



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA (UNB)
INSTITUTO DE ARTES (IDA)
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS

LOUYSE BORGES NERES

PRESENÇAS: ENTRE O FÍSICO E O DIGITAL

Brasília

2021

LOUYSE BORGES NERES

PRESENÇAS: ENTRE O FÍSICO E O DIGITAL

Monografia apresentada ao Instituto de Artes da
Universidade de Brasília – UnB – para a obtenção
do título de Bacharel em Artes Cênicas, sob a
orientação de Alisson Araújo.

Brasília

2021



Instituto das Artes - IdA
Departamento de Artes Cênicas - CEN

ATA DA DEFESA DO TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

LOUYSE BORGES NERES

PRESENCAS: ENTRE O FÍSICO E O DIGITAL

Trabalho de Conclusão de Curso em Interpretação Teatral da estudante **LOUYSE BORGES NERES**, apresentado à Universidade de Brasília - UnB, como requisito para obtenção do Título de Bacharel em Interpretação Teatral - Artes Cênicas, com nota final igual a **SS**, sob a orientação do Professor Dr. Alisson Araújo de Almeida.

Brasília-DF, 20 de maio de 2021.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Alisson Araújo de Almeida - IdA/CEN/UnB
Orientador

Prof. Dr. Tiago Elias Mundim - IdA/CEN/UnB
Examinador

Profa. Dra. Sônia Maria Caldeira Paiva - IdA/CEN/UnB
Examinadora



Documento assinado eletronicamente por **Alisson Araujo de Almeidq, Usuário Externo**, em 24/05/2021, às 11:42, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento na Instrução da Reitoria 0003/2016 da Universidade de Brasília.



Documento assinado eletronicamente por **Tiago Elias Mundim, Usuário Externo**, em 24/05/2021, às 14:19, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento na Instrução da Reitoria 0003/2016 da Universidade de Brasília.



Documento assinado eletronicamente por **Sonia Maria Caldeira Paiva, Professor(a) de Magistério Superior do Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes**, em 27/05/2021, às 15:25, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento na Instrução da Reitoria 0003/2016 da Universidade de Brasília.



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site http://sei.unb.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **6702061** e o código CRC **9ED961A3**.

Referência: Processo nº 23106.117483/2020-50

SEI nº 6702061

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, quero agradecer a Deus por me dar a vida e as oportunidades de experiências que Ele e eu sabemos que possuo em minha trajetória.

Agradeço imensamente ao meu orientador por toda a paciência e compreensão que ele teve comigo no meu processo de escrita, ainda mais por ser durante um intercâmbio e logo após um período pandêmico. Não poderia ter feito uma escolha melhor, gratidão por tudo Alisson.

Agradeço, também, minha família pelo apoio na decisão de cursar Artes Cênicas, bem como por todo o suporte necessário, principalmente o emocional, para que a minha graduação ocorresse da melhor maneira possível.

A todos os meus amigos que estiveram comigo durante todo esse processo, me apoiando e tendo fé em mim sempre, a minha gratidão. Em especial a Roberta Matsumoto, a Ana Elisa Valois, a Ana Paula Nair, a Jiló Medeiros, o Pedro Rapôso, o Kalebe Lizan, o Túlio da Costa, o Adilson Velez, a Elis Brayner, a Georgia Curty, o Paulo Oriente e a Nadine. Meu muito obrigada!

Por fim, sou grata a todas as mulheres artistas, professoras, pesquisadoras, entre outras que me inspiraram e continuam me inspirando no decorrer da minha vida.

Infelizmente acredito que palavras não são e nunca serão o suficiente para mostrar a vocês o quanto cada um foi de extrema importância na minha trajetória. Espero um dia conseguir mostrar com ações o significado que vocês têm em minha vida.

*“O objetivo mais alto do artista consiste em
exprimir na fisionomia e nos movimentos do corpo
as paixões da alma.”*
LEONARDO DA VINCI

RESUMO

A presente monografia visa estabelecer um comparativo entre o teatro presencial e o teatro digital, que se popularizou durante o período pandêmico. Desta forma, a pesquisa busca compreender melhor do que trata o teatro digital e se ele poderia de fato ser considerado teatro. A metodologia adotada foi a argumentação crítica e reflexiva, com o apoio de autores como: Béatrice Picon-Vallin, Josette Féral, Margot Berthold, Patrice Pavis e Sônia Machado de Azevedo.

Palavras-chave: teatro digital, experimento cênico, teatro remoto, teatro online, físico e digital.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1.....	25
Figura 2.....	25
Figura 3.....	26
Figura 4.....	26

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: CONECTANDO	8
CAPÍTULO 1: UMA BREVE HISTÓRIA DO TEATRO	10
1.1. O que é teatro?	10
1.2. Qual é o papel do Corpo no teatro?	14
1.3. O que é Presença?	16
CAPÍTULO 2: TEATRO PRESENCIAL E TEATRO REMOTO	20
2.1. A cena presencial e a digital.....	20
2.2. O vídeo como meio	23
2.3. O digital é uma ferramenta ou é passageiro?.....	26
CAPÍTULO 3: O PAPEL DA EXPERIÊNCIA.....	29
3.1. Vivência.....	29
3.2. Entre o físico e o digital	32
3.3. TEAC e outras formas de representação.....	34
CONSIDERAÇÕES FINAIS: FIM DE TRANSMISSÃO	37
REFERÊNCIAS	39

INTRODUÇÃO: CONECTANDO

Em um mundo ideal, o planeta Terra estaria hoje vivendo outra realidade em que a covid-19 jamais existiria, em que o Paulo Gustavo¹ estaria vivo e que os teatros funcionariam plenamente. Entretanto, no ano de 2020, o mundo começou a passar pela pandemia do coronavírus, e com isso diversas artistas precisaram se reinventar.

Se popularizou então o teatro digital²: talvez como uma forma de fugir de uma quarentena estabelecida como medida preventiva para combater o coronavírus; talvez como uma nova ferramenta para ajudar as artistas a continuarem propagando sua arte mesmo em meio a uma situação crítica; ou talvez como uma nova forma de entretenimento que surgiu para que as espectadoras não perdessem o contato com o teatro.

São diversas as possibilidades que permeiam o surgimento do teatro digital durante a pandemia, e todas elas podem ser de fato os motivos dele ter surgido. Também existe a possibilidade dele aparecer nas telas dos computadores e celulares como uma nova forma de experimentação. O motivo certo de seu surgimento não vem ao caso neste momento, o fato é que ele se popularizou em 2020 como uma nova forma de divertimento e reflexão.

Primeiramente, com o objetivo de entender um pouco mais sobre o teatro digital e se, de fato, ele poderia ser considerado teatro ou não, nasceu a pesquisa que vos é apresentada nas seguintes páginas. E partindo da necessidade de se explicar o que é o teatro, tomei como base algumas autoras e suas perspectivas teatrais para compor com minhas ideias³ sobre o que é o teatro, para assim transcorrer brevemente na definição de teatro e ter caminhos que guiassem o comparativo que pretendo estabelecer nessa pesquisa.

Essa monografia está organizada em três capítulos. No primeiro capítulo existe uma breve definição sobre o que é o teatro, definição essa utilizada especificamente para a pesquisa que aqui está escrita. Depois utilizo conceitos de Josette Féral e de Sônia Machado de Azevedo para compormos juntas pensamentos sobre qual é o papel do corpo da atriz e o que é a presença no teatro.

¹ Célebre ator brasileiro de teatro e cinema do século XXI, que morreu em 2021 por causa do coronavírus.

² No decorrer dessa pesquisa utilizo bastante o termo *Teatro Digital* para denominar especificamente a forma cênica teatral que se popularizou em 2020 por causa da pandemia e que é o objeto de pesquisa desse trabalho.

³ Ideias no plural porque não acredito que o teatro tenha apenas uma definição absoluta.

No segundo capítulo eu faço um comparativo entre o teatro presencial e o teatro virtual, enquanto proponho uma reflexão sobre o vídeo como método de criação teatral e a possibilidade de ele ser uma ferramenta de experimentação cênica, além de apresentar gráficos comparativos sobre a utilização da internet nos últimos anos e nos anos vindouros.

Em seu terceiro capítulo, essa monografia apresenta as minhas vivências, tanto dentro do âmbito acadêmico quanto fora, como atriz de teatro que também experimentou o fazer na realidade digital, e como espectadora que teve a oportunidade de assistir peças digitais e presenciais.

No decorrer do trabalho, ficará evidente que, por ser mulher, optei pela escrita feminina como neutra, sendo assim, será possível encontrar termos como a atriz, as espectadoras, as intérpretes, entre outros, exceto nas citações em que transcrevo exatamente como as autoras originais escreveram. Me pergunto ainda se esse último parágrafo explicativo é realmente necessário, mas de toda forma, aqui ele se faz presente.

CAPÍTULO 1: UMA BREVE HISTÓRIA DO TEATRO

1.1. O que é teatro?

Neste capítulo, a partir do diálogo com grandes pensadores e pedagogos do teatro ocidental, estabelecerei uma definição para o teatro que seja funcional para a pesquisa, mas que não deve ser jamais um conceito fixo ou rígido, até porque definir o teatro dentro de apenas um conceito, levando em consideração toda a sua história e importância, seria limitá-lo e podá-lo de forma agressiva e sem necessidade.

Segundo Margot Berthold (2014) “o teatro é tão velho quanto a humanidade. Existem formas primitivas desde os primórdios do homem.”. O teatro se tornou uma ferramenta muito utilizada pelo ser humano para transmitir mensagens específicas.

Algumas vezes ele era usado como meio de propagação de ideias religiosas, como o teatro na Idade Média que pregava histórias bíblicas, e em outros momentos se tornou uma grande fonte de entretenimento e distração. Por exemplo, o teatro na Roma Antiga em que, de acordo com Berthold (2014), era uma fonte de divertimento para um público que ia ao teatro com a qualificação de consumidor. Mas o que de fato caracteriza o teatro e o torna tão diferente e, ao mesmo tempo, tão parecido com a vida real?

Segundo Peter Brook, o teatro é a vida. Ele fala sobre a vida e representa a vida, mas de uma forma bem estruturada e logicamente organizada para que possamos entender mais sobre a nossa própria vida e sobre o que é viver. “O teatro não tem categorias, é sobre a vida. Este é o único ponto de partida, e além dele nada é realmente fundamental. Teatro é vida.” (BROOK, 1999, p.7).

