação artística. Tratava-se de um trabalho construído com todo o aparato cênico, humano e técnico para a montagem teatral, passando por todo o processo de criação, ensaios e estreia, de

forma remota e estruturada para tal, mesmo utilizando de instrumentos domésticos, como o celular, e sendo submetidos a falhas e fraturas inerentes a essa condição.

Figura 4 - *A arte de encarar o medo*, Grupo Os Satyros – 2020



Fonte: <https://catracalivre.com.br/agenda/satyros-arte-de-encorar-o-medo-peca-online/>.

A temática de “encorar o medo”, como dizia E. Allen Poe, é preciso “exercitar o medo”, era uma constante durante o período pandêmico, em que milhões de pessoas mundo afora foram, de alguma forma, vitimadas pela Covid-19.

Uma outra experiência faz uso da tecnologia para adaptar um trabalho já existente, apresentado nos palcos de Belo Horizonte, no teatro convencional. A companhia mineira “5 Cabeças” realizou uma adaptação do espetáculo “Uma Tendência Para a Alegria” para o formato digital, ou seja, diferente da forma como foi concebido originalmente. A relação dialógica entre as três personagens foi desenvolvida tendo duas atrizes em BH, cada uma contracenando em sua casa, e um ator que se encontrava na região Norte de Minas, contracenando através da câmera, entre telas / janelas, e observadas/os pelo olhar da/o espectadora/or, que representava o ponto de vista foco da contracena, ao mesmo tempo que visualizava todas as janelas / personagens em seus momentos na trama. A dramaturgia foi compactada para a transposição para o digital e, apesar de desenvolvida em audiovisual, manteve algumas bases da encenação. Não houve venda de ingressos e havia necessidade de uma reserva antecipada. A edição e transmissão eram feitas ao vivo pela direção

de Ronaldo Jannotti, através de *streaming*, e havia, como na versão para o palco, um momento de interação, pelo uso do *karaokê*. O tema tem como ponto de partida o convívio entre três pessoas que moram no mesmo espaço e compartilham juntas suas frustrações e angústias, sem conseguirem sair do lugar onde estão e da condição de solidão as quais se encontram. Uma situação, portanto, análoga ao contexto de isolamento social que vivíamos à época.

Figura 5 - Uma tendência para a alegria, *Cia. 5 Cabeças*



Fonte: <http://portalbelohorizonte.com.br/eventos/projeto/cultural/espetaculo-online-uma-tendencia-para-alegria>

O terceiro e último exemplo de experiência digital realizada durante a pandemia é a do Grupo Galpão, de Belo Horizonte, MG, com o trabalho “Como Os Ciganos Fazem as Malas”, apresentado em 2021 como um dos resultados do projeto “Dramaturgias – Cinco passagens para agora”, que foi realizado ao longo do ano, em várias possibilidades do chamado teatro digital. Essa é uma das experiências digitais mais radicais e inovadoras que pude assistir à época. Existe neste trabalho alguma similaridade, e até mesmo uma influência da experiência também precursora, à época da pandemia, do Grupo Magiluth de Teatro, de Recife, PE, com a criação de “Tudo que coube numa VHS”, no qual utilizavam-se de ligações telefônicas por aplicativos de mensagens e redes sociais, com vídeos pré-gravados, em

interatividade com a/o espectadora/or. Todavia, o Grupo Galpão foi além e estabeleceu uma outra relação com o uso das possibilidades digitais que vigoravam à época, ampliando o conceito proposto pelo grupo pernambucano. O Grupo Galpão extrapolou o que entendemos por espaço e tempo, convívio e tecnovívio, palco e tela, plateia e qualquer lugar em que se esteja, ao levar o espectador a uma vivência artística que traz uma outra presença, um outro jeito de fruir, a começar pelo espaço escolhido para isso: o celular do espectador, pelo aplicativo “Telegram” e suas ferramentas, em uma forma ímpar escolhida para a transmissão da obra.

Essa experiência digital apresentada pelo Galpão foi uma criação coletivizada que teve como ponto de partida o texto de Newton Moreno, que o escreveu, segundo ele, enquanto fazia uma viagem de São Paulo a Paris. A história parte do relato de um escritor viajante dentro de um aeroporto, atravessado por suas “viagens” internas, questionamentos sobre o tema do nomadismo, pela eterna busca do artista atrás de uma história. Esse personagem escritor é vivido pelo ator Paulo André, que narra e conduz todo o trajeto de imagens, sons e textos apresentados por meio do aplicativo, não somente por meio da história que está sendo passada, mas também ao operar os comandos da plataforma, dando um ar de frescor e interatividade ao espectador. Este, por sua vez, é convidado a entrar no jogo, na história, na experiência, assim como se faz no teatro, em que o pacto é estabelecido entre o palco e a plateia.

O trabalho se apresenta em duas formas de participar da experiência, optadas pela/o espectadora/or: a estendida ou a compacta. Na versão estendida/diluída, a/o espectadora/or recebia notificações ao longo de 8 horas do dia escolhido, em meio a intervalos programados. Assim, acessava a “história” que estava sendo contada, em uma espécie de postagens “conta-gotas”, alimentada por imagens pré-gravadas, GIFS, áudios, texto, narração e momentos de interação. Para essa categoria, por exemplo, era solicitada ao espectador a sugestão de música para compor uma *playlist*, construindo, assim, a narrativa. Assim como acessamos as redes sociais e mensagens pessoais, em “Como os ciganos fazem as malas”, a dinâmica era semelhante. O espectador escolheu participar daquele perfil e acompanha tudo que acontece por ali, mesmo que chegue um pouco atrasado em cada postagem. Por meio das imagens (gráficas, textuais, audiovisuais e plásticas), do texto escrito nas

postagens, das intervenções sonoras (sons e música) e da narração e interpretações que produzem efeitos sensoriais, o espectador vai sendo conectado com a história, mas também com ele mesmo, pela teatralidade que perpassa toda a obra.

Já na versão compacta, a relação do espectador com a experiência é semelhante a que experimentamos ao apreciar uma peça teatral, um filme ou ao ler um livro, por exemplo. Há uma dedicação do espectador para com a obra, em que um tempo de sua atenção e concentração é reservado para submeter-se a ela. Com o fone de ouvido e o olhar direcionado para a tela do celular, sem intervalos, sem nenhum aspecto de dispersão que atrapalhe a experiência, “Como os ciganos fazem as malas”, nesse formato compacto, pode ser considerada uma experiência de profunda imersão que, por meio da sequência de postagens, conduzem a viagem, a travessia, a sensação de se transportar para aquele lugar, aquele aeroporto, aquela espera, aquela história, aquele avião, testemunhar aquelas cenas, assim como proposto no texto. Aliás, o texto é o personagem principal. Ele tem corpo e forma. O formato pelo aplicativo de mensagens faz o espectador submeter-se a uma experiência sensorial, contemplativa e de imersão. Ao mesmo tempo, há momentos em que a interatividade traz de volta o espectador para a cadeira e o coloca em posição não mais de passividade, quando convidado a participar, por meio de enquetes.

Figura 6 - *Quando os ciganos fazem as malas*, Grupo Galpão - 2021



Fonte: <https://siterg.uol.com.br/cultura/2021/05/27/grupo-galpao-lanca-projeto-dramaturgias-cinco-passagens-para-agora/>

Esses exemplos trazem à tona a pluralidade de possibilidades de criação para o contexto digital e em acontecimentos tecnoviviais para teatro que amplificam o olhar de quem faz e de quem assiste, por meio da tela. Destaca-se também como a atuação de atrizes e atores foram trabalhadas de diferentes formas e como lidam com a mediação da câmera e a relação com o espectador, seja pela interpretação, na contracena entre telas ou para as telas, em narrativas várias, permitidas pelo uso de dispositivos em suportes distintos. Em “Distancia” e “Play Me”, a tríade convívio, *poiesis* e expectativa convivem em complementaridade com o tecnovívio. Nas “webpeças” do “Teatro para alguém”, os trabalhos ficam disponíveis no *site* do grupo para qualquer um que queira assistir, acessados inteiramente em uma relação tecnovivial. Em uma das webpeças, consta no elenco a saudosa atriz Maria Alice Vergueiro, falecida em 2020, deixando ali uma lembrança de seu trabalho em teatro digital, que somente foi possível pela capacidade de registro que a tecnologia possibilita. É bom lembrar que esses três primeiros exemplos foram realizados em período anterior à pandemia.

Em relação às experiências surgidas durante a pandemia, “A arte de encarar o medo” promove entre telas variadas a relação entre personagens e constrói a narrativa de forma fragmentária, ao vivo, portanto, na mesma relação temporal com a expectativa. No entanto, isso se dá de forma remota, em que atrizes, atores e público encontram-se desterritorializados. O mesmo acontece com “Uma tendência para alegria”, diferindo-se no que tange à relação dos atores em contracena, entre personagens e expectadoras/ores, por já ter havido uma construção adaptada a partir do palco. E, rompendo com as convenções teatrais, cinematográficas e digitais, “Quando os ciganos fazem as malas” apresenta um outro modo de teatralizar, extrapolando e reconstruindo as formas de criar e usufruir das ferramentas digitais, transportando expectadoras/es a um nível sensorio pelo qual imagem, som, internet, mensagens, postagens etc. tornam-se teatro, ao ampliarem-se para instrumentos de uso cotidiano e adaptando-se ao comportamento das pessoas ao manuseá-los.

Após os conceitos abordados neste capítulo sobre o teatro para além de sua essência e em diálogo com as tecnologias de supressão presencial, e ao descrever exemplos de experiências em teatro concebidas originalmente ou adaptadas para o digital, em suas diversas possibilidades, o próximo capítulo apresenta a descrição da experiência digital em teatro “Antigamente, é quando?”, realizada em 2020, em período pandêmico, na qual sou participante e pesquisadora neste estudo.

3 ANTIGAMENTE, É QUANDO?

3.1 Desafio rumo ao quase desconhecido

“Antigamente, é quando?” foi a experiência digital em teatro, encenada pela Cia. Pierrot Lunar, em 2020, quando convidada pelo Sesc Paladium, de Belo Horizonte, a desenvolver um trabalho em teatro digital, pelo projeto “Criações Digitais”, para ser veiculada pelo perfil do *Instagram* dessa instituição cultural. No ano que marca o início da pandemia da Covid-19 no Brasil, a Cia. Pierrot Lunar, com a inquietação que lhe é peculiar, já descrita na introdução deste estudo, começou a experimentar ações artísticas em casa, em virtude do isolamento social imposto pelo contexto da pandemia, na intenção de continuar criando, praticando arte, para “não enlouquecer”, palavras muito ouvidas na ocasião. Surgiu, nessa fase, no final de março de 2020, uma experimentação com leituras dramáticas de textos teatrais, alguns já encenados pela Cia., intitulada de “Quarentena Teatral”, que eram transmitidas ao vivo, de forma bem artesanal. Essa inquietação também se ampliou para a música, ao serem publicadas *lives* e canções gravadas e publicadas posteriormente. Atriz e ator do grupo também foram convidados a elaborar leituras dramáticas para serem transmitidas pela internet, ao vivo, integrando uma ação do Galpão Cine Horto, centro cultural do Grupo Galpão, em Belo Horizonte. Em maio de 2020, surgiu o referido convite do Sesc Paladium, que veio como um desafio para Cia. Pierrot Lunar a ampliar-se em suas experimentações, até então, localizando-se apenas no campo relativo a descompromissados exercícios criativos em meio digital.

O projeto “Criações Digitais”, do Sesc Paladium, propunha a elaboração de um espetáculo no formato digital que fosse realizado por dois ou mais atores e / ou

atrizes que convivessem em um mesmo ambiente, já que, nesse período, a população vivia em uma condição determinada por protocolos de órgãos sanitários de cada região do país, em que as atividades artísticas no Brasil haviam sido completamente suspensas, na intenção de não gerarem qualquer forma de aglomeração de pessoas em um mesmo ambiente, inerente às apresentações presenciais em artes cênicas. Ou seja, nem público e nem artistas que não convivessem em uma mesma casa podiam aproximar-se, pelo temor do contágio do Coronavírus.

O núcleo principal de integrantes e gestores da Cia. Pierrot Lunar é formado pelo casal de atores Léo Quintão e eu, Neise Neves, autora deste estudo. Como nos encontrávamos em convívio no mesmo ambiente de confinamento pandêmico, por sermos casados, o desafio foi aceito e esse ambiente, isto é, a nossa casa, tornou-se o lugar onde foi possível desenvolver e pesquisar sobre algo relativamente novo e instigante para o grupo: o teatro digital.

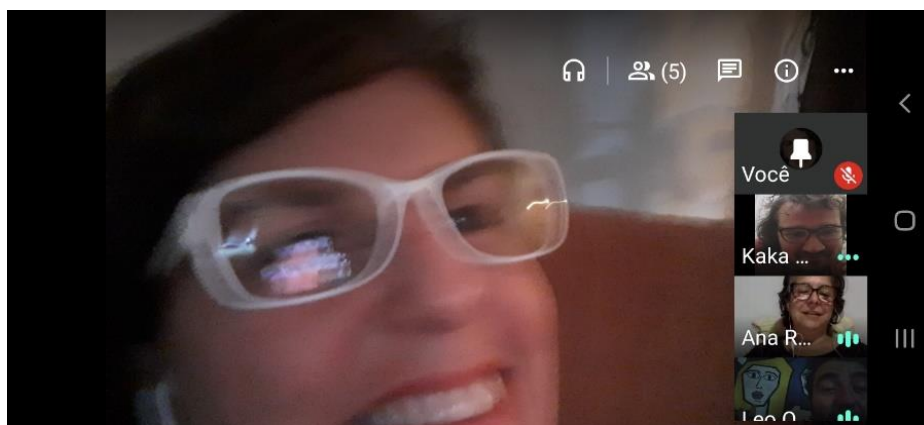
O convite havia sido direcionado pelo Sesc Paladium, primeiramente, para o casal de atores em isolamento. Todavia, em função de tudo que estávamos vivendo à época por causa da pandemia, com colegas artistas e colaboradores angustiados diante das incertezas em relação às perspectivas de trabalho, por um lado, e, por outro, o desejo de manterem-se em suas dimensões criativas de alguma forma, decidimos que não realizaríamos esse processo sozinhos e que iríamos convidar parceiros para essa criação, para agregar olhares externos e contribuições para o enriquecimento do trabalho, bem como possibilitar que a “roda girasse”, do ponto de vista da cadeia produtiva em teatro. Convidamos, então, a atriz, dramaturga, professora e diretora Ana Regis para desenvolver a dramaturgia dessa experiência e optamos por manter a equipe de colaboradores da Cia. Pierrot Lunar, Arthur Barbosa e Kaká Correa, também nessa construção.

Convidamos o Arthur Barbosa para auxiliar-nos na produção executiva; o Kaká Correa, para o olhar técnico, voltado para a criação de luz, mesmo sem saber ao certo como essas funções seriam desempenhadas nas condições que se apresentavam, diante do contexto pandêmico, da impossibilidade do encontro e da linguagem exigida. Em um segundo momento, como já é uma prática da Cia., o

aspecto colaborativo da equipe fez com que o Arthur, que iniciava seus estudos em dramaturgia, pedisse para participar como assistente nessa função, o que nós e Ana Regis aceitamos prontamente. Aliás, a Ana também quis participar da direção e, assim, os olhares de cada um da equipe foram se somando e se mostraram fundamentais e responsáveis pelo desenvolvimento das diferentes etapas da criação, construídas coletivamente. Desde o convite até o início das primeiras experimentações, passando por todo o processo de montagem até chegar à estreia, o trabalho foi desenvolvido ao longo de três meses, de julho a setembro de 2020, com temporada de estreia em 2 de outubro, e uma apresentação em dezembro do referido ano, totalizando seis meses de construção, pois houve mudanças de uma apresentação para outra.

Criado e apresentado em uma relação de enquadramento vertical, característico das *lives* pelo *Instagram*, transmitido ao vivo, sem edições e em plano sequência, assemelhando-se com o que acontece no teatro convencional, o espetáculo foi concebido, transmitido ao vivo, filmado, com toda a captação de imagem realizada em casa, por meio da lente do celular, operado pela atriz e pelo ator em cena, assim como todo o processo de montagem. Em uma direção compartilhada entre elenco e Ana Regis, além das ponderações dos demais integrantes, a equipe era alimentada pelo material em vídeo enviado pelo elenco, em processo realizado à distância, pelas ferramentas tecnológicas que tínhamos em mãos, proporcionadas por aplicativos de mensagens, a internet e suas conexões.

Figura 7 - Reunião via *WhatsApp* - 2020



Fonte: arquivo pessoal da autora.

Assim, a temática de “Antigamente, é quando?” abordou situações vividas no cotidiano de um casal em confinamento, durante a fase aguda da pandemia da Covid-19, que trouxe questões que foram amplificadas e alteraram a relação entre esposa e marido no tempo e no espaço que ocupavam, diante da incerteza da volta a uma possível normalidade. Em isolamento social há vários meses, na primeira fase da pandemia no Brasil, as personagens Lara e Gui arrumam a casa e desarrumam a vida. A rotina do dia a dia se mostra frágil diante da intensa convivência no confinamento, em que escolhas feitas em mais de 20 anos de relacionamento revelam-se um incômodo, ampliando-as a uma situação insustentável, que variava entre assertivas duvidosas e questionamentos peculiares: “Mas, antigamente não era assim. Antigamente, quando? O tempo pandêmico envelheceu, acelerou ou alterou o tempo do intenso convívio?”

3.2 O processo

O processo de criação passou por muitas etapas, reuniões para tratar da temática e levantar possibilidades, experimentações de imagem feitas em paralelo pelo elenco, proposição da Ana Regis, busca do título do trabalho, leitura dos primeiros textos da dramaturgia inicial, outras experimentações, já a partir dessa dramaturgia, até a construção das cenas e escolhas estéticas. O contexto pandêmico trouxe uma certa novidade no modo como esse processo se deu, já que não se apresentava ali um formato de montagem teatral convencional, em uma sala de ensaio / espaço, com equipe presente fisicamente, diante do trabalho a ser pensado e construído.

O embrião dessa experiência inédita para a *Cia. Pierrot Lunar*, mesmo antes da chegada do texto dramaturgício, teve como seus primeiros experimentos testes de imagens e sons, por meio de capturas de cenas do cotidiano do casal, em diferentes espaços da casa. Cenas de um fogão aceso, de uma geladeira sendo aberta, de um casal no banheiro escovando os dentes, um chá sendo feito, a cama do casal, o casal na cama, filmagens de álbuns e caixas de fotos antigas, de intervenções da tela de TV e do computador, trilhas sonoras aleatórias e tantas outras situações captadas pela câmera do celular, na tentativa de entendermos a dimensão do

enquadramento e suas possibilidades. Era como se estivéssemos diante de uma tela em branco, aguardando algo a ser pintado.

Figura 8 - Captura de imagens e telas



Fonte: arquivo pessoal da autora.

A partir do primeiro tratamento do texto, iniciado e enviado por Ana Regis, outras investigações começaram a ser feitas, mas não sob o olhar da direção em simultaneidade, ao vivo, com o elenco. As experimentações e improvisações eram gravadas pelo celular e compartilhadas com a equipe, por meio de um grupo de aplicativo de mensagens e, depois, eram colocadas em discussão. Alguns materiais já eram descartados antes mesmo do envio, por serem muito incipientes e por não considerarmos naquele momento que aquilo representava um material pronto para ser compartilhado. Intuitivamente, o processo foi se desenvolvendo assim, como se fizéssemos um filtro do que “prestava” ou não, para continuarmos a evoluir coletivamente.

Figura 9 - Cena de geladeira



Fonte: arquivo pessoal da autora.

Figura 10 - chama do fogão



Fonte: arquivo pessoal da autora.

Desses momentos solitários do casal de atores, no início das tentativas de captar imagens, evoluímos para outras experimentações, já com informações mais sólidas fornecidas na dramaturgia. Improvisamos cenas e ousamos a construí-las, pois estávamos entendendo melhor como compartilhar nossos experimentos com a equipe. Do ponto de vista da interpretação, depois de preparadas as sugestões de cenas, começamos a gravá-las e assisti-las, para visualizarmos prováveis resultados, assim como fizemos com as capturas de imagem iniciais. Essas primeiras experiências cênicas gravadas criaram uma péssima impressão quando as assistimos e foram de fundamental importância para entendermos sobre o que não

queríamos para a realização do trabalho. Assim, passamos para uma outra fase. Estávamos ali diante de um desafio para compreendermos melhor sobre o que iríamos perseguir como linguagem e quais seriam as escolhas estéticas.

Figura 11 - Cena no banheiro: a esposa



Fonte: arquivo pessoal da autora.

Figura 12 - Cena no banheiro: o marido



Fonte: arquivo pessoal da autora.

Tentamos, então, a partir da dramaturgia em processo, aliada às nossas experimentações, juntar as imagens de teste, capturadas inicialmente, às cenas que poderíamos construir. Realizamos também várias leituras *online* do texto, em equipe, nas quais foram feitos cortes, acréscimos, surgiram ideias novas, muitas

idas e vindas, que foram solidificando a construção dramatúrgica e abrindo possíveis caminhos. Fomos entendendo que tipo de teatro era esse que estávamos fazendo, errando, descartando, criando de forma intuitiva e utilizando as ferramentas que tínhamos e os procedimentos que nos pareciam apontar soluções para nossas escolhas.

Aos poucos, começamos a pensar em outros aspectos, como prazos, o tempo ideal de duração do trabalho e para onde e para quem estávamos realizando aquela “aventura”, que teria como forma de exibição uma plataforma da internet. Aliás, assistíamos a muitas produções que, a essa altura, já eram realizadas em grande quantidade no meio digital. Começamos a perceber, então, o que não queríamos e o que poderia ser possível fazer naquele contexto. As experimentações cênicas geraram, a partir daí, algumas dúvidas, do ponto de vista da interpretação, mas também dos caminhos que trilhamos até ali como linguagem. Questionávamos, então, se, ao focarmos em capturar imagens e a ocupar cômodos do apartamento, experimentando cenas, talvez estivéssemos pensando mais para um jeito cinematográfico. E mesmo se estávamos fazendo cinema, telenovela ou teatro. Fomos entendendo, depois, que lidávamos com um pouco disso tudo, nesse grande “guarda-chuva” que é o audiovisual e, claro, sem esquecer a internet. Cada um com sua peculiaridade, mas se interrelacionando e dando pistas de como abrir mais essa “janela” na dramaturgia, a do teatro por meio digital.

No capítulo anterior, apontamos aspectos e conceitos sobre o que consideramos ser teatro, por filosofia e para além de sua essência, lugar, tempo e modo que o caracterizam como tal. Sabemos de influências mútuas do teatro e cinema e, mais tarde, do cinema para o teatro. É importante salientar também, neste ponto, para a compreensão das nossas escolhas na realização de “Antigamente, é quando?”, alguns elementos que elucidem as semelhanças e diferenças na prática cinematográfica e / ou televisiva, nesse universo audiovisual, que se amplia infinitamente, principalmente pela evolução das conexões possibilitadas pela internet.

O cinema surge em 1895, na França, com seu DNA impresso nas imagens que projetava: sua relação com o real. Os irmãos Lumière, pela invenção do cinematógrafo, transmitiram, por meio daquela invenção, imagens do cotidiano de operários saindo do trabalho, como também da chegada de passageiros de um trem à estação. Ao longo de seu percurso como linguagem, o cinema aproximou-se do teatro, trazendo a dramatização, nos moldes das encenações teatrais, nas experimentações de Méliès. Merten (2003), citado por Bazin (2014), refere-se ao cinema como uma “janela para o mundo”, em busca de um “realismo integral”.

Essa janela para o real consolida-se desde o princípio, com os primeiros filmes dos irmãos Lumière, que registram a chegada de um trem à estação de La Ciotat ou a saída dos operários justamente das usinas Lumière, em Lyon. Mais tarde, quando o mágico Georges Méliès se apropria da invenção e cria pequenos filmes, como a sua *Viagem à Lua*, de 1902, a janela passa a ser aberta para a fantasia, e essa é a base do conceito, hoje, hegemônico de Hollywood, com suas trucagens e voos de imaginação. Criaram-se, assim, desde a base do cinema, duas vertentes: a realista dos Lumière e a fantástica de Méliès (p.17).

Ao longo do tempo, o cinema foi achando o seu próprio caminho, pelas possibilidades que a imagem traz, quando rompe com a relação de frontalidade até então caracterizada pelo teatro, quando da percepção da imagem pela sua concretude e o que ela pode produzir em termos narrativos, pela elaboração de planos e montagem, independentemente de qual vertente esteja enquadrada. Em seu ensaio “Teatro e Cinema” (2014), Bazin reflete sobre as diferenças que se impõem entre as linguagens, pelas relações com o espaço, a imagem, a atuação e a narrativa:

Se por cinema entende-se a liberdade de ação em relação ao espaço, e a liberdade do ponto de vista em relação à ação, levar para o cinema uma peça de teatro será dar a seu cenário o tamanho e a realidade que o palco materialmente não podia lhe oferecer. Será também liberar o espectador de sua poltrona e valorizar, pela mudança de plano, a interpretação do ator. (...) O tempo da ação teatral não é evidentemente o mesmo que o da tela, e a primazia dramática do verbo fica defasada pela dramatização adicional que a câmera dá ao cenário. Enfim, e sobretudo, uma certa artificialidade, uma transposição exagerada do cenário teatral é rigorosamente incompatível com o realismo congênito ao cinema. (...) Esse fracasso ilustra bem o que se pode considerar a maior heresia do teatro filmado: a preocupação em “fazer cinema” (p. 164 e 165).

Pode-se perceber, no capítulo anterior, que a figura humana, representada pela atriz e / ou ator, no teatro, é imprescindível para que haja o acontecimento teatral. Mas, no cinema, este, sim, pode prescindir do ator, pois a imagem e suas possíveis combinações são ferramentas para a construção da linguagem cinematográfica. A filmagem de uma paisagem ou um objeto já são suficientes para que o cinema aconteça. Segundo Bazin (2014, p.179), “no teatro o drama parte do ator, no cinema, ele vai do cenário ao homem.”

Para Conde (2019), os “parentescos e atritos” entre uma arte e outra trazem, de certa forma, um debate profícuo, que pode gerar novas práticas:

Esse parentesco e suas reações podem ajudar a conjecturar novos modos de operar relações entre os atores, as ações e o seu espaço, criar uma cena e fazê-la interagir especificamente para o aparato-cinema, o “olhar intermediador” da câmera fragmentando e antecipando a articulação e a montagem de cenas. As formas de o encenador dispor do ator, do cenário e da paisagem visual e sonora para criar a imagem do filme determinam procedimentos próprios e importantes em diferentes possibilidades de lançar o olhar criador sobre a cena, interagindo conscientemente ou não com procedimentos “teatrais”, ou ainda buscando uma especificidade documental (p. 67).

Todavia, o audiovisual abarca outros campos da imagem, como a publicidade, vídeos produzidos e veiculados de forma digitalizada em diversas plataformas e canais de transmissão, até mesmo, e inicialmente, pela televisão. Com o surgimento da TV, nascida sob forte influência do rádio, quando falamos de teledramaturgia, logo identificamo-nos com a produção brasileira de telenovelas, pela ininterrupta produção desde a fundação das TVs no Brasil, em meados de 1950, com os teleteatros, ou seja, a transposição do teatro para as telas de TV, em transmissão ao vivo, ainda nos primórdios do que conhecemos hoje. Com a evolução técnica, a invenção do *videotape* e transmissões em rede, veio o sucesso estrondoso da telenovela “O Direito de Nascer”, na década de 1960. Segundo Filho (2001), parte integrante da evolução e aprimoramento das telenovelas brasileiras, ao longo de sua trajetória, traz um levantamento histórico, do ponto de vista estético, mas também social e de produção, característico desse segmento:

As primeiras novelas eram traduções de produções argentinas e mexicanas, um ramo, ainda na época da TV Excelsior, dominado pelas agências de publicidade. Pelas Colgate-Palmolive da vida, que gerenciavam as novelas e diziam como deviam ser feitas (p. 32).

A telenovela é uma obra aberta, com veiculação diária, na qual autor, atrizes e atores, espectadora/es e produção não sabem exatamente qual será o seu final, pois tudo influencia em sua construção, até mesmo os patrocinadores. É um texto baseado em assuntos e temas populares e de fácil assimilação, pela forma direta e bem explicativa, do ponto de vista cênico e dramático, visando objetivos bem claros: a audiência.

