



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA - UnB
INSTITUTO DE ARTES - IDA
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS - CEN

Nathan Balzani de Carvalho

EM OUTROS PALCOS:
Hibridismos e Processos Cênico-Audiovisuais

Brasília
2023

Nathan Balzani de Carvalho

**EM OUTROS PALCOS:
Hibridismos e Processos Cênico-Audiovisuais**

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade de Brasília como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Interpretação Teatral

Orientador: Prof. Dr. Marcus Mota.

**Brasília
2023**

**Trabalho de conclusão de curso apresentado para obtenção de grau de bacharel em
Interpretação Teatral no curso de Artes Cênicas da Universidade de Brasília.**

Autor: Nathan Balzani de Carvalho.

Monografia apresentada em: _____ de _____ de 2023.

Comissão Avaliadora:

Prof. Dr. Marcus Mota (CEN/UnB)

ORIENTADOR

Prof.^a Dr.^a Alice Stefânia (CEN/UnB)

MEMBRO INTERNO

Prof. Dr. Tiago Mundim (CEN/UnB)

MEMBRO INTERNO

RESUMO

Este trabalho é o resultado de uma reflexão acerca dos hibridismos entre o teatro e o audiovisual a partir de como eu os experienciei em minha formação artística e acadêmica. Está dividido em três capítulos que contextualizam e ressaltam os diferentes aspectos desta convergência. O primeiro contextualiza o advento da arte cinematográfica e como esta se comunicou com o teatro durante o Primeiro Cinema, período que compreende as suas primeiras décadas de produção. O segundo, pontua as múltiplas formas de integração entre as artes performáticas e as tecnologias audiovisuais na contemporaneidade. Por fim, o terceiro compreende uma análise das associações entre esses dois fazeres artísticos dentro da minha formação acadêmica, perpassando pelos diversos projetos que realizei durante o meu processo de graduação e como estes contribuíram para o meu entendimento como um artista multidisciplinar.

Palavras-chave: Teatro. Audiovisual. Cinema. Teatro Contemporâneo. Teatro Performativo. Hibridismo.

ABSTRACT

This work is the result of a reflection on the hybridisms between theater and audiovisual art within the course of my artistic and academic training. It is divided into three chapters that contextualize and highlight the different aspects of this convergence. The first contextualizes the advent of cinema and how it communicated with the theater during First Cinema, the period that comprises its first decades of production. The second points out the multiple forms of integration between performing arts and audiovisual technologies in contemporary times. Finally, the third comprises an analysis of the associations between these two artistic practices within my academic training, going through the various projects I produced during my graduation years and how they contributed to my understanding as a multidisciplinary artist.

Keywords: Theater. Audiovisual. Cinema. Contemporary Theater. Performative Theater. Hybridism.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - *La Lune à un mètre* (1898) de Georges Méliès.

Figura 2 - *Viagem à Lua* (1902) de Georges Méliès.

Figura 3 - *O Encouraçado Potemkin* (1925) de Serguei Eisenstein.

Figura 4 - *A Paixão de Joana d'Arc* (1928) de Carl Theodor Dreyer.

Figura 5 - *Amores Expressos* (1994) de Wong Kar-wai e *Anjos Caídos* (1995) de Wong Kar-wai.

Figura 6 - *O Gabinete do Dr. Caligari* (1920) de Robert Wiene.

Figura 7 - *Cidadão Kane* (1941) de Orson Welles.

Figura 8 - *The Life and Death of Marina Abramović* (2011) de Robert Wilson e Marina Abramović e *Rhinoceros* (2014) de Robert Wilson.

Figura 9 - *Coro* (1995) do grupo italiano Studio Azzurro.

Figura 10 - *Splayed Mind Out* (1998) de Meg Stuart e Gary Hill.

Figura 11 - *Lähtö* (2013) de Kalle Nio.

Figura 12 - Filmagens de *Tambours Sur La Digue* (2003) de Ariane Mnouchkine.

Figura 13 - *Climax* (2018) de Gaspar Noé e *Arca Russa* (2002) de Aleksandr Sokurov.

Figura 14 - A aldeia de *Dogville* (2003) vista através de um plongée absoluto (90°), onde podemos observar o desenho da cidade.

Figura 15 - *Dogville* (2003) de Lars von Trier.

Figura 16 - *Birdman ou (A Inesperada Virtude da Ignorância)* (2014) de Alejandro González Iñárritu, *Quando Duas Mulheres Pecam* (1966) de Ingmar Bergman, *Ervas Flutuantes* (1959) de Yasujirō Ozu, *O Beijo no Asfalto* (2018) de Murilo Benício, *Romeu + Julieta* (1996) de Baz Luhrmann e *Tudo sobre Minha Mãe* (1999) de Pedro Almodóvar.