Em primeiro lugar, cabe aqui a explicação de que existem dois tipos de teatro, o teatro como estrutura física – espaço arquitetônico em que se dão apresentações de peças, espetáculos, orquestras ou eventos, e segundo o dicionário Priberam, “Edifício onde se representam obras dramáticas, líricas ou coreográficas.” – e o *Teatro Subjetivo*, conforme, também, o Priberam como “a arte de representar em palco”, tudo aquilo que se resume como o fenômeno teatral em si, ou seja, quando uma ou mais pessoas fazem uma apresentação ou performance para alguém que os observa, uma espectadora.

Existe ainda uma categoria mais abrangente de teatro, que tem como princípio a experimentação, que segundo o Priberam, significa: “método científico que preconiza o conhecimento adquirido por prática, estudos, observação, etc.” - que chamarei de *Pensamento*

Cênico, que é tudo aquilo que constitui o fazer teatral para a composição de espetáculos ou experimentações cênicas. O *Pensamento Cênico* começa nos primórdios do pensamento teatral, quando a ideia de fazer teatro surge na mente de atrizes, diretoras e/ou realizadoras e tem seu fim após a última apresentação de um processo de composição de cenas, ou seja, é toda a criação, desenvolvimento de pensamentos e montagem teatral até a última vez que a peça será apresentada.

Sendo assim, o teatro subjetivo, ou seja, o fenômeno teatral – apresentação de um espetáculo ou performance teatral – só se constitui quando existe a presença de uma pessoa fazendo algo e outra assistindo. Segundo Brook,

Já afirmei, certa vez, que o teatro começa quando duas pessoas se encontram. Se uma pessoa fica de pé e a outra observa, já é um começo. Para haver um desenvolvimento é necessária uma terceira pessoa, a fim de que haja um confronto. E então a vida se instaura, podendo chegar muito longe – mas aqueles três elementos são essenciais. (BROOK, 1999, p.12)

Portanto, para criar uma cena, são necessários três elementos físicos: três corpos no espaço em que um deles não participa da ação cênica, mas a observa.

Cabe aqui a explicação que a dramaturgia teatral não é, necessariamente, composta de palavras, versos ou rimas, até porque existe a mímica dentro do teatro, existe também o uso de máscaras teatrais – que será abordado mais a frente – e o improvisado. Então, o que seria essa dramaturgia?

A dramaturgia teatral é tudo aquilo que dá forma e sentido a cena, podendo valer-se de palavras, gestos, emoções ou ritmo.

Para Richard Schechner, não é apenas o texto escrito que caracteriza o drama num “texto de representação”, mas toda a rede de ações e interações, incluindo os componentes não verbais que compõem a representação. [...] O texto tem a capacidade de realizar evocação de imagens, porém, quando transferido para a prática teatral, as palavras são apenas um dos elementos que compõem a representação, pois dramaturgia, na sua origem grega, pode ser entendida como “drama-ergon, o “trabalho das ações” na representação. (ARAÚJO, 2013, p.39-40)

Não necessariamente algo precisa ser dito para que a dramaturgia exista. Por exemplo, cenas do *teatro físico* em que apenas o corpo da atriz se encontra como composição textual, ou seja, toda a parte de texto é escrita pela partitura corporal da atriz, pelos movimentos que ela faz em cena.

O lugar do Teatro Físico seria a fronteira entre a dança e o teatro, um local habitado pela ênfase na corporeidade, onde se questiona o papel da linguagem na criação das

coisas e indivíduos, num processo social e ideológico, e afirma-se o corpo no espaço como condição *a priori* para o surgimento do corpo social. (ROMANO, 2008, p.37)

Com isso, o *teatro físico* apresenta a característica de partir de um ponto sem texto literário para a criação e apresentação da composição corporal em cena, criando assim seu próprio discurso e dramaturgia, mas sem utilizar palavras escritas ou textos dramáticos.

Com base nesse discurso, é possível observar os princípios básicos para o fazer teatral. A partir desse ponto nos aprofundaremos dentro das reflexões sobre o que é de fato o teatro, e como ele pode ser feito.

Em seu discurso, Brook fala sobre como “a essência do teatro reside num mistério chamado ‘o momento presente’. ‘O momento presente’ é surpreendente. Como o fragmento retirado de um holograma, sua transparência é enganosa. Dissecando este átomo do tempo, vemos o universo inteiro contido em sua infinita pequenez.” (1999, p. 68-69) O teatro possui a característica de nos descolar da realidade em que vivemos para nos transportar para uma realidade alternativa que mostra a vida, e gera reflexões para que possamos melhorar nossos comportamentos enquanto coletividade.

Em conformidade com Brook:

Vamos ao teatro para um encontro com a vida, mas se não houver diferença entre a vida lá fora e a vida em cena, o teatro não terá sentido. [...] Se aceitarmos, porém, que a vida no teatro é mais visível, mais vívida do que lá fora, então veremos que é a mesma coisa e, ao mesmo tempo, um tanto diferente. (BROOK, 1999, p.8)

O teatro é tudo e nada ao mesmo tempo. Ele representa a vida em todo o seu peso e importância, cria signos e significados, e, a critério das espectadoras, dá sentido à vida. Mas, o mais interessante de tudo, é que toda a essência do teatro se dá por *instantes*. Momentos definidos que duram exatamente a extensão das peças teatrais. De todas as suas características, na minha visão, a mais importante delas é o fato de o teatro ser efêmero, ser feito do “aqui e agora” e nunca, jamais, se repetir.

Em conformidade com Berthold,

O mistério do teatro reside numa aparente contradição. Como uma vela, o teatro consome a si mesmo no próprio ato de criar a luz. Enquanto um quadro ou estátua possuem existência concreta uma vez terminado o ato de sua criação, um espetáculo teatral que termina desaparece imediatamente no passado. (BERTHOLD, 2014, P. XI)

A efemeridade do teatro gera a possibilidade de se viver uma realidade alternativa em tempo real, ao ponto que, mesmo descolados da realidade, sempre presenciamos a própria vida por meio da visão que a diretora ou encenadora traz a cena, mas que passa por nossa interpretação para ser internalizada, então cria uma história única em que cada espectadora possui seu momento de reconhecimento, ou não, com a peça assistida, e concebe uma experiência que depende inteiramente dos laços criados entre a espectadora e a peça.

As significações de um espetáculo teatral apreendidas pelas espectadoras podem e devem ser múltiplas, uma vez que ele consiste em uma obra de arte impregnada de concepções dos atores e diretor. Porém, o espectador, ao entrar em contato com essa obra de arte, estabelece uma relação entre suas experiências pessoais e as experiências apresentadas em cena, o que resulta em uma interpretação carregada de significados distintos, e é por causa da conexão dessas experiências individuais das espectadoras com a obra que surgem diferentes formas de interpretação. (RAMALDES, 2016, p.152)

Outra característica importante do teatro é o fato de que, quando a peça termina, o único lugar em que ainda existe algum vestígio da peça apresentada é na mente das espectadoras. Porém, essas lembranças da peça nunca serão a peça em si, pois elas estão cheias de outros significados, que a mente e as interpretações das espectadoras criaram.

Cristina Brandão escreve:

Sabemos que o teatro é sempre arte viva, “no aqui e no agora”. Martin Esslin na sua anatomia do drama nos lembrava que o drama apresentado no palco, sendo “vivo”, tem a excitação da espontaneidade, por mais bem ensaiado que possa ser, e leva ainda a vantagem no confronto com outras formas dramáticas eletrônicas ou mecanicamente reproduzidas, como por exemplo, o *feedback* da platéia para o ator na qualidade contagiante do riso, o reforço mútuo da reação da platéia pelo efeito rebatador da observação.⁶ E ainda: cada espetáculo difere do seu “igual”, no dia seguinte. Sua linguagem abrange vários níveis, entrelaçando corpo-emoção-mente para atingir o *Pathos*, sem relegar ou relevar o *Ethos* e o *Logos*. (BRANDÃO, 2009, p.4)

Entretanto, existem as peças teatrais que foram gravadas. Elas perduram em formato digital mesmo depois do espetáculo chegar ao seu fim. Por enquanto, deixarei essa reflexão em aberto para abordá-la de maneira crítica e mais profunda no capítulo seguinte.

Por fim, o teatro é um meio de comunicação que se conecta com o nosso intelecto para provocar uma reflexão, que nos deixa inquietos e nos faz analisar nossos comportamentos, pensamentos, e forma de ver a vida. Segundo Brook,

O teatro nos leva à verdade através da surpresa, da excitação, dos jogos, da alegria. Integra o passado e o futuro no presente, permite que tenhamos uma distância entre nós e aquilo que normalmente nos rodeia, e elimina a distância entre nós e o que normalmente está longe. Uma notícia do jornal de hoje pode parecer muito menos

próxima e verdadeira do que algo de outra época, de outras terras. O que importa é a verdade de momento presente, a convicção absoluta que só pode surgir quando o intérprete e o público formam uma só unidade. E ela aparece quando as formas transitórias atingem seu objetivo e nos levam àquele momento único e irrepetível em que uma porta se abre e nossa visão se transforma. (BROOK, 1999, p.80-81)

Sendo assim, o teatro se apresenta como um momento extremamente subjetivo e efêmero que compõe a nossa realidade e deixa a sua marca naqueles que presenciaram o tal evento acontecer.

1.2. Qual é o papel do corpo no teatro?

As pessoas participam da história teatral tão como os corpos que produzem o teatro, bem como aqueles que assistem uma peça e absorvem a informação transmitida. E segundo Berthold (2014), “A transformação numa outra pessoa é uma das formas arquetípicas da expressão humana”.

Dessa forma, a utilização de seres humanos para fazer teatro se tornou algo de extrema importância, mesmo se tratando do teatro de bonecos em que marionetes ou outros tipos de bonecos são utilizados, mas que necessitam de uma pessoa que os manipula.

Diferentemente de outras formas artísticas, as Artes Cênicas contam com um pilar fundamental que é a presença do corpo no teatro, e sem o corpo, o fenômeno teatral não acontece. Mas o que define o papel do corpo no teatro?