Basicamente a história de uma novela é: duas pessoas se apaixonam e vivem alguns capítulos felizes. Fatalmente serão separadas pelo vilão, que pode estar querendo para si um dos dois heróis. O recurso que ele usa nunca é honesto. E nós ficaremos sempre torcendo para que os heróis se encontrem. E de tempos em tempos isso acontece, eles ficam juntos, mas o vilão prepara armadilhas e eles se separam. Isso até o final, quando descobrimos quem matou, ou roubou – e quando, finalmente, indica-se que todos serão felizes para sempre, excetuando o vilão. (...) Essa é a base, de uma maneira crua e crítica. (...) É bom ter ideias originais, mas a forma básica é secular: o folhetim. Por isso a telenovela foi apelidada de “folhetim eletrônico”, seus apelos dramáticos sendo muito semelhantes (Filho, 2001, p. 68-69).

De maneira intuitiva, no processo de criação de “Antigamente, é quando?”, fomos percebendo, portanto, que precisávamos nos adequar a esse transitar por linguagens, em busca de uma outra. A do teatro, que pressupõe a atenção com aspectos do jogo da cena entre atriz e ator, aliada a outros fatores inerentes ao cinema e ao audiovisual, como o enquadramento, o movimento de câmera e seus deslocamentos. E, nesse caso específico, sem a existência do profissional cinegrafista para a operação de todo o aparato, que vai da câmera à parte técnica na inserção e edição de imagens (que até então era uma possibilidade), iluminação e ambiência, além das relações com o tempo da internet, sua forma de comunicar e a qualidade da conexão, sem deixar de ter uma atenção especial quanto à modulação da interpretação para esse modo de se fazer. Como tudo estava inteiramente a cargo de quem operava as ferramentas, isto é, atriz e ator, o restante da equipe, sem poder atuar remotamente nesse quesito, dependia de nossas experimentações e ficava aguardando o envio das possibilidades, a partir do que

conversávamos nas reuniões. Então, percebemos que, literalmente, estava tudo nas mãos do elenco e, portanto, optamos por concentrar o trabalho na interpretação, priorizando a nuances do texto, as possibilidades de cena entre atriz e ator, mas sem deixar de lado o fato de que tudo isso era a todo momento permeado pelo olhar da câmera, mas também pela operacionalização desse aparato, que seria transmitido ao vivo e em cena.

Nessa etapa, do ponto de vista estético, nessa mistura entre audiovisual, teatro e internet, nossa rotina criativa nos causou certa preocupação, pois, assim que criávamos algo, logo descartávamos, porque não nos identificávamos com os caminhos percorridos até ali. Tudo parecia um “novelão”, meio melodramático e previsível na interpretação, o que já havíamos decidido que não queríamos. As telenovelas brasileiras são de uma qualidade ímpar, reconhecidas mundialmente, assistidas todos os dias nas casas das pessoas, mas estávamos fazendo outra coisa e não queríamos reproduzir elementos desse registro dramático.

Depois de muitos descartes, em um ensaio angustiante, mas definidor, começamos a nos concentrar mais no teatro. Isto é, decidimos, Léo e eu, por utilizar um espaço fixo, como em um palco, na sala de casa, e iniciamos a construção das cenas a partir dali. Como consequência, fomos afastando alguns móveis, fixamos outros, escolhemos objetos e roupas que compusessem aquele espaço. Ao fundo, uma parede que, ao retirarmos o quadro ali pendurado, deu-nos outras possibilidades cenográficas para o trabalho. Estávamos decididos a dar uma solução, para não repetirmos o que não queríamos, antes de apresentarmos essa “nova” abordagem no espaço para o restante da equipe (Ana, Arthur e Kaká). A partir desse momento, conseguimos enviar um material que foi fundamental, para, dali em diante, darmos sequência à criação coletiva. As reuniões *online* foram trazendo outros elementos, a partir dos envios das cenas gravadas, que foram surgindo e se somando, por exemplo, e por essa volta à teatralidade, a luz cênica que foi se fazendo necessária. As improvisações naquele espaço único começaram a evoluir melhor e conseguimos construir cenas inteiras, que embasaram o resultado do espetáculo digital.

A sala da casa do casal de atores foi, então, transformada em uma sala de ensaio / set de montagem / filmagem, com refletores, móveis dispostos cenograficamente e fios e tripés espalhados pelo chão. A parte técnica também foi tomando forma. Levamos para a nossa casa vários refletores do Espaço Aberto Pierrot Lunar, sede da Cia. Pierrot Lunar, e muitos metros de fios, traquitanas, “pianinho de luz”, tripés de caixa de som, nesse caso, improvisados para segurar luzes cênicas, utilizando todos os pontos de eletricidade do apartamento, que também era a nossa residência. Para não haver tropeços e acidentes, deslizamos fitas adesivas por toda a sala, para afixar a fiação. Além disso, com a evolução das cenas, descobrimos que aquelas personagens estavam em meio a lembranças, caixas, roupas, gavetas e objetos que precisavam se reorganizar, na esperança de retomar aquela vida a dois de um convívio intensificado e potencializado pelo isolamento social. Então, um pouco da vida real dos atores se misturava a das personagens, com fotos do casal quando jovens, em vários momentos da sua história pessoal, recriados, reinventados e ressignificados, para dar vida àquelas personagens e à narrativa que estávamos construindo.

Figura 13 - Set em casa - espaço de cena



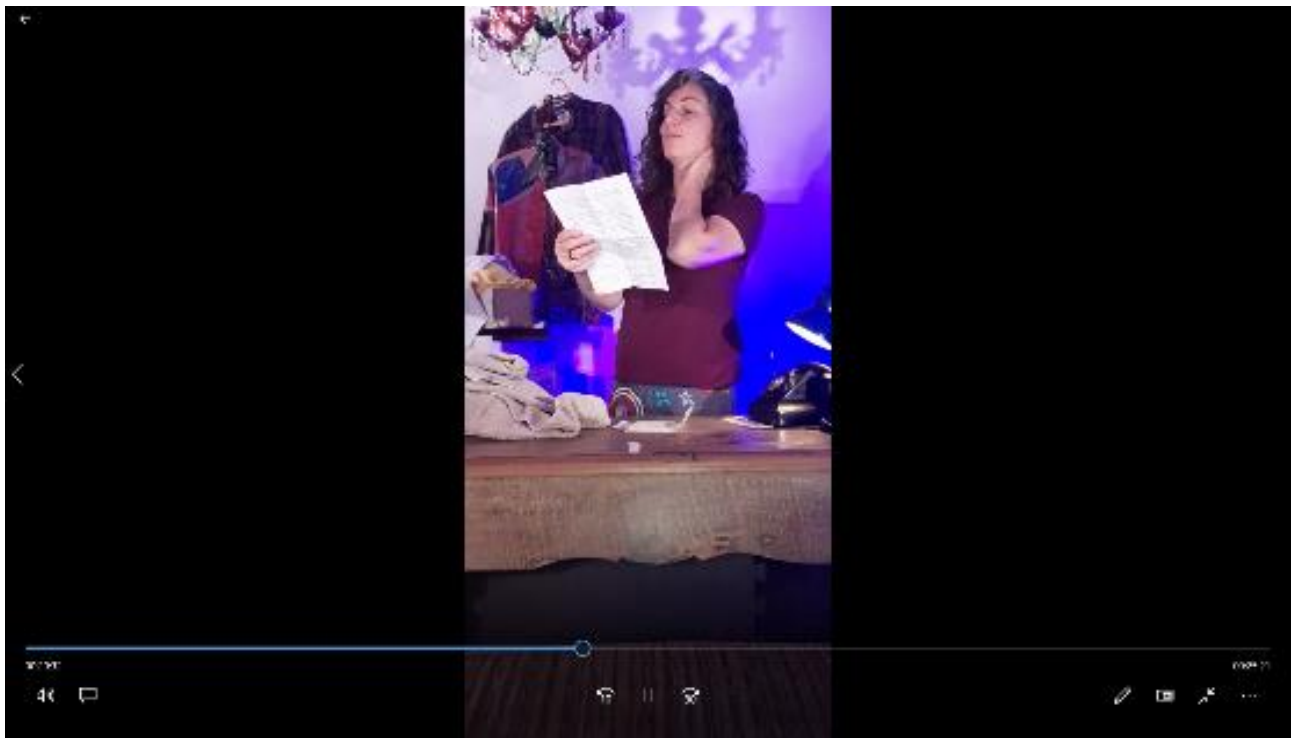
Fonte: arquivo pessoal da autora.

Nessa nova proposta, colocamos a câmera do celular no tripé, ou seja, de forma fixa e já no enquadramento verticalizado que iríamos utilizar em todo o trabalho. Fomos compreendendo que o digital estava a serviço da linguagem teatral e que os diversos usos daquela ferramenta poderiam contribuir para a história que iria ser contada, mas tendo como base os elementos do jogo teatral, sem deixar de lembrar da presença da câmera e que estávamos fazendo para ela e com suas possibilidades audiovisuais, em um enquadramento específico, de estreitamento vertical.

Nos ensaios, já praticamente definidos dramaturgia, espaço da encenação e posição da câmera, intensificamos as experimentações focadas no enquadramento. Começamos, então, a explorar, principalmente, a profundidade, em função do estreito espaço do quadro, o que interferia na movimentação da atriz e do ator. A verticalidade na captura das imagens trazia limitações que foram sendo entendidas

aos poucos. Quando contracenávamos, também tirávamos proveito disso, para demonstrar a sensação de aprisionamento daquele casal, naquele espaço apertado, na enunciação do conflito, de lembranças e reflexão, o que mostra que esse aspecto possui interferência direta na interpretação do elenco. Exploramos planos, em grande parte da encenação, a partir da nossa movimentação, em aproximação ou distanciamento, em relação à câmera e não pela movimentação ou ampliação da imagem pela manipulação do dispositivo. Por outro lado, havia momentos em que ficar fora do enquadramento também trazia significados. Por exemplo, Lara lia a carta da mãe, enquanto andava pela casa, saindo de quadro, mas mantendo os espectadores na condição de observadores daquela cena. Em outro momento, o violão tocado em *off*, tirava o foco de uma *performance* musical executada pela atriz e trazia um estado de contemplação pela sonoplastia.

Figura 14 - Atriz em quadro



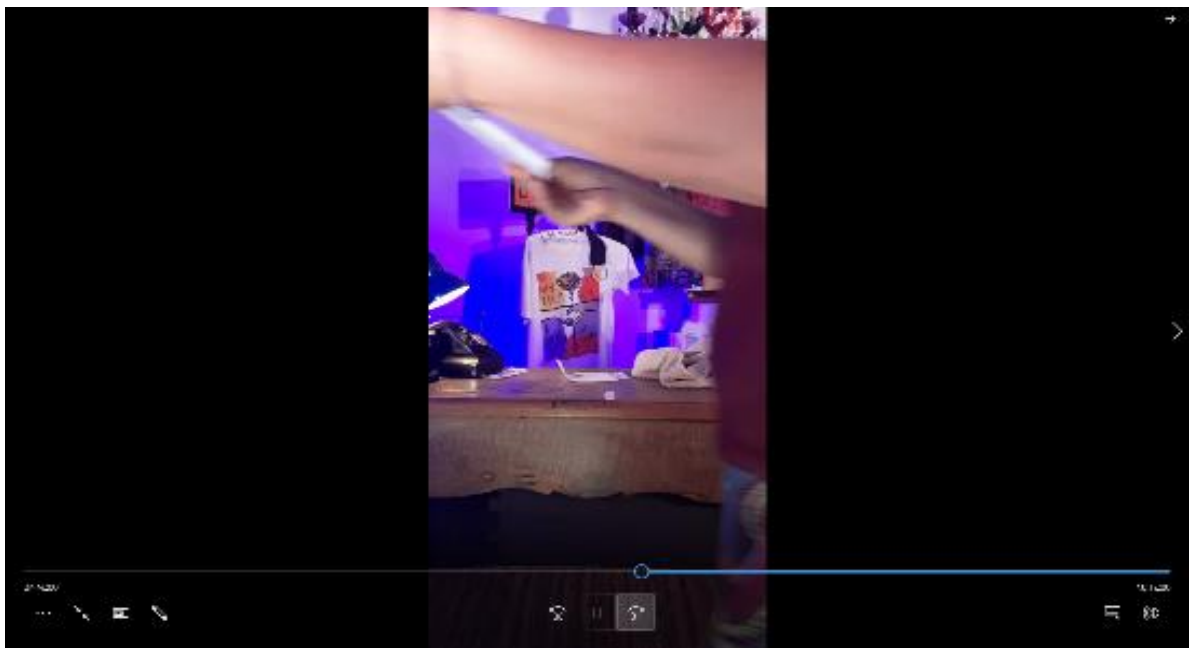
Fonte: arquivo pessoal da autora.

Figura 15 - Atriz fora do quadro



Fonte: arquivo pessoal da autora.

Figura 16 - Atriz em primeiro plano



Fonte: arquivo pessoal da autora.

Todo o aparato e toda a parafernália de objetos, móveis, fotos, roupas, fios e refletores tornaram-se a decoração permanente da sala, o que refletiu em toda a casa, já que alguns móveis tiveram que ser deslocados e encaixados em lugares que até mesmo reduziam a circulação dos moradores naquele apartamento,

composto de uma atriz, um ator e o filho que, na época, pré-adolescente, em plena pandemia, também se adaptava às aulas remotas diárias e jogos também *online*. Ao contabilizarmos o tempo das primeiras experimentações, passando pela definição do espaço da cena, as apresentações da temporada de estreia, em outubro, e uma nova apresentação em dezembro de 2020, foram cerca de seis meses de adaptação a um novo ambiente, almoçando apertados na varanda e andando em alerta para não danificar aquilo que já se encontrava montado. Era como se morássemos em um *set* de filmagem que, no momento seguinte ao “corta”, ao encerramento do ensaio, após análises feitas com a equipe à distância, tomávamos banho, comíamos alguma coisa, ligávamos a TV para distrair e depois íamos dormir, “desplugando” todas as tomadas e tentando desplugar a nós mesmos daquelas intensas atividades diárias, dentro de casa e em família.

Entre várias descobertas, à medida que experimentávamos possibilidades, e a partir das investigações realizadas, a mais importante, no meu ponto de vista, ocorreu quando começamos a buscar e estabelecer uma relação do espectador com a cena. E a forma pela qual encontramos essa conexão foi por meio de uma personagem ausente em cena, mas presente todo o tempo na trama, representada pela mãe da personagem Lara. E fomos buscar isso, ao lembrarmos de uma das técnicas da contação de histórias, conhecida como “aquecimento de público”. Trata-se de uma maneira quase imperceptível, conduzida pela contadora ou contador, de atrair e de preparar o público, o ouvinte, para a história que será contada, da forma como for conveniente e pertinente àquela ou àquele que precisará dessa escuta. Para isso, seria preciso tirar a espectadora e o espectador do cotidiano e levá-los para uma outra ambiência, para um outro estar naquele lugar, para abrir-lhes a escuta e, em alguns casos, já introduzir o tema antes mesmo da história ser contada. Segundo Matos e Sorsy (2013), “(...) o aquecimento faz a ligação entre dois mundos e dois tempos”, que elas nomeiam como “o mundo da realidade física, concreta e tangível para um mundo do maravilhoso, aquele que permeia os sonhos” (p. 128). E, para isso, é preciso haver uma preparação para a transição entre esses dois mundos, como um “ritual de passagem”. As autoras observam que

O aquecimento terá por objetivo cuidar dessa preparação, colocando os ouvintes num estado de predisposição, catalisando sua atenção,

convidando-os a evadir-se do mundo da realidade concreta, abrindo as portas da imaginação (p. 128-129).

É uma forma de “fisgar” o público e mantê-lo atento. Com o espetáculo de rua em que atuei pela *Cia. Pierrot Lunar*, em 2011, o “Acontecimento em Vila Feliz”, aplicávamos essa técnica da contação de histórias à chegada paulatina da plateia na rua. Esse aquecimento auxiliava-nos como uma espécie de sala de espera, um tempo de tolerância, até que grande parte da plateia já estivesse acomodada. Ligávamos uma rádio-novela que anunciava que algo acontecia em Vila Feliz, enquanto nós, atrizes e atores, maquiávamo-nos e preparávamos a cena. Eram cerca de 30 minutos, em que o público se despertava para aquele ambiente do teatro.

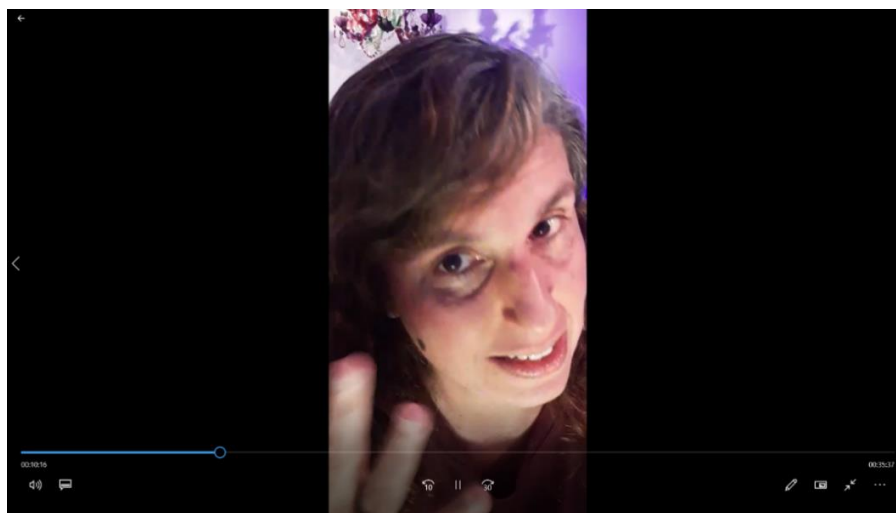
Almeida (2019), em sua tese de doutorado sobre seu trabalho em narração oral, complementa o que Gislayne Matos e Inno Sorsy chamam de aquecimento do público, ao citar Dubatti, que utiliza o termo “audibilidade”:

“(…) em qualquer espaço onde se pretenda fazer a narração, é necessário estar atento para o quesito da audibilidade, que se relaciona também com o ambiente, o espaço onde se dará o acontecimento. Conforme Dubatti (2007) chama a atenção de seu leitor, a invasão e interferência de ruídos podem fechar o canal de comunicação a ponto de comprometer o acontecimento poético e, sendo assim, faz-se necessária a “proteção às interferências (ruído)” (DUBATTI, 2007, p. 77, citado por ALMEIDA, 2019, p. 156).

No caso específico do teatro digital, em “Antigamente, é quando?”, a nossa ideia foi a de trazer essa “audibilidade”, como também de dar tempo de acesso à página de transmissão, antes de começar a trama propriamente dita, aquecendo o público e familiarizando-o com o que iria acontecer e com a plataforma em si. A personagem Lara inicia uma conversa com a sua mãe em uma chamada de vídeo, improvisando assuntos corriqueiros, porém muito ligados ao que estávamos vivendo no contexto pandêmico, o que acabava por estabelecer ali a relação que buscávamos entre a personagem e o público. Naquele momento, quem assistia àquela imagem era a mãe, seja lá quem for, o que promovia uma identificação direta da espectadora ou espectador como participante daquela trama, que integra toda a cena, às vezes, como um *voyeur*, ao mesmo tempo em que é a confidente daquela personagem e para quem toda a trama se desenvolve. Colocar o público como a mãe foi a grande

motivação para a construção das relações estabelecidas durante todo o espetáculo, pois, caso contrário, seria mais um texto narrativo, dito de forma distanciada, com limites entre quem vê e quem está sendo visto, além de menos afetuoso do que uma conexão entre mãe e filha.

Figura 17 - Lara com a mãe / espectadora/or



Fonte: arquivo pessoal da autora.

Do ponto de vista da encenação, quando essa conexão era estabelecida, a história do casal se iniciava, mas já do ponto da exaustão daquele convívio. No momento em que a mãe pergunta sobre o relacionamento entre a filha e o marido, o gatilho é acionado. A previsibilidade de uma rotina se instala de maneira mais intensa, representada por uma toalha esquecida várias vezes no varal, talvez propositalmente, quase imperceptível, e que vai tomando conta do dia a dia. Após a conversa com a mãe, aquele chamado do marido, gritando do banheiro e pedindo a toalha, desencadeia uma série de questionamentos sobre o porquê de aquilo não soar mais como natural. Aquilo já não mais não incomoda a Lara. As coisas já não estavam indo tão bem, a rotina exacerbava a repetição dos maus hábitos.

Ela, em uma ação mecânica, se levanta, vai buscar a toalha e esquece a chamada de vídeo ligada com a mãe, saindo de quadro, mas deixando com que somente o áudio seja ouvido. Ao começar uma discussão com o marido, Gui, dando margem a uma sequência em que ambos se envolvem em lembranças resgatadas por fotos antigas, caixas, roupas penduradas, gavetas mexidas e até uma carta da mãe de 20

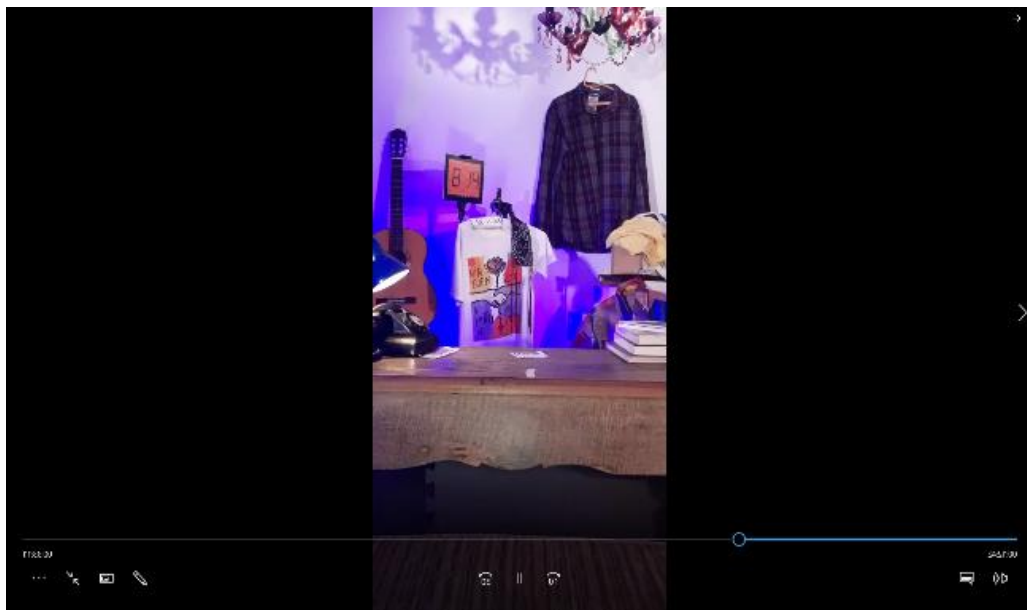
anos atrás, às vésperas daquele casamento entre a filha e o Gui. Na tentativa de arrumar a casa e organizar os objetos, Lara e Gui desorganizam ainda mais a bagunça que se tornou a vida do casal naquele intenso convívio e diante da incerteza de quando voltariam a uma possível e imaginária normalidade. O pano de fundo disso tudo é a pandemia, retratada exatamente na época e no tempo de construção e realização desse espetáculo, com as minúcias “vivas” e retratadas na trama.

Figura 18 - Lara levando a toalha para o marido



Fonte: arquivo pessoal da autora.

Figura 19 - Quadro vazio enquanto com a discussão do casal em andamento



Fonte: arquivo pessoal da autora.

Figura 20 - Gui com a toalha após o banho



Fonte: arquivo pessoal da autora.

Essa vivência pandêmica em pleno processo de criação trouxe detalhes que vão desde questões com o cabelo branco na raiz, sendo notada por Lara ao se ver pela câmera na chamada de vídeo, até a preocupação e o controle que Lara exercia, à distância, com a saúde e os afazeres da mãe, com as chamadas *Fake News*, recebidas em grupos de *WhatsApp*, propagando negacionismos diversos contra a vacinação e com curas milagrosas, além das contas a pagar e as dificuldades financeiras e de trabalho, em função do isolamento social. Além disso, traz sutilmente aquele incômodo no ar, pela vontade de sair, ir ao teatro, ir ao supermercado, ao *shopping*, encontrar amigos em um bar, saudades do carnaval que, apesar de em tão próxima data do último que viveram naquele ano, já soava como “antigamente”, parecendo algo bem distante no passado e sem previsão de acontecer novamente no futuro.

Todo esse contexto expôs desgastes e intensificou faíscas e pequenos atritos da vida do casal que, ao colocar ordem na casa, arrumando gavetas e armários, misturou histórias passadas por eles há 20 anos desde o início do relacionamento, com o passado recente, promovendo uma confusão entre o que viveram antes e o que estão vivendo durante aquele período da pandemia no planeta. O “antigamente” de algo muito distante no tempo se dilui com situações vividas há poucos meses e

chegam como lembranças igualmente distantes, aliadas a uma impressão de que não seriam vividas de novo. Uma espécie de antigamente que era bom. Mas, quando foi isso? As agruras do passado ficaram, de certa forma, pacificadas quando comparadas com o presente durante o duro isolamento imposto pela pandemia. A seletividade das “boas” memórias também era questionada e colocada na pauta, no ato discursivo.

Em um determinado momento da trama, subitamente, a personagem Lara se lembra da mãe na chamada de vídeo esquecida e interrompe a música que cantava ao violão, quebrando o anonimato instaurado até o momento. Ela volta a se comunicar com a mãe, mas agora como uma confidente, quase pedindo socorro, ao mesmo tempo que reflete sobre o momento que todos estão passando na clausura imposta. O enquadramento nesse momento toma-se em um primeiríssimo plano, alternando-se com planos de detalhe dos olhos e da boca de Lara – é o primeiro momento em que a câmera vai até a atriz, em *close up*, e caminha junto a ela, estabelecendo uma relação de cumplicidade da personagem com a espectadora e o espectador, lembrando que é a mãe que está do outro lado da tela.

O personagem Gui também tem o seu momento de reavaliação, reflexão e entendimento de tudo que se passava ali, questionando a finitude do amor, suas posturas, perdendo-se em lembranças, fazendo o chá de que Lara gostava e buscando referências do que tinha vivido, ao listar, por meio de um poema conhecido, os motivos pelos quais o amor acaba. Esse momento do espetáculo encontrou no teatro, como sempre, a solução para a cena, utilizando-se de vários recursos, pelo jogo de luz, pela mudança de ambiente, a voz em *off* do marido e as metáforas que se apresentavam, como também no recurso audiovisual, com o deslocamento da câmera realizado como uma ação da cena, em uma situação quase imperceptível para quem assistia. Esse efeito tirou a plateia um pouco do real que, até então, se apresentava e a leva a refletir com o personagem Gui, mostrando o ponto de vista dele, buscando entender o momento e os conflitos que estavam ocorrendo. Nesse ponto, Gui é interrompido pela arrumação da casa e a cena retorna ao cenário inicial. O real se instala novamente.

Figura 21 - Lara ao lembrar da mãe



Fonte: arquivo pessoal da autora.

Figura 22 - Lara e mãe confidentes



Fonte: arquivo pessoal da autora.

Figura 23 – Momento de reflexão – Gui



Fonte: arquivo pessoal da autora.

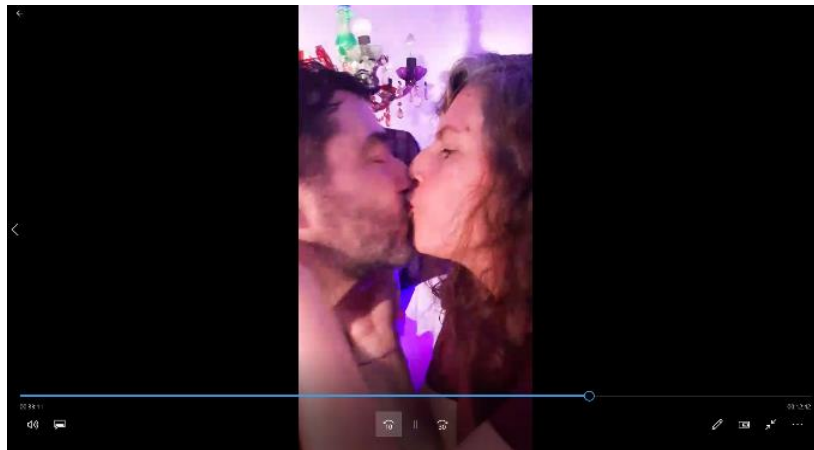
Todavia, é no momento da lembrança do carnaval, aliado ao momento do chá servido para Lara, que o afeto é resgatado, trazendo de volta o amor daquele casal que, vai-se concluindo, estava apenas aprendendo a lidar com o tempo e o espaço, em uma condição de intensidade máxima para eles. Quando entenderam que “amanhã já é antigamente” em qualquer contexto, decidiram seguir adiante, pelo amor que construíram até ali. Nesse momento, a mãe é novamente incluída na chamada e, para se despedirem dela, mostram o chá de hortelã que simboliza um momento desse “antigamente” que acalmava, de modo sensato e revigorante, quase carnavalesco, como o resgatado pelo casal.