Figura 17 - *A Tragédia de Macbeth* (2021) de Joel Coen, *Noite de Estreia* (1977) de John Cassavetes, *Deus da Carnificina* (2011) de Roman Polanski, *Quem Tem Medo de Virginia Woolf?* (1966) de Mike Nichols, *Tatuagem* (2013) de Hilton Lacerda e *Um Clarão nas Trevas* (1967) de Terence Young.

Figura 18 - *Euneirophrenia* (2020), projeto final do TEAC Entretelas.

Figura 19 - *Norman Bates* (2021), trabalho final de Interpretação Teatral 3.

Figura 20 - *Eu, Ele e o Monstro* (2020), projeto final da disciplina Voz e Palavra na Performance Teatral Contemporânea 1.

Figura 21 - *O Reflexo* (2021), projeto final da disciplina Oficina Básica de Audiovisual.

Figura 22 - *Só Percebo Que Estou Correndo Quando Vejo Que Estou Caindo (2022)*, montagem final da turma de Interpretação e Montagem.

Figura 23 - *A Cantora Careca (2023)*, montagem final da turma de Projeto em Interpretação Teatral.

Figura 24 - Registros fotográficos feitos por mim do processo de montagem final da turma de Diplomação em Interpretação Teatral.

Figura 25 - Registros fotográficos feitos por mim do processo de montagem final da turma de Diplomação em Interpretação Teatral.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO 1: AS FRICÇÕES E A TEATRALIDADE INERENTES AO PRIMEIRO CINEMA	11
1.1. Teatro vs. Cinema.....	11
1.2. Por uma Estética Cinematográfica.....	17
CAPÍTULO 2: O TEATRO PERFORMATIVO E SUA OSTENSIVA INTEGRAÇÃO COM AS TECNOLOGIAS AUDIOVISUAIS	24
2.1. O Desenvolvimento de um Fazer Teatral Performativo.....	24
2.2. Teatros & Audiovisualidades.....	27
CAPÍTULO 3: HIBRIDISMOS TEATRAIS E AUDIOVISUAIS NO MEU PROCESSO DE FORMAÇÃO ARTÍSTICO-ACADÊMICO	37
3.1 Experimentações, Caminhos e Descobertas.....	37
3.2 O Abraçar de uma Artisticidade Multidisciplinar.....	42
CONSIDERAÇÕES FINAIS	47
REFERÊNCIAS	49

Para mim, o cinema combina tudo. É por isso que fiz do cinema o trabalho da minha vida. No cinema, a pintura e a literatura, o teatro e a música se unem. Mas um filme ainda é um filme.

Akira Kurosawa

INTRODUÇÃO

Arte e vida são termos sinônimos, irmãos, amantes, correlacionados, simbióticos, gêmeos siameses que não podem sobreviver separados. A arte está presente em todas as esferas da vida social e urbana, nada se pode imaginar sem ela. É aquilo que está presente nos grandes espetáculos e nas pequenas ações do dia a dia. As diferentes maneiras com que escolhemos expressar essa arte interior são o que nos constituem como seres humanos. Alguns escolhem expressar sua artisticidade cuidando do próximo, outros cozinhando, outros desenhando, outros cantando e eu escolhi expressá-la, ou talvez ela me escolheu, através da atuação e da encenação. O artifício de transformar o invisível em algo palpável, seja isto feito através do meu corpo, das minhas palavras ou das lentes da minha câmera.

A memória mais antiga que possuo data da minha primeira ida ao cinema, do encanto de me encontrar diante daquela enorme tela exibindo imagens fantásticas que, aos 3 anos de idade, pareciam tão reais quanto o espaço que me circundava. A arte veio a se tornar tão vigorosamente presente na minha vida, sobretudo através do teatro e do audiovisual, tendo culminado em um ponto onde não me via capaz de imaginar um futuro que não a envolvesse. O teatral e o cinematográfico estabeleceram-se como os dois grandes pilares da minha existência, tendo esta monografia surgido do meu pulsante desejo de refletir sobre as formas com que essas duas linguagens, tão diferentes e ao mesmo tempo tão similares, se relacionam, se imbricam e se contaminam. Esta reflexão se dá, sobretudo, dentro de um contexto majoritariamente teatral, visto que a prática associada a esse projeto foi desenvolvida dentro dos meus quatro anos e meio de vivências dentro do bacharelado em Interpretação Teatral na Universidade de Brasília.

Através de um olhar cênico, busco analisar a relação entre esses dois fazeres artísticos a partir do surgimento do cinema, no final do século XIX. Esta monografia é dividida em três capítulos que contextualizam as relações entre o audiovisual e o teatro, desde o seu surgimento até a contemporaneidade, com o primeiro capítulo abrangendo o período das primeiras décadas de produção cinematográfica e os diferentes atritos que, de acordo com Aumont (2008), essa nova arte, vista socialmente como uma prima e rival do teatro, teve de superar para se emancipar e encontrar uma linguagem singular de expressão. Já o segundo capítulo busca analisar as diferentes formas de integração entre o teatro e o audiovisual dentro do contexto contemporâneo no qual, após a superação dos conflitos iniciais, estas duas artes passaram a se imbricar e contaminar cada vez mais. Por fim, o terceiro e último capítulo busca refletir sobre as diferentes formas de incorporação do audiovisual na minha formação

como estudante de teatro. Sendo essa embasada em uma prática acadêmica e em processos que, ao decorrer dos meus anos na universidade, oportunizaram o elo entre essas duas linguagens singulares, mas indissolúveis dentro da busca por uma constituição artística individual.