Por meio do corpo é possível comunicar as mais diversas mensagens e sentimentos imagináveis. De acordo com Berthold (2014), “O corpo do ator torna-se um instrumento que substitui uma orquestra inteira, uma modalidade para expressar a mais pessoal e, ao mesmo tempo, a mais universal mensagem.”

Quando, no teatro, uma mensagem precisa ser transmitida para as espectadoras, o material utilizado para a transmissão de tal mensagem é o corpo. Segundo Josette Féral,

O lugar privilegiado desse confronto da alteridade é o corpo do ator, um corpo em jogo, em cena, corpo pulsional e simbólico em que a histeria fricciona a maestria. O corpo é, a um só tempo, o lugar do conhecimento e da maestria. Um corpo constantemente ameaçado por certa insuficiência, falhas, dificuldade de ser. Porque, aqui, o corpo é imperfeito por definição, conhece seus limites. Feito de matéria, é vulnerável e surpreende quando se supera.

Mas esse corpo não é apenas *performance*. Posto em cena, posto em signos, semiotiza tudo que o rodeia: o espaço e o tempo, a narrativa e os diálogos, a cenografia e a música, a iluminação e os figurinos. Introduz (cria?) a teatralidade em

cena. Quanto menos é portador de informação e saber, quanto menos leva em conta a representação, não assumindo a mimese, mais fala da presença do ator, do imediatismo do evento e de sua própria materialidade.

Exibido enquanto espaço, ritmo, ilusão, opacidade, transparência, linguagem, narrativa, personagem, atleta, o corpo do ator é um dos elementos mais importantes da teatralidade em cena. (FÉRAL, 2015, p.92-93)

Fica a cargo do corpo codificar, entender, ressignificar – quando necessário – e propagar essa mensagem para as espectadoras; seja por meio da voz, da mímica, da improvisação ou da manipulação de bonecos.

Em conformidade com Berthold (2014), “O artista necessita apenas de seu corpo para evocar mundos inteiros e percorre a escala completa das emoções é representativo da arte de expressão primitiva do teatro. O pré-histórico e o moderno manifestam-se em sua pessoa.”

Além disso, o corpo em cena permite a transmissão de ideias a partir de uma realidade que, não necessariamente, se desenrola no mesmo espaço-tempo que estamos acostumados a lidar em nossas vidas.

Sobre esse assunto, Eugênio Barba escreve:

Durante um espetáculo, o ator-dançarino “sensorializa” o fluxo do tempo que, no dia a dia, é experimentado de modo abstrato (o tempo medido pelos relógios ou pelos calendários). O ritmo materializa a duração de uma ação por meio de uma linha de tensões homogêneas ou variadas. Cria uma espera e uma expectativa. Sensorialmente, as espectadoras experimentam uma espécie de pulsação, uma projeção orientada para algo que muitas vezes ignoram, um fluir que varia repetidamente, uma continuidade que nega a si mesma. Ao esculpir o tempo, o ritmo faz com que ele se torne um tempo-em-vida. (BARBA, 2012, p.252)

Por meio de seu corpo e sua expressão corporal, a atriz consegue variar o ritmo da ação e deslocar as espectadoras do espaço-tempo cotidiano e levá-las a um ambiente diferente, em que o tempo e o ritmo das ações se passam de forma não usual.

Sobre esse tema, Barba acrescenta que:

A psicotécnica leva o ator a *querer expressar*, mas o “querer expressar” não determina *o que* ele tem que fazer. Na verdade, a expressão do ator deriva – ainda que *apesar dele mesmo* – das suas ações, do modo como ele usa a sua presença física. É o *fazer* e o *como é feito* que determina o que a pessoa expressa. (BARBA, 2012, p.227)

Vale ressaltar que o corpo é um dos elementos mais utilizados no fazer teatral. Entretanto, não é possível analisar o corpo isolado, como um material a ser estudado. Quando falamos de corpo, principalmente no teatro, falamos de toda a sua magnitude e complexidade:

um corpo que possui sensações e emoções, que raciocina e internaliza aquilo que o afeta, um corpo que é sensível e extremamente subjetivo.

Segundo Sônia Machado de Azevedo:

O trabalho do ator é, nesse sentido, contextualizado desde o seu início, pois, visa, em última instância, à transformação. Um ator é seu próprio corpo e seu corpo não pode jamais ser tratado como uma entidade apartada de si, suprimida e castrada em suas sensações, emoções e pensamentos. Ela não será nunca um invólucro, mas a concretude que torna visível e palpável a invisibilidade interior. (AZEVEDO, 2017, p.136)

Por fim, o corpo é o instrumento de comunicação do ser humano, quando retiramos a voz de uma pessoa toda a sua comunicação volta-se para a sua expressão corporal, então todas as mensagens que essa pessoa quiser transmitir, ela precisa corporificá-las.

Esse é o método de funcionamento das máscaras teatrais que cobrem todo o rosto. Essas máscaras partem do princípio de que se a voz for anulada, a atriz não terá outro meio de se comunicar além do corpo e poderá voltar toda a sua atenção para a sua interpretação corporal.

1.3. O que é presença?

Como visto anteriormente, dentro do teatro existem fatores que compõem uma peça teatral. Contudo, um desses componentes é o mais necessário para que a “magia” do fenômeno teatral de fato ocorra. Essa peça-chave é a **Presença**. Diferentemente do seu sentido corriqueiro, no teatro, utilizamos o termo “presença” para falar sobre um estado de espírito e atenção que uma atriz possui durante o momento de apresentação da peça, seja nos ensaios ou na apresentação definitiva. Segundo Barba,

Muitas vezes chamamos essa força do ator de “presença”. Mas ela não é algo que *existe* e que está ali na nossa frente. É mutação contínua, um crescimento que se dá diante dos nossos olhos. É um corpo-em-vida. O fluxo das energias que caracteriza nosso comportamento cotidiano foi dilatado. As tensões ocultas que regem nosso modo de estar fisicamente presente no cotidiano afloram no ator, tornam-se visíveis, imprevistas. (BARBA, 2012, p.52)

Quando vou a uma peça e percebo que a atuação era muito falseada ou que as atrizes não conseguiram passar uma verdade, penso justamente na presença. É bastante nítido quando uma atriz não se encontra com o momento presente ou não consegue se conectar com sua personagem, pois a sua atuação se torna falsa, exagerada e desnecessária.

Com Azevedo é possível inferir que a presença é a “magia” que faz a espectadora fixar sua atenção na cena que ocorre em sua frente, é o laço que se estabelece entre atriz e espectadora para que juntas possam viver um momento único e extremamente singular.

Quando um ator está realmente presente, concentrado no que faz, seu corpo ilumina-se. Toda a sua energia está voltada, todo o tempo, para os objetivos a que se propôs: uma grande integração entre o seu corpo, seus afetos e sua mente manifesta-se num tipo especial de brilho. E é esse brilho o resultado de sua energia vital corretamente direcionada; esse estado de inteireza garante ao ator uma marcante presença, mesmo na mais completa imobilidade. Algo pulsa nele enquanto representa. A energia em estado de equilíbrio orgânico flui ininterruptamente, aumentando a vitalidade: a pele é mais macia, os olhos mais brilhantes, a aura maior. E isso define a cada momento a qualidade sensível de suas ações, tornando-as críveis e, portanto, verdadeiras. (AZEVEDO, 2017, p. 180)

A partir da percepção de Azevedo, é possível pensar que quando uma atriz está, de fato, presente em cena, toda a sua atenção é voltada para o aqui e o agora, então sua respiração terá que mudar, ficará mais rápida ou mais lenta – dependendo do que a cena exigir –, sua pele ficará mais sensível a estímulos, seu corpo se tornará disponível para reagir na medida em que a ação ocorre, e, é justamente esse momento de concentração da atenção que cria uma atmosfera tal, que prende a atenção das espectadoras para que elas acompanhem cada segundo da apresentação.

Sobre essa expressão corporal, Azevedo escreve,

O ator deve ser aquele que entra diretamente em contato com o fenômeno da expressão, percebendo como, quando e por que ela ocorre em si mesmo. Deve aprender a ver-se, a trabalhar seu corpo e partes deste como um artista ao misturar as cores, observando o efeito, preparando um quadro. (AZEVEDO, 2017, p.135)

Tomando Azevedo como base, é possível inferir que para que uma atriz consiga atingir esse nível de concentração ela precisa, além de estar totalmente focada no momento presente, ensaiar diversas vezes suas cenas ou fazer jogos teatrais que treinem seu improviso, saber suas falas e/ou sua partitura corporal, concentrar sua atenção em sua respiração, focar sua energia no centro do seu corpo e ativar seus músculos sem tensioná-los desnecessariamente.

Essa cadeia de detalhes gera uma energia na atriz que irradia e é transportada no espaço até atingir as espectadoras. Segundo Azevedo, a presença resultante da energia da atriz,

A presença cênica é consequência, não só das imagens projetadas, mas dessa energia que confere qualidades e tons diferentes, luminosidade e intensidade às formas visíveis. É a energia do ator (produzida e irradiada por ele) que é responsável pela

caracterização e vida das imagens, pelo modo com que são realizadas. (AZEVEDO, 2017, p. 236)

Diversos pensadores do teatro já falaram sobre como chegar a esse compilado de detalhes para atingir a presença cênica. Jacques Lecoq, diretor, professor e encenador francês, tem como principal ferramenta para o treinamento de suas alunas, a utilização da máscara teatral. Conforme seu livro “*O Corpo Poético*”, a máscara é um artifício de grande valor no treinamento de atrizes em geral, pois ela proporciona um isolamento do corpo da atriz em cena.

Por meio da utilização da máscara, o rosto da atriz fica escondido, ou seja, fica coberto durante a utilização do objeto, e, com isso, a atriz é obrigada a se expressar inteiramente com o corpo e sem utilizar a sua face. “Com uma máscara neutra, o que se vê é o corpo inteiro do ator. O olhar é a máscara, e o rosto, o corpo! Todos os movimentos se revelam então de maneira mais potente.” Lecoq (2010). As únicas partes do rosto que aparecem para as espectadoras, através da máscara teatral utilizada por Lecoq, são os olhos.