Figura 24 - Cena do chá de hortelã



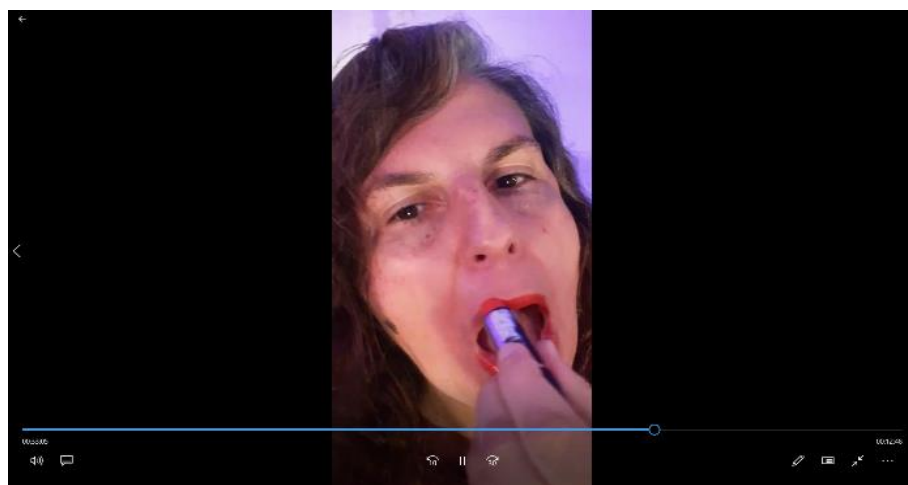
Fonte: arquivo pessoal da autora.

Figura 25 - Cena tempo / espaço



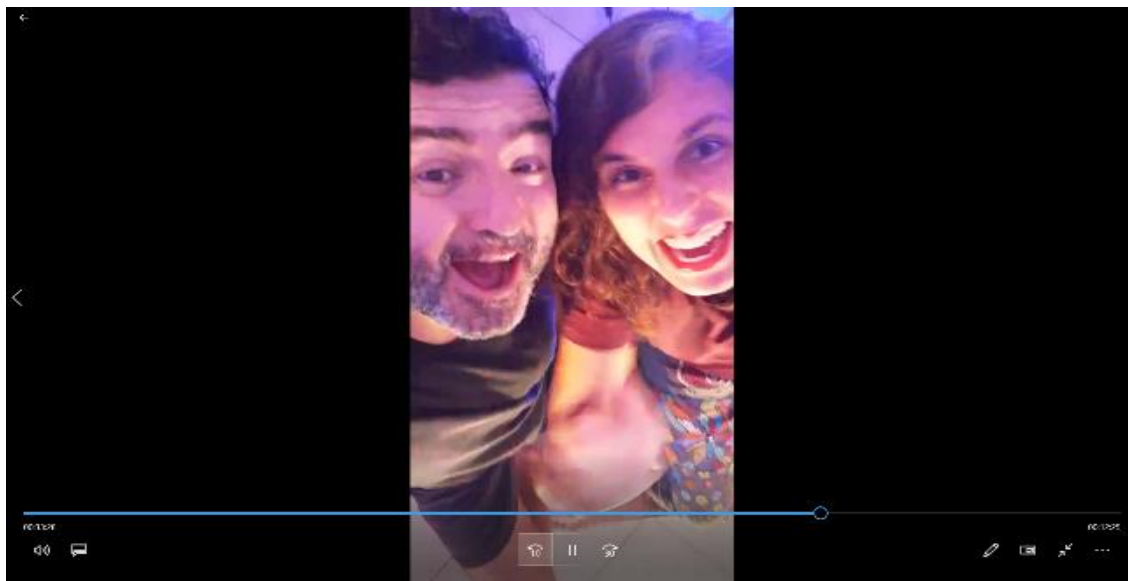
Fonte: arquivo pessoal da autora.

Figura 26 - Referência ao carnaval de antigamente



Fonte: arquivo pessoal da autora.

Figura 27 - Despedida e saudação à mãe / espectadora/or

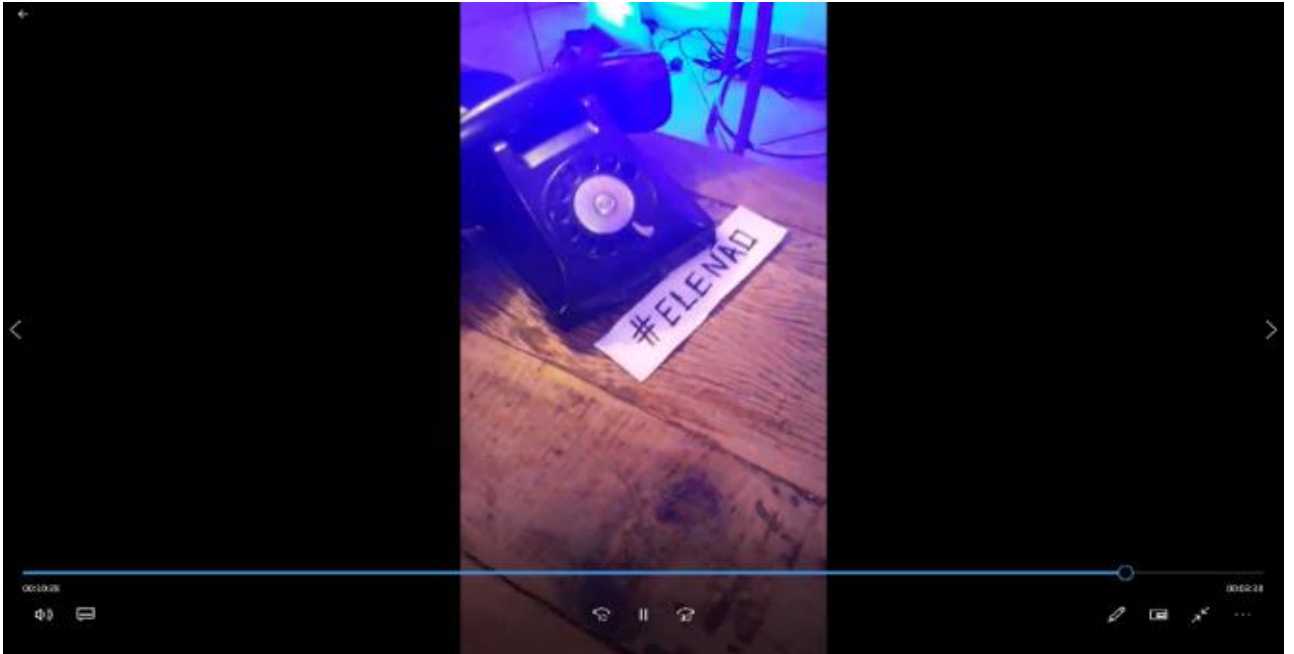


Fonte: arquivo pessoal da autora.

Algumas imagens que perpassam a encenação trazem muito do contexto não só pandêmico mas também do momento político que se configurava em meio a esses acontecimentos, o que traz um caráter histórico à obra. A câmera, ao final da última cena, passava por elementos do cenário que iam exibindo mensagens, bem características da época, até desvendar a ficha técnica, fixada na parede, em pedaços de papel escrito à mão. Havia frases como “censura nunca mais”, que, naquele contexto, fazia uma referência ao receio sentido por todo o setor cultural no país, diante do governo vigente em 2020, que nomeou um secretário para a pasta da cultura que tinha comportamentos e falas nazistas. Outro recado nessa linha era o de uma camiseta com a frase “ninguém solta a mão de ninguém”, também repetido nas redes sociais, pelo medo de represálias e pela situação em que vivíamos. Em relação à pandemia, o replicado “#fiqueemcasa” também aparecia, na intenção de auxiliar na campanha para que as pessoas ficassem isoladas e não disseminassem mais a doença, que já avançava em mortes por todo o mundo. Também, na mesma ocasião o impacto do assassinato do norte-americano George Floyd, nos Estados Unidos, que indignou toda a sociedade mundialmente, com o manifesto “vidas negras importam”. Todas essas mensagens iam sendo exibidas ao som da música tocada no violão ao vivo, ao fundo. Cada objeto de cena, figurino e disposição dos móveis estavam ali sugerindo um significado, na tentativa de acrescentar à narrativa e à encenação um sutil engajamento para questões importantes daquele momento

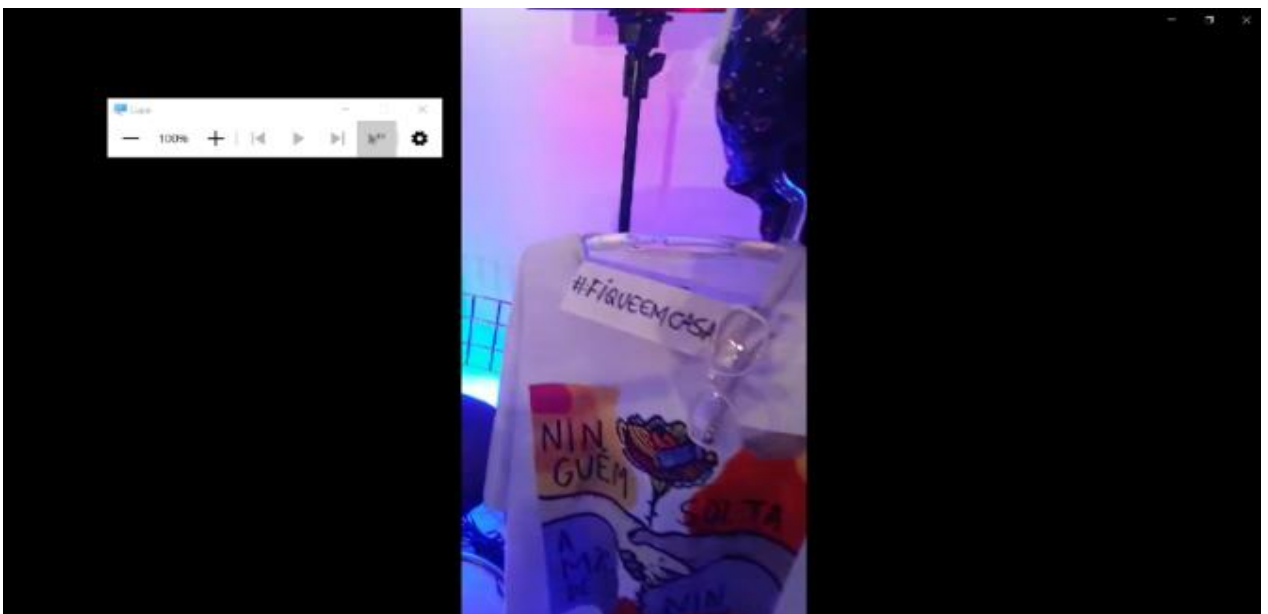
político, social, econômico, sanitário e cultural.

Figura 28 - #elenão



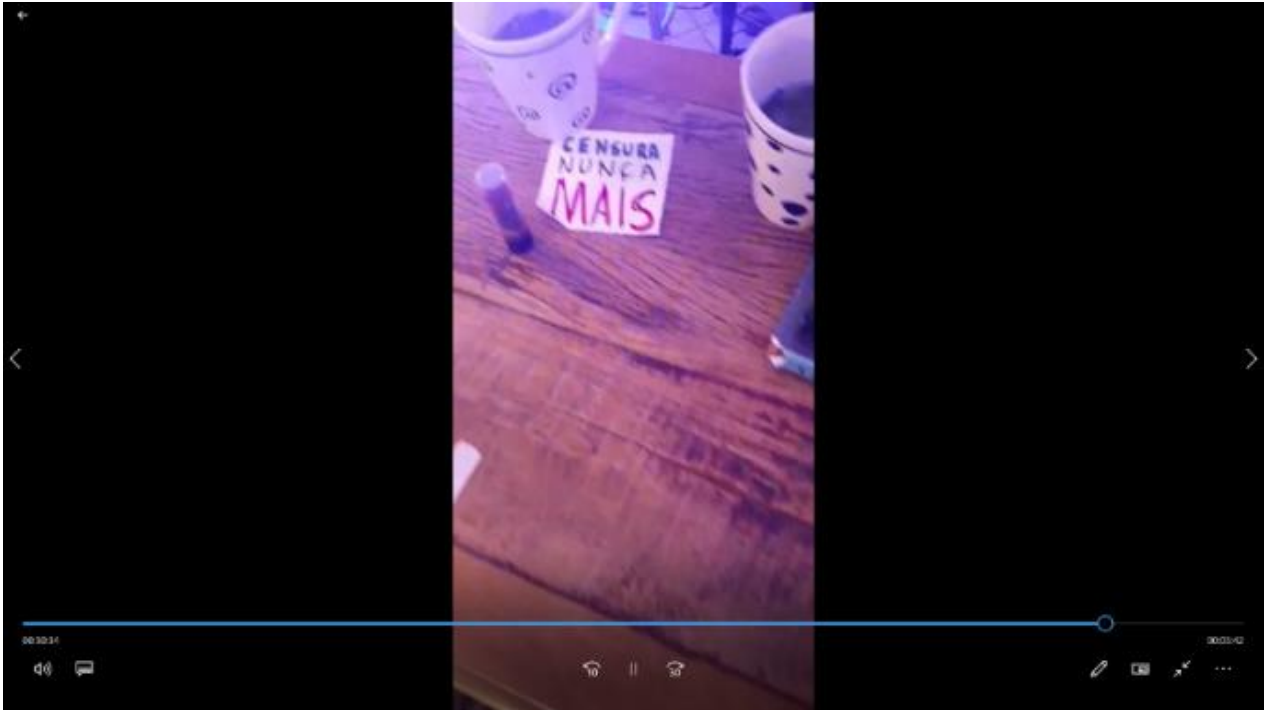
Fonte: arquivo pessoal da autora.

Figura 29 - #fiqueemcasa e ninguém solta a mão de ninguém



Fonte: arquivo pessoal da autora.

Figura 30 - Censura nunca mais



Fonte: arquivo pessoal da autora.

Figura 31 - Vidas negras importam



Fonte: arquivo pessoal da autora.

3.3 Apresentação / Transmissão

Nas apresentações, ou seja, depois de todo o processo de criação e com o espetáculo finalizado para a exibição ao público, uma outra dimensão foi revelada no meu campo de atuação profissional como atriz. O preparo para a estreia era

praticamente o mesmo de uma apresentação presencial, com aquecimento corporal, vocal, concentração, checagem de todo o aparato técnico de luzes, mas também de câmera / celular da transmissão, celulares de acompanhamento com equipe, internet, som, além de cenário, objetos de cena, figurino e fatos curiosos aos quais tivemos de nos atentar, como o interfone do apartamento que tinha de ficar fora do gancho, por exemplo. Ficávamos aflitos e torcendo para que vizinhos não começassem nenhuma conversa ou barulho no corredor do prédio, pois o som vazaria para a cena.

Essas e outras descobertas puderam ser percebidas nos ensaios finais, estes já em simultaneidade com a equipe, em um canal do *Instagram*, plataforma usada para transmitir o espetáculo. Esse canal fora criado, exclusivamente, para percebermos a qualidade de transmissão, o tempo de duração do trabalho, a percepção do “ao vivo”, a sensação de transmitir a cena, sem parar para nenhuma correção, mesmo com alguma falha ou erro. E, é claro, foram nesses ensaios que descobrimos algumas interferências cotidianas que poderiam comprometer, em alguma medida, as apresentações da temporada. Algumas, por não termos controle sobre elas, poderiam ser relevadas, como alguma falha de conexão, por exemplo, ou outras do ambiente em que estávamos, o que poderia até mesmo dar mais naturalidade a determinada cena, como no caso de um cachorro latindo, insistentemente, na rua.

E, para os momentos finais antes da apresentação ao público, foi realizado um ensaio aberto, uma semana antes da estreia nesse canal exclusivo, com acesso somente à equipe e aos convidados, que solicitavam a participação e eram aceitos por nós. O ensaio era, portanto, transmitido para um grupo fechado. Após esse ensaio, cada convidado enviou áudios com suas impressões, cada um ao seu modo, para o elenco e / ou direção. As observações foram colocadas em discussão coletivamente e devidamente aproveitadas quando as considerávamos pertinentes e em tempo de modificação para a estreia que se aproximava.

A tensão gerada, minutos antes da transmissão ao vivo na estreia, parecia ser muito semelhante à da coxia no teatro tradicional. Quando o *play* era acionado na plataforma do *Instagram*, o público se fazia presente, mas, por meio dos números e dados de quantos estavam conectados, por meio de textos / mensagens e fotos que

pulavam na tela do celular, dando-nos a noção de quanto tínhamos de público e quando começaríamos o aquecimento (aquele mencionado e inspirado como técnica em Contação de Histórias). Nesse momento, as notificações eram desativadas para não interferirem na cena e a “quarta parede” interna era ativada.

A sensação de interpretar um espetáculo digital transmitido ao vivo e operado por nós, atriz e ator, foi de fundamental importância para o que se revelava naquele momento, em relação a uma possibilidade real de linguagem teatral, não somente como alternativa de realização em tempos pandêmicos, mas como uma possibilidade adicional à criação teatral para o futuro, mesmo que a forma tradicional e presencial voltasse tempos depois. Concretamente, apesar de perseguido em experimentações outras, em particular, pude exercer a atuação de um modo ainda não vivido na minha trajetória como atriz, que me fez querer entender mais sobre como criar naquele formato e em diálogo com outras possibilidades. Quis investigar mais e identificar reverberações futuras. Percebi aquela experiência como algo instigante, emocionante e, de certo modo, em virtude do contexto, gratificante quanto fazer da forma tradicional, presencial, de acordo com as coordenadas espaço-temporais, ritualísticas que o teatro convencional nos traz.

Durante 30 minutos da transmissão, a concentração, o estado de atenção e o jogo cênico se fez de forma equivalente ao do teatro presencial. Tudo estava voltado para aquele acontecimento. Havia ainda, pela própria condição do trabalho, uma possibilidade de a equipe, que ficava na retaguarda, avisar-nos por aplicativo de mensagem, enviado para celular adicional ao da transmissão e em posse do ator Léo Quintão, se algo de errado estivesse acontecendo. Claro que talvez não conseguíssemos solucionar em tempo, mas mantínhamos, por precaução, essa comunicação com a direção e o restante da equipe. Será que essa característica, de uma direção simultânea durante a apresentação do espetáculo, pertence a esse formato digital em teatro?

Ao final de cada apresentação, ativávamos novamente as notificações e, na tela, saltavam *emojis*, palavras e frases inteiras, pulando coraçõezinhos com a foto de cada um do público que assistia. Essa interação pode ser interpretada como o aplauso ao final do espetáculo, ao mesmo tempo que se somava aos comentários

sobre a encenação. Parecia-nos que havia uma necessidade, por parte do público, de se expressar naquele momento, assim como no teatro convencional, quando há uma conversa entre público e artista após a apresentação. A sensação para nós do elenco era indescritível, pois, ali, estava concretizada a conexão, dando-nos a dimensão e o alcance do trabalho, o que talvez na TV ou no cinema não viessem dessa forma instantânea.

Figura 32 - Interação com público pós-apresentação



Fonte: arquivo pessoal da autora.

Para encerrarmos a transmissão, havia ainda um momento de tensão, pois tínhamos de realizar um procedimento de encerramento na plataforma, *printarmos* cada etapa, para enviarmos ao Sesc Paladium, pelo fato de termos transmitido o espetáculo direto da página da Instituição. Tínhamos também de tomar cuidado para não descartarmos o trabalho, pois o registro se perderia, assim como no teatro

convencional, e não queríamos isso. Os registros, primeiramente, serviam como forma de análise e estudo das cenas, para aprimorarmos em apresentações futuras e, em um segundo momento, para tornar-se um produto audiovisual da Cia. e outras possíveis utilizações desse material. Nesse processo de encerramento da transmissão, a plataforma nos fornecia ainda os dados concretos de quantas pessoas haviam visualizado ou assistido, de alguma forma, o/ao trabalho apresentado.

Figura 33 - Finalização da transmissão no canal do *Instagram*



Fonte: arquivo pessoal da autora.

3.4 Desdobramentos

Para além da sensação trazida durante as apresentações ao vivo, o teatro digital traz a possibilidade do registro, como no cinema e audiovisual e, assim, traz também

uma outra etapa de fruição da obra, pela sua exibição depois de gravada que pode ser disponibilizada em alguma plataforma, ou fora delas. Isso ocorreu quando o espetáculo foi selecionado para participar de alguns festivais *online*,³ graças a essa ferramenta que torna tudo isso possível: a internet. Assim sendo, uma outra janela se abria à produção de experiências digitais em teatro. Nesse caso, trouxe-me sensações adicionais, semelhantes a uma estreia em cinema ou TV, por exemplo, quando nos tornamos públicos de nós mesmos e, em algumas ocasiões, com recursos financeiros pagos, pela exibição do trabalho artístico. Ou seja, um mercado do teatro digital também se anunciava naquele momento.

Muitos festivais tradicionais, durante e mesmo após a fase aguda da pandemia, começaram a introduzir o teatro digital como uma categoria em suas programações. Também, em função desse contexto pandêmico, novas mostras e festivais foram sendo criados exclusivamente para exibir experiências digitais em teatro, que foram sendo criadas diretamente ou adaptadas do palco convencional para o digital, com os quais puderam circular por tais eventos, muitas vezes, ganhando cachê para exibi-los. Dois desses eventos voltados para a criação de experiências desse tipo foram o festival “Teatro na Tela” e a mostra “4 por 1”, eventos criados pela Cia. Pierrot Lunar.

Mais do que um registro para estudo interno de cada produção, o resultado gravado do trabalho artístico tornou-se também um produto audiovisual, específico, no universo do chamado teatro digital. Um espetáculo teatral tradicional, realizado em um espaço físico, como um teatro, se gravado em um dia de apresentação, raramente seria considerado um produto artístico final para ser transmitido. Essa função, até antes da pandemia, seria a de registro daquele trabalho, obtenção de cenas para a divulgação nos meios audiovisuais e envio para as curadorias de festivais. Com a pandemia e a consequente ampliação súbita dessas manifestações teatrais em meio digital, sendo exibidos em plataformas da internet, essa função de simples registro começa a ser repensada e logo toma outra proporção quando da criação ou adaptação para a linguagem em teatro digital.

³ Festival Teatro em Casa (maio/2021) em Belo Horizonte; Baixo Centro En[cena], da programação do Circuito Cultural UFMG e da Virada Cultural de Belo Horizonte (outubro/2021).

Pela experiência que foi adquirida na vivência do processo de “Antigamente, é quando?”, aliada ao permanente interesse em assistirmos a outros trabalhos que estavam sendo produzidos em meio digital na época, começamos a nos inquietar para entendermos melhor sobre esse formato para o teatro. Resolvemos, então, elaborar ações voltadas à percepção de artistas que estivessem criando para essa linguagem, na intenção de abrir espaço de diálogo, de trocas e apresentações de experiências por todo o país. Assim, em 2021, foi criado pela *Cia. Pierrot Lunar* o festival “Teatro na Tela”, com apoio financeiro da Lei Aldir Blanc.

Assim, o evento configurava-se de forma a separar em categorias os trabalhos a serem exibidos. As cenas realizadas e pensadas em uma relação direta com a tela, foram designadas para a categoria “Na Tela”. As encenações feitas por artistas separados territorialmente e contracenando entre telas eram direcionados à categoria “Tela a Tela”. E a última categoria era chamada de “Palco na Tela” e exibia espetáculos realizados originalmente para o palco convencional, registrados e transmitidos ainda com o público presente, antes da pandemia, na expectativa de promover uma transição daquele público ainda resistente a vincular teatro a uma tela. Cada categoria tinha o objetivo de promover um olhar para cada forma de se ver teatro pela tela e habituar a espectadora e o espectador a trabalhos digitais em suas várias possibilidades.

Figura 34 – Teatro na Tela – categoria Na Tela



Fonte: arquivo pessoal da autora.

Figura 35 - Teatro na Tela - categoria Palco na Tela



Fonte: arquivo pessoal da autora.

Figura 36 - Teatro na Tela – categoria Tela a Tela



Fonte: arquivo pessoal da autora.

A companhia também migrou para o digital uma mostra de solos que, originalmente, havia sido concebida para ser apresentada no Espaço Aberto Pierrot Lunar presencialmente. Trata-se da mostra “4 por 1”, na qual eram apresentados quatro trabalhos, com uma atriz ou um ator em cena. Hoje, isso se tornou uma ação voltada para criações teatrais em formato digital, que sejam elaboradas e pensadas para o meio digital ou adaptadas do teatro convencional. Em 2023, reconfigurado para um formato híbrido, obteve número de inscrições consideráveis para a seleção de apenas quatro propostas. Esse fator pode ser considerado como uma pista de que possíveis reverberações desse modo de se fazer teatro ainda vibram e trazem permanência ao formato.

Figura 37 - Mostra 4 por 1



Fonte: arquivo pessoal da autora.

Em um outro desdobramento do trabalho, a gravação do espetáculo “Antigamente, é quando?” foi exibida para um público de cerca de 40 pessoas, no Espaço Aberto Pierrot Lunar, de forma presencial, em dezembro de 2022, em período muito posterior à fase aguda da pandemia da Covid-19, quando já nos encontrávamos em um relativo controle do vírus e com todas as atividades culturais em completo e intenso retorno em todo o país. Nessa exibição, pude perceber como o espetáculo chegou naquelas espectadoras e espectadores que, coletivamente e presencialmente, reagiam àquelas cenas propostas originalmente para serem assistidas pela tela e, muitas vezes, de forma individual. Naqueles 30 minutos de transmissão, pude sentir o calor e o convívio, inerente ao encontro presencial, bem como perceber a recepção desse trabalho de um jeito diferente, tanto pelo que propunha como tema, em novo contexto do momento pós pandemia aguda, quanto pelo resgate de uma sensação familiar, quando me volto para o início de tudo: o teatro tradicional. Nesse momento, saliento que também me encontrava na posição de espectadora de mim mesma, e essa percepção trouxe o cinema como sensação, como se estivesse assistindo a um filme, documentário / ficção, em uma sala de exibição, com outras pessoas, sobre um período específico da história.

O tema e a forma como foi abordado na época e retratado no trabalho gravado, diante do tempo transcorrido nesse novo contexto do dia da exibição presencial, transformou o espetáculo em um retrato (recorte) de um período único vivido mundialmente, com consequências diferentes para cada um, mas que fez com que se revelasse como uma produção artística histórica, que é diferente do que chamamos ser uma obra datada. Assistida em tempos atuais, em que já estamos em outra fase, no que diz respeito tanto à pandemia quanto à produção de experiências em formato digital, pude ainda perceber que há uma identificação com tudo aquilo, seja pela obra, seja pelo formato.

Figura 38 - Transmissão presencial de "Antigamente, é quando?" em 2022



Fonte: arquivo pessoal da autora.

A partir dessa experiência, tanto no processo de criação quanto nas apresentações, muitos questionamentos, curiosidades e aprendizados possibilitaram que essa pesquisa começasse a tomar forma. E, para buscar mais elementos, é importante ouvir outros envolvidos na elaboração da obra, na expectativa de entender melhor os outros ângulos e como essas informações se complementam e se confrontam, na tentativa de encontrar algumas respostas aos procedimentos desenvolvidos e outras possibilidades na elaboração deste estudo, tendo como objeto um trabalho artístico construído a várias mãos e à distância.

4 OUTROS OLHARES

Como já amplamente mencionado, sou parte integrante de todo o processo de criação e apresentação da experiência em teatro digital “Antigamente, é quando?” e, como consequência da inquietação que esse evento causou em mim, sou também autora deste estudo. Por esse motivo, pude descrever um pouco da experiência que tive como pesquisadora participante de cada uma das etapas da construção do espetáculo digital, a fim de contribuir para esta investigação, propondo sistematizar o meu ponto de vista como atriz, produtora e codiretora. Para isso, é também preciso confrontar e obter informações complementares por parte dos demais integrantes da equipe dessa experiência, que me concederam entrevistas, transcritas para este estudo e que se somavam a mim nesse coletivo de criação. A equipe era composta por Ana Regis (Dramaturga e Codiretora), Arthur Barbosa (Assistente de dramaturgia e produtor executivo), Kaká Correa (Luz e observações de cena) e Léo Quintão (ator, codiretor, produtor).