Com o uso da máscara teatral, a atriz fica impedida de mentir em cena. Segundo Dario Fo (2011) a máscara cobre o rosto e só mostra o corpo, e não estamos acostumados a mentir com o corpo. Como o rosto nos garante um grande repertório de expressões que dão suporte ao nosso discurso, acabamos esquecendo de utilizar o corpo quando nos expressamos. Ao se tirar o rosto e sua gama de possibilidades da interpretação da atriz, o que sobra é o seu corpo que está desacostumado a associar-se com o seu discurso, portanto, sua expressão corporal não sustentará suas mentiras, mas, pelo contrário, as revelará.

A máscara se torna um grande artifício, pois ela impede que os vícios corporais da atriz se mostrem em cena, já que toda a sua comunicação partirá de seu corpo. Com sua atenção voltada especificamente para o corpo, a atriz ganha uma maior consciência em relação aos seus movimentos e sua gestualidade. Sendo assim, a movimentação se torna somente o necessário para se expressar, descartando os movimentos excessivos e exagerados.

Além disso, a máscara ainda é capaz de revelar a insegurança e a falta de imaginação da atriz, com base na entrevista de Féral com Ariane Mnouchkine:

[...] a máscara contribui para a formação essencial do ator, porque ela não permite a mentira e revela todas as suas fraquezas: falta de imaginação, mais fazer do que ser, falta de presença, falta de escuta. Por sua própria natureza, ela revela toda complacência, toda fraqueza. Ela expõe aquele que não quer entrar no jogo e que se serve dela para se esconder. Inversamente, a máscara pode tornar-se sublime e permitir momentos de teatro de rara intensidade. Atrás da máscara, graças a ela e

com a ajuda dela, emergem personagens mergulhadas em aventuras extraordinárias. (FÉRAL, 2010, p.64-65)

Com o treinamento baseado no emprego desse instrumento – a máscara –, a atriz aumenta sua capacidade de improvisação e começa a compor novas narrativas corpóreas a partir dos exercícios feitos durante os ensaios.

Elaborar, compor um texto de representação é interagir por meio do corpo com os elementos da cena, imbuindo-se da precisão do gesto, de sua ação no espaço e do ritmo empregado na manipulação da máscara. É essa interação que irá gerar o sentido da cena, pois a medida que o intérprete se utiliza de uma determinada maneira para dar vida a máscara, também está produzindo significado a cada movimento que realiza, desenvolvendo uma escrita no espaço que se constrói no próprio momento da representação. (ARAÚJO, 2013, p.97)

Por meio do treinamento de atrizes com a utilização da máscara, a atriz se torna capaz de criar dramaturgias corporais. Em conformidade com Patrice Pavis, 2010, “Quando o ator é o dramaturgo de si mesmo, faz com seu corpo, evidentemente, aquilo que diz ou mostra, tornando-se organicamente presente tanto com suas palavras como com suas ações [...]” (p.372). Essas dramaturgias permitem que a atriz esteja presente em cena apresentando seu texto dramático ou corporal, e vivenciando uma troca de experiências com as espectadoras.

Segundo Féral,

Só há energia de personagem quando o eu do ator está empenhado em uma só direção – intenção que anula todas as pequenas coisas (outros pensamentos, dispersão, enfim) que estão sempre desviando a ação criativa de sua estrada principal. É como se o ator detivesse então o mais absoluto domínio sobre o que faz, justamente porque está todo entregue ao momento e aos objetivos cênicos. Por causa da extrema concentração naquilo que está fazendo, como que esquecido de si mesmo e de sua verdadeira vida, algo opera nele, algo realiza por ele o trabalho, a força da natureza manifesta-se em toda a sua beleza. (FÉRAL, 2015 p.193)

CAPÍTULO 2: TEATRO PRESENCIAL E O TEATO REMOTO

2.1. A cena presencial e a digital

No ano de 2020 estourou uma pandemia mundial causada pelo vírus Covid-19, em que diversos países fecharam suas fronteiras e decretaram quarentena para os seus habitantes. Sendo assim, um confinamento generalizado se instaurou e as pessoas se viram privadas de sair na rua. Só era permitida a ida a mercados, pois lá estavam os itens de sobrevivência humana.

Com esse acontecimento, além da questão da quantidade de pessoas que vieram a óbito, a economia mundial foi consideravelmente afetada e, com isso, muitos comércios fecharam suas portas e pessoas perderam seus empregos. A classe artística foi uma das que sofreu imensamente com a necessidade do confinamento, pois, shows, teatros, exposições, livrarias e cinemas foram fechados, fato que culminou na necessidade dos artistas em buscar novos meios de espalhar sua arte pelo mundo e acessar seu público.

Os artistas cênicos investiram em uma nova forma de fazer teatro: o *teatro remoto* ou *digital*, em que peças de teatro eram apresentadas como *lives* por meio das redes sociais, e basicamente qualquer pessoa que tivesse acesso a alguma dessas redes sociais poderia assistir as *peças-lives*, mantendo-se, em contato com o teatro.

No site oficial da ECA - Escola de Comunicações e Artes - da USP (Universidade de São Paulo), é notório que:

“Em meio a uma crise que escancara a insuficiência de políticas públicas para todos os setores da sociedade (saúde, educação, cultura, etc.), os espetáculos teatrais, que tanto dependem do público, têm estado parados. Para alguns artistas, uma alternativa tem sido as transmissões ao vivo, principalmente pelo Instagram. Muitos também são professores e migraram suas aulas de teatro para plataformas digitais.”
(2020)

Mas esse teatro remoto realmente pode ser considerado teatro ou seria ele uma nova forma artística ainda não denominada? É possível fazer teatro sem a presença física de atrizes? É possível fazer teatro por meio de gravações e vídeos editados? O que de fato diferencia o teatro do cinema? Para o estudo destas questões é necessário expor as diferenças práticas entre o teatro presencial e o teatro remoto.

Segundo Berthold (2014), o teatro existe desde a pré-história em forma de rituais místicos e sagrados. Entretanto, com o advento da iluminação, que chegou aos palcos em 1880 revolucionando o pensar e fazer teatral, o teatro se tornou muito mais informatizado, o

que gerou outras possibilidades dentro do espaço cênico. Os cenários, figurinos, maquiagens e a sonoplastia começaram a ser repensados para compor com a iluminação utilizada.

De acordo com Pavis,

A luz, desde a introdução da iluminação elétrica por volta de 1880, conheceu mutações espetaculares. Sua criação envolve toda a representação, contribui especialmente para sua atmosfera. Aí também a informática é indispensável para produzir e memorizar as mais ínfimas mudanças luminosas e atmosféricas. (PAVIS, 2010, p.179)

A tecnologia também propiciou a oportunidade de experimentar cores, texturas e sons no teatro. Devido à informatização dos espetáculos, as encenações ganharam uma maior gama de alternativas sonoras e composições luminosas, o que gerou um aumento significativo na possibilidade de criação de uma encenação constituída de luz e som.

Segundo Pavis,

O som, em nossos dias, raramente é produzido diretamente, e, nos bastidores, é pré-gravado de acordo com técnicas as mais avançadas. A trilha sonora que resulta disso acompanha o espetáculo, às vezes muito presente e redundante com relação à imagem, porém sempre em posição de árbitro para o estabelecimento do sentido e a produção de sensações. Resulta disso um “*soundscape*”, uma paisagem sonora comparável a uma cenografia aos relevos e as nuances do espaço e das cores. (PAVIS, 2010, p.179)

Além das experimentações que a luz e o som tiveram com o aumento da tecnologia, outra área foi afetada, a própria peça em si. Com a pandemia, e a necessidade de fazer teatro e a internet como o único meio possível, os espetáculos passaram a ser digitais, fato que culminou na maior possibilidade de várias pessoas assistirem a uma única peça de teatro ao mesmo tempo.

A teatralidade como definição do teatral, segundo Féral (2015), não necessariamente está sempre ligada ao teatro. A teatralidade pode existir em outros ambientes, diferentes do teatro. O que define a diferença entre teatro e teatralidade? Ao refletir sobre a teatralidade do teatro e se de fato essa teatralidade se dá apenas no teatro, Féral diz que a teatralidade está no teatro e na composição cênica, mas não necessariamente todo evento que possui certa teatralidade é teatral, até porque para ser teatro é imprescindível que haja os seguintes elementos - que, igualmente, vimos presentes no pensamento de Brook - a atriz, o espectador, o jogo e a ficção.

Sendo assim, ainda em conformidade com o pensamento de Féral, é possível que haja teatralidade em uma composição cênica que não necessariamente é apresentada em um palco teatral, mas que pode ser apresentada na rua, em um festival ou na internet, por exemplo.

A presença (física, nesse caso) da atriz é utilizada no teatro há milênios. Até mesmo no teatro de bonecas, as atrizes são o corpo que move a estrutura dos bonecos e a voz que representa cada personagem. Dessa forma, a presença da atriz em um palco de teatro se torna uma das principais características diferenciadoras entre o teatro e o cinema, por exemplo.

Há apenas um elemento que o cinema e a televisão não podem roubar do teatro - a intimidade do organismo vivo. Por causa disso, cada desafio para o ator, cada um dos seus atos mágicos (que a platéia é incapaz de reproduzir) torna-se alguma coisa de grande, de extraordinário, alguma coisa próxima do êxtase. É portanto necessário abolir a distância entre ator e plateia, eliminando o palco, removendo todas as fronteiras. Deixar que as mais drásticas ocorram face a face com o espectador, para que assim ele esteja à mão do ator, possa perceber sua respiração e sentir sua transpiração. (GROTOWSKI apud BERTHOLD, 2014, p.526)

Entretanto, com a chegada da internet, essa necessidade da presença física da atriz no palco para que houvesse uma peça teatral se tornou um conceito questionável. No teatro digital existe a presença da atriz, mas não no mesmo espaço em que as espectadoras se encontram, e sim em outro onde a cena é gravada e/ou transmitida para o público.

Cabe aqui outra reflexão com base em experiências vividas durante a pandemia. Durante esse período catastrófico pude observar dois tipos de teatro remoto diferentes: o teatro online em que a ação acontecia ao vivo, ou seja, não possuía cortes de câmera e se alguém errasse alguma fala, a atriz em questão precisaria improvisar, e o teatro digital em que a ação fora previamente gravada, contou com uma pós-produção com cortes de câmera e efeitos especiais, mas que o vídeo fora apresentado apenas em um dia específico e em um horário determinado, depois disso o público não teve mais acesso ao vídeo.