Na descrição que precede este capítulo, pontuei as etapas de construção do trabalho, desde a ideia inicial à criação, execução e seus desdobramentos, imprimindo pelo meu olhar, os procedimentos e escolhas feitas ao longo de todo o percurso. A partir disso, ressalté alguns aspectos fundamentais dessa descrição e relacionei-os em cada entrevista para a análise do processo. A proposta inicial de perguntas, elaborada para colher os depoimentos, buscou abordar pontos que passam pelo contexto da época de montagem, pelo processo de criação, pelo resultado do trabalho e por suas reverberações. Ao me aprofundar nas respostas das entrevistas, pude reorganizar o pensamento de modo a estruturar categorias de análise que se configuraram da seguinte forma: o contexto, que traz um pouco da realidade vivida por cada um, à época, diante do convite de criação para o trabalho; o processo de criação, que traz a dimensão colaborativa e amplificada pelas condições que se apresentavam; a câmera e suas influências na interpretação; o enquadramento e sua importância para a investigação cênica; a dramaturgia e encenação, pela memória emprestada à ficção; e a presença cênica, pelos aspectos da conexão e a relação com a/o espectadora/or. Todas essas relações são fundamentalmente amparadas pelo lugar do olhar específico para a criação e execução da obra.

4.1 Olhar pelo contexto

Como já abordado neste estudo, o teatro é um acontecimento que se desenvolve, em sua prática e ao longo de sua história, conectado ao mundo, ao seu ambiente e ao contexto vivido, em plural continuidade. Jorge Dubatti, em entrevista à Revista Continente, em dezembro de 2020, época auge da pandemia da Covid-19, fala de suas impressões sobre aquele momento que o mundo vivia, no qual instalava-se um estado de recolhimento da vida cultural em convívio, trazendo reflexões sobre a prática teatral daquele momento, que ainda se encontrava carregado de incertezas.

Eu acredito no convívio, um fenômeno que se expandiu na arte mundial desde, pelo menos, o período do pós-guerra de 1945. Chamamos isso de destotalização, pluriverso, cânone da multiplicidade. O teatro aprendeu a conviver com o livro, o cinema, o rádio, a televisão, o vídeo, as redes (...) Mas, também acredito na diversidade epistemológica (...) Teremos que elaborar poeticamente o que aconteceu, suas causas, suas consequências. Não sei se já estamos em posição de o fazer. Sem dúvida, no pluralismo, novas formas conviviais, tecnoviviais e liminares irão emergir. Estamos esperando que elas apareçam. (...) Pensar a nossa práxis (não só atuante ou dramatúrgica ou dirigente, mas também crítica, gerencial, docente, expectante etc.) a partir de uma filosofia da práxis, do acontecimento, no/do/para/pelo acontecimento teatral (Dubatti, 2020, *online*).

Assim sendo, para as entrevistas elaboradas e destinadas a cumprir este estudo, foi organizado um roteiro padrão de perguntas feitas aos participantes de todo o processo criativo de “Antigamente, é quando?”. Algumas delas foram as mesmas para as quatro pessoas entrevistadas, e outras foram mais específicas, ligadas à função precípua da criação. As informações coletadas nessas entrevistas, bem como o levantamento de material de arquivo, caracterizado por fotos, fragmentos de imagens de vídeo e anotações, realizadas ao longo do período de montagem e apresentação da obra, poderão certificar e complementar alguns apontamentos descritos por cada parte envolvida.

A primeira pergunta feita aos participantes da criação foi comum à toda a equipe. A intenção foi de contextualizar o momento em que os trabalhos se iniciaram, desde o convite até o processo de criação, em função do que vivíamos à época e o que esse

contexto representou para cada um. Iniciei a entrevista, portanto, com a seguinte questão: *“Como foi o ano de 2020 para você, com o surgimento da pandemia da Covid-19, do ponto de vista profissional e em relação ao trabalho artístico? Em seguida, a segunda pergunta tocou no ponto específico: “O que você estava vivendo ao ser convidado a participar da montagem de ‘Antigamente, é quando?’”*

De modo geral, as respostas para essas primeiras questões giravam em torno de projetos pessoais e coletivos que já estavam em andamento, como também outros que se encontravam na expectativa de serem iniciados, construídos ou amadurecidos e, conseqüentemente, concretizados em um processo criativo. Nesse sentido, em sua totalidade, as respostas dadas indicaram que os planos de cada respondente foram completamente adiados ou até mesmo cancelados, pois a imprevisibilidade da volta à normalidade social, e qual seria essa normalidade, foi gerando um movimento em cadeia que causava a interrupção temporária ou definitiva dos planos artísticos de cada um. O agravamento da pandemia, não só nesse contexto, mas de um modo geral, foi dando a noção a todos nós de que não seriam apenas alguns dias, tampouco alguns meses de interrupção.

O entrevistado Léo Quintão, por exemplo, falou sobre seus projetos pessoais que estavam sendo encaminhados como ator e locutor, como também seu trabalho na *Cia. Pierrot Lunar*, que acabava de encerrar uma temporada do seu último espetáculo, “Um pouco de ar, por favor”, em fevereiro de 2020, na Campanha de Popularização do Teatro e da Dança, em Belo Horizonte, assinalando, após uma turnê exitosa pelo interior de São Paulo, uma promissora trajetória de participação em festivais. Ele acentuou que, com a interrupção das atividades artísticas no país, tudo ficou em suspenso, até mesmo a programação do Espaço Aberto Pierrot Lunar, sede da companhia e espaço multicultural gerido pelo grupo, que acabava de passar por uma reforma e se preparava para receber novas turmas de alunos do curso que lá acontecia. Tudo teve de ser cancelado, sem previsão de retorno.

Léo Quintão disse que:

no Espaço, os eventos foram cancelados, o curso que acontece lá foi cancelado, e a gente ficou sem possibilidade de fazer mais nada. As aulas do Davi, nosso filho, foram canceladas. E aí? As viagens que

eu tinha que fazer já não iam acontecer mais. Então, esse buraco, no primeiro momento, nos deixou um pouco perdidos (...). Eu lembro que você tinha a esperança de que até o seu aniversário já tudo teria passado (em março de 2020) ou até o aniversário do Davi, que era em maio, já teria acabado. Só que a gente já foi começando a perceber que o negócio ia prolongar mais (Quintão, 2023, p. 1, [00:01:47], parte1).

Ana Regis, da mesma forma, acabava de encerrar uma temporada com seu espetáculo “Peixes”, também na mesma Campanha de Popularização do Teatro, em Belo Horizonte, e já contava com outras apresentações agendadas para o mês de março, além de preparar suas aulas de teatro para a escola em que lecionava.

Nas palavras de Ana Regis,

eu tinha alguns espetáculos marcados para março, mês da mulher. É um espetáculo que tem a temática sobre violência doméstica contra a mulher... E eu dou aula de teatro. Aí, em 13 de março, se não me engano, se não me falha a memória, a escola começou a cogitar fechar. Quando foi no dia 18, eu estou até arrepiando, quando foi no dia 18 de março, fechou. E aí, da noite para o dia, (...) nós tivemos que transformar as aulas de teatro, práticas, assim, presenciais, em aulas virtuais. Então, o primeiro caminho que eu peguei foi a teoria (...) E aí, as apresentações do meu espetáculo, todas, foram por água abaixo (Regis, 2023, p. 1, [00:01:33], parte 1).

Arthur Barbosa tinha acabado de se formar no Cefart (Centro de Formação Artística e Tecnológica), no curso de formação de atores da Fundação Clóvis Salgado (Palácio das Artes), em 2019, e ainda fazia graduação no curso de Artes Cênicas da UFMG, o qual já havia também concluído no momento da entrevista para este estudo. Estava com planos de dar continuidade ao espetáculo de formatura com o grupo de formandos, quando a pandemia se anunciou.

Segundo o Arthur Barbosa,

(...) profissionalmente, artisticamente, o foco era, de fato, o “Vinte”, que era o espetáculo que a gente tinha formado no Palácio (...) Achava que ia ser uma coisa de 15 dias, (...) passaram a ser 40, que passaram a ser 2 anos. (...) E acho que teve um lugar da área artística de ser muito desafiador, pensar no que seria a resistência dentro dela. (...) Eu vou ter que fazer vídeo de *Instagram* agora? Vou ter que ir para o *TikTok*? (...) O que eu vou fazer? (...) Voltei a dar aula de inglês *online* e me foquei nisso. Aí, de repente, depois de um ou dois meses, começaram a surgir as propostas *online* mesmo (...) E o “Vinte” (...) A gente também fez uma proposta *online* (Barbosa,

2023, p. 1, [00:01:09], parte 1).

Kaká Correa, como estudava com Arthur Barbosa no Palácio das Artes, também tinha acabado de se formar e tinha planos de montar um grupo de teatro com as/os colegas e iniciarem algumas trocas para a construção de um trabalho juntos quando a pandemia interrompeu suas expectativas, além dos projetos com *Cia. Pierrot Lunar*, em que ambos estavam inseridos.

Segundo o Kaká Correa,

(...) a gente falou: acho que agora é o momento. Estamos no gás, acabou o Palácio das Artes. Então, vamos esperar passar o Carnaval e, a partir daí, a gente engata em alguma coisa. Também aqui na Pierrot a gente tinha acabado de pintar, tinha acabado de fazer tudo para começar o ano, e aí travou tudo. Mas foi um travamento lento, porque começou com um “vamos parar aos poucos, daqui a pouco a gente volta, porque vão ser só 15 dias...” Não. “Vai ser só mais um mês...” “Vai até o meio do ano”. E, aí, a gente entendeu que era uma pausa mesmo (Correa, 2023, p. 1-2, [00:01:18], parte 1).

Todos os respondentes apontaram que o meio teatral estava vivendo, em 2020, um contexto de incertezas, assim como todo o contexto relacionado à cultura, encontrava-se paralisado e sem perspectiva de trabalho, por tempo indeterminado, sem nenhuma previsão de que algo iria mudar, aliado ao medo da contaminação pela Covid-19, medo de perder a vida, medo de transmitir o vírus para alguém da família, vivendo essa realidade em seus núcleos, com suas aflições e angústias bem particulares. Ana Regis, por exemplo, recuperava-se de uma cirurgia no pé, que a deixou por todo o tempo de ensaio sem poder se levantar da cama. Curiosamente, em uma situação de normalidade, ela não poderia comparecer aos ensaios presenciais, por recomendação médica. Remotamente, ela pôde participar de todo o processo criativo. Kaká e Arthur, recém-formados, encontravam-se cheios de sonhos e possibilidades, também dentro da *Cia. Pierrot Lunar*, que se preparava para iniciar o ano percorrendo festivais com o espetáculo “Um pouco de ar, por favor”. Léo e eu, preocupados com a sobrevivência pessoal, a manutenção do Espaço Aberto Pierrot Lunar, mas também com a ainda criança Davi, de 10 anos de idade, nosso filho, hoje um adolescente, que, no apartamento, via o mundo através da tela, enquanto estudava, jogava e acessava conteúdos variados.

Gabriela Lírio (2023) comenta sobre essa impossibilidade do teatro, ocasionada pela experiência inédita vivida durante a pandemia, e como essa experiência teve de ser reconfigurada para se adaptar ao ambiente virtual, única forma possível à época. Segundo ela,

No momento em que foi proibido o contato físico, sob o risco iminente de contágio e suas implicações no corpo e na saúde coletiva, assistimos à explosão de obras artísticas, em ambiente virtual, que não buscam apenas o registro digital de um espetáculo ou performance em tempo passado, i.e., não há interesse apenas pelo arquivo, pela divulgação de material audiovisual da obra realizada, o que não deixa de ser interessante e digno de nota. Interessa, sobretudo, a busca pelo risco e pelo acaso, pela noção de presença e suas potencialidades em ambiente virtual interativo (Lírio, 2023, p. 15).

Nesse contexto, o convite para a realização de “Antigamente, é quando?” veio como uma provocação positiva, desafiadora, que encontrou cinco artistas dispostos a criar, nas condições que tinham, compartilhando um modo de montagem teatral diferente, rumo a algo que ainda não se sabia exatamente para aonde ir, mas que, naquele momento, veio como um alento. Por isso, considero relevante situar a realidade de cada integrante da equipe no contexto social, político, econômico, sanitário e, claro, cultural que estávamos vivenciando no momento da criação. A partir daí, acredito ser possível entendermos melhor como os processos se deram.

4.2 O olhar de fora

Quando Léo Quintão e eu nos vimos na *Cia. Pierrot Lunar* diante da proposta de um trabalho novo, em formato digital, para o qual não podíamos ter um acompanhamento dos ensaios diários da forma como ocorre em montagens convencionais para o teatro, em que a direção está ali, presencialmente, a ocupar o lugar daquele que percebe a cena como um todo e vai dando pistas e orientações para a sua evolução e acabamento, tivemos de entender que a forma como se apresentava aquela nova maneira de criar nos obrigava a tomar medidas diferentes das convencionais as quais tínhamos familiaridade e certo domínio. Iniciamos, portanto, fazendo autoanálises das cenas, por meio da tela. Ou seja, aquele olhar crítico que aponta falhas e acertos teria de ser percebido por meio da gravação das

nossas improvisações e experimentos, para uma posterior análise e ponderação, pois a plateia, nesse caso, iria nos assistir pela tela. Ainda assim, e pelos motivos elencados no capítulo anterior, preferimos buscar outros olhares, outras percepções da cena, mesmo que fossem fora do encontro presencial convencional entre direção, equipe e cena. Então, reunimos dramaturgia e outras funções, até mesmo a codireção de Ana Regis, nesse encontro remoto, visto apenas pela tela e para a tela.

Com a chegada desses outros olhares, principalmente e inicialmente da dramaturgia, outros elementos tiveram sua contribuição, para um melhor direcionamento dos experimentos iniciais. Em sua entrevista, Léo Quintão, que detinha a visão de dentro da cena ao meu lado, como ator no processo, pontua sobre as primeiras experimentações, ao tentarmos construir, minimamente, situações cênicas na expectativa de buscar um resultado artístico para o que foi proposto: a criação digital em teatro. Éramos nós dois, uma atriz e um ator, em cena, em um mesmo ambiente, sobre o tema da pandemia, em uma criação digital, para ser veiculada na plataforma do *Instagram*.

Em seu relato, Léo Quintão aponta os detalhes do novo modo de criar:

A gente tinha que desenvolver até uma certa data. Então, não dava também para ficar parado esperando a gente se encontrar. E o fato de estarmos em casa o tempo inteiro, a gente pensava o tempo todo sobre como fazer. Aí, fizemos teste no nosso quarto, com câmera, fizemos teste no banheiro... Depois que foi definido que nós iríamos falar sobre a relação desse casal, a gente começou a pensar em situações que esse casal vivia junto... como é que é? No quarto? Então, aí, fizemos cena no quarto. Banheiro... Fizemos uma cena da gente escovando os dentes, com você falando um texto, depois eu falando o texto e tal (Quintão, 2023, p. 4-5, [00:15:08], parte 1).

Diante das provocações da dramaturgia, essas experimentações, ainda muito incipientes, começaram a ter por base motivações trazidas pelo texto inicial, concretizando e inspirando as ações.

Ele continuou:

Aí, eu acho que a coisa da toalha já tinha acontecido, já tinha surgido como provocação da Ana (Regis). Gravamos, eu tomando banho e

pedindo a toalha. Depois fizemos cena no fogão, com a chama acesa. Então, a gente começou a experimentar isso. Ia servir para alguma coisa? Porque eu acho também que, no primeiro momento, a gente achou que seria possível ter algumas imagens pré-gravadas que podiam ser jogadas dentro da exibição ao vivo. A gente aventou essa possibilidade (Quintão, 2023, p. 5, [00:15:08], parte 1).

Nesse ponto, destaco a importância da chegada do texto para o desenrolar de possibilidades cênicas. Em espetáculos teatrais contemporâneos, a existência do texto não mais se concretiza somente em uma escrita prévia. Muitas vezes, ele pode se desenvolver durante o processo criativo, até mesmo de forma compartilhada, iniciado em parte ou não antes do trabalho em sala de ensaio. A dramaturgia, nesse caso, vai se desenvolvendo ao longo da montagem, para depois, em um segundo momento, após temporadas do espetáculo, tornar-se um texto dramaturgicamente imortalizado em sua forma literária. No nosso caso, em específico, como estávamos lidando também com o audiovisual, o texto foi uma espécie de “gatilho” para a elaboração de experiências cênicas, que previam um elemento a mais: a captação de imagens pela câmera. Havia, naquele momento e lugar, um transitar entre a existência da dramaturgia teatral e um roteiro cinematográfico, um guia que trazia informações visuais importantes para aquela construção.

Conde (2019) observa que a relação do roteiro para com um filme passa por ter uma função organizadora do material artístico a ser construído, antecipando ações, desenhando possibilidades cênicas, espaços, conflitos e planejamento fílmico, para além de ser uma *“etapa determinante da encenação no cinema”* (p. 40). Entretanto, o autor pondera que essa leitura que coloca o roteiro cinematográfico em segundo plano não se aplicaria a produções mercadológicas, caracterizadas por uma certa linearidade narrativa bem definida, em que a fidelidade ao que é proposto no texto escrito deve permanecer, pois a direção, nesse caso, cumpre um papel quase executor, e não de autonomia e autoria naquela criação.

No que se refere à autoria fílmica, a partir de um roteiro, Conde (2019) traça um painel das relações da dramaturgia com o teatro, do roteiro com o cinema e suas diferenças:

No campo de trabalho do cinema, a presença do texto escrito se

manifesta de maneira diferente de como se revela no campo do teatro. A sacralização e permanência de alguns textos teatrais ainda hoje e a efemeridade dos roteiros cinematográficos são formas distintas de estabelecer diferentes valorizações diante de sua representação e diante do caráter literário de sua escrita, como acontece na tradição de cada uma dessas duas práticas. Essa discussão gravita também em torno da permanência da imagem técnica – de sua possibilidade de reprodução e circulação – e do efêmero do encontro teatral. O que interessa aqui, para nós, é determinar que é a encenação ou “projeto de representação” presente no roteiro que estrutura a maioria dos filmes, tanto em um trabalho com propostas industriais quanto na obra de autor, em que o próprio realizador, criador e investigador, é o agente de todo o processo. (...) A variação desse grau de liberdade presente no texto dramático é determinante para a cena do teatro e nas transformações de sua história bem mais longa (p. 41-42).

Voltando ao processo de criação de “Antigamente, é quando?”, a chegada de uma dramaturgia inicial foi dando elementos para a elaboração de experimentações mais direcionadas àquilo que iria se formar mais tarde. Para isso, porém, foi necessário que, além do elenco nessa construção, houvesse olhares externos àqueles que estavam dentro da cena, na expectativa de aperfeiçoar os detalhes e ajudar a montar o “quebra-cabeça” proposto nas improvisações e percepções advindas do elenco.

Nesse sentido, o roteiro ou a dramaturgia teatral, em função do processo coletivo e colaborativo, vindo da influência do teatro, mistura-se entre uma característica e outra, diferenciada por Conde (2019). Nesse caso, a escrita cênica e audiovisual ia se desenvolvendo quase como uma escrita aberta, até o momento das definições e fechamentos cênicos, como é feito no teatro. Assim, algumas cenas experimentadas em nosso processo, em que se percebia alguma possibilidade de evolução, eram enviadas para a equipe, para que o olhar dos demais integrantes as avaliassem. Esses procedimentos coletivizados e colaborativos, próprios do teatro, integram-se aos usos das ferramentas de captação de imagem e compartilhamento.

Ana Regis discorreu sobre isso:

(...) não era um ensaio ao vivo. Muitas vezes, eu trabalhava a partir dos vídeos gravados que vocês mandavam para mim, de exercícios que vocês faziam. E a partir daquilo, eu tinha um norte do que era possível fazer e do que não era possível, em termos de explorar as

possibilidades que a câmera dava, que o texto dava, que vocês me davam. E aquilo era um norte para mim, a partir do texto gravado e não no ensaio, ali, *online*, todo mundo junto, né? Uma coisa muito importante que aconteceu foi que, independentemente de eu estar presente ou dos nossos horários e dias de ensaio, você e o Léo fizeram experimentações que deram saltos no processo de criação, porque eliminavam muitas... Não é que eliminava, é que poupava muito tempo. (...) Talvez, se a gente estivesse ao vivo a gente ia ficar experimentando coisas para ver que não funcionava, para experimentar outra coisa. Então vocês já traziam esse estudo para mim pronto. Isso me poupava muito tempo (Regis, 2023, p. 4-5, [00:12:50], parte 1).

Nesse modo meio intuitivo de ensaiar, descrito por Ana Regis, a criação foi encontrando um método próprio, em que a dramaturgia nos apontava direcionamentos, os quais experimentávamos, gravávamos e o material enviado promovia novas informações para a dramaturgia, em uma via de “mão dupla”. Ao mesmo tempo, Ana Regis sentiu a necessidade de também codirigir o trabalho e fazer apontamentos para a encenação. A prática inerente ao teatro, em seus processos realizados de forma colaborativa, desenvolvida em sua forma convencional e presencial, aconteceu em “Antigamente, é quando?” de forma ampliada, não somente pelas configurações funcionais de cada integrante, mas pelo formato, completamente voltado para a realidade do processo de uma montagem digital, com o uso de ferramentas tecnológicas para isso, que não contava com a possibilidade do encontro presencial.

Trotta (2006), em seu estudo sobre a atuação dos grupos teatrais no Brasil, pela forma como se organizam em suas criações, discorre sobre o lugar do texto dramático em um processo coletivizado, por meio das contribuições na sala de ensaio. Segundo a autora,

Nos processos criativos em que os elementos cênicos, incluindo o texto, permanecem provisórios, o jogo de construção e desconstrução se opera simultaneamente em todas as áreas, não havendo um elemento anteriormente acabado nem criações à margem do percurso coletivo. A função-autor pode parecer fragmentada ou diluída se tomarmos como parâmetro a literatura dramática, comparando um modelo supostamente pleno (a obra fundada por um discurso individual e por isso estilisticamente fechado) a um modelo em que a unidade se perde. No entanto, do ponto de vista da obra-espetáculo, não há diluição, e, sim, pluralidade, e a ideia de compartilhamento parece mais apropriada por comportar dois movimentos: aquele de compartilhar (distribuir) e

aquele de compartilhar de (participar de) (p. 157).

Note-se que no modelo delineado por Trotta (2006), há uma divisão de movimentos que alternam entre distribuir e participar.

Processos colaborativos e de criação coletiva são possibilidades da prática teatral e possuem suas especificidades, em sua forma convencional, desenvolvidas em sala de ensaio, com a presença física de todos os envolvidos, nas diversas etapas da evolução de um trabalho artístico. Considero mencionar essas características inerentes aos processos teatrais, para dar a este estudo um parâmetro de possibilidades e procedimentos aplicados à linguagem teatral. A partir dessas referências, é possível perceber os caminhos tomados pela *Cia. Pierrot Lunar*, mesmo que de modo intuitivo, por meio das dinâmicas estabelecidas na criação de “Antigamente, é quando?” que, diferentemente da sala de ensaio física, teve de criar procedimentos outros que pudessem estruturar a construção de uma obra em formato digital em um processo de criação realizado remotamente, em todas as suas fases. Por isso, faz-se, aqui, a menção de que tenhamos trabalhado esses processos de forma ampliada e pelo uso de instrumentos e procedimentos também advindos do audiovisual e do ambiente digital.

Nesse sentido, roteiro, dramaturgia e encenação se aproximaram e se misturaram na forma em que foram construídos. Léo Quintão e eu, de dentro da cena, em nossos estudos e experimentos, selecionando possibilidades viáveis, éramos alimentados pela dramaturgia de Ana Regis, bem como a dramaturgia era alimentada pelas imagens resultantes dessa seleção, como uma espécie de filtro.

Regis acentua essa relação:

(...) foi a partir desses estudos também que foi possível fazer os cortes do texto, da dramaturgia. (...) Eu não me lembro, sinceramente, quantos foram, quantas vezes foram, mas esses estudos foram cruciais para o corte, para a gente ter um esboço, um arcabouço do que era o espetáculo, para a gente poder entender as coisas e fazer (Regis, 2023, p. 5, [00:12:50], parte 1).

Talvez, o processo de “Antigamente, é quando?” não possa ser enquadrado em

somente uma estrutura de desenvolvimento de processos criativos. As funções exercidas na equipe, em nosso processo, eram mutuamente interligadas e, até mesmo, fundidas, alimentando uma à outra. A atriz e o ator eram também codiretora e codiretor, como já mencionado, e a dramaturga também estava pensando a encenação, ou seja, direção e dramaturgia eram quase uma coisa só e se completavam com os outros olhares.

Léo Quintão assinala essa coparticipação de olhares:

Eu acho que o importante da equipe, da participação da equipe, foi que, fora a contribuição de cada um, dentro das suas funções, (...) porque eles faziam reuniões deles para poder provocar a gente com texto e tal, mas foi a de ser o olhar de fora. Então, a gente tinha três pessoas olhando de fora (Quintão, 2023, p. 8, [00:28:22], parte 1).

O olhar de dentro, em convívio, era constituído pelo elenco, que também era parte da direção e executava a operação dos instrumentos técnicos como coloca Léo Quintão. Ao mencionar esse “subacontecimento” que Dubatti (2016) compõe em sua tríade (convívio, *poiesis* e expectativa), o formato de criação digital, desenvolvido totalmente de maneira *tecnovivial*, trouxe ao processo de “Antigamente, é quando?” procedimentos cênicos que partiram do convivial e se desenvolveram em uma relação tecnovivial. Ou seja, para a construção das cenas, somente atriz e ator estavam em convívio na criação e enviavam o resultado de suas experimentações, em *tecnovívio*, para a equipe. Uma mistura, um entrelaçamento, um trânsito entre convívio, tecnovívio, *poiesis* e expectativa. Para Dubatti (2020), na já mencionada entrevista à *Revista Continente*, a cultura tecnovivial é um contraponto como elemento do teatro, mas que provoca a liminaridade entre uma e outra, que produz pontos em comum, caracterizados pela “experiência artística”, *poiesis* e expectativa.

Segundo Dubatti (2020),

Oponho o conceito de cultura tecnovivial à cultura convivial, em que as relações humanas se estabelecem por desterritorialização, a distância, “remotas”, por meio de máquinas ou sistemas tecnológicos que permitem a subtração física dos corpos no território. (...) Existem, é claro, zonas liminares entre o convívio e o tecnovívio, fronteira, passagem, limiar, conexão. (...) O que têm de gênero semelhante e o que diferencia as artes do convívio e as do *tecnovívio*, por exemplo,

uma função teatral em território convivial e uma transmissão em fluxo contínuo? Ambas são performáticas. Em ambas, há experiência artística, em ambas, há performance, há poiesis e espectadores. Mas são experiências e expectativas diferentes. (*online*)

Assim sendo, o “olhar de fora” era composto pela codireção e pela dramaturgia, por serem desempenhadas pela mesma pessoa, aliado a outros dois olhares, também em suas funções específicas, mas ampliados para a criação do todo. Esses olhares, desde a concepção, foram trabalhados da mesma maneira como seriam apresentados e assistidos pelo público: pela tela e de forma remota. Essa experiência liminar foi aperfeiçoando o nosso jeito de perceber a própria construção, em compartilhamento. Arthur Barbosa, que fazia a assistência de dramaturgia e auxiliava nas questões de produção, trouxe suas impressões em relação a esse processo à distância.

Segundo o Arthur Barbosa,

como foi tudo remoto, eu estava tendo a mesma experiência que o público teria, porque eu também não estou ali, em momento algum eu estive lá, vendo a casa de vocês, o cenário todo, amplamente falando. Eu vi o recorte da câmera, os recortes que a gente escolheu fazer, os experimentos que a gente fez, lógico, até a gente escolher os recortes certos e finais. Mas, eu acompanhei tudo, assim, como uma pessoa do público acompanharia, no fim das contas. Então, acho que isso foi um bônus, algo bom, no sentido da criação para nós, porque, se não, acho que se a gente tivesse ido, feito algo presencialmente, talvez a gente ficaria ludibriado por uma ideia que talvez só no presencial funcionasse (Barbosa, 2023, p. 8, [00:22:22], parte 1).

Kaká Correa, que integrou a equipe trazendo suas contribuições na área de iluminação, ainda sem saber como, pelo ineditismo daquela experiência para ele, descreve como teve de lidar e desenvolver o seu olhar diante desse processo.

(...) na sala de ensaio a gente não filtraria. Vocês iriam mostrar, ia ser ruim, e a gente talvez fosse discutir... que é o que a possibilidade do teatro presencial proporciona. Mas, foi diferente. Quase um processo de um grupo de WhatsApp. Você manda uma mensagem e eu respondo quando eu visualizar, quando eu tiver tempo (Correa, 2023, p. 5, [00:15:58], parte 1).

Esses olhares múltiplos dos outros integrantes da equipe que não estavam nem em

cena, nem de forma presencial nos ensaios tiveram um papel que vai além da visão de um/a única/o encenadora/or. Quem ocupava o ponto de vista da/o espectadora/or era a codiretora e dramaturga, também atriz, Ana Regis, que orientava todo o processo. Havia também outros dois pontos de vista complementares, vindos do assistente de dramaturgia e do iluminador, também atores, recém-formados, que puderam trazer contribuições importantes ao andamento do processo. Isso tudo deu à equipe a capacidade de intervenção e de escuta ampla na criação, de uma forma mais conjunta e não concentrada em um/a única/o encenadora/or ou função criadora. Toda a equipe, portanto, assistia às cenas, cada integrante em sua casa, pelo computador e/ou pelos seus aparelhos celulares, desde os primeiros experimentos até as cenas mais finalizadas já em ensaio *online*.

O que me chamou a atenção nos depoimentos extraídos nas entrevistas, principalmente daqueles ligados ao que estamos chamando aqui de “olhar de fora”, é o fato de que todo o processo ter ocorrido de modo remoto, em função das circunstâncias pandêmicas, acabou favorecendo a criação, por ser um trabalho em formato digital. Essa escolha de não haver encontros presenciais e ensaios *online* na primeira fase da criação trouxe, desde o início, um olhar pela e para a tela, tanto do ponto de vista da dramaturgia como do trabalho de criação das personagens, da atuação e da encenação. Se podemos chamar de método, essa dinâmica à distância foi nos dando caminhos e um certo aprendizado com a forma de proceder com o aparato tecnológico que tínhamos em mãos naquele momento.

Colocar o “olhar de fora”, e coletivo, como o olhar de quem contempla, recebe, assiste, expecta foi a melhor opção para o desenvolvimento do processo criativo, que precisava transcorrer a partir disso, para seguirmos no entendimento do que estávamos construindo. Ana Regis, o “olhar de fora” principal e diretor, também destaca a agilidade e objetividade que isso trouxe ao processo. Ela contou que foi

(...) a melhor escolha que a gente podia ter feito foi ter sido o processo todo à distância, porque era isso que a gente ia ter que apresentar. Então, não ia adiantar eu ver vocês ao vivo. Eu ia acabar assistindo vocês no vídeo-assiste, o que dava no mesmo de eu assistir lá de casa pelo computador, porque quando você tem uma câmera, eu tenho que olhar o que a câmera está captando e não o

que vocês estão fazendo. O olhar. Então, acho que foi a melhor escolha possível que a gente podia ter feito, porque, aí, a gente já estava no caminho, no chão que a gente tinha que pisar e percorrer (Regis, p. 4, [00:12:50], parte 1, 2023).

Nessa linha, o audiovisual, herdado do cinema em sua origem, traz, então, sua contribuição fundamental ao processo, da elaboração à exibição, com sua recepção / expectativa, pelo olhar. E o espaço físico dessa construção, o nosso palco, era na realidade um *set* de filmagem dentro do apartamento de quem atuava, criava e operava o aparato exigido. O olhar de fora organizava e selecionava em conjunto com o olhar de dentro o que seria encenado. Esse recorte é um procedimento vindo do cinema, que também traz outra característica importante para a construção fílmica: o registro do imprevisto, que o teatro, por sua efemeridade, não consegue captar. Na construção de “Antigamente, é quando?”, as imagens das cenas experimentadas e gravadas eram utilizadas para uma posterior fixação ou descarte do que foi trabalhado. A característica de registro foi utilizada primeiramente para isso. Todavia, são inúmeras as possibilidades. Assim, como Conde (2019, p. 48) aponta, “(...) no exercício desse processo, para além das amarras de qualquer roteiro, da cena marcada, ensaiada, devemos lembrar a presença do acaso, um dos alicerces da cena do cinema.”

Essa “presença do acaso” não é uma novidade para o teatro, que se alimenta exatamente da capacidade de aliar o texto com o inesperado, por meio da improvisação, ferramenta necessária e inerente à formação de atrizes e atores. Contudo, quando entra a câmera nesse jogo, a possibilidade de registro desse acaso instaura uma outra camada procedimental que foi muito utilizada no processo da experiência retratada neste estudo.

Conde (2019) chama essa reunião entre criadores no cinema de momento do encontro no *set*, em que o jogo de procedimentos de criação se estabelece, a partir da interação entre três elementos: “o *encenador*, o *aparato* e a *encenação*”. Segundo o autor, as escolhas estéticas, as etapas de organização daquilo que foi previsto, mas também do que o acaso trouxe à criação, fica destinado ao “encenador”.

Segundo Conde (2019),

A esse agrupador do processo, parte primeira desse nosso paradigma, mais conhecido no campo do cinema como diretor ou realizador, somamos esse nome emprestado de outras áreas, o “encenador”. Este, agrupa em si o “meganarrador”, como definido por André Gaudreault, formado por diferentes vozes e habilidades narrativas (p. 52).

Tendo como base o conceito elaborado pelo teórico canadense André Gaudreault, Rafael Conde traduz a atuação desse “meganarrador” e suas “habilidades” em três esferas:

o da mostração (*putting place*), ligada aos procedimentos miméticos da encenação teatral; o da mostração fílmica (*putting frame*), a encenação para a câmera, objeto da fotografia; e o da montagem fílmica (*putting in sequence*), sendo esta, para o autor, a esfera original da narrativa cinematográfica (2019, p. 46).

Apresenta-se, assim, mais uma triangulação, dessa vez, caracterizadora não do teatro, mas do cinema, que amplio aqui para o audiovisual. Nessa triangulação, o encontro mágico do *set* possibilita a junção do trabalho do ator com a câmera e os recortes de seus resultados em uma montagem narrativa. Em “Antigamente, é quando?”, isso se deu em várias etapas como registro de experiências cênicas para a elaboração colaborativa da dramaturgia e, por fim, para a encenação final, organizada não somente por um “meganarrador”, mas, sim, pelas diversas vozes dessa construção narrativa, em olhares múltiplos para a criação. A terceira esfera sistematizada por André Gaudreault, caracterizada pela montagem, em nosso processo, penso que se dava como no teatro convencional, ao fixarmos cenas em sequência, devidamente ensaiadas para serem apresentadas ao vivo, formando uma encenação final. Montada, sim, mas como no teatro, por escolhas sem cortes, na mesma relação temporal com quem assiste, sem deixar de usufruir das outras esferas dessa triangulação, sempre presente e até o final das transmissões.

Seja no teatro ou no audiovisual, é possível perceber que, pela expansão de possibilidades e procedimentos na criação, em que as relações entre linguagens se entrecruzam cada vez mais, podemos ousar e tornar secundária definições rígidas sobre o que é ou não cinema ou teatro, por exemplo. As triangulações que buscam

alguma definição para isso esbarram em tensões que desconfiguram e ampliam os conceitos, por meio das relações fronteiriças que promovem.

Como já mencionado no capítulo 1, estamos sempre em um processo de “transdução”, pelo deslocamento de indivíduos humanos e tecnológicos, em constante trânsito entre um ambiente e outro, uma tecnologia e outra ou uma linguagem e outra, em que pode haver perdas, em função de apagamentos da memória técnica, e ganhos, pelas possibilidades múltiplas que trazem para organizar o mundo e lidar com o tempo.

4.3 O olhar da câmera

Uma produção audiovisual é fundamentalmente realizada pela existência de um grande aparato formado por um conjunto de equipamentos e ferramentas responsáveis pela captação, organização e montagem de imagens, em suas diversas possibilidades de planos e efeitos, na intenção de construir uma narrativa. O principal responsável por tornar isso possível é um instrumento, cuja invenção, já mencionada em capítulo anterior, foi apropriada pelo cinema e veio se ampliando no decorrer do tempo, extrapolando, a cada dia, sua função: a câmera filmadora.

É através dela que mundos são criados e recriados. Histórias ficcionais ou reais são contadas e apresentadas por meio das imagens que suas lentes capturam. Seja de forma artística ou jornalística, as câmeras tornaram-se, nos tempos de hoje, parte do cotidiano das pessoas. Estão em todos os lugares, espalhadas pelas ruas e locais por onde passamos ou em nossas mãos, através dos nossos aparelhos celulares que, conectados em rede, transformaram-se em ferramentas de uso diário, que guardam nossas memórias e nos enchem de outras, sejam elas reais ou ficcionais.

Em seu potencial de registro e amplificada pela chegada da tecnologia digital, a câmera possui a capacidade de captar imagens de forma ininterrupta, sem limitações de tempo, que a película no cinema, por exemplo, praticamente intimava. A expressão “queimar o filme” vem exatamente disso. Como o rolo de filme tinha uma quantidade específica de película e um custo muito elevado, errar após o

comando “ação”, equivaleria a desperdiçar o filme contido no rolo e, conseqüentemente, dinheiro.

A tecnologia digital no cinema causou, com sua chegada, muita polêmica, resistência e crítica por parte dos cineastas e realizadores mais tradicionais, puristas e conservadores da arte cinematográfica. Em 2000, o Festival de Cannes, um dos principais e tradicionais festivais de cinema no mundo, promovia um debate sobre as “novas tecnologias”. No colóquio organizado pelo evento, ressaltavam-se os pontos positivos dessas consideradas inovações para a produção cinematográfica. Muitos viam com maus olhos e não acreditavam que essa promessa de digitalização chegaria às casas de exibição, encarecendo e dificultando a reprodução de cópias e sua distribuição. Merten (2003) reproduz em seu livro, com certa ironia e crítica, alguns pontos que, na época, eram colocados como boas possibilidades da novidade chamada cinema digital:

Em todo o mundo, o digital virou a solução de todos os problemas. Em Hollywood, foi considerado ferramenta valiosa para a concretização dos efeitos especiais sobre o quais se assenta o edifício da indústria do cinemão. Fora da cinematografia hegemônica, o digital tornou-se atraente porque barateia os custos. Os críticos vaticinaram, por isso, que o digital ia desencadear uma enxurrada de filminhos domésticos, repetindo, talvez, o que houve com a bitola do super-8 no passado. (...) O digital, de qualquer maneira, virou a sensação, saudado como o arauto de uma possível democratização do audiovisual (Merten, 2003, p. 233-234).

Realmente, quando nos transportamos para os dias de hoje, essa “democratização do audiovisual”, pela digitalização de procedimentos, aliada à internet, chegou a patamares inimagináveis para aquela época. Note-se, que estamos falando de duas décadas que, em matéria de história, é um período muito curto. Sendo assim, o audiovisual tornou-se esse grande “guarda-chuvas” que abriga expressões artísticas em cinema, vídeo e outras audiovisualidades, como o jornalismo, a publicidade, filmagens cotidianas, variações de diversas linguagens, em que, constantemente modificadas, integram a chamada convergência, já mencionada neste estudo, no capítulo 1. De certo modo, a expressão “queimar o filme” permaneceu para além da película, assim como a tecnologia digital.

Quando fomos convidados a realizar o trabalho em teatro no formato digital, a dúvida que nos perseguiu em um primeiro momento é como iríamos lidar com todo esse ambiente ligado à internet, dispositivos e aparatos de captação de imagem. O que nos ocorreu, primeiramente, era o desafio de saber como esse aparato iria estar presente em nossa casa e quem iria operá-lo. Não tínhamos equipamentos profissionais e imaginávamos lidar com eles, já que iríamos criar uma obra audiovisual digital. Entendemos, em um segundo momento, que a proposta era a de executarmos com os instrumentos que já tínhamos em mãos, ou seja, nossos *smartphones*. As imagens capturadas em nossa criação artística viriam daquele dispositivo e o que importava a partir disso era como iríamos fazer tudo acontecer.

Léo Quintão explanou como isso se deu no primeiro momento:

(...) nós fizemos o teste com o meu celular e fizemos o teste com o seu (Neise). A gente entendeu que o enquadramento do seu e a luminosidade que o seu tinha, era mil vezes melhor do que o celular que eu tinha na época. Então, quando fazíamos a mesma cena e a mesma luz com o meu celular, caía em qualidade. (...) Mas eu me lembro que a Ana tinha uma preocupação muito grande com o áudio. Vai precisar do microfone? (...) Então, depois, nós chegamos à conclusão de que não tinha grana para isso, não vamos investir num negócio desse. Não vamos trazer ninguém para cá. Vamos fazer com o que tem (Quintão, 2023, p. 9, [00:32:25], parte 1).

Depois de decidida essa parte conflituosa entre o que iríamos utilizar de equipamentos para a captação de imagem e áudio e o que as circunstâncias tanto financeiras como sanitárias nos impunham, a parte técnica foi dando lugar à parte artística, que se sobrepôs, pela vontade de investigar com o que tínhamos à mão e que não se diferenciava do que é a base de uma obra audiovisual: o uso da câmera, mesmo que fosse a do celular.

(...) porque a câmera é ditadora, quem assiste a um filme ou a uma peça de teatro digital vai ver o que a câmera mostra. Ela não é democrática. Só vai permitir o que ela quer que você veja. Ela seleciona. Ela seleciona (Regis, 2023, p. 7, [00:23:30], parte 1).

Dramaturga e codiretora de “Antigamente, é quando?”, Ana Regis, diante da proposta de criação em formato digital, em que o produto seria audiovisual, isto é,

com som e imagens capturadas e transmitidas pela câmera, teve de pensar sua escrita e, mais tarde, a encenação, tendo por base a forma como essa seleção se daria.

Então, eu sabia que nós tínhamos que selecionar ali. Mas, ao mesmo tempo, eu queria muito que fosse essa câmera registro, desse pedaço do dia desse casal e que ali acontecesse. Não tem passagem de tempo, a gente trabalhou com o tempo real no nosso espetáculo (Regis, 2023, p. 7, [00:23:30], parte 1).

Regis já tinha larga experiência em audiovisual como atriz e como diretora de elenco, justamente para orientar atrizes e atores a lidarem com essa ferramenta, na interpretação. E ela continua:

Eu acho que é a intimidade com a câmera. Eu acho que é ver as possibilidades que a câmera te dá, e como você vai se relacionar com ela. E aí, pensando nessa câmera, como plateia (...) parece óbvio, mas nem sempre as pessoas pensam isso (...). Mas experimentar, experimentar muitas câmeras, porque é ela que vai ser o olhar de quem vai assistir (Regis, 2023, p. 8, [00:28:21; 00:28:44], parte 2).

Como era um trabalho inédito para o grupo e uma parte da equipe tinha formação com base no teatro e pouca experiência em audiovisual, uma das etapas no processo de criação foi a de obter um olhar voltado para a construção da encenação, tendo por base as imagens que a câmera captava e, assim, aprimorá-las para a elaboração das cenas mais alinhadas ao que ficaria para o resultado final. Então, tanto na escrita quanto na direção das cenas, a criação tinha de prever a câmera, a responsável, ao final, por tudo que iria ser visto – “o olhar de quem vai assistir”. Sem perdermos de vista o teatro, em momento algum, durante o processo, pensar o audiovisual teve de fazer parte desse olhar para a criação, caso contrário, estaríamos fazendo outra coisa, que não teatro digital, isto é, um teatro que utiliza tecnologias digitais em sua elaboração, captação de imagens, gravação e transmissão / exibição ao vivo.

Arthur Barbosa explica como isso teve de ser superado no processo:

Eu acho que a dificuldade maior para mim foi o contato com a direção pela câmera. Sempre que tive experiências na direção, foram

experiências no teatro, de cenas pequenas e tal. E aí, de repente, eu me vi fazendo uma coisa profissional e que tinha uma câmera. Coisa com a qual eu nunca tinha trabalhado. Tinha trabalhado como ator, mas muito pouco, inclusive. (...) mas acho que, uma vez que isso aconteceu, a facilidade foi entender que aquilo ali, por ter uma câmera, o que acontecia não estava sendo visto o tempo todo. Então, a gente podia usar de muito mais artimanhas do que num palco. Brincar com efeitos que não são efeitos especiais de edição, mas de como eu empurro essa câmera, como eu pego essa câmera (Barbosa, 2023, p. 11, [00:37:04], parte 1).

Após conseguir desvincular o pensar criativo, tendo por base o teatro convencional e presencial, e superar as dificuldades de entender como capturar as imagens, Arthur Barbosa descobre que a câmera pode fornecer alternativas que o teatro não ofereceria. Uma delas tem a ver com as possibilidades de seleção, pela câmera, do que será visto. Possibilidades que ainda não tinham sido consideradas, porque, pelo olhar do teatro, no palco tudo é revelado. Essa captura seletiva promove “artimanhas”, truques e falseamentos do real, próprios do audiovisual e que são instrumentos para a criação.

Se pela dramaturgia e produção, o uso da câmera influencia em como a criação se dará, do ponto de vista da interpretação, a existência da câmera influencia na forma como o trabalho de atrizes e atores irá se desenvolver. Apesar de a distância entre palco e plateia ser um fator de interferência na modulação dessa interpretação desempenhada para um palco convencional, é diante da presença da câmera que essa relação de modulação se amplia. A forma como as cenas, os diálogos, os gestos e a emoção se dão trazem uma intensidade que se diferencia profundamente quando há, como referência, uma câmera para onde tudo está sendo conduzido. Suas lentes, dependendo do plano, captam potencialidades, revelam e elevam, muitas vezes mais, a capacidade de produzir significados, às vezes, de uma forma tão sutil que, no palco aberto, atrizes e atores, precisariam ampliar seus recursos para que fossem percebidos pelo público presente na plateia.

Léo Quintão coloca um pouco mais sobre o manuseio das cenas pensando nos recursos disponíveis:

(...) vamos baixar o tom. Vamos aproximar, vamos conversar, vamos dialogar. Não é uma coisa teatral para a última cadeira ouvir, mas

uma conversa normal, que essa câmera pequenininha vai nos pegar. Então, a gente já foi baixando e essa chavinha, eu acho, mudou rápido, depois dos primeiros testes. Agora, quando veio a coisa do enquadramento, que, aí, ela nos deu possibilidade de movimentação (...) não ficou engessado no enquadramento. Ele nos deu possibilidade (Quintão, 2023, p. 07, [00:25:03], parte 1).

A perspectiva de “dar possibilidade” remete ao que Conde (2019) retrata em suas investigações sobre a relação de atrizes e atores com a câmera no jogo fílmico, que, de certo modo, categoriza a “ideia de ator” por sua dimensionalidade como presença, por meio do “material” que disponibiliza e pela exigência da cena. Tal proposta não pretende, segundo o autor, criar categorias rígidas, por entender que “todo ator no cinema é sempre um ser híbrido, “entre” pessoa e personagem, realidade e encenação, naturalismo e representação.” (2019, p. 196). O objetivo apontado por Conde (2019) é de contribuir para facilitar a identificação de características específicas para a realização fílmica, quais sejam: 1) determinar, pelo “tipo de ator escolhido”, procedimentos, sejam documentários, sejam ficcionais, os quais exigem técnicas específicas; 2) a utilização dos aparatos tecnológicos, sua forma de exibição e recepção, ao se relacionar com a intermediação, por meio da característica de um “tipo de ator”; 3) conhecer, saber desse ator exigido pelo filme e estabelecer as possibilidades desse encontro fílmico; e 4) instrumentalizar o ator para lidar com sua dimensão de presença nesse encontro “em outra cena, a cena do filme”.

Para essa categorização, Conde (2019) traz referências de pensadores do teatro como Matteo Bonfitto, com o conceito de “*materiais*” do “*ator compositor*”, e Eugenio Barba, com a presença do ator em “uma situação de representação organizada segundo princípios que são diferentes daqueles da vida cotidiana”. E são nesses dois aspectos que a reflexão de Conde (2019) se desenvolve: o “estado de vida cotidiana” e uma “situação de representação organizada”, como características e possibilidades do ator na prática do cinema, em função de seus “materiais”, seus recursos técnicos ou não. A partir desses aspectos, o autor propõe que sejam trabalhadas duas formas de presença: “uma cotidiana e outra extracotidiana”:

A presença extracotidiana – termo encontrado no estudo de Eugenio Barba, (...) pode ser definida como aquela reconhecida no ser humano atuante, munido de ações estudadas, pré-elaboradas,

resultantes de uma técnica desenvolvida precedentemente ao momento do *set*, ou seja, em um ator que faz uso do seu gesto como “ação física” (...) Como deslocamento desse primeiro termo, a presença cotidiana é definida, para minha proposta de categorização, como aquela associada ao ser humano atuante, consciente ou não das situações de representação organizadas, munido de um material composto pela espontaneidade das ações da vida cotidiana, a desenvolver para o registro da câmera “ações espontâneas”, fruto de sua presença como pessoa comum, destituída de qualquer técnica ou preparação para a cena (2019, p. 202).

Mesmo em uma relação “extracotidiana”, como descreve Conde (2019), o ator tem “intervalos de atuação”, que o autor pondera para não incorrer em classificações duras e imutáveis, partindo do princípio de que atrizes e atores disponibilizam suas presenças a um filme, sempre carregando alguma experiência anterior ao encontro do *set*, constituindo o seu material, o que define a forma como se dará o jogo de cena e câmera, para a encenação.

Nesse sentido, Conde (2019) propõe nomear quatro possibilidades de atriz / ator no jogo do filme, classificados como “ator extracotidano” (aquele constituído de recursos técnicos, com vasto material pré-elaborado, pré-formado, em ações estudadas, comum à formação de atrizes e atores, o que o caracteriza possuir um certo controle sobre a atuação. Essa categoria de ator reconhece as “situações de representação organizadas”); “ator desconstruído” (também reconhece as “situações de representação organizadas”, por ser um ator que se aproxima do *ator extracotidiano*, em função de sua capacidade técnica prévia, que mostra possuir recursos que, nesse caso, são utilizados como ferramenta de desconstrução); “ator cotidiano” (aquele que utiliza-se da própria experiência, do próprio drama, pela espontaneidade, sem possuir técnicas específicas para a atuação e sem ações premeditadas. O preparo, quando há, é somente voltado para o imediato da cena. Ainda assim, é consciente da presença da câmera); e o “ator social” (é construído pelo filme, pela pessoa do cotidiano a que ele corresponde, geralmente em uma relação documentária, para um contexto histórico, sem gestos programados, na busca pelo efeito de realidade).

Nesse esforço em categorizar atores para a prática cinematográfica no jogo de cena e câmera, Rafael Conde traz imensa contribuição para o entendimento de quem somos como atrizes e atores e de como realizamos nosso trabalho como artistas da

cena em trânsito com o audiovisual, além da conexão com outras linguagens. Por meio das características sistematizadas para cada categoria, é possível reconhecer os modos de presença, mediante o aparato câmera, a proposta, a direção, o texto, a encenação e as demandas que são necessárias quando estamos em um projeto fílmico, com suas especificidades. Permite ainda que esse “autoconhecimento” nos possibilite até mesmo extrapolar alguns dos conceitos, pela pluralidade em relação às interseções e liminaridades que subvertem e reconfiguram tudo, como já recorrentemente mencionado neste estudo – e nesse contexto em que todos filmam, todos se expressam, todos atuam.

Em “Antigamente, é quando?”, Léo Quintão e eu buscávamos a todo o momento essa relação com a câmera, ao mesmo tempo que modulávamos a intensidade do nosso trabalho para uma atuação cotidiana, muito próxima ao que vivíamos em casa no dia a dia, pois, ali, estávamos convivendo. Também éramos sempre alertados por Ana Regis sobre isso quando cometíamos algum excesso. O importante nessa fase era como trabalharíamos a relação das nossas personagens de forma crível, com aquele formato de criação como resultado artístico.

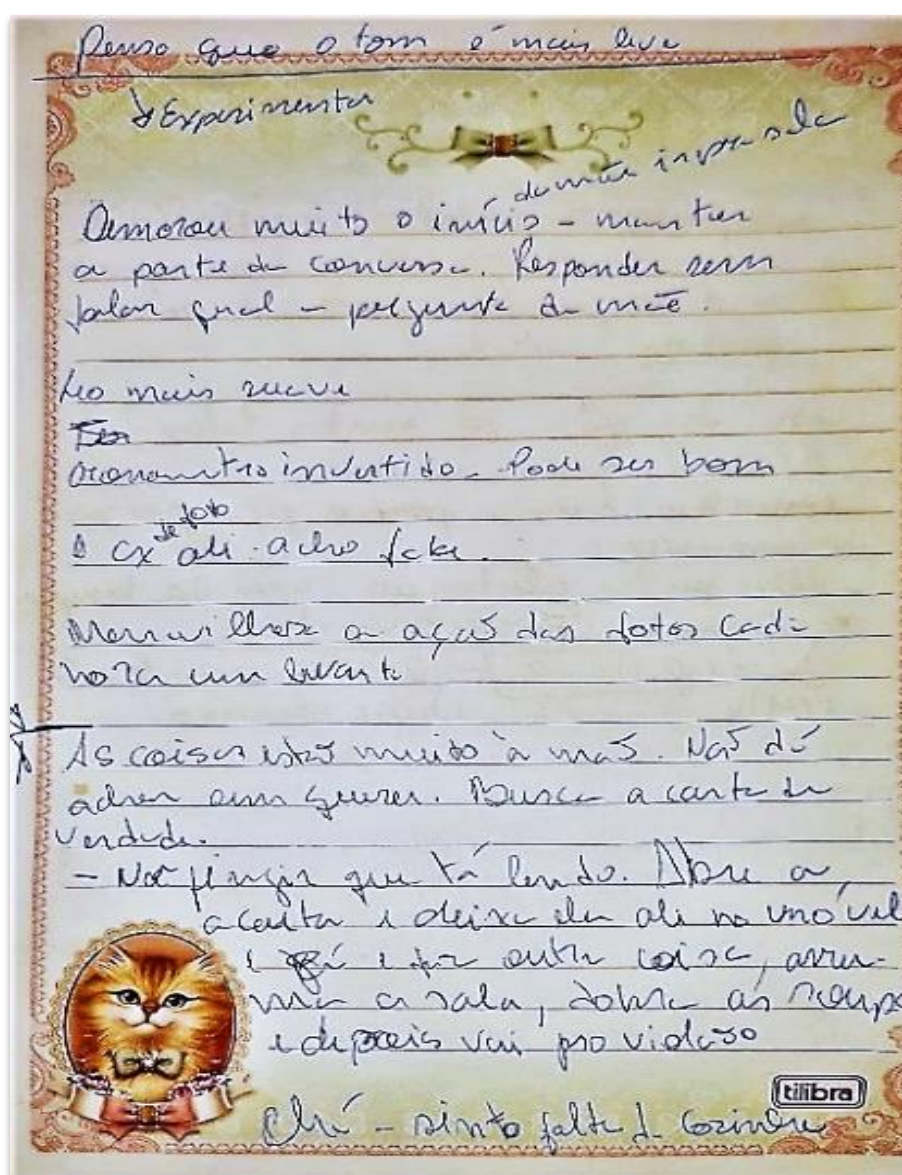
Ana Regis relatou que

(...) num primeiro momento, a minha preocupação era com... a mise-en-scène, o formato. Eu não estava preocupada com o tom, a interpretação de vocês. Isso, eu ia trabalhar depois. Isso para mim estava muito claro. Primeiro eu precisava achar o caminho do desenho da cena. E eu sabia que, por ser um processo teatral, eu ia ter tempo de trabalhar com vocês o texto, a fala, como que aquilo caberia dentro de uma câmera, num espaço que a câmera dá para vocês etc. (Regis, 2023, p. 6, [00:20:43], parte 1).

Ao refletir sobre em qual categoria estamos inseridos, obviamente, a identificação é diretamente ligada à relação “extracotidiana”, segundo a classificação de Conde (2019). Todavia, em uma visão bem particular, considero também estarmos em frequente e incansável desconstrução, ainda sem conseguir definir a nós mesmos como inteiramente desconstruídos. Para o trabalho em formato digital em teatro, a experiência foi a de buscar no jogo e por nossas memórias uma aproximação com o cotidiano, mas tentando, em contraponto, não deixar o teatro ser apagado, ser esquecido, porque havia a premissa de que fazíamos uma forma de teatro.

Acrescente-se a isso o fato de que no jogo de cena e câmera, nós, atriz e ator, operacionalizávamos tudo. Ao mesmo tempo que executávamos a cena, tínhamos a câmera como referência, mas também a tela voltada para a cena, em constante monitoramento por parte do elenco, em função da visualização do que estávamos fazendo em nossa movimentação e, principalmente, pelo enquadramento e o que isso interferia em nosso trabalho, como será abordado a seguir.

Figura 39 - Anotações de Ana Regis sobre o tom de atriz / ator



Fonte: acervo da autora.

4.4 O olhar pelo enquadramento – uma investigação

Uma das exigências do Sesc Paladium, ao fazer o convite à *Cia. Pierrot Lunar* para a realização do espetáculo em formato digital para o projeto “Criações Digitais”, era de que o trabalho teria de ser veiculado, ao vivo, pela plataforma *Instagram* onde consta a página dessa instituição cultural. A plataforma, naquela época, só fazia o enquadramento vertical em suas transmissões. Essa também é a forma como as pessoas pegam e manipulam o aparelho celular *smartphone*.