É interessante observar essas duas encenações para guiar essa pesquisa pois, as duas possuem características teatrais distintas. A primeira tem em sua constituição o fato de que está acontecendo ao vivo, então o “aqui e agora”, mencionado anteriormente neste trabalho, é mantido. Já a segunda não possui sua efemeridade no “aqui e agora”, mas mantém essa qualidade quando pensamos que é um trabalho que será apresentado ao público em dias determinados, e depois disso existirá apenas na mente daqueles que puderam presenciar o espetáculo.

Um grande ponto a ser levado em consideração quando se faz um paralelo das experiências entre o teatro presencial e o teatro remoto é a questão da experiência. Com base em Larrosa (2012), para uma experiência ser assimilada e codificada por uma pessoa, é necessário que o evento entre no ser, objeto da experiência, mas também é preciso que o movimento de saída aconteça, ou seja, é um movimento duplo de compartilhamento de experiência.

Diferentemente do cinema e do teatro digital, o teatro presencial permite que a atriz tenha em tempo real tanto um *feedback* da plateia quanto uma troca de experiência atriz-plateia, uma vez que os meios digitais não conseguem proporcionar na mesma intensidade, pois provocam esse distanciamento físico entre a intérprete e o público.

Apesar de muitas controvérsias ligadas ao fazer teatral com o uso de tecnologias móveis, é de se levar em consideração que por meio da televisão e do celular o teatro conseguiu atingir diferentes camadas da sociedade. Como muitas pessoas utilizam celulares ou têm acesso a aparelhos televisores, esses mecanismos se tornaram grandes meios de propagação do teatro.

Para além das questões que envolvem os aparatos tecnológicos em si, o teatro online, assim como o presencial, conta também com o erro e o imprevisto. A todo momento as atrizes estão sujeitas a sofrer com seus próprios erros e precisam improvisar para que o show possa continuar. No ao vivo, quando o espetáculo ocorre no “aqui e agora” corre o risco de ter interferência durante a transmissão por conta da internet que cai ou da bateria do celular que acaba. Sendo assim, tanto as peças previamente gravadas e apresentadas em um determinado momento, quanto à peças apresentadas no mesmo momento em que as espectadoras assistem, estão reféns da tecnologia.

2.2. O vídeo como meio

Em outro momento, me peguei refletindo sobre o fato de que, na realidade em vivemos, as tecnologias são imensamente utilizadas para as mais diversas finalidades e, com isso, o teatro ganhou diversos artifícios - projeções, instalações, o uso de celulares - que auxiliaram no fazer teatral e expandiram o nível de experiência que o espectador tinha ao assistir um espetáculo.

Larrosa (2011) afirma que a experiência é algo que nos atravessa e não depende das nossas palavras, interpretações, ideias, representações ou dos nossos saberes, ou seja, a experiência existe a partir do momento em que tudo aquilo que não sou eu, entra em contato comigo. Sendo assim, desde que o uso do celular propicie uma experiência - sendo ela imagética, sonora, sensitiva ou subjetiva -, ele pode ser considerado uma forma de garantir uma vivência.

Desta forma, com base em Larrosa, é possível inferir que por mais que a espectadora esteja afastada, espacial e fisicamente da atriz, a experiência em si ainda se consolida por ser experimentada como uma vivência que, nesse caso, independe do meio em que acontece, já que ela ocorre tanto no teatro presencial quanto na cena virtual.

O uso da tecnologia a favor de experiências cênicas digitais possibilita o experimento de novos modos de criação tanto para as diretoras quanto para as intérpretes. Quando pensado o movimento corporal filmado, nesse caso diferenciado do cinema e do teatro filmado, novas possibilidades de câmera surgem, a câmera pode acompanhar o movimento em vez de ficar parada enquanto a atriz atua.

Segundo Béatrice Picon-Vallin,

As revoluções técnicas são portadoras de uma nova cultura, e as relações arte-ciência modificam profundamente as possibilidades dos criadores e desenvolvem a figura do artista-cientista - em todo caso, os artistas estão cada vez mais trabalhando ao lado de técnicos e cientistas. No final de nosso século, as imagens cênicas projetadas em telas ou transmitidas em monitores podem ser filmadas ao vivo e processadas por computador durante a própria apresentação. Estas práticas chegaram ao ponto de transformar consideravelmente os próprios métodos de criação, tornando o espetáculo teatral um trabalho cada vez mais móvel e aberto, um trabalho constante em andamento. Elas introduzem novos tipos de criações coletivas no teatro, ainda mais interdisciplinares, e dão origem à construção de espaços especialmente projetados para este fim; elas também nos permitem trabalhar com pessoas que às vezes estão em lugares muito distantes, e que se comunicam através de telas, criando novos espetáculos, porque eles operam em várias cidades ou países ao mesmo tempo e logo, podemos imaginar, em vários continentes. (PICON-VALLIN, 1998, p.17).⁴

⁴ Les révolutions techniques sont porteuses d'une nouvelle culture, et les rapport art-science modifient en profondeur les possibilités des créateurs et font se développer la figure de l'artiste-savant - en tout cas les artistes côtoient de plus en plus techniciens et scientifiques. À la fin de notre siècle, les images scéniques projetées sur écran ou diffusées sur moniteur peuvent être filmées en direct et traitées par ordinateur pendant la représentation elle-même. Ces pratiques vont jusqu'à transformer considérablement les méthodes mêmes de création, faisant du spectacle de théâtre une œuvre de plus en plus mobile et ouverte, un *work in progress* constant. Elles introduisent au théâtre des créations collectives de type nouveau, encore plus interdisciplinares, et suscitent la construction d'espaces spécialement conçus à cet effet; elles permettent aussi de travailler avec des gens qui se trouvent dans des endroits parfois fort éloignés, et qui communiquent à travers des écrans, créant des spectacles inédits, parce qu'ils opèrent dans plusieurs villes ou pays à la fois et bientôt, on peut l'imaginer, plusieurs continents. (PICON-VALLIN, 1998, p.17). Tradução livre.

Além disso, a utilização de meios de comunicação tecnológicos permite a conexão entre pessoas que estão em diferentes espaços, ou seja, duas atrizes de diferentes cidades, estados ou até mesmo países podem fazer juntas uma composição cênica digital, sem precisarem sair de suas casas.

Em outra perspectiva Fo (2011) afirma que, os olhos da espectadora funcionam como as lentes de uma câmera de cinema, eles são capazes de ampliar ou distanciar uma imagem assistida pelo espectador, e a atriz fica incumbida de guiar esse olhar por meio de sua gestualidade. Com gestos mais amplos e ocupando grande parte do espaço de cena, a atriz cria, para a espectadora a possibilidade de uma cena em um plano aberto, já com movimentos mais contidos e principalmente executados com o rosto da atriz, a espectadora vê a necessidade de reduzir seu olhar expansivo a algo menor e mais detalhado, o que gera uma espécie de close-up⁵ no olhar da espectadora em relação a cena que se desenrola em sua frente.

Ao se pensar no vídeo como meio, a espectadora fica relativamente limitada ao observar a cena, pois tudo o que ela enxerga é exatamente o que é mostrado pela câmera. Então, de certa forma, ela perde a liberdade de movimentar seus olhos da maneira que achar melhor para acompanhar a ação que se desenrola na sua frente.

Ainda assim, é de se levar em consideração que, segundo Picon-Vallin (1998), o vídeo pode mostrar o que não pode ser mostrado em um palco (cenas de dissecação, pornografia, imagens do interior do corpo biológico - membranas mucosas ou o globo ocular do *Martírio de São Sebastião*, encenado por La Fura dels Baus).⁶ Dessa forma o vídeo se torna uma ferramenta potencializadora da experiência cênica, tanto quando se trata de projeções em peças, quanto das peças digitais.

⁵ O close-up é um enquadramento que serve justamente para fazer uma filmagem próxima do rosto, ou seja, é o enquadramento que pega mais expressões faciais por ser aquele em que a câmera está focada na face das atrizes.

⁶ La vidéo peut enfin donner à voir ce qui n'est pas montrable sur un plateau (scènes de dissection, pornographie³⁶, images de intérieur du corps biologique - muqueuses ou globe oculaire du *Martyre de saint Sebastien*, monté par la Fura dels Baus). (PICON-VALLIN, 1998, p.23). Tradução livre.

2.3. O digital é uma ferramenta ou é passageiro?

Com base em dados do IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística) retirados do site de notícias G1, em 2018, cerca de 70% dos brasileiros utilizaram a internet, o que equivale a 126,9 milhões de pessoas. Segue o gráfico abaixo:

Figura 1

O Brasil na internet

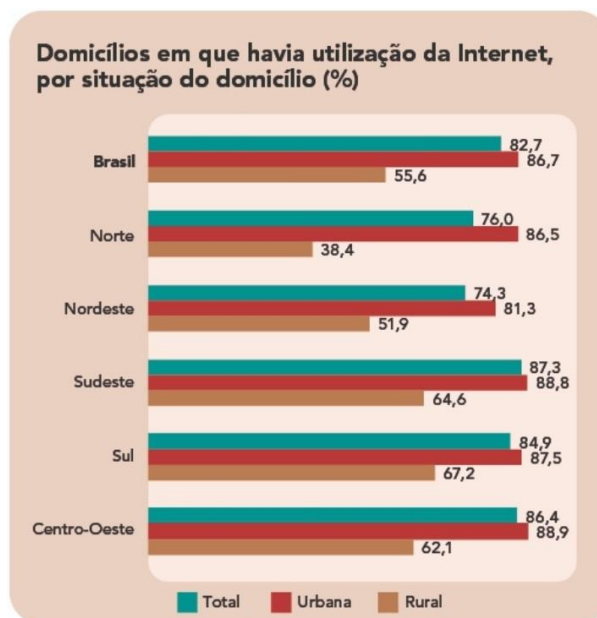
Dados da edição 2018 da pesquisa TIC Domicílios mostram crescimento do acesso no país



Fonte: <https://g1.globo.com/economia/tecnologia/noticia/2019/08/28/uso-da-internet-no-brasil-cresce-e-70percent-da-populacao-esta-conectada.ghtml>.

Já em 2019 esse número aumentou de 70% para 82,7% dos domicílios brasileiros que contavam com a utilização da internet. Conforme a figura 2:

Figura 2



Fonte: IBGE, Diretoria de Pesquisas, Coordenação de Trabalho e Rendimento, Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua 2019.

Além da porcentagem de pessoas que utilizam a internet ter crescido ao comparar os dados de 2018 e 2019, o uso recreativo da internet também teve um aumento de 86,1% para 88,4%. Segue a imagem com a comparação de porcentagem no gráfico da figura 3:

Figura 3

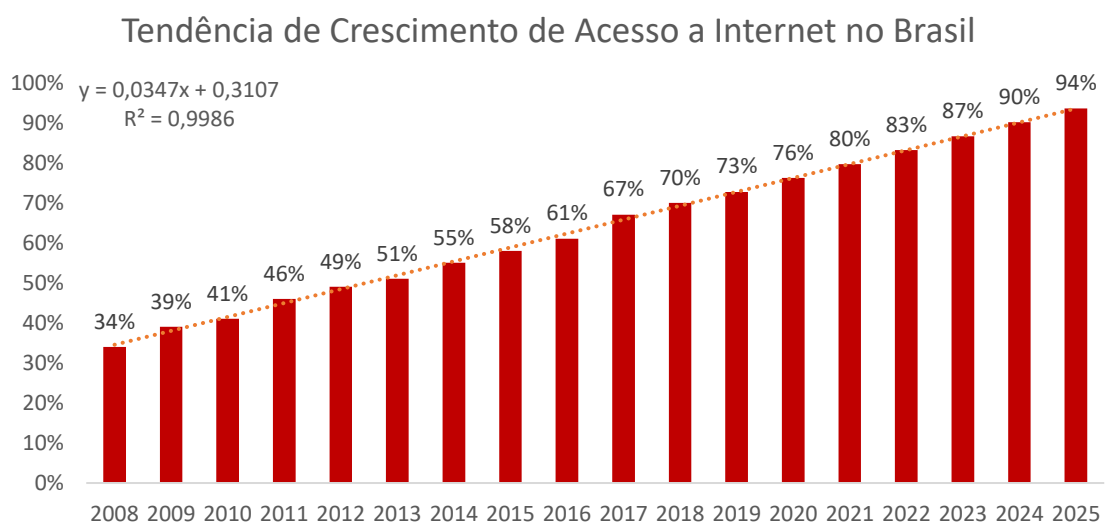


Fonte: IBGE, Diretoria de Pesquisas, Coordenação de Trabalho e Rendimento, Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua 2018/2019.

Com esse crescimento da utilização da internet para o uso recreativo – vídeos, filmes, séries - é possível projetar, por meio de indicadores matemáticos, se esse aumento do uso da internet continuará crescendo ao longo do tempo ou se ele diminuirá.

Por meio de dados do IBGE obtidos no site oficial sobre o crescimento na utilização da internet nos anos de 2015 a 2019 foi possível criar, especificamente para essa pesquisa, um gráfico com as projeções de uso da internet nos próximos anos.

Figura 4



Fonte: Tulio da Costa, Analista de Business Intelligence, (2021).

O gráfico apresentado mostra uma projeção matemática do crescimento da utilização da internet nos próximos anos. Com base nesse gráfico é possível inferir que mais pessoas acessarão a internet até 2025, o que pode ser benéfico para o teatro digital, pois é possível que ocorra um aumento na quantidade de espectadoras.

Em agosto de 2020 o G1 (site de notícias) publicou uma matéria sobre teatro online em que o entrevistador conversa com Gracia Vásquez, diretor do grupo teatral *Os Satyros*, que fez peças online. O diretor conta que apesar do distanciamento provocado pelas peças digitais, depois de cada apresentação as atrizes convidam o público para uma roda de conversa, e García afirma que a experiência como um todo se torna mais calorosa e forte do que em uma peça presencial, quando o espetáculo não possui encontro com as espectadoras no final. Por fim o diretor fala que "Apesar de tecnológica e não corpórea, está sendo uma experiência bastante humana e intensa".

Segundo Picon-Vallin,

Com a fotografia projetada, a imagem cinematográfica e vídeo, saída e retorno são possíveis sem sair do palco: o corte semiótico é facilmente apagado e reformado, é deslocado, as janelas são abertas e a frontalidade é abolida, mesmo no caso de uma apresentação frontal. Quando uma câmera filma os atores ao vivo, ela dá ao espectador várias visões: enquanto ele permanece em seu assento, ele pode vê-los como se estivesse nos bastidores, observá-los como se estivessem em uma visão de pássaro (no trabalho de Lepage), considerá-los simultaneamente de perto e de longe. (PICON-VALLIN, 1998, p.27).⁷

A experiência do digital se torna nova tanto para as intérpretes quanto para as espectadoras. Estamos vivendo agora em um novo período de descobertas e experimentações. Sobre isso, José Carlos Serroni afirma que,

Muito em breve não faremos mais nada sem ser via computador, e teremos de nos acostumar com os novos equipamentos de mecânica cênica, assim como a luz já o fez. Não podemos deixar, no entanto, que a tecnologia predomine, que ela acabe com a magia do teatro, pois o teatro não é industrial. (SERRONI, 2013, p. 43)

Fica então, a cargo das artistas decidirem se gostariam de explorar as novas possibilidades que o digital oferece, ou se preferem deixar o digital de lado e levar sua atenção apenas para o presencial quando este voltar ao seu funcionamento pleno.

⁷ Avec la photographie projetée, l'image cinématographique, la vidéo, la sortie et le retour sont possibles sans quitter la scène : la coupure sémiotique s'efface et se reforme sans peine, se déplace, des fenêtres s'ouvrent, et la frontalité s'abolit, même dans le cas d'un spectacle frontal. Lorsqu'une caméra filme en direct les acteurs, elle dote le spectateur de plusieurs regards : alors qu'il reste sur son siège, il peut les voir comme s'il était en coulisses, les observer comme sur un plan en plongée (chez Lepage), les considérer simultanément près et de loin. (PICON-VALLIN, 1998, p.27). Tradução Livre

CAPÍTULO 3: O PAPEL DA EXPERIÊNCIA

3.1. Vivência

Durante a minha trajetória como atriz, eu tive diversas experiências no âmbito teatral. Durante meus sete anos de teatro, pude participar de várias montagens de peças, muitas vezes como atriz e outras como parte da produção. Durante o período em que estudei na UnB - Universidade de Brasília - tive o privilégio de participar de dois grupos de teatro infantil: a *Cantinho Produções* e a *Cia Fábula*, e também experienciei de perto o trabalho como produtora.

Fiz mais de trinta peças teatrais para o público infantil durante a minha estadia nos grupos supracitados e ganhei prática em improvisar, levando em consideração que crianças são extremamente imprevisíveis e muitas vezes choram, gritam, reclamam ou sobem no palco para participar da ação.

Entretanto, devido à pandemia e com a necessidade de fazer teatro, tivemos que mudar do teatro presencial para o digital. Essas experiências presenciais e digitais me trouxeram diversas questões enquanto atriz e pesquisadora de Artes Cênicas, e enquanto eu escrevia esse trabalho acadêmico, que você, cara leitora, lê agora, me peguei refletindo sobre a questão: existe uma possibilidade de atrizes criarem laços afetivos com suas espectadoras no teatro digital?

Durante o processo da disciplina de *Projeto de Interpretação Teatral I*, disciplina cursada antes da pandemia, optamos por fazer uma montagem teatral da peça *Uma Peça por Outra* de Jean Tardieu, um escritor francês. Seu texto teatral é composto de cenas curtas que podem ou não ser apresentadas juntas, a decisão fica a critério da Diretora. Em conjunto decidimos apresentar as seguintes cenas: *Oswaldo e Zenaide*, *Um Gesto por Outro*, *Uma Palavra por Outra* e *Uma Voz sem Ninguém*.

No semestre em que cursei a disciplina de *Projeto de Interpretação Teatral I*, tive a oportunidade de vivenciar a criação de cenas com a estética realista partindo de um texto com características absurdas. Essa vivência foi um tanto quanto interessante, pois mesmo que a estética escolhida tenha sido o realismo, o fato do texto ser absurdo gerou cenas cômicas e que ainda assim mantinham seus aspectos extra cotidianos.

Por fim, optamos também por um cenário minimalista para compor com o texto e a representação. Nesse minimalismo utilizamos cadeiras, mesas, caixa de som e abajures, mas

para o auxílio deste estudo, levando em consideração as partes relacionadas com a tecnologia e a atuação no palco, analisarei a iluminação, a sonoplastia e a atuação.

A iluminação, bem como a sonoplastia, como dita anteriormente são elementos que tiveram suas revoluções tecnológicas e utilizamos isso a nosso favor. Trabalhamos com blackouts, mudança na intensidade da iluminação, utilizamos a luz amarela em abajures; em relação ao som, foi utilizada uma caixinha de som para reproduzir as músicas previamente selecionadas em uma playlist do celular.

Em relação a tecnologia em si, esses foram os únicos elementos tecnológicos explorados na montagem e nas apresentações da peça. Chegamos a cogitar a possibilidade de utilizar projeções tanto como cenário quanto para a própria iluminação em si, mas a proposta se tornou inviável quando o tempo de montagem do espetáculo foi levado em consideração, já que nosso período de preparação da peça era extremamente escasso.

No palco, tínhamos a possibilidade de escolher qual seria a disposição da plateia pois os assentos ficavam em arquibancadas móveis. Então decidimos fazer uma peça em um palco totalmente arena, o público estava disposto em quatro lados diferentes formando assim um quadrado em volta das atrizes. Eu senti bastante dificuldade de atuar em um palco totalmente arena, pois nunca tinha passado por essa experiência antes.

Como optamos pelo realismo, seguimos a linha de interpretação de Stanislavski. Criamos circunstâncias internas e externas, exploramos bastante as diferentes possibilidades corporais para a composição das personagens, testamos diversas músicas para a composição das personagens e da paisagem sonora, utilizamos diferentes propostas de figurinos e maquiagens, tudo isso no processo de montagem da peça.

Por fim, fizemos três apresentações finais para o público. As conexões criadas com as espectadoras por meio dos olhares, do movimento e de como as atrizes guiaram o público pela história me mostraram, mais uma vez, a potência que existe em uma peça de teatro. Depois das apresentações, refleti bastante sobre como a “magia” do teatro acontece quando o público está presente. Para mim, a troca de energia entre intérpretes e espectadoras se torna evidente, ainda mais quando comparo as apresentações com os ensaios.