Esse foi um dos principais desafios para a construção do trabalho. Como já mencionado, as experimentações iniciais eram realizadas aleatoriamente, procurando situações cotidianas e imagens que, num primeiro momento, poderiam ser inseridas ou passadas na tv e filmadas ao vivo, enfim, sem a preocupação com o tipo de enquadramento. Aliás, sem nos atentarmos ainda sobre o que exatamente iríamos fazer com essas capturas do cotidiano.

Léo Quintão discorre sobre o incipiente processo de adequação:

Era um registro ali, (...) fui tomar banho, levei o celular para dentro do banheiro. Aí, ficava filmando a água cair no meu corpo, no meu pé... Então, tinha um monte de coisa assim, que era quase um curta-metragem. (...) Mas, eu acho que quando a gente começou a improvisar cenas e diálogos, a gente ainda estava improvisando com um pensamento teatral. A gente não estava utilizando a ferramenta do celular com o olhar da captação. A gente estava utilizando o celular apenas para um registro, como se estivesse registrando uma cena teatral. (...) a gente falou: nossa! Que coisa horrível! Isso está muito ruim, isso está parecendo jogral, está novelinha, um entra, o outro sai. E sem qualidade de novela (Quintão, 2023, p. 5, [00:15:08], parte 1).

Como estávamos achando que o material produzido em nossos experimentos iniciais se encontrava aquém do que gostaríamos e, por isso, não apto ao envio para a equipe, Léo e eu fomos, pelos nossos “autojulgamentos”, descartando tudo. Esse processo de eliminação nos fez entender que o que sobrava disso eram: a dramaturgia, que já se apresentava, nós atores, o teatro e uma câmera de celular. O ambiente era a nossa casa. E o espaço de deslocamento era o permitido por aquele enquadramento vertical. Tínhamos de caber nele e, a partir disso, desenvolver um trabalho artístico. Nós não podíamos contar com nenhuma operação técnica de

terceiros. Então, entendemos que tudo seria executado (atuação, operação, transmissão etc.) por nós mesmos.

Sobre o posicionamento da imagem, Léo Quintão ressalta que

Naquele momento, o *Instagram* ou as pessoas não estavam ainda acostumadas a utilizar o *Instagram* na horizontal. Então, era quase sempre tudo na vertical. E as pessoas entendiam. Tinham coisas que a gente assistiu, de colocar o celular na horizontal, porque era mais fácil para quem fazia. Então, você filmava na horizontal e o problema era de quem fosse assistir. Era só a pessoa que estivesse assistindo deitar o celular. Então, a gente falou: não! A pessoa pega o celular geralmente assim na vertical, para assistir uma *live* e tal. Não vamos colocar na horizontal. Vamos deixar na vertical. Aí, isso também nos ajudou na questão do uso do espaço, do campo de visão... (Quintão, 2023, p. 8, [00:28:22], parte 1).

A partir dessas definições, colocamos a câmera no tripé, ajustamos o *puff* (grande almofada) e o aparador de madeira que decoravam o apartamento. A parede da sala de jantar estava ao fundo e, então, decidimos que toda a cena seria enquadrada a partir dali, como em um palco. Acontece que esse palco tinha uma moldura e exigia uma limitação espacial que se reduzia à verticalidade da tela de um celular. A partir disso, tudo foi fazendo sentido para nós. Entendemos que, em nenhum momento, poderíamos nos esquecer da câmera, do seu posicionamento na vertical.

Léo Quintão fala da câmera, de sua verticalidade e posicionamentos em cena:

(...) porque é um triângulo, um cone, e o ângulo vai ampliando. (...) Eu lembro que a gente tinha colocado a câmera lá na varanda, pegando o corredor, pegando a sala toda, que era para a gente ter mais área de cena. Só que estava muito distante. Quase não era percebido pela câmera do celular, até porque a gente estava filmando com a câmera frontal, que era uma forma da gente se ver, para conseguir entender o que estava rolando. (...) Então, com a câmera fixa, se a gente se aproximasse dela, tinha um *close-up*, um plano fechado... Ou seja, o movimento não era da câmera, mas passava a intenção de movimento de câmera. (...) ficava muito próximo da câmera e a gente tinha que ficar com os rostos bem juntinhos. Quando a gente afastava um pouquinho para encostar no móvel, já dava um outro plano. Então, a gente conseguiu criar essas camadas (Quintão, 2023, p. 7, [00:25:03], parte 1).

O enquadramento vertical foi nos dando a noção de como movimentar no espaço,

na frente da câmera, buscando os melhores posicionamentos. Percebemos, com isso, que os planos não aconteciam pelo movimento de câmera, e, sim, pelo deslocamento da atuação na cena. Cada movimentação da atriz e do ator era milimetricamente medida e tratada, até mesmo quando parte do corpo era descartado, pois tudo buscava um sentido que simbolizasse a trama. Entendemos que o teatro que fazíamos naquele momento estava permeado e guiado o tempo todo pela imagem que era captada pelo dispositivo e seria a forma como a/o espectadora/or iria buscá-la e recebê-la.

Nas palavras de Arthur Barbosa,

(...) a gente está acostumado a ver vertical, ainda mais falando de *Instagram*. Vídeos para serem viralizados, dancinhas etc., em uma outra vertente do que era essa gravação. E quando a gente viu que a gente tinha que caber naquele plano muito recortado (...) Mas, o que foi maior para mim, foi começar a pensar em camadas. (...) Camadas, no sentido de quem está num plano aqui na frente? Quem está lá atrás? Que mesa que eu coloco para separar essas pessoas? Quem está abaixo, quem está alto? Como trazer objetos? (...) Começou a ter um pensamento do audiovisual, inclusive, de posicionamento de plano mesmo (Barbosa, 2023, p. 10, [00:33:04], parte 1).

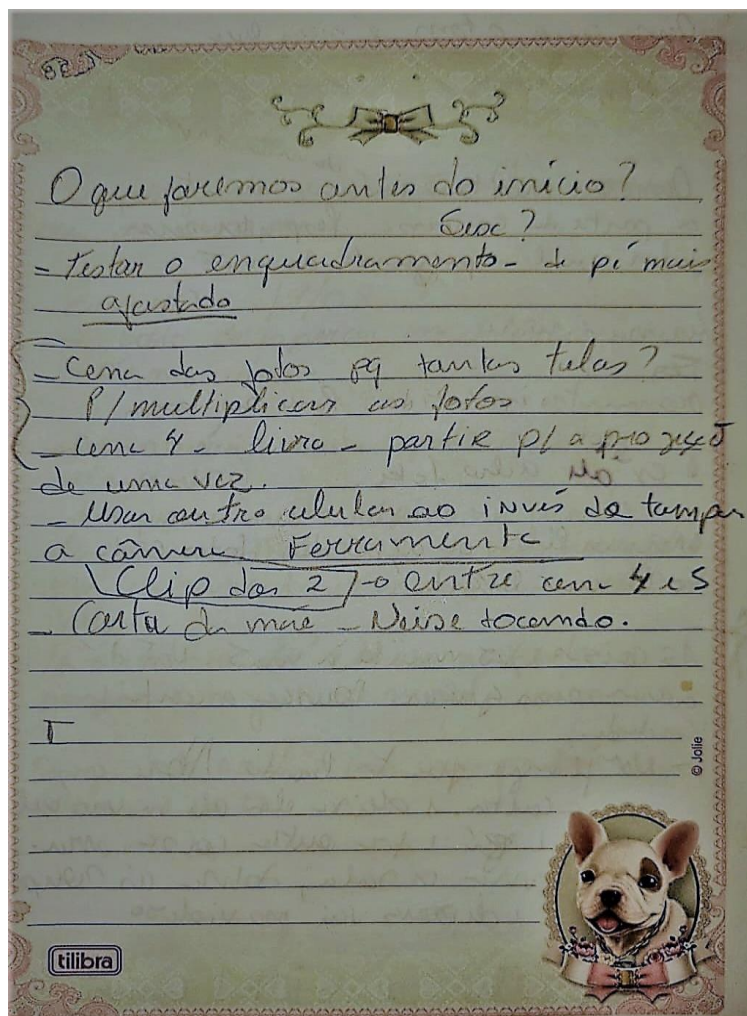
A forma como era possível monitorar essa captação era através da câmera frontal do celular, que dava a possibilidade de visualização do que estava sendo filmado. Cada movimentação, portanto, era testada, medida e marcada, além de devidamente pensada e em diálogo com as exigências dramáticas da cena e sua poética. Nesse sentido, tivemos de testar posicionamentos e deslocamentos, para que pudessemos permanecer em quadro, em suas possibilidades, tendo por base alguma noção de angulação de câmera. Para isso, a experiência que atriz, ator e codiretora tinham na área do audiovisual tornaram-se importantes para as estratégias na construção da encenação, que se ampliou para a noção estética, fotográfica, incluindo os objetos, o cenário e a luz.

Kaká Correa discorreu um pouco sobre o processo de definição dos detalhes que seriam incluídos nas cenas:

Então, eu acho que a gente foi encontrando. Vocês propondo, eles

escrevendo e depois a luz. Foi encaixando tudo para mim. Como a gente pode, ainda daqui de casa, enriquecer o processo? (...) Vou me sentar aqui na cadeira e fazer uma *live*. Não! Teve um pensamento de cenário, teve um pensamento de luz, teve um pensamento de trilha, teve um violão... E aí, tudo isso, dentro da casa dos atores, eu acho que foi ganhando, sabe? (Correa, 2023, p. 11, [00:31:07], parte 1).

Figura 40 - Anotações do processo – Ana Regis



Fonte: acervo da autora.

O enquadramento que, primeiramente, veio como um aspecto limitador da criação, tornou-se um dos principais elementos de investigação, pois a cada proposta de cena, buscava-se o melhor posicionamento, os melhores significados que a movimentação poderia trazer, aliados aos propósitos audiovisuais e dramáticos. A verticalidade, por si só, estreitava os deslocamentos, tornava contido o gesto diante de determinada intensidade na interpretação e, com isso, foi nos fazendo perceber a proximidade que trazia com quem assistia. O enquadramento vertical, de problema,

acabou tornando-se solução.

Segundo Ana Regis,

Mas, quando a gente chegou nos ensaios de fato, era muito gostoso trabalhar essa questão da profundidade, porque era a única coisa que a gente podia trabalhar. Então, isso foi um desafio que, num primeiro momento, foi limitante, mas que depois foi libertador, porque foi uma investigação. E uma investigação sempre é uma libertação. A gente viu que é possível fazer muita coisa (Regis, 2023, p. 3, [00:06:32], parte 1).

O estreitamento do enquadramento trouxe para a cena as possibilidades que a profundidade nos dava. E, como descrito, entendemos que podíamos estruturar uma organização por camadas, talvez para designar de um outro jeito os planos trabalhados a partir da profundidade, pela distância da câmera em relação à atriz ou o ator, além do espaço lateral limitado que se apresentava, como ilustrado no fragmento de imagem abaixo.

Figura 41 - Movimentação atriz e ator em cena



Fonte: acervo da autora.

Depois que entendemos essas camadas, pudemos distribuir as ações, o momento de cada integrante do elenco, classificar deslocamentos e até brincar com possibilidades, por exemplo, em uma situação em que uma foto de um momento especial do casal era milimetricamente enquadrada dentro do triângulo formado pelo braço de Lara, de costas para câmera, porém em um diálogo com Gui. Começamos a brincar com as possibilidades que a limitação do enquadramento nos dava, com as ferramentas que tínhamos em mãos: uma câmera de celular, sem cinegrafista e em plano sequência.

Figura 42 – Ensaio de enquadramento do braço



Fonte: acervo da autora.

A história de como organizamos nosso olhar, ao longo dos tempos, para apreciação e contemplação por uma tela vem do cinema, como recorrentemente já mencionado nesta escrita. Contudo, a forma como esse olhar foi se expandindo atravessou uma trajetória percorrida pela evolução dos aparatos tecnológicos, pelas exigências mercadológicas do grande cinema, pelo surgimento de novas tecnologias de captação de imagens, começando lá pelas câmeras Super 8 e as VHS, que popularizaram a filmagem amadora e doméstica, passando, anos mais tarde, para o cinema digital e, por fim, chegando aos nossos *smartphones*.

Segundo Souza e Silva e Vellei (2020),

O cinema, que assim como a fotografia, também surge através de múltiplas contribuições, tem em sua origem uma grande diversidade de formatos de tela. A primeira padronização da proporção da tela do cinema (ou, pelo termo técnico, em inglês, *aspect ratio*), coube ao engenheiro escocês William Dickson, enquanto trabalhava nos laboratórios de Thomas Edison. Inventor de um dos primeiros protótipos de câmeras cinematográficas, Dickson personalizou os filmes recém-lançados por Eastman Kodak com a medida de 35mm de largura e perfurações nas duas extremidades laterais, que resultaram um formato central retangular nas proporções de 4:3 (ou 1,33:1). Em 1892, essa medida foi escolhida como padrão para o cinema mudo até a inclusão da faixa de áudio na lateral do filme, que transformou a proporção para 1,15:1, deixando-a mais quadrada (p. 31-32).

A pintura, em época anterior ao surgimento do cinema, utilizava-se de uma relação retangular como forma de apreciação da obra de arte, a fim de representar as paisagens, reservando ao enquadramento vertical a modalidade artística do retrato. O cinema se inaugurou seguindo essa influência das artes plásticas e da fotografia, trazendo uma visão de mundo, pelo realizador, como uma janela condutora do olhar de quem aprecia.

Com a chegada do áudio e outras adaptações ao longo da história da evolução do cinema, as medidas desse enquadramento foram se modificando, passando do formato acadêmico (*academic ratio*), na década de 1950, para um formato alternativo, nas décadas de 1960 e 1970, até começarem a sofrer alterações, em virtude das influências da chegada do vídeo (década de 1980), da grande indústria americana e suas consequências das salas vazias no cinema.

De acordo com Bidarra e Severo (2020), para atrair novamente o público para a telona, surgem qualidades sonoras inigualáveis às alcançadas em outros suportes e modernizações tecnológicas: “*widescreen*, telas panorâmicas apresentadas ao público com os nomes comerciais *CinemaScope*, *Panavision*, *VistaVision*, *Todd-AO* e *Cinerama*” (p. 182), nomes que sempre vimos nas letrinhas finais dos filmes (créditos) e que identificavam o tipo de tecnologia utilizada. Essas modificações permitiram diferenciar o que era produzido nas telas de TV e vídeos, alguns realizados de forma doméstica ou amadora, comparado ao que era produzido e exibido nas telas pelo cinema, pelo uso de ferramentas e tecnologias específicas,

além de profissionais qualificados para lidarem com todo o aparato. O enquadramento horizontal se convencionou ser o olhar desse cinema, até mesmo com a chegada da tecnologia digital, que horizontalizou também as TVs que assistimos em nossas casas atualmente.

Algumas produções do cinema mundial foram realizadas nesse paralelo entre os enquadramentos horizontal e vertical, assim como festivais voltados para esse fim, em grande parte, filmes de caráter experimental, na vertente de um cinema mais autoral e investigativo. Nessa linha, o cineasta mineiro Rafael Conde realizou, em 2002, seu filme “Samba Canção”, em que, ao longo da projeção podia-se ver uma transformação em relação ao enquadramento, que ia se modificando, assim como a qualidade da imagem, de acordo com o desenrolar do enredo, seguindo a evolução da trama e do drama da personagem principal na narrativa.

(...) Zé Rocha, um cineasta na busca quixotesca por recursos para realizar seu filme, se vê, diante de inúmeros obstáculos que o obrigam a efetivar constantes cortes de orçamento. Estes fazem seu projeto mudar de sonho de uma superprodução em cinemascope para um filme colorido em 35 mm, depois preto e branco, 16 mm, Super-8, até uma simples produção doméstica em vídeo (Conde, 2019, p. 19).

Outra produção mais recente e que também utiliza esse recurso para expressar a intensidade dramática do personagem na trama é o filme “Foro Íntimo”, realizado em 2017, pelo cineasta Ricardo Mehedff. No filme, um juiz ameaçado de morte, para garantir sua segurança, passa a morar dentro do Fórum, seu lugar de trabalho. Para representar a sensação de enclausuramento vivida pelo personagem, o enquadramento vai se reduzindo até as últimas possibilidades ao longo do filme.

Esses exemplos são referências de como o enquadramento é também uma forma de oferecer significados, de expandir possibilidades de criação para o audiovisual, ao usufruir dos instrumentos técnicos que foram sendo aprimorados ao longo dos tempos.

Souza e Silva e Vellei (2020) chamam a atenção para isso:

Percebe-se, com isso, que o enquadramento pode alterar a forma

como nos relacionamos com uma imagem, já que “a realidade não é vertical nem horizontal: os dois retângulos são apenas as fôrmas que o fotógrafo utiliza para registrar aquilo que vê” (PULS, 2016). Puls registra que as linhas horizontais passam a impressão de imobilidade e tranquilidade, visto que sua posição deitada está relacionada às noções de repouso, sono e morte. Já as linhas verticais, por sua vez, passam a ideia de dinamismo e intensidade, uma vez que a posição em pé lembra, segundo esse mesmo pensamento, o movimento, a energia e a ação (Souza e Silva; Vellei, 2020, p. 38).

Com a chegada da tecnologia digital de captação de imagens para dentro de nossos *smartphones*, tanto a TV quanto o cinema têm lidado com o uso dessas ferramentas por parte de qualquer pessoa, não especializada, nem em audiovisual, nem em veículos de comunicação. O telefone celular readequou o olhar da/o usuária/o, que é também uma espectadora ou um espectador, a não mais estranhar a câmera e a forma vertical de acesso a conteúdos audiovisuais. Isso se dá não somente pela própria lógica de seu uso, pois é da forma vertical que o manipulamos, mas pela prática de contemplação das imagens, artísticas ou não, transmitidas cotidianamente.

Bidarra e Severo (2020) observam que

A reconfiguração maior trazida pela imagem vertical para os processos comunicacionais contemporâneos não ocorre no interior da produção ficcional do cinema e da televisão, mas no âmbito do telejornalismo, que se vê subitamente acuado entre a necessidade de preservar seus padrões qualitativos solidamente preservados por décadas e a necessidade de recorrer a imagens amadoras para não ser atropelado pela velocidade requerida pelo público na busca da informação sobre os acontecimentos cotidianos (Bidarra; Severo, 2020, p. 187).

Há também, no meio de todas essas transformações, o elemento relacionado a um caráter transgressor do uso do enquadramento vertical em contraposição a uma imposição das especificações da tela padrão no formato horizontal, ditado pela televisão e pelo cinema. Um curioso fato impulsionado, meio sem querer, pelo principal telejornal brasileiro, lembrado por Bidarra e Severo (2020), é um exemplo disso. O apresentador e jornalista William Bonner, no final de 2017, tenta desenvolver ao vivo, em horário nobre, um tutorial de como gravar vídeos pelo celular, para que as pessoas pudessem enviá-los à TV Globo, emissora do Jornal Nacional a que se faz menção. Isso criou um movimento contrário na internet e

redes sociais.

Bidarra e Severo (2020) colocam que

As filmagens através de celulares e tablets empunhados na posição vertical fornecem, hoje em dia, uma parte significativa dos registros documentais que circulam na mídia, tornando cada vez mais obsoleto o jornalismo diário fundamentado em pautas e equipes de cobertura. Durante décadas, ao recorrer a imagens não registradas por seus cinegrafistas as emissoras brasileiras as exibiam com a legenda “imagens de um cinegrafista amador”, como se estivessem se desculpando junto ao público pelas imagens diferenciadas de seu padrão de qualidade (Bidarra; Severo, 2020, p. 187-188).

As telas e seus enquadramentos vêm mudando de lugar, assim como as pessoas que as preenchem e as consomem, pelos conteúdos variados, entre eles, os audiovisuais que produzem. Não há mais limites entre quem realiza e sua qualificação. Sem terem vínculos com padrões estéticos, técnicos e nem artísticos especializados que, grosso modo, produziriam resultados considerados dentro de um código de qualidade, esses conteúdos multiplicam-se a uma velocidade imensa, conduzindo o olhar da/o espectadora/or a não mais estranhar a câmera nem os resultados obtidos por ela, em qualquer nível, para consumi-los. Com o surgimento de aplicativos como o *Snapchat*, precursor do enquadramento vertical, seguido por outras plataformas como o *YouTube*, *Facebook*, *Twitter*, *Instagram* e, o mais popular no momento, *TikTok*, pessoas comuns começam a ocupar espaços antes, prioritariamente, ocupados por profissionais qualificados para fazê-lo.

Os *smartphones* com suas câmeras em resolução de última geração, aliados a essas plataformas mais populares, facilitaram à pessoa comum a manipulação desses objetos e fazer deles o uso que quiserem. Polêmicas à parte, pelos excessos e pelas consequências que esse “pode tudo” ocasiona, interessa-me abordar, a partir disso, a importância desse assunto e tema para a expressão artística, principalmente para o teatro, que pôde usufruir desse acesso e facilidade de manuseio de seus recursos, no contexto de pandemia que vivemos, ao suprimir a convivência. Não demorou muito para que nós, da equipe de “Antigamente, é quando?”, absorvêssemos a engenharia de todo o material que tínhamos em mãos, do ponto de vista técnico e estético, sem precisarmos ser cineastas, cinegrafistas,

eletricistas, fotógrafos, captadores de áudio nem outra qualificação aproximada. Claro que temos nossas referências e conhecimentos interdisciplinares e múltiplos em nossas formações, mas a tecnologia e seu uso, ironicamente, encurtaram as distâncias que pensávamos existir para nosso desempenho no processo criativo em formato digital.

Volto à arte do retrato, mencionada acima, como precursora do uso do enquadramento vertical na pintura. Curiosamente, o retrato traz subjetividades e outras sensibilidades que aproximam a imagem do humano. É a pessoa que é colocada nessa janela e tudo que ela possa transmitir por meio da imagem. Hoje, vemos a febre que se tornou a produção de *selfs* pelas redes, mesmo fora delas. O autorretrato tornou-se parte do cotidiano das pessoas. As chamadas de vídeo, geralmente, são feitas pela posição que pegamos o aparelho celular, ou seja, na vertical. Tudo isso, foi acostumando o olhar das pessoas a esse tipo de enquadramento.

Nesse contexto, Souza e Silva e Vellei (2020) observam que,

ao preferir a posição paisagem e optar pela tela vertical da posição retrato, que classicamente está alinhada com a representação imagética dos corpos, usuários parecem assumir sua condição como imagem, condição esta que parece ser fundamental para os jogos e trocas que se estruturam na tela contemporânea (2020, p. 42).

Mais uma vez, o olhar para o que estava sendo realizado foi fundamental para a construção do trabalho em “Antigamente, é quando?”. Ao ser direcionado para o enquadramento vertical, tivemos de investigar tudo que ele podia oferecer. Era teatro digital o que perseguíamos, mas o como chegar a esse objetivo é que nos guiou, pois, de forma geral, em todas as entrevistas, uma das grandes descobertas descritas foi a de que o processo deveria acontecer da mesma maneira como chegaria ao público.

Se, como no início das experimentações, tivéssemos insistido no olhar somente pelo teatro, pensássemos os ensaios como no teatro convencional, talvez os resultados fossem outros. A importância de trabalharmos o olhar da câmera como o da/o espectadora/o, não deixando escapar as especificidades do modo como ele se

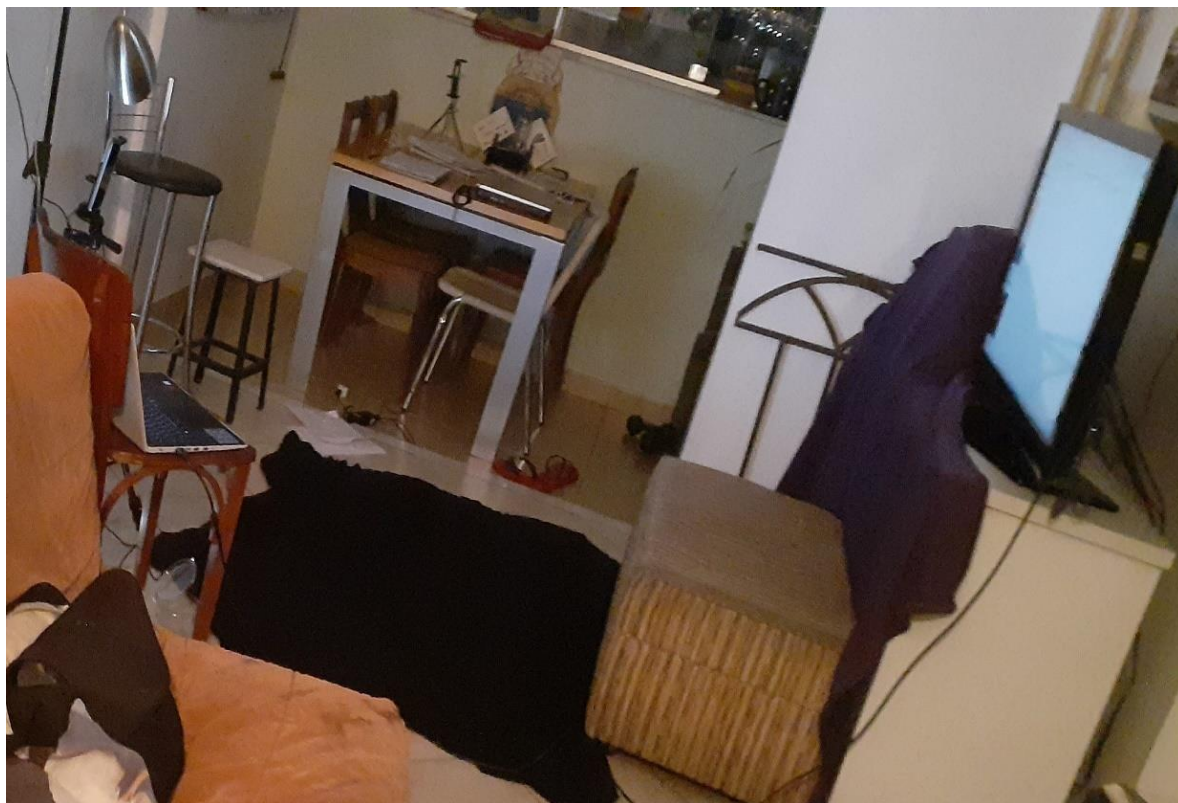
expressa naquele dispositivo e como se propaga pelo caráter multiplicador da internet, com seus ritmos e o próprio enquadramento vertical, possibilitou ao trabalho o formato que se apresentou. É pelo olhar do espectador, tendo-o a todo momento como referência, que o espetáculo foi concebido, mesmo por quem não tinha, em um primeiro momento, esse ponto de vista, como no caso do elenco. Isso só foi possível porque, dentro da cena, atriz e ator gravavam os ensaios e os assistiam como espectadores, para obter esse olhar de quem assiste. Assim também ocorreu com toda a equipe de criação.

4.5 A ficção emprestada pelo olhar do real

(...) Por exemplo, a situação das nossas fotos. A gente esticou um pano preto no chão, pegamos várias fotos nossas, câmera de cima e começamos a jogar as fotos, filmando e tal, nessa história que vai se passando, ali, através das fotos... (Quintão, 2023, p. 5, [00:15:08], parte 1).

Em reuniões remotas com Ana Regis, apesar de afirmarmos o nosso desejo de não querermos fazer um trabalho autobiográfico, essa dubiedade do que é real e ficção, por sermos um casal na realidade e na ficção também, foi trazendo para as experimentações situações cotidianas e memórias pessoais para a construção da ficção. Muitas dessas experimentações de imagem, mesmo não utilizadas no trabalho final, foram aproveitadas e reconfiguradas na cena, por exemplo, as fotos antigas das personagens Lara e Gui, fotos essas “emprestadas” da história pessoal de Neise e Léo em sua trajetória como casal. Uma caixa de fotografias é aberta e de dentro dela saem fotos, jogadas ao chão, em um pano preto, com imagens capturadas pela câmera. A primeira intenção era projetar essas imagens na TV, enquanto o casal discutia, em parte da ação.

Figura 43 - Bastidores do experimento com fotos



Fonte: acervo da autora.

Como já discutido neste capítulo, a dramaturgia foi construída de forma colaborativa, em uma escrita cênica ao longo do processo criativo, em uma via de mão dupla, primeiramente, pelo envio de cenas incipientes gravadas e enviadas e, em outro momento, cenas já guiadas e inspiradas pelo texto inicial, até a finalização da encenação. Tratamos também das semelhanças, diferenças e ampliações entre um roteiro cinematográfico ou audiovisual e um texto dramático, em uma reflexão sobre essa espécie de fusão no processo de “Antigamente, é quando?”.

Neste ponto, interessa-me abordar como essa construção da dramaturgia foi se dando em relação ao tema que iríamos abordar, à forma que seria desenvolvida do ponto de vista estético e como poderia ser absorvida, em se tratando de um trabalho em formato digital e de todas as implicações que isso trazia. Antes, percebo ser importante introduzir esse aspecto trazendo um pouco do contexto midiático e autobiográfico que tomou conta do mundo nos últimos tempos.