É curioso pensar agora que esta foi a minha última montagem acadêmica presencial. Após o encerramento do primeiro semestre de 2019, eu, por meio da INT (Assessoria de

Assuntos Internacionais) fiz intercâmbio para Rennes, na França, para estudar, durante dois semestres as Artes Cênicas na Université Rennes 2. Com essa oportunidade, eu tive a possibilidade de assistir, ao vivo e pela primeira vez na minha vida, a apresentação de uma peça do *Théâtre du Soleil*.

Essa foi uma das experiências mais fascinantes da minha vida. Durante a peça *Chambre en Indie* várias projeções foram utilizadas e a tecnologia estava bem ali quase ao alcance das mãos. De fato, a iluminação em si, como visto anteriormente, já traz para o espetáculo bastante tecnologia, mas assistir projeções de imagens e, principalmente, de legendas foi algo que eu nunca tinha experienciado antes.

Como espectadora, pude vivenciar um conceito muito interessante sobre teatro contemporâneo, algo que Pavis traz em seu discurso sobre a tecnologia em cena. Pude ver o cruzamento entre teatro presencial e tecnologia de projeção de imagens e legendas ao vivo, acompanhando a história que as atrizes, por meio das personagens, apresentavam.

Assistir essa peça foi bastante enriquecedor, tanto como experiência vivida como espectadora, quanto como observadora acadêmica, pois, coincidentemente, a peça trazia materiais que acrescentaram na minha pesquisa acadêmica, então, pude comparar o teatro sem projeções, com o teatro que utiliza recursos audiovisuais e com o teatro digital. A tecnologia em cena era interessante, mas ainda assim não era o teatro digital que abordo nestas páginas, levando em consideração que ele teve seu auge, até o momento, durante a pandemia. Sendo assim, me concentrarei em outras duas experiências teatrais que tive no último ano, uma de teatro presencial e outra de teatro digital.

3.2. Entre o físico e o digital

Em uma determinada ocasião, momento esse em que a pandemia já estava instaurada, eu tive a oportunidade de acompanhar duas montagens, uma digital e a outra presencial seguindo todos os protocolos de segurança sugeridos pela OMS. Falarei primeiramente da montagem presencial, em seguida da digital e farei um comparativo entre as duas.

A montagem presencial era uma peça chamada *A Desumanização*, uma peça adaptada do livro de *Valter Hugo Mãe*, escritor português, cuja obra possui o mesmo nome da apresentação. A peça aborda a história de uma garota gêmea que perdeu sua irmã ainda

durante a infância e precisa lidar com a ausência da sua semelhante enquanto cresce e se depara com diversas situações vividas em uma pequena cidade no interior da Islândia.

O espetáculo contava com a presença das atrizes *Fernanda Nobre* e *Maria Helena Chira* e a direção de *José Roberto Jardim*. No palco havia dois apartamentos separados por uma parede e espelhados, ou seja, tudo que existia em um cômodo também existia no outro. Cada espaço continha apenas uma cama, uma pia com armário embaixo, uma mesinha, um espelho, uma parede branca, um microfone unidirecional e uma câmera posicionada em uma segunda mesinha baixa.

Era uma criação que juntava o teatro e o audiovisual. Uma peça em que as atrizes, em determinado momento, atuavam direto para a plateia e em outro momento elas atuavam para as câmeras e as imagens delas apareciam projetadas nas paredes brancas dos quartos. A utilização de câmeras possibilitou o recurso de *close up*, muito utilizado no cinema, nos rostos das atrizes.

O texto da peça era extremamente potente, abordava muitos assuntos delicados, como a solidão, o abandono, a sexualização, e continuava por esse viés. Na minha visão, o uso de câmeras que jogavam com os *close-ups* intensificou significativamente a obra como um todo, pois, ver as expressões de dor, de alívio, de alegria e desespero das atrizes em tamanho maior do que o normal me fez entrar ainda mais na história e realmente compartilhar com as personagens as suas dores.

Além das câmeras utilizadas, o diretor optou por usar também microfones unidirecionais que captavam todas as falas das atrizes e as transmitiam por meio de caixas de som. Foi uma proposta bastante singular, no meu ponto de vista, pois possibilitou que as espectadoras ouvissem as falas das atrizes de uma maneira mais alta e limpa, permitindo assim que o texto fosse amplamente compreendido.

A peça presencial, além das características do teatro, possuía também características do cinema, e foi uma junção bem interessante entre cinema e teatro, pois a ação acontecia no “aqui e agora”, com a potência do teatro e ainda assim câmeras eram utilizadas para aumentar essa potência e criar uma nova experiência em termos teatrais.

Já a montagem digital foi uma apresentação de vídeo-dança chamada “40.04” com direção e interpretação de *Ana Julia Paiva* e *Anna Carolina Uchôa* e com o apoio do FAC

(Fundo de Apoio à Cultura). A apresentação não teve falas, a estética utilizada era de uma câmera que seguia os movimentos das atrizes que dançavam em uma casa com pouquíssimos móveis. Além de compor com a mobília, elas criavam uma narrativa poética que contava as histórias de duas mulheres em isolamento social que buscavam se conectar com seus interiores e com o exterior.

Foi cativante acompanhar a narrativa guiada por movimentos de câmera, movimentos esses que criavam junto com as intérpretes, e que juntos originaram uma experiência digital que não era teatro, e não se encaixava tão pouco como cinema. Era algo que caminhava de mãos dadas com o teatro e com o cinema, que pertencia aos dois e a nenhum ao mesmo tempo. Os cortes de câmera e diferentes planos de filmagens estavam presentes, mas a atuação, como se elas estivessem em um palco, também existiam ali.

É necessário dizer que essa apresentação não foi filmada ao mesmo tempo em que era apresentada para o público. Ela contou como já dito, com os cortes de câmera e também com a edição voltada para o audiovisual, tendo assim efeitos especiais. Entretanto, cada apresentação era feita ao vivo, ou seja, o vídeo era transmitido em uma determinada data com um horário específico, e em outro momento ele não poderia ser visto de novo. Fato que cria um grande paralelo com o teatro e seu princípio de efemeridade.

As duas apresentações, para mim, foram muito potentes, cada uma delas dentro das suas singularidades. Foi como presenciar os “dois lados da moeda”, um em que a presença existia enquanto física, com as atrizes e as espectadoras no mesmo espaço e o audiovisual era utilizado como intensificador da experiência, e no outro a presença dependia necessariamente do audiovisual para existir e o físico se tornou o potencializador da experimentação, levando em consideração que ele estava sendo utilizado como um corpo dançante em uma realidade extra cotidiana.

Estamos hoje em um momento da história em que as informações chegam cada vez mais rápido às pessoas, e o mundo se tornou mais informatizado. Durante o período da pandemia pude observar - e debati com colegas sobre o assunto - que muitas pessoas lançaram lojas e produtos online, assim como o teatro abriu para si esse leque digital de possibilidades.

Ao mesmo tempo em que penso na quantidade de pessoas que agora, por meio da internet, possuem acesso a peças teatrais e performances, as artes, que antes ainda lutavam contra a sua elitização, mesmo com os espetáculos acontecendo muito mais no centro do que

na periferia - aqui tomo como base minha experiência de vida como moradora de uma cidade satélite que já debateu diversas vezes sobre o teatro na periferia com pessoas periféricas de Brasília e de outros estados -, reflito também sobre a dificuldade de manter a atenção do público em peças digitais e criar esses laços de afeto em que as espectadoras terão uma experiência relacionada ao teatro.

Em um lado temos o fato de que a internet consegue atingir um número muito maior de pessoas com uma transmissão online, e em contrapartida, existe a realidade de que as atrizes terão que ter sua presença ainda mais expandida para propagarem sua mensagem sem os artifícios que o teatro presencial proporciona.

Infelizmente não tive acesso ao processo de montagem do 40.04, então não consigo abordar nessas páginas sobre como as atrizes fizeram sua preparação para a atuação digital, mas por meio de sua preparação e do seu estado de presença elas conseguiram me transmitir diversos sentimentos que as personagens possuíam no decorrer da peça, tanto quanto as atrizes presenciais em *A Desumanização*. Momentos de ápice dramático me fizeram arrepiar, chorar e refletir sobre questões da vida independentemente de as intérpretes estarem atrás de uma tela ou em cima de um palco.

3.3. TEAC e outras formas de representação

No primeiro semestre de 2021, eu cursei a disciplina de Diplomação Teatral, uma disciplina obrigatória para você se formar no curso de Artes Cênicas da UnB, e nessa disciplina decidimos gravar um filme, já que era impossível fazer o teatro presencial. Começamos estabelecendo uma história em comum, fizemos uma obra com base em uma história real que escutamos da professora Roberta Matsumoto em uma de suas aulas de uma disciplina que é pré-requisito para o trabalho de conclusão de curso e a Diplomação.

A história criada se passava em um prédio em que o gato de um morador desaparecia, e então todas as personagens se relacionavam de alguma forma com o gato desaparecido. Cada aluna escreveu o roteiro de sua personagem, sempre utilizando o sumiço do gato como o causador do conflito interno vivido pela personagem. Após os roteiros ficarem prontos, começaram as gravações.

Cada aluna gravou sua cena em casa, sozinha ou com a ajuda da família - meu caso - e depois as cenas foram editadas para formarem um único filme. Todo o processo de construção de roteiro, gravação e edição foi um desafio para mim, pois eu não possuía experiência com cinema, então tive que pesquisar bastante para conseguir fazer o trabalho.

Durante, principalmente, a escrita do roteiro e as gravações, é que as diferenças entre teatro e cinema ficam mais evidentes. Roteiros são diferentes de textos dramáticos, além da estrutura diferente, ainda possuem especificidades outras, como: movimento de câmera, duração de cena, entre outras. E a atuação para a câmera é diferente da atuação para a plateia pois você está atuando para uma câmera que gravará tudo o que for feito, e se algo sair errado, é possível gravar mais uma vez, diferentemente da apresentação no teatro presencial em que tudo que for feito será visto ao vivo.

Nesse mesmo semestre eu tive a oportunidade de participar de um TEAC (Técnicas Experimentais em Artes Cênicas) com o diretor Hugo Rodas, a proposta de montagem era a criação de um espetáculo online que falava sobre Bertold Brecht e cada uma das alunas apresentaria uma personagem de diferentes histórias escritas por Brecht. Eu escolhi a peça *Santa Joana dos matadouros* e a personagem escolhida foi a Joana.