Já abordamos neste estudo fatores que contribuem para que as ferramentas de produção e veiculação de conteúdos tornem-se cada vez mais próximas da lógica do

cérebro humano e facilite seu uso, por meio de suas interfaces, fazendo com que qualquer pessoa possa manuseá-las. Pelos estudos sobre a história da técnica, também já abordados no capítulo 1, pudemos entender que o humano e a técnica estabelecem uma relação de composição e que, em sua evolução, a técnica traz ferramentas que delegam a dispositivos tecnológicos a capacidade de registro de nossas memórias. Nos últimos tempos, substituímos essa terceirização da memória por equipamentos físicos (papel, agenda, documento, livros, discos, fitas...) para digitais e virtuais.

A agenda de números telefônicos e de compromissos está gravada em um aparelho celular ou em uma “nuvem” onde se guardam uma quantidade maior de memórias. As cartas tornaram-se *e-mails*, nossos diários transformaram-se em *blogs* (atualmente postagens diárias nas redes sociais), nosso álbum de fotografia é depositado em *drives* e/ou amplamente divulgado também nas redes e nossas conversas telefônicas tornaram-se mensagens instantâneas ou chamadas em vídeo. Stiegler (2009), como abordado no capítulo 1, pondera sobre a importância da técnica, mas também sobre a possibilidade de perdas e apagamentos dessa memória em vários níveis, como técnica que foi substituída por outra e como memória humana que delegamos aos equipamentos.

Nesse sentido, o que pretendo abordar é sobre o uso da memória aliada ao comportamento das pessoas que aprenderam a utilizá-la de outras formas no ciberespaço. A intimidade que antes era atrelada a esses componentes e identificada como algo secreto, relativa ao indivíduo, passa a ser pública e amplamente divulgada. Mundialmente, a sociedade contemporânea, ao longo da evolução do ciberespaço e da cibercultura, vem assistindo à fervorosa espetacularização da intimidade. Sibilia (2015) discute que tal exposição de fragilidades e de fatos da vida pessoal não era tratada com tantos aplausos assim. Pessoas públicas ou escritores com suas autobiografias, por exemplo, em um determinado período da história, tinham suas revelações pessoais consideradas uma “*extravagância de uns poucos ou um fato isolado*”. As intimidades publicizadas e as autopromoções não eram vistas com bons olhos, tidas como desnecessárias, de caráter prepotente e, em alguns casos, vulgar.

Segundo Sibilía (2015),

Agora, porém, todos esses pruridos soam antiquados, de modo que a autopromoção perdera boa parte de suas conotações negativas para se converter em um gesto cada vez mais comum e sem carga pejorativa. De fato, em uma época dominada pela cultura mediática, qualquer vida não só gera uma quantidade crescente de imagens e relatos inspirados em tais moldes mas, além disso, essa 'vida comum' tende a se realizar nas imagens: ganha consistência ao se produzir com a ajuda dos códigos midiáticos e ao se plasmar nas telas que se multiplicam por toda parte (p. 355).

Esse “show do eu”, intitulado pela autora, toma, hoje, proporções inimagináveis e infinitas, que trazem o cotidiano das pessoas para as telas e se multiplicam em outras tantas, em uma incansável busca por um efeito da vida real para a construção e organização dessa vida pessoal nas redes. Nesse sentido, “convoca-se a vida comum para que ela performe em cena”, para uma outra realidade, a das telas, nas redes, o que amplia o conceito de *performance*. O sentido da palavra no campo das artes também pode ser utilizado como desempenho, seja em que área for. Em tempos de espetáculos da vida pessoal, a *performance* amplia-se para o campo da autoexposição. A autora, ao citar Schawbel (2011), um autor americano, referência do *marketing* no início dos anos 2000, resgata o termo “*marketing* pessoal”, criado e trabalhado por ele, em que cada pessoa poderia ser sua própria marca, com a ideia de “como aproveitar todo o potencial das mídias sociais para a promoção pessoal e profissional”.

Sibilía (2015) observa que

A tentadora proposta de Schawbel se baseia na ideia de “marca pessoal”, uma expressão cunhada em 1997 que revela “como vendemos nossa imagem aos demais”. (...) Em outras palavras, em uma atmosfera moral renovada como a que se vive atualmente nas sociedades aglutinadas pelos mercados globais, dispositivos como as redes sociais Facebook, Twitter, Instagram e YouTube, assim como a proliferação de câmeras e telas sempre disponíveis para se ver e se mostrar, estão a serviço dessas novas ambições. Servem para tornar visível a própria performance – e, nesse gesto, performar e projetar um eu atraente – para um público potencialmente infinito. E, é claro, não é preciso ser artista para isso, ou sim? (Sibilía, 2015, p. 357).

Retomo, já que contaminada pela construção midiática da intimidade, a *performance*

no seu sentido artístico e a complexificação em que vai se engendrando, a partir do momento em que esse trânsito entre o pessoal e o puramente artístico se misturam, pela necessidade de haver autenticidade, ou seja, aquilo de mais genuíno, do interior como ser humano no mundo, com nossas subjetividades, para se passar credibilidade. Não basta performar. Tem de ser autêntico. Mas de qual tipo de autenticidade? A dimensão real ou não dessa “verdade” interior se torna, na era do “show de si”, também uma construção, como coloca Sibilía (2015):

Talvez porque a performance implica um corpo que se expõe e, nesse gesto, cria-se a si próprio. Isso significa que essa subjetividade ganha forma e existência à medida que (e na medida em que) se mostra e aparece, performa e se performa. Tal é a dimensão performativa que faz parte do próprio ato de se tornar visível (p. 358).

Essa linha tênue entre realidade e ficção tem se firmado também no campo do teatro, em trabalhos artísticos que partem de experiências pessoais, para transformá-las em um espetáculo teatral, ao buscar a partir de histórias da própria vida, no “eu”, o encontro com o outro e sua identificação por meio da poética. O material biográfico e / ou autobiográfico vem sendo encenado por grupos e artistas do palco, de maneira bem frequente nos últimos anos, reflexo da sociedade contemporânea que, na vida e na arte, vem extrapolando o que conhecíamos sobre história de vida. Gabriela L. G. Monteiro (2010)⁴ analisa algumas dessas encenações, apontando a pluralidade de formas cênicas e abordagens temáticas que essas obras promovem, tanto do ponto de vista da criação como da recepção, e o que elas produzem como efeito.

Segundo a autora,

(...) o espaço da intimidade é partilhado e objeto de interesse público, enquanto o que antes era socialmente aceito de ser divulgado por seu caráter ímpessoal (de preservação do privado) perde continuamente interesse se não estiver conectado a impressões, apontamentos, detalhes que humanizam o biografado, expondo suas fragilidades e idiossincrasias na tentativa de provocar identificação com os consumidores/espectadores. (...) duplica o efeito do real, esvaziando o sentido da representação, e potencializando a presença física do ator ao lidar com o material de sua vida privada como dramaturgia cênica (Monteiro, 2010, p. 2).

⁴ Nesse artigo, Gabriela Lírio Gurgel Monteiro é mencionada em seu nome completo, assim como em algumas publicações em que assina Gabriela Lírio Monteiro ou apenas Gabriela Lírio. Por este motivo, as referências para Monteiro ou Lírio indicam ser a mesma pesquisadora nas citações deste estudo.

A dramaturgia, então, alimenta-se disso para a criação de histórias que se movimentam entre o que seja inspirado no real ou o fato (real) em si, o relato do real transposto para a cena, a reprodução do real, por meio da exposição real da vida dos envolvidos na criação, para a criação, em um movimento entre o real e a ficção.

A dramaturgia contemporânea baseada em relatos autobiográficos promove assim a identificação direta da plateia movida pela curiosidade e pelo desejo de desvendar o enigma da verdade da presença do ator, não se interessando apenas pelo que é dito, ou ainda como é dito, mas pelo desdobramento da palavra-testemunho que deflagra a crise da imagem do sujeito (Monteiro, 2010, p. 2).

Em “Antigamente, é quando?”, mesmo não sendo e não querendo ser autobiográfico, a dramaturgia alimentou-se das condições “reais” que ali se apresentavam: uma pandemia real, um casal real, em uma casa real, em uma situação de isolamento social real, após longo tempo de relacionamento real, com ilustrações reais dessa trajetória.

Figura 44 - Experimentação: fotos antigas, reais, do casal



Fonte: acervo da autora.

Além disso, atriz e ator utilizaram objetos e lembranças pessoais, para além da vida em casamento, como motivadores de momentos cênicos, por exemplo, o uso de uma carta da avó do ator que foi transformada e transferida para a mãe da personagem Lara, como também a lembrança de conversas com minha mãe, já falecida, ao fazer a chamada de vídeo com a mãe de minha personagem.

Mais que reproduzir “espaços de intimidade” para aproximá-lo do real, o trabalho leva, remotamente, o público para dentro desse espaço de intimidade, que é real e ao vivo, isto é, na mesma relação temporal. Essa frequente transferência e reconstrução da memória pessoal para o trabalho ficcional começa a estabelecer relações e conflitos que iriam ser desenvolvidos na trama. A dramaturgia aproveitava-se dessa dúbia realidade para introduzir às cenas situações que são muito comuns entre casais de longo tempo de relacionamento, assim como eu e o Léo, Ana Regis e seu marido, mas que não pertenciam a nós exatamente. Por outro lado, a familiaridade com que os textos chegavam para o nosso trabalho de interpretação, facilitava nosso entendimento e nos dava nuances, justamente pelo fato de que, realmente, atores, personagens, equipe e público estávamos, todas e todos, vivendo em um momento de intenso convívio e isolamento, em função da pandemia.

Kaká Correa observou que

E é quase que a brincadeira do... é ficção ou realidade? E assim, para quem conhece, sabe, Léo e Neise são casados. Espera, aí, eles estão falando deles? Não. É só dramaturgia mesmo? E aí, estar dentro da casa de vocês, principalmente para as pessoas que sabem que vocês são um casal e tudo, fica quase um aconchego. Tipo assim, nossa, espera aí. Eu estou na casa deles. Para quem já tinha ido lá foi: é ali! Eu já vi isso aqui! Então, eu acho que era importante, até para criar um clima. Não um clima falso. (...) Não é uma *fake* casa (Correa, 2023, p. 10, [00:31:07], parte 1).

O fato de atriz e ator serem casados há mais de 20 anos, morarem naquele apartamento exibido em cena, com fotos e objetos reais do casal traz uma certa aproximação e identificação por parte tanto do público com a trama desenvolvida ali como por parte do elenco que, apesar de não estarem falando de suas vidas

peçoais diretamente, carregavam certa familiaridade com as situações retratadas, numa espécie de memória emprestada.

Ana Regis observou também isso:

Eu tinha muito para mim que o que a gente ia ver era um recorte de um pedaço do dia de um casal durante a pandemia. Que a gente ia ter uma câmera ali, que era uma câmera registro. (...) A gente trabalha com o tempo real no nosso espetáculo. São 30 minutos da vida desse casal. Então, a gente estava falando um texto ficcional, numa casa real. Então, eu tinha elementos documentais, vamos dizer assim, nós tínhamos memórias reais. Mas a gente ia contar uma ficção e eu podia me apropriar disso de alguma forma, desses elementos reais. Uma das formas foi essa câmera registro (Regis, 2023, p. 7, [00:23:30], parte 1).

A opção por não haver edições e tudo ser transmitido sem interrupção, nomeado pelo audiovisual como plano sequência, aproximou-nos do teatro e da internet, pelo fato de estarmos na mesma coordenada temporal que a/o espectadora/or e com todas as características que isso traz e exige: a relação com o tempo, a interatividade etc. Existia, sim, uma relação de mesma coordenada espacial, mas pelo ciberespaço. E essa dubiedade entre o real e o ficcional desenvolvida nessa exibição *online*, ao vivo, dava a impressão de que o espectador foi colocado ali em uma posição de cúmplice daquela situação. E a cena, pela trama, dava a entender que as personagens haviam esquecido a câmera ligada, deixando, “sem perceberem”, que suas vidas fossem expostas em suas fragilidades como casal. A ficção pegou emprestada a memória do casal real para estabelecer esse olhar para o real.

Ana Regis pontuou sobre o uso da câmera registro:

Então, esses elementos que traziam memória, eu achava que talvez fosse possível trabalhar ali, dentro daquela questão da profundidade com a câmera. (...) eu queria muito que fosse essa câmera registro, desse pedaço do dia desse casal. E que ali acontecesse. Não tem passagem de tempo. Então, tudo se passou na frente da câmera, meio como se ela não existisse. Só quando a mãe ligava (Regis, 2023, p. 7, [00:23:30], parte 1).

4.6 A presença pelo olhar do espectador

Uma das grandes descobertas na construção do trabalho e que nos deu o “como”, para chegarmos a quem assiste e, de certa forma, fazê-lo permanecer assistindo, foi assumir que a câmera estava ali a todo momento, tanto para atriz / ator e personagens, quanto para as/os espectadoras/es. A chamada quarta parede, muito falada no meio teatral, que podemos também aplicá-la ao universo da produção de ficções no cinema e audiovisual, caracteriza-se pela camada imaginária que separa a cena do público, mantendo essa relação palco e plateia ou filme, tela e plateia em sua condição de anonimato e cumplicidade diante do que acontece no palco / tela. Em “Antigamente, é quando?”, diferentemente de uma obra artística do cinema ou audiovisual, a história transcorre e já começa com essa quarta parede rompida, mas não de forma direta, como se fosse uma narração, uma declamação, depoimento, transmissão jornalística ou relato de influenciadores digitais.

Arthur Barbosa relata seu ponto de vista sobre isso:

(...) as primeiras experimentações que a gente viu de outros grupos e tal eram sempre do povo falando aqui com a pessoa. Falando: você que está aí... não sei o quê – meio jornalístico talvez. E acho que a gente quis englobar uma outra questão, mais poética talvez, que não fosse necessariamente ter que falar com o público diretamente. (...) O tempo todo, eu tenho que lembrar que tem um público me assistindo, mas eu não preciso me direcionar a ele diretamente. Eu posso estar falando com uma outra pessoa, como no teatro acontece (Barbosa, 2023, p. 9, [00:27:53], parte 1).

A relação tela e espectadora/or se estabeleceu ao colocarmos quem assiste na condição de participante da trama, até o fim do espetáculo digital. Lara começa a exibição da cena fazendo uma chamada de vídeo com a mãe, rotina que foi se tornando muito comum entre as pessoas em isolamento e que, para proteger seus familiares, evitava encontrá-los presencialmente, utilizando-se dos aplicativos de mensagens e chamadas de vídeo. Desde o início, a relação estabelecida ali entre filha e mãe, era alcançada pelo olhar da/o espectadora/or.

Ana Regis fala de duas metáforas que traçaram um fio condutor para questões importantes na dramaticidade: “o celular / câmera era a janela para o mundo” e “a

mãe era o mundo”:

a mãe era um elemento externo e que fazia ir para o celular, porque o celular era a nossa janela para o mundo. Era com quem... olha eu toda arrepiada... era como a gente podia se relacionar com o mundo. A gente não tinha alternativa. Então, o celular se tornou, além da câmera, a janela para o mundo. E a mãe era o mundo (Regis, 2023, p. 7, [00:23:30], parte 1).

E, como mencionado em capítulo anterior, esse momento de diálogo com a mãe era fundamental para chamar e aguardar o público, além de prepará-lo para a história que iria ser contada, mas colocando-o como personagem também. Como atriz, eu listava internamente assuntos básicos a serem tratados, permeados pelo contexto, mas propositalmente, levados pelo improviso, tendo como motivação, e já mencionado, conversas com a minha mãe real (já falecida).

Figura 45 – Conversa com a mãe – início da transmissão



Fonte: acervo da autora.

A câmera do celular cumpria sua função como captadora de imagens e som, como referência para atriz e ator na interpretação e operação técnica, veículo de transmissão por meio da internet e como um elemento de ligação direta da/o espectadora/or com a história, fazendo-a/o se sentir parte dela. Lírio (2023), em sua reflexão sobre espetáculos realizados no período pandêmico, por meio digital, aponta a condição de pertencimento da/o espectadora/or nesse hibridismo. Segundo a autora,

Em tempos de pandemia, compartilhar um mesmo espaço virtual é, ao mesmo tempo, se aproximar de outros em uma experiência comum, sem, contudo, deixar de habitar o espaço pessoal de sua própria casa. O hibridismo da sensação de pertencimento a dois espaços distintos é uma característica intrínseca da linguagem que surge entre as artes da cena, o digital e a internet (Lírio, 2023, p. 15).

Essa ubiquidade engendra aspectos que encaminham reflexões sobre o quão essa possibilidade de linguagem ultrapassa definições sobre o que seja teatro ou audiovisual, mas pelas pluralidades de utilização das ferramentas para aproximar público e cena, mesmo à distância, colocando-o como parte e participante da obra.

Kaká Correa, sem mencionar o termo técnico para essa abordagem metalinguística de se utilizar a câmera / celular como meio de manter-se conectado com os espectadores, disse que

Esse olhar para a câmera, que não tem no cinema, porque o cinema e a televisão não te permitem olhar, tem na internet. Na internet, quanto mais você olha para a câmera, mais conectado você está. E eu acho que isso também foi pensado e o ganho da dramaturgia e do pensamento de falar: a quarta parede faz parte. E eu acho que isso cria presença e conexão com quem está assistindo, porque está olhando para mim, está falando comigo. E você se identifica, porque estava todo mundo numa mesma situação, falando com alguém de um outro lugar, porque o celular virou uma presença. O próprio dispositivo é uma presença (Correa, 2023, p. 3, [00:06:19], parte 2).

Estabeleceu-se, assim, a conexão necessária, que revelou ser uma ferramenta indispensável para que, nesse trabalho, tivéssemos um alcance do que sentimos ser um tipo de presença, mesmo sendo uma apresentação teatral remota.

Eu tive experiências como espectadora em que o *chat* ficava aberto, porque o espetáculo era interativo. Não era bom, porque me tirava

atenção. (...) Já a gente fechava o *chat* e depois da apresentação a gente abria. Então, acho que isso foi uma boa escolha. E logo que acabou a apresentação, a interação era imediata. Esse retorno imediato, para mim, meio que soou como os aplausos. Era uma metáfora do aplauso, porém, com mais informações, porque escreviam frases de pessoas que a gente nunca viu, da mesma forma como é na plateia... pra mim foi muito familiar com as experiências do teatro presencial. (...) É uma presença, mas ela é virtual (Regis, 2023, p. 2, [00:02:31], parte 2).

Essa presença era percebida por meio da conexão estabelecida entre filha e mãe, cena e público, elenco e espectadora/or, ao longo da apresentação como uma impressão clara, destacada por todas e todos os envolvidos na transmissão, revelando-se ao final, quando da interação ocorrida na abertura dos comentários da plateia virtual. Havia uma espécie de presença partilhada em uma mesma coordenada espaço virtual / temporal, se assim posso afirmar.

Nesse contexto, Lírio (2023) observa que

A ausência do corpo físico em espaço partilhado, por outro lado, não diminui a possibilidade de interação em ambiente virtual, o que nos lança a um conceito bastante investigado em espetáculos intermediais: a presença virtual. (...) A telepresença, que permite ligar pessoas que não partilham do mesmo espaço, presente em diversos estudos e obras, pode ser analisada com o objetivo de compreender a presença que emerge a partir de um médium (vídeo, animação etc.) (Lírio, 2020, p.16).

Contudo, ponderamos bastante, sem deixar de mão o questionamento: até quanto tempo seria o ideal para que conseguíssemos manter essa conexão / presença? Um dos motivos apontados e abordados nas entrevistas com a equipe, como um ponto de permanência da conexão e essa sensação de presença, foi a relação com o tempo. Em uma apresentação digital de um trabalho artístico, a espectadora ou espectador encontra-se, na maioria das vezes, em sua casa, com seus afazeres domésticos. O desafio era, portanto, mantê-lo assistindo ao trabalho dentro de um prazo temporal suportável, próprio de conteúdos exibidos na internet. É diferente de um filme, quando em um cinema, na sala escura, assistimos do início ao fim, sem nenhum aspecto dispersivo. Ou, quando em casa, podemos pausar o filme e voltar a assisti-lo em outro momento. Diferentemente disso, em uma apresentação ao vivo, que não ficaria gravada na plataforma, precisávamos manter a atenção de alguma

forma, em busca dessa presença outra.

Léo Quintão discorreu sobre esse “jogo” de manter o foco, a conexão no contexto virtual:

A gente viu espetáculos de uma hora e meia, espetáculos que ficaram 20 minutos explicando como é que ia funcionar (...) Na hora que começou, a gente já estava cansado, já não queria mais estar ali assistindo aquele negócio. Então, a gente ficou muito preocupado com esse tempo, para que não se desgastasse, não se rompesse (...) É um jogo. Eu estabeleci que vou ao teatro e vou assistir aqueles atores. Se eu me desconecto, eu vou embora. Então, com o digital, é a mesma coisa. Se eu me desconectar, eu paro, eu vou ao banheiro, eu vou fazendo outras coisas e depois volto. Então, eu acho que o fato de a gente ter ficado preocupado com o tempo de duração, é uma forma de a gente tentar criar um vínculo, aproximar e prender o espectador o mais tempo possível. (...) Mas a presença, para mim, eu acho que é a mesma. A sensação é diferente. Mas, para mim, é mais uma forma de se fazer teatro (Quintão, 2023, p. 4, [00:11:46], parte 2).

Essa qualidade de presença era sentida por nós do elenco, pela equipe e pelo público, percebida em comentários publicados na plataforma, ao vivo, após as apresentações / transmissões, como também em particular por mensagens nas redes sociais e aplicativos pessoais. A relação com a dinâmica do tempo pela internet, aliada à transmissão ao vivo, promoveu essa sensação do convívio, mesmo que a distância, pelo tecnovívio.

Figura 46 - Interatividade com público ao final



Fonte: acervo pessoal da autora.

Até mesmo a interatividade com o público teve de ser reconfigurada, adaptada. Havia, nesse momento, outro tipo de conexão estabelecida, mesmo que indiretamente. Os aplausos e “bravos” foram substituídos por “likes” e comentários seguidos de *emojis*. Assim sendo, esse olhar para a presença, sobre como atingi-la e mantê-la até o momento derradeiro, pós-exibição, trouxe um importante entendimento desse teatro que foi se revelando para nós. Como única maneira possível de se fazer teatro à época da pandemia, essa forma de expressão teatral trouxe a dimensão do que pode o teatro e potencializou os vários usos da tecnologia para conseguirmos mantê-lo vivo.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O teatro é um acontecimento vivo, que percorre sua história em um movimento de conexão com o mundo e seus contextos, ao longo dos tempos. Por isso, os diálogos do teatro com outras áreas da arte e com a tecnologia fazem parte de seu percurso, da origem à contemporaneidade. O teatro digital, obviamente, não é resultado de uma pandemia, mas, sim, da capacidade do teatro de se reconfigurar e de se adaptar às mudanças inerentes aos acontecimentos, o que ocorreu de forma rápida – no caso tratado em específico neste estudo –, pela urgência do contexto.

Aliás, o contexto é informação que não pode ser ignorada nesta dissertação, pela imensa relevância que carrega em todo o processo. “Antigamente, é quando?” foi realizado no período do auge da pandemia da Covid-19, que chegava ao Brasil em meados de março de 2020, situação que interrompeu a prática de atividades artísticas, em diversas áreas, o que levou realizadores teatrais a se adaptarem a registros, até então, pouco aplicados às artes presenciais. Por uma questão de sobrevivência, artística e / ou financeira, as artes e seus artistas tiveram de se reinventar, criando alternativas para manterem-se em suas dimensões criativas, sem sair de casa e sem o encontro presencial.

Em função da impossibilidade desse encontro, inerente ao teatro, o fenômeno que se forma a partir da necessidade e urgência de continuar a existir, possibilitou, pela experiência teatral *online*, outros caminhos que, à época, ainda eram pouco percorridos, porém nada novos. Pela própria trajetória e prática de diálogo com outras áreas, o teatro logo se adequou, potencializou e acelerou um processo que se iniciava, ainda de forma pontual, quase que em caráter experimental. O que ocorreu foi uma urgência, uma grande corrida por descobrir ou redescobrir, nas fontes do audiovisual e da internet, uma maneira de experimentar um “novo” olhar para o teatro.

“Antigamente, é quando?” nasceu, portanto, dessa necessidade de continuar criando, mas também pela curiosidade e inquietação de realizar essa criação de uma maneira ainda desconhecida para as / os integrantes do processo. Era um desafio que rompia os padrões do teatro em sua forma convencional, traçado pelo encontro presencial, nas coordenadas espaço temporais, como o conhecíamos até então. Aliás, essa pesquisa surgiu justamente para, a partir da experiência vivida na realização de “Antigamente, é quando?”, identificar procedimentos possíveis para compreender, aperfeiçoar e sistematizar a criação voltada para o chamado teatro digital, em uma busca por compreender como a interferência das mídias digitais, permeada pelo cinema, audiovisual e a internet podem oferecer um olhar plural diante das relações fronteiriças entre essas linguagens.

Como autora deste estudo e observadora participante de todas as etapas do processo, de criação que o originou, apresentação até seus desdobramentos, pude traçar uma linha dos acontecimentos, por meio da descrição pessoal da experiência, o que possibilitou, para além da estruturação das etapas e organização do trabalho, o levantamento de pontos cruciais para a roteirização de aspectos a serem abordados nas entrevistas realizadas com os outros participantes da equipe de criação. Por meio desse roteiro e das respostas obtidas, foi possível estabelecer categorias de análise e identificar os elementos que compõem a obra, na intenção de encontrar os caminhos para entender como podem ser criadas possíveis conexões entre o caráter artesanal do teatro e seus diálogos com a tecnologia de transmissão remota de presença.

Ensaiei muito para chegar até aqui. São alguns anos de ensaios no teatro e na vida. Sempre gostei da sala de aula, mas também da sala de ensaio e do palco. Sempre tentei conciliar esses dois ambientes, ensaiando um texto para explicar a professoras e professores na universidade o porquê de não poder comparecer ao dia da prova: tinha de ensaiar, tinha apresentação. Levei oito anos para me formar em Comunicação Social, porque precisava ter noites vagas para ensaiar e fazer teatro. Comecei a lecionar em uma faculdade de cinema muito tempo depois e tive de conciliar minha vida de atriz, gestora e professora, em um incipiente ensaio para

realizar meu projeto de mestrado. Veio um filho e tive que preparar outro projeto: o de cuidar e educar. Ensaiei para voltar ao teatro depois de ser mãe, porque achava que tinha esquecido tudo. Foi só falar a primeira frase no palco e tudo foi retomado (como andar de bicicleta).

Desde então, outros ensaios vieram, outros espetáculos foram realizados e o filho foi crescendo. O ensaio para o mestrado começou a tomar uma direção novamente. Fiz disciplinas isoladas na Universidade Federal de Ouro Preto e no Centro Federal de Educação Tecnológica – CEFET-MG –, até que a pandemia paralisou a vida, mas, ironicamente, deu-me a motivação para que eu pudesse finalmente, aos 50 anos de idade, em um contexto completamente improvável, ensaiar um espetáculo que me levaria ao mestrado, um sonho de quando tinha 36. Agora, encontro-me em plena “temporada” como mestranda, escrevendo e tentando encontrar respostas para esse teatro que se revelou em potência por causa do isolamento imposto pela pandemia que o deixou, em sua forma presencial, sem sala de ensaio e sem palco. A distância trouxe outra existência, ou resistência, ao teatro e foi por ela que encontrei elementos para desenvolver este estudo.

A atriz que se formou nesses 30 anos passou por inúmeras transformações e, é claro, por aprendizados vários, trazidos pelos trabalhos, pelos mergulhos no universo que se queria retratar, pelas investigações artísticas e pelos processos vividos. Do trabalho de formatura da escola de teatro, que influenciou profundamente na decisão daquele grupo de formandos em trabalhar com o que chamávamos de teatro de grupo, passando por diversos caminhos pessoais e em paralelo à formação artística, além dos obstáculos vividos como atriz, mulher e mãe que trabalha com arte no Brasil, essa trajetória de necessidades e prioridades fez com que outras profissões e atuações se movimentassem complementarmente em minha vida profissional.

Penso, hoje, de forma positiva em relação a isso, pois desenvolvi, pela sobrevivência, uma maneira mais versátil de lidar com as escolhas no teatro.