No processo de montagem da peça passamos por diversas situações que contavam com a desconexão da internet, o atraso de áudio, o vídeo travado por conta da internet ruim, entre outras. E essas situações possibilitaram ao Hugo criar a proposta de pedir para que as atrizes fizessem cenas em câmera lenta, fizessem experimentações com a desafinação de vozes, com as pausas durante a interpretação e com a repetição de movimentos como se estivessem em lag e delay. Por fim, optamos por gravar as cenas previamente para não correr o risco de a conexão cair durante a apresentação da peça digital.

Além disso, participei também de um curso online de atuação para a câmera. Durante a experimentação de uma cena online e ao vivo - nesta cena em que eu experimentava em dupla, tivemos o desafio de representar uma abdução alienígena - exatamente no momento em que estava sendo abduzida a minha internet ficou sem conexão e tentei reconectá-la. Em outras propostas mais realistas, essa desconexão da minha internet geraria todo um transtorno para quem estava assistindo e para mim, mas, segundo o feedback de um espectador, por ser uma cena de abdução, a caída da internet deu a impressão de que os alienígenas estavam cortando a minha conexão com o mundo.

Dessa forma pude observar que a conexão com a internet durante esse período de pandemia em que a utilizamos como ferramenta e forma de fazer teatro, pode gerar possibilidades outras dentro da performance teatral. Durante uma peça presencial é impossível que a conexão de uma atriz caia durante a apresentação porque o corpo que é utilizado - salvo em exceções como: a utilização de projeções ou objetos ligados a internet e no infeliz caso de alguma atriz passar mal em cena -, já no teatro remoto esses imprevistos podem acontecer e gerar bons resultados para a apresentação.

Foi uma experiência bastante interessante ver essas formas de experimentação associadas ao digital, pois tive outra dimensão das possibilidades do online. Presencialmente eu já tinha visto e participado de ensaios e experimentações cênicas, mas nunca havia participado de ensaios digitais.

É interessante pensar no teatro remoto como outra possibilidade de teatro, que não se encaixa como cinema por não ter um roteiro de cinema e uma pós-produção previamente realizada, mas que também não se encaixa como teatro filmado, pois não se trata de uma peça que foi filmada anteriormente ou ao vivo e está sendo apresentada em um determinado momento. Mas sim, de uma filmagem de um espetáculo teatral que foi pensado para o digital, filmado para o digital e apresentado no digital, o que pode gerar nas espectadoras diferentes experiências, por se tratar de algo ainda não explorado e que tomou forma recentemente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: FIM DE TRANSMISSÃO

A experiência de realizar essa pesquisa foi algo inovador para mim. Como eu já havia conversado com o meu orientador e ele coincidentemente partilhava do mesmo pensamento que eu, acho importante expor nessas páginas que ao iniciar esse trabalho de conclusão de curso, eu acreditava verdadeiramente que o teatro não se fazia digitalmente, e que o teatro digital jamais seria teatro.

Entretanto, no decorrer dessa pesquisa e de outras experiências eu, juntamente com o meu orientador, observamos que o experimento cênico pode sim ser feito de forma remota e inteiramente digital e que cabe a nós, artistas, explorarmos as possibilidades criativas que a internet nos proporciona.

O digital é diferente, é inovador, é desafiador e pode chegar até mesmo a ser amedrontador, mas isso se dá mais pela questão de ser um artifício em fase de experimentação - quando falamos especificamente do teatro digital que se popularizou durante a pandemia - do que pelas dificuldades que ele traz, já que, apesar das implicações de se fazer teatro sendo ele digital, ele possui suas vantagens.

Viver o digital durante esse período de pandemia foi de grande valia artística. Pude experimentar o teatro digital tanto como atriz quanto como espectadora, e nos dois casos eu fui tocada por essas experiências, não foram experiências iguais às do teatro presencial, se tivessem sido, minha pesquisa teria agora outro rumo, mas foram experiências vividas que eu tive a oportunidade de ter.

Também acho válido acrescentar que a experiência vivida com o digital foi diferente do cinema. O teatro digital realmente me colocou, enquanto objeto da experiência em um lugar entre o teatro e o cinema/audiovisual. Definitivamente não foi a mesma coisa que assistir ou fazer um filme e tampouco era fazer ou assistir uma peça presencial. Mas era, na minha visão, o entre a presença física e o audiovisual, um caminho que passa pelos dois.

Não acho que o teatro digital seja igual ao teatro presencial, assim como não o vejo como cinema ou audiovisual. No meu ponto de vista é um experimento cênico digital em fase de exploração, até porque seria muita pretensão da minha parte tentar denominar com um nome específico algo digital que flerta com o cinema e o teatro ao mesmo tempo, e em sua completude possui os dois e nenhum simultaneamente.

Acredito que é necessário nos adaptarmos, afinal de contas os artistas fazem isso desde o início do mundo. Então não consigo ver o teatro digital como algo ruim ou algo que vá acabar com o teatro presencial, é sempre bom lembrar que o cinema, os vídeos, o audiovisual e a televisão existem e ainda assim o teatro presencial continua trilhando o seu caminho no decorrer das Eras. Todas essas formas artísticas podem coexistir sem implicar necessariamente no desaparecimento de alguma delas.

Também não sei dizer ao certo se esse experimento cênico digital vai durar por muito mais tempo, mas acredito sim que ele é um novo caminho a ser explorado e trilhado dentro das artes da cena.

REFERÊNCIAS

Documentos

ARAÚJO, Alisson. **Máscara: Estratégia de Composição Física em Texto de Representação**. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Arte - PPGCEN, Universidade de Brasília, 2013.

AZEVEDO, Sônia Machado de. **O Papel do Corpo no Corpo do Ator**. São Paulo: Perspectiva, 2017.

BARBA, Eugenio. **A arte secreta do ator: um dicionário de antropologia teatral** / Eugenio Barba, Nicola Savarese; tradução de Patricia Furtado de Mendonça. -São Paulo: É Realizações, 2012.

BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro** / Margot Berthold; [tradução Maria Paula v. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia]. – 6. Ed. – São Paulo: Perspectiva, 2014.

BRANDÃO, Cristina. **Herdeiros do teleteatro** – novos rumos na teledramaturgia. VII Encontro Nacional de História da Mídia. Fortaleza, 19 a 21 de agosto de 2009. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/encontros-nacionais/7o-encontro-2009-1/Herdeiros%20do%20teleteatro%202013%20novos%20rumos%20na%20teledramaturgia.pdf>. Acesso em: 04/09/2020.

BROOK, Peter. **Porta Aberta**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

FÉRAL, Josette. **Além dos limites: teoria e prática do teatro**/ Josette Féral; tradução J. Guinsburg... [et al.]. -1.ed. -São Paulo: Perspectiva, 2015.

_____. **Encontros com Ariane Mnouchkine: Erguendo um monumento ao efêmero**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo; SESCSP, 2010.

FO, Dario. **Manual Mínimo do Ator**. SP: Ed Senac, 2011.

LARROSA, J. **Experiência e alteridade em educação**. Rev. Reflexão e Ação, Santa Cruz do Sul, vol. 19, n. 2, p. 04-27, julho/dez. 2011. Disponível em: <<http://online.unisc.br/seer/index.php/reflex/article/view/2444>>

LECOQ, Jacques. **O Corpo Poético. Uma pedagogia da Criação teatral**. SP: SESC e SENAC, 2010.

MATSUMOTO, Roberta. **Variações sobre teatro e audiovisual**. Repertório, Salvador, ano 20, n.28, p.47-67, 2017.

MNOUCHKINE, Ariane; PASCAUD, Fabienne. **A arte do presente**. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2011.

PAVIS, Patrice. **A encenação contemporânea: origens, tendências, perspectivas**/ Patrice Pavis; [tradução Nanci Fernandes] São Paulo: Perspectiva, 2010.

PICON-VALLIN, Beatrice. **Les Écrans sur la scène**. Première édition Réimpression sous le même titre : Tentations et résistances de la scène face aux images, études rassemblées et présentées par B. Picon-Vallin,(1998) 2009. Lausanne, L'Âge d'Homme,. Lausanne, L'Âge d'Homme, 344 p., 1998, Collection th XX.

RAMALDES, Karine. **A relação entre espectador e obra de arte**. Revista aSPAs. Vol. 6. n. 1, 2016. Disponível em: [www.revistas.usp.br > aspas > article > download](http://www.revistas.usp.br/aspas/article/download). Acesso em: 20 fev 2021.

ROMANO, Lúcia. **O teatro do Corpo Manifesto: teatro físico**. São Paulo: perspectiva, 2008.

SERRONI, José Carlos. **Cenografia brasileira: notas de um cenógrafo**. São Paulo: Edições SESC SP, 2013.

Eletrônicos

LAVADO, Thiago. Uso da internet no Brasil cresce, e 70% da população está conectada. **G1**. 28/08/2019. Disponível em: <https://g1.globo.com/economia/tecnologia/noticia/2019/08/28/uso-da-internet-no-brasil-cresce-e-70percent-da-populacao-esta-conectada.ghtml>. Acesso em: 05 mai. 2021.

SARMENTO, Gabriela. Teatro on-line: companhias se reinventam em peças no Zoom com atores em casa. **G1**. 03/08/2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2020/08/03/teatro-on-line-companhias-se-reinventam-em-pecas-no-zoom-com-atores-em-casa.ghtml>. Acesso em: 05 mai. 2021.

SILVA, Samantha Nascimento da. Teatro e pandemia: novas possibilidades de existência para os palcos. **ECA - Escola de Comunicações e Artes**. Universidade de São Paulo. 26/03/2020. Disponível em: <http://www3.eca.usp.br/noticias,teatro-e-pandemia-novas-possibilidades-de-exist-ncia-para-os-palcos>. Acesso em: 31 jan. 2021.

TEATRO. In **Dicionário Priberam da Língua Portuguesa** [em linha], 2008-2021, <https://dicionario.priberam.org/teatro>. Acesso em: 06 fev. 2021.

USO de Internet, televisão e celular no Brasil. **IBGEeduca** Disponível em: <https://educa.ibge.gov.br/jovens/materias-especiais/20787-uso-de-internet-televisao-e-celular-no-brasil.html>. Acesso em: 05 mai. 2021.