Graduada em comunicação, tive de trabalhar formalmente na área por um tempo, em instituições e eventos, o que ampliou meu olhar para a produção cultural, já que optar por formar uma companhia de teatro representa promover, produzir e realizar os próprios trabalhos em teatro, ao mesmo tempo que traz o aprendizado em administrar, compartilhadamente, as vontades e anseios artísticos de um coletivo. Sempre exerci atividades complementares ao teatro, característica do coletivo que integro, o que pode ter refletido no resultado dos trabalhos desenvolvidos, desde os temas abordados, às motivações que levaram à pesquisa de linguagem desenvolvida e que passavam por diálogos com várias áreas da arte e profissionais de cada uma delas.

Assim, a partir da experiência no processo de construção do trabalho em formato digital com “Antigamente, é quando?”, apresentado durante o primeiro ano da pandemia no Brasil, essa convergência de aprendizados motivou-me a realizar esta pesquisa de mestrado, na tentativa de refletir sobre procedimentos e possibilidades para o formato digital em teatro.

Assim, primeiramente, foi necessário investigar alguns conceitos ligados às características fundamentais da tentativa de definir o teatro, mas também em diálogo com os contextos e uso de elementos neotecnológicos em sua trajetória. São muitas as definições sobre o que seja teatro, em uma dinâmica que talvez não combine com conceitos que se solidifiquem para serem eternizados. E, para além de sua essência, entender o teatro como acontecimento, pela perspectiva da combinação entre aspectos relacionados ao convívio, pela presença dos corpos em uma mesma coordenada espaço temporal, permeado pela teatralidade do acontecimento poético, diante da percepção de quem observa, contempla, frui, “expecta”, é compreender que se instaura nisso um esforço, na tentativa mesma de caracterizar aquilo que é conhecido pelas pessoas como sendo teatro. Essa triangulação, “convívio, *poiesis* e expectativa”, proposta por Jorge Dubatti (2016), procura não abrir brechas para que tudo na representação seja considerado teatro.

A partir disso, a abordagem ontológica da arte teatral, tendo por base o Teatro Matriz, em sua estrutura “fundadora”, “geradora”, mas em constante mutação, e o Teatro Liminar, que agrega outros fenômenos ao acontecimento teatral, pelos cruzamentos e interseções tecnológicas que promove, é possível obter um panorama do teatro em suas práticas. A criação de procedimentos se acumula e dialoga com outros já existentes, mesmo que venham a suprimir o convívio, componente tão essencial e definidor para o encontro teatral, segundo Dubatti (2016), que alia a essa triangulação proposta pelo autor um outro componente, o “tecnovívio”, foco desta investigação.

Os tensionamentos causados pela liminariedade na matriz teatral expandem o conceito de teatro e abrem caminho para a entrada de outras possibilidades e cruzamentos que incluem elementos tecnológicos que movimentam a relação espaço temporal, desterritorializando-a e construindo um outro olhar diante dessas interseções e entrelaçamentos, tornando secundária a questão sobre se é ou não teatro. Assim sendo, o importante, a partir disso, é compreender, por meio das demandas surgidas nesses cruzamentos, quais procedimentos serão necessários para a construção de um trabalho artístico, em que a condição de presença é reconfigurada e entendida como uma outra qualidade de presença.

Nesse sentido, para que haja uma relação tecnovivial em uma construção *poiética*, para determinada expectativa, a utilização de aparatos técnicos para sua mediação é inevitável. O cinema, o audiovisual e a internet cruzaram o caminho do teatro para além do uso cenográfico no palco e tornaram-se meios para sua construção e execução. Por isso, foi preciso entender um pouco sobre o universo de cada uma dessas linguagens, além dos entrelaçamentos midiáticos que os percorrem.

A capacidade de atingir as massas que a televisão, o cinema, o audiovisual e a internet oferecem é incomparável quando estamos em um teatro, assistindo a um espetáculo teatral, diante de sua efemeridade e da relação de presença convivial. E a capacidade de difusão e reprodutibilidade técnica que esse universo das mídias

traz nos tempos de hoje, ousadamente aposto, trazem uma ampliação, ou mesmo uma completa subversão da visão aurática de Benjamin (1986), tamanha a naturalidade com que as obras de arte ou criações digitais que invadem nossas telas chegam aos nossos olhos, já organizados para esse olhar específico.

E como as fronteiras entre uma linguagem e outra estão sempre provocando esse deslocamento, quando o cinema, que primeiramente influenciado pelo drama teatral, liberta-se da relação de frontalidade do teatro e se torna um meio, provoca também influências no teatro, que tenta buscar focos e efeitos por meio do uso da luz e, mais tarde, projeções audiovisuais nas encenações. Entretanto, num outro patamar, a TV traz de volta o drama para o audiovisual em seus teleteatros ao vivo, influenciados pelas novelas de rádio, transformando-se nas telenovelas como as conhecemos hoje. Até mesmo em relação ao trabalho de atores e atrizes, esse transitar entre linguagens interfere na interpretação, que é voltada para a câmera e outros aparatos técnicos. Foi possível entender que descobertas transformadas em procedimentos outros, surgidos por essas influências mútuas entre as linguagens, vem sendo um processo veloz e sem volta na contemporaneidade.

Nesse contexto, a ocupação do ambiente virtual, possibilitado e ampliado pela internet, potencializou o alcance dos conteúdos, das informações e dos trabalhos artísticos veiculados nesse ciberespaço. A simultaneidade das informações e a comunicação instantânea à distância elevou a capacidade das pessoas de interferir, modificar e instaurar tendências, pela convergência, termo cunhado por Jenkins (2008), que diz respeito ao fenômeno que provoca o trânsito entre as mídias, suportes e plataformas, transformando esse conjunto de dispositivos em ferramentas de criação para o encaixe entre *games*, filmes, séries, fóruns, revistas, comportamento, influenciadores etc.

Quando entendemos esses cruzamentos e situações fronteiriças, podemos com mais facilidade compreender os processos dialógicos entre teatro e esse universo. Inevitavelmente, em algum momento, o teatro iria também se inserir nele, e já

caminhava para isso. Brook (1999) dizia que o “elemento humano” é o único imprescindível na arte teatral, pois no cinema até a imagem de uma árvore com suas folhas em movimento pelo vento já pode ser considerada cinema. Todavia, no teatro, atriz, ator e público são a essência, segundo o autor. E como o teatro traz uma carga artesanal, “aurática” e humana forte, as fissuras que elementos da técnica trazem podem minimizar evoluções, características da prática teatral como um acontecimento pertencente ao mundo.

Nessa perspectiva, foi possível entender, pelas contribuições de Santaella (1997), Simondon (2007) e Stiegler (2009) que o humano não existe sem a técnica e que entre uma coisa e outra estabelece-se uma relação de composição e não de oposição ou simples substituição. Da invenção das máquinas musculares às cerebrais, passando pelas sensórias, a técnica produz um fenômeno conhecido por “transdução”, que é o deslocamento de indivíduos, sejam biológicos ou tecnológicos, de uma forma para outra. Seria uma espécie de mistura entre tradução e transformação, que promove um deslocamento entre um formato e outro, sendo sujeita a novas transduções que podem sobrepor as anteriores. Nesse sentido, a técnica também possibilita o armazenamento da memória, tanto da própria técnica quanto do humano. Essa delegação da memória para a máquina traz transformações e evoluções impressionantemente dinâmicas, por um lado, mas, por outro, pode ocasionar perdas de saber. O que originou uma técnica pode apagar-se após a chegada de uma nova. E é assim também com a memória humana, completamente transferida aos dispositivos. Diante dessa noção da história e comportamento da evolução técnica e tecnológica ao longo dos tempos, é impossível fechar os olhos quando pensamos no teatro e sua relação com tudo isso. A intermedialidade é um termo que tenta situar esses cruzamentos e esse transitar de linguagens, evidenciando o teatro em seu caráter plural. O uso de tecnologias de supressão da presença no teatro integra esse processo de “transdução”, aliada à relação com o armazenamento da memória, na produção simbólica e poética.

O formato digital em teatro não é novo. Já vinha sendo investigado por artistas do mundo inteiro, inclusive no Brasil, devidamente exemplificado neste estudo, ao

apresentar experiências realizadas em período anterior à pandemia e outras apresentadas no período pandêmico, o que demonstra que o teatro vivo dialoga e caminha com a tecnologia e a intermedialidade. Todavia, com as limitações ocasionadas pela pandemia, esse diálogo estreitou-se de forma brusca e intensa, quando a atividade artística remota tornou-se a única forma possível, multiplicando-se universalmente e popularizando-se, ao oferecer acesso rápido, muitas vezes gratuito, e de fácil manuseio, para usuários pouco especializados. Ao focarmos nas experiências digitais em teatro desenvolvidas na pandemia, pudemos perceber que artistas do teatro, mas também de outras áreas, rapidamente começaram a dominar as ferramentas para a produção de conteúdos artísticos, em diversas possibilidades.

Ao descrever a experiência desenvolvida em “Antigamente, é quando?”, no segundo capítulo deste estudo, todas as abordagens acima começaram a fazer sentido. A criação de um trabalho em formato digital promoveu à equipe esse transitar de linguagens que, de forma intuitiva, foi sendo construído delineando etapas e nos revelando um jeito de fazer, diante das circunstâncias impostas: uma atriz, um ator, em casa, para a criação de um trabalho digital em teatro, para transmissão ao vivo pelo *Instagram*, com o suporte da dramaturgia / codireção e outras contribuições da equipe de forma coletivizada.

A descrição das etapas, começando pelo processo de criação à execução das apresentações e suas reverberações trouxeram a cronologia dos fatos, mas também o detalhamento de cada fase criativa, com suas dúvidas, definições, rumo a algo que não conhecíamos tão bem e, mais uma vez, vivendo um contexto de incerteza pela situação de pandemia que passávamos. Contudo, a partir dessa descrição, foram elencados pontos cruciais para a roteirização das entrevistas que puderam complementar a visão pessoal sobre os processos, como também confrontá-la. Ao estabelecer as categorias de análise, tendo por base as respostas fornecidas, foi possível identificar como cada etapa foi desenvolvida e quais escolhas procedimentais foram estabelecidas para a obtenção dos resultados artísticos pretendidos.

Desse modo, cada categoria de análise trouxe procedimentos gerados pela aplicabilidade que se revelou em sua execução e que foram organizando nosso olhar para aquilo que estávamos construindo. À medida que fomos avançando e descobrindo que esses procedimentos já estavam absorvidos pela experiência, a criação se sobrepôs aos aparatos e se apropriou deles para a teatralidade que perseguíamos.

Como todas as pessoas participantes da equipe haviam adiado ou cancelado planos profissionais e artísticos em função da pandemia e, por isso, se encontravam confinados em suas casas, criar “Antigamente, é quando?” tornou-se, praticamente, o foco. Desenvolvemos, assim, uma dinâmica própria, meio intuitiva, mas que descobrimos como sendo prática e eficiente, em que atriz e ator em convívio experimentavam cenas gravadas, as assistiam, selecionavam o que consideravam aptas a um aprimoramento e as enviavam para a equipe por mensagens instantâneas no *WhatsApp*. Era uma espécie de filtro que já apontava um direcionamento à dramaturgia e codireção, que era feita com o elenco, além do restante da equipe, composta pela assistência de produção e dramaturgia e iluminação. Fazíamos reuniões para definirmos o que poderia ser aproveitado e o que seria eliminado. Em contraproposta, a dramaturgia enviava textos que começaram a servir de base para as experimentações prévias do elenco. Nessa troca, o enredo foi se formando para, em seguida, chegarmos ao momento de fixação de cenas que, já amadurecidas, começavam a ser ensaiadas repetidamente para os aperfeiçoamentos cênicos, como no teatro. Esse procedimento de filtragem para a submissão a olhares externos ao lado convivial do processo, ou seja, atriz e ator, foi entendido como de suma importância para o andamento e evolução da encenação como um todo.

Por outra perspectiva, a forma como as imagens chegavam ao “olhar de fora”, termo mencionado pelo ator Léo Quintão que aproveitou como expressão representativa das relações na criação, era similar ao formato que seria assistido pela/o espectadora/or. Esse fato revelou outra característica procedimental, ao entender os olhares de fora da equipe como o olhar da expectativa. Parece óbvio, mas, se não

houvesse empecilho pandêmico para o encontro presencial nessa etapa do trabalho, talvez tivéssemos realizado ensaios presenciais, o que poderia modificar completamente o ritmo e as escolhas estéticas do trabalho. A importância de organizarmos o olhar para o que estamos construindo em sua especificidade e característica foi, para mim, a grande revelação.

A partir disso, tudo foi sendo pensado tendo a câmera como referência, por sua potência de registro, como também sua capacidade seletiva da imagem, visando a tela e o que cabia e podia produzir sentido naquele enquadramento. Nesse ponto, entram outros procedimentos adjacentes, que passam pelo trabalho da atriz e do ator, ao buscarem uma modulação na interpretação que trouxesse um efeito mais cotidiano diante da câmera. Em categorização elaborada por Conde (2019), descobri que nós do elenco estaríamos pertencentes ao perfil extracotidiano de atuação, mas em constante busca pelo que o autor nomeia de “ator desconstruído”. Sabíamos que tínhamos elementos que corroboravam para isso, pelo trânsito entre a ficção e a realidade, proporcionada pelas semelhanças entre o casal de personagens e o casal de atores, que se apresentavam em cena de uma casa real, sendo um casal real, com objetos e fotos reais emprestadas para a narrativa ficcional. Apesar de não ser um trabalho autobiográfico, essa dubiedade foi aproveitada pela dramaturgia e pela interpretação.

Seja pela ficção emprestada pelo olhar do real, seja pelo olhar de fora, pelo olhar da câmera e o olhar pelo enquadramento, a compreensão do uso das ferramentas que tínhamos em mãos, nossos *smartphones*, foi nos libertando das dificuldades de operacionalizá-las para transformá-las em dispositivos a serviço da criação. O olhar passou a ser pela e para a tela, experimentando deslocamentos, profundidades e os significados que cada fragmento de imagem produzia. Descobrimos que o que era limitador, como o enquadramento vertical, tornou-se investigação, de forma a trazer uma sensação libertadora para a experimentação, porque nosso olhar para a obra se transformou. Acrescenta-se a isso que a forma como manuseamos nossos aparelhos celulares se assemelha à maneira como a encenação se construiu, em enquadramento vertical, e com toda a simbologia que isso traz.

Outra escolha procedimental foi a organização da movimentação da atriz e do ator por camadas, chamadas assim, pois a câmera pouco movimentava-se e os planos eram construídos pelo deslocamento em cena. Fomos entendendo que podíamos distribuir o que chamamos camadas, em momentos específicos de cada personagem na trama. E a pouca movimentação de câmera que havia era parte da encenação, como uma ação da personagem, e não feita por um cinegrafista oculto.

Contudo, foi pelo olhar da/o espectadora/or que experimentamos a sensação de uma outra presença, a do ambiente virtual. Para mantermos o vínculo com quem assiste, estando cada um em sua casa, colocamos a/o espectadora/or como participante da trama e reproduzimos a forma como normalmente se utiliza aquele aparato, em nossas conversas cotidianas. Como estávamos lidando com o universo da internet e suas interatividades, precisávamos estimar um tempo razoável que mantivesse a conexão para além da relação que foi estabelecida ao colocarmos o público como mãe da personagem. Ao associarmos esses dois procedimentos, conseguimos manter, pelos 30 minutos de transmissão, a mesma média de público ao final, quando nos desvendamos como atriz e ator e conversamos com a plateia virtual. A sensação de presença do início das apresentações ao encerramento da transmissão, tanto para quem estava atuando como para quem assistia, era de existência de uma presença, uma outra presença localizada nesse espaço virtual e potencializada pela condição de ser ao vivo, ou seja, na mesma coordenada de tempo.

Em relação a possíveis reverberações do teatro digital nos tempos atuais e futuros, agora que nos encontramos em uma certa normalidade na produção e execução do teatro presencial, considero que outros usos e possibilidades possam ser mais bem explorados. O teatro digital pode se tornar um produto audiovisual, caso haja um registro do trabalho, e pode trazer outras formas de exibição e fruição. Há um sentimento paradoxal entre o reencontro com o presencial e a possibilidade de ampliação de linguagem, também pela capacidade de sobrevivência que o teatro demonstrou. Temos vivido um momento de refluxo, porém não de interrupção ou encerramentos. Algumas experimentações continuam sendo feitas, com transmissão simultânea entre presencial e remota, mantendo esse trânsito entre linguagens, de

forma híbrida, caminho provável nos tempos atuais. No entanto, para além da efemeridade do teatro, as experiências digitais desenvolvidas podem, mesmo as apresentadas ao vivo, produzir registros dessas apresentações para utilizá-las da forma como acharem adequadas. Foi o caso de “Antigamente, é quando?”, que finalizada a temporada, reutilizou as apresentações para exposições futuras, em festivais voltados para o teatro digital, trazendo uma outra experiência com o mesmo trabalho desenvolvido. Espectadora e espectador de nós mesmos, atriz e ator, assistiam ao espetáculo digital, mas por meio de outro código, o do audiovisual, com a capacidade de reprodutibilidade que lhe é inerente, mencionado por Benjamin no capítulo 1 deste estudo. Esses aspectos demonstram que as reverberações possíveis das experiências digitais em teatro podem trazer mais uma forma de teatro para as artes e mais um lugar de interseção que o teatro ocupa.

Finalizo minhas considerações com o que se revelou para mim, pela participação em “Antigamente, é quando?” e pelo mergulho na investigação acadêmica sobre a experiência. Direcionar o olhar da criação pensando no olhar de quem assiste é uma aposta para estabelecermos procedimentos claros a compreender como será a dinâmica desenvolvida no processo criativo, em específico, para o teatro em formato digital. Retomo o caso que me chamou a atenção e que foi relatado na introdução deste estudo, quando um diretor de teatro, pensando no palco, direcionou a sua criação, que era para o formato digital, para o teatro convencional apenas. É preciso, sim, pensar na teatralidade e tudo que os processos artísticos teatrais nos trouxeram ao longo dos tempos. Todavia, não podemos fechar os olhos para as relações dialógicas do teatro com outras áreas e outras linguagens. Para se fazer teatro em formato digital, será necessário o inevitável cruzamento com o audiovisual e suas técnicas e aparatos, como também com a internet, em suas conexões e interatividades, o que nos transporta a fundar um olhar plural para esse tipo de criação.

Da formulação das cenas à escrita dramática, passando pela interpretação de atrizes e atores, além da ambientação das cenas, figurinos e outras escolhas estéticas para encenação, o olhar de quem cria precisa se organizar para o teatro digital e, assim, estabelecer procedimentos específicos, em cada área citada acima e em diálogo com outras possíveis para sua criação. É preciso organizar e acostumar o olhar de quem faz e também de quem assiste para a obra em

transmissão remota. Em “Antigamente, é quando?” também começamos o processo pensando em teatro, mas o finalizamos, na conclusão do percurso, com o que acreditamos ser teatro digital, permeados, porém, de perguntas que geraram este estudo, mostrando que ainda há muito o que pesquisar.

Penso que uma experiência de criação em arte se constrói partindo de uma aposta rumo a um caminho que pode levar a vários destinos, o que depende das escolhas de quem caminha. Pesquisar essa experiência de criação artística organiza esses caminhos para que o deslocamento até o destino possa potencializar as descobertas e revelar outros possíveis destinos, ou melhor, possíveis respostas que gerem outras perguntas. Acredito que, com este estudo, isso tenha acontecido, ao analisar o processo e os resultados da experiência em teatro digital “Antigamente, é quando?”, por meio da participação pessoal nessa construção.

REFERÊNCIAS

A ARTE DE ENCARAR O MEDO. Roteiro: Ivam Cabral e Rodolfo García Vázquez. Direção: Rodolfo García Vázquez. Elenco: Ivam Cabral, Eduardo Chagas, Nicole Puzzi, Ulrika Malmgren, Diego Ribeiro, Fabio Penna, Gustavo Ferreira, Henrique Mello, Julia Bobrow, Ju Alonso, Marcelo Thomaz, Marcia Dailyn, Mariana França, Sabrina Denobile e Silvio Eduardo. Realização: Os Satyros. [2020] Disponível em: <http://satyros.com.br/2020/06/07/release-arte-de-encarar-o-medo/>. Acesso em: 27 de set. 2023.

ALMEIDA, Maria Elisa Pereira de. *O acontecimento da narração oral de Guimarães Rosa: o Grupo Miguilim de Cordisburgo (MG)*. Orientadora: Mariana de Lima e Muniz. 2019. Tese. (Doutorado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019.

ANTIGAMENTE, é quando. Direção: Ana Regis, Léo Quintão e Neise Neves. Dramaturgia: Ana Regis. Assistência de dramaturgia e Produção Executiva: Arthur Barbosa. Luz: Kaká Correa. Realização: Cia. Pierrot Lunar [Belo Horizonte]: Sesc Palladium [*Instagram*], [2020]. Disponível em: <http://www.pierrotlunar.com.br/p/espetaculos-cia-pierrot-lunar.html> . Acesso em: 27 set. 2023.

BASTOS, Márcio. “A pandemia revelou o poder do convívio”: diretor do instituto de artes do espetáculo da universidade de Buenos Aires, Jorge Dubatti reflete sobre as diferentes formas de fruição da arte teatral a partir do isolamento social. *Continente*, Recife, ed. 240, dez. 2020. Disponível em: <https://revistacontinente.com.br/edicoes/240/ra-pandemia-revelou-o-poder-do-convivior>. Acesso em: 6 jul. 2023.

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

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. Primeira versão. In: BENJAMIM, W. *Obras Escolhidas*. Magia e técnica, arte e política. Tradução: Sérgio P. Rouanet. v. 1. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986. p. 165-196

BIDARRA, José; SEVERO, Luis Fernando. A espacialidade da tela vertical nas narrativas digitais contemporâneas e as reconfigurações do *aspect ratio* no audiovisual. *Tríade: Revista de Comunicação, Cultura e Mídia*, p. 177-191, 2020.

BROOK, Peter. *A Porta Aberta: reflexões sobre a interpretação e o teatro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1999.

CONDE, Rafael. *O ator e a câmera: investigações sobre o encontro no jogo do filme*. Belo Horizonte: Editora Universidade Federal de Minas Gerais, 2019.

DISTANCIA. Direção e concepção: Matías Umpierrez. [Buenos Aires], [2013].

DUBATTI, Jorge. A questão epistemológica nos Estudos Teatrais. *Revista Moringa-Artes do Espetáculo*, João Pessoa, v. 3, n. 1, p. 22-30, 2012.

DUBATTI, Jorge. *O Teatro dos Mortos: introdução a uma filosofia do teatro*. Edições Sesc, 2016.

DUBATTI, Jorge. Teatro-Matriz y Teatro Liminal: la liminalidad constitutiva del acontecimiento teatral. *Cena*, n. 19, 2016.

DUBATTI, 2007, p. 77, citado por ALMEIDA, 2019, p. 156). Você precisa fazer a entrada para Dubatti 2007.

FILHO, Daniel. *O circo eletrônico: fazendo TV no Brasil*. São Paulo: Editora Zahar, 2001.

GUÉNOUN, Denis. *O teatro é necessário?* Tradução: Fátima Saadi. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.

GROTOWSKI, Jerzi. *Em Busca de Um Teatro Pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

JENKINS, Henry. *Cultura da Convergência*. São Paulo: Aleph, 2008.

LÍRIO, Gabriela. *Cenas Contemporâneas: arte em tempos de pandemia*. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras, 2023.

LÉVY, Pierre. *Cibercultura*. São Paulo: 34 editora, 1999.

MARTINO, Luís Mauro Sá. *Teoria das Mídias Digitais: linguagens, ambientes, redes*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

MATOS, Gislayne Avelar; SORSY, Inno. *O ofício do contador de histórias*. 3ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

MERTEN, Luiz Carlos. *Cinema: entre a realidade e o artifício: diretores, escolas, tendências*. *Artes e Ofícios*, 2003.

MONTEIRO, Gabriela Lírio Gurgel. Intermedialidade na cena contemporânea: o uso de dispositivos audiovisuais em “Justo uma imagem” e “Otro”. *Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas*, v. 1, n. 22, p. 145-156, 2014.

MONTEIRO, Gabriela Lírio Gurgel. (Auto)Biografia na Cena Contemporânea: entre a ficção e a realidade. CONGRESSO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS – ABRACE, 6, 2010. *Anais...* v. 11, n. 1. Campinas, SP: Unicamp, 2010. Disponível em:

<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/3390>. Acesso em: 16 ago. 2023.

MUNIZ, Mariana Lima; FALCI, Carlos Henrique. A eficácia da presença na cena contemporânea mediada pela tecnologia: o caso *Play Me*. *Visualidades*, 2018.

MUNIZ, Mariana Lima; DUBATTI, Jorge. Cena de Exceção: o teatro neotecnológico em Belo Horizonte (Brasil) e Buenos Aires (Argentina). *ver. Bras. Estud. Presença*, Porto Alegre, v. 8, n. 2, p. 366-389, abr./jun. 2018. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/presenca>. Acesso em: 09 fev. 2022.

NETO, Moysés Pinto. Bernard Stiegler, pensador da tecnologia e do humano. *Revista Dois Pontos: Revista dos Departamentos de Filosofia da Universidade Federal do Paraná e da Universidade Federal de São Carlos*, 2015.

PESSOA, Patrick. Crítica: “A arte de encarar o medo” propõe novas experiências de linguagem. *O Globo*, 2020. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/rioshow/critica-arte-de-encarar-medo-propoe-novas-experiencias-de-linguagem-24586805>. Acesso em: 22 jun. 2023.

PLAY ME. Direção: Rodrigo Campos. Texto: Marina Viana; Rodrigo Campos. [Belo Horizonte]: Fundação Clóvis Salgado, [2012].

QUANDO OS CIGANOS FAZEM AS MALAS. Direção: Yara de Novaes, Tiago Macedo, Paulo André e Barulhista. Texto: Newton Moreno. Elenco: Paulo André. Realização: Grupo Galpão. [2021] Disponível em: <https://www.grupogalpao.com.br/projetos/como-os-ciganos-fazem-as-malas> . Acesso em: 27 set. 2023.

SANTAELLA, Lúcia. O Homem e as Máquinas. A arte no século XXI: A humanização das tecnologias, p. 37-59, 1997.

SANTAELLA, Lucia. Humanos Hiper-Híbridos: linguagens e cultura na segunda era da internet. Paulus Editora, 2021.

SCHÁFF, A. A sociedade informática. Trad. Carlos E. J. Machado e Luiz Obojes. São Paulo: Brasiliense, Editora UNESP, 1985. [Scháff, 1991, p. 22, citado por Santaella 1997]

SCHAWBEL, D. Yo 2.0. *Conecta*. Barcelona, p. 288, 2011. [citado por Sibilía 2015]

SIBILIA, Paula. Autenticidade e performance: a construção de si como personagem visível. *Revista Fronteiras*, v. 17, n. 3, 2015.

SIMONDON, Gilbert. *El modo de existencia de los objetos técnicos*. Buenos Aires: Prometeo Libros Editorial, 2007.

SONTAG, Susan. Teatro e filme. In: SONTAG, Susan. *A Vontade Radical*. São Paulo, Companhia das Letras, 1987.

SOUZA E SILVA, W.; VELLEI, C. dos S. O Corpo Protagonista nas Telas Verticais: a Influência do Enquadramento Retrato dos Smartphones no Universo Imagético. *Comunicação & Inovação*. PPGCOM/USCS, v. 21, n. 46, p. 28-45, maio/ago. 2020. DOI: <https://doi.org/10.13037/ci.vol21n46.6263> . Acesso em: 13 jul. 2023.

STIEGLER, Bernard. *Technics and Time, 1: the fault of Epimetheus*. Stanford: Stanford California, 1998. [citado por Neto, 2015]

STIEGLER, Bernard. Anamnésia e hipomnésia: Platão, primeiro pensador do proletariado. *ARS*, São Paulo, v. 7, p. 22-41, 2009.

TEATRO Para Alguém. Disponível em <https://teatroparaalguem.com.br/about-2/> . Acesso em: 22 jun. 2023.

TROTTA, Rosyane. Autoralidade, grupo e encenação. *Sala Preta*, v. 6, p. 155-164, 2006.

UMA TENDÊNCIA PARA ALEGRIA. Direção: Ronaldo Jannotti. Dramaturgia: Louraidan Larsen e Saulo Salomão. Elenco: Carol Oliveira, Luísa Rosa, Saulo Salomão. Realização: Cia. 5 Cabeças. [2020] Disponível em: <http://www.cia5cabecas.com.br/> . Acesso em: 27 set. 2023.

ANEXO A – Link das transcrições das entrevistas

<https://drive.google.com/drive/folders/1zSStPgJUB1ST2a2ah4fw9daNBmtpP9Q>

3

OU



ANEXO B – link para a gravação da experiência em teatro digital *Antigamente, é quando?*

<https://www.youtube.com/watch?v=c1Zz8XdL9CQ>

OU