O hibridismo, ou seja, a mistura de diferentes linguagens, perpassa não só a minha formação acadêmica, como também toda a minha vida pessoal, tendo levado a me definir como um artista inerentemente visual e intrinsecamente multidisciplinar. O comprometimento com o elo entre diferentes fazeres artísticos é o que permeia essa pesquisa e busca promover-se para além dela, em busca de experimentações artísticas cada vez mais contemporâneas, que borrem barreiras previamente definidas e que se emancipem para além de definições categóricas e restritivas.

CAPÍTULO 1

As Fricções e a Teatralidade Inerentes ao Primeiro Cinema

A apresentação do cinematógrafo pelos irmãos Lumière, no dia 28 de dezembro de 1895, no Café Grand em Paris é considerado o marco zero do cinema e trouxe consigo a maior revolução que o campo das artes já havia presenciado até então (BAZIN, 2018). O teatro representava, até aquele momento, a expressão máxima da comunicação de massas, um local para onde as pessoas se dirigiam para se informar sobre o que acontecia no mundo e para, principalmente, observar uma vida outra àquela que era delas. É importante frisar que, durante esse período, o teatro do norte ocidental, no qual me debruçarei nesta pesquisa, era ainda essencialmente textocêntrico, todos os elementos cênicos serviam ao texto e trabalhavam para amplificar sua potência, sendo ele o verdadeiro protagonista do espetáculo. Com o surgimento do cinema, a câmera se mostra capaz de captar e expressar a realidade de forma mais fidedigna e eficiente do que o palco, na poética realista/naturalista (LEHMANN, 2007). O teatro então encontra sua posição social e cultural colocada em conflito, sendo exponencialmente pressionado a se reinventar, a fugir do discurso e a se emancipar da literalidade (LEHMANN, 2007).

Porém, esse processo não se deu da noite para o dia. Várias décadas se passaram até que o teatro norte-ocidental pudesse assumir uma nova função artística e social, que fugisse daquela expressão realista cada vez mais datada aos seus mecanismos e, por conseguinte, para o cinema se emancipar da teatralidade que era inerente às suas primeiras décadas de produção. O Primeiro Cinema, período que data da invenção do cinematógrafo¹ até a estabilização do cinema sonoro², de 1895 a 1940, é marcado pela luta do cinema para se estabelecer como uma arte singular e emancipada do seu irmão mais velho, o teatro, que influenciou fortemente suas primeiras décadas de produção, em tentativas de reproduzir na câmera aquilo que se estava habituado a ver no palco.

¹ Cinematógrafo é um termo antigo para vários tipos de mecanismos de filmes cinematográficos. O nome foi usado para câmeras de cinema, bem como para projetores de filmes, ou para sistemas completos que também forneciam meios para imprimir filmes (como o Cinematógrafo dos Irmãos Lumière) (ABEL, 2004).

² Um filme sonoro é um filme com som sincronizado, ou som tecnologicamente acoplado à imagem, em oposição a um filme mudo (ALTMAN, 2005).

1.1 - Teatro vs. Cinema.

Um dos maiores expoentes do Primeiro Cinema foi o francês Georges Méliès, que trabalhava como ilusionista antes de se aventurar com a recém inventada película cinematográfica. Méliès foi um artista crucial para o alvorecer do cinema ao experimentar e desenvolver diversas técnicas, narrativas e estabelecer os primórdios do que hoje conhecemos como efeitos especiais (BAZIN, 2018). Porém, apesar de sua importância e avanços obtidos, os filmes do cineasta não fogem do grande dilema inerente ao período do Primeiro Cinema: a teatralidade exacerbada. De acordo com o teórico cinematográfico André Bazin, o problema de Méliès, assim como da esmagadora maioria dos cineastas das primeiras décadas de produção audiovisual, foi de que no fundo ele via o cinema apenas como um aperfeiçoamento do fascínio teatral. O ato de filmar era para ele nada mais do que um prolongamento da prestidigitação³ (BAZIN, 2018). Os primeiros filmes produzidos eram curtos, visto as limitações da película cinematográfica que, além do alto custo, não permitiam filmagens muito longas. Bazin denomina os filmes produzidos durante o final do século XIX e das primeiras décadas do século XX como “teatro filmado”, pois se limitavam, em sua maioria, a um único plano estático e frontal, locação unitária e representação mimética onde se representava uma ação longa com escassas, ou nenhuma interrupção.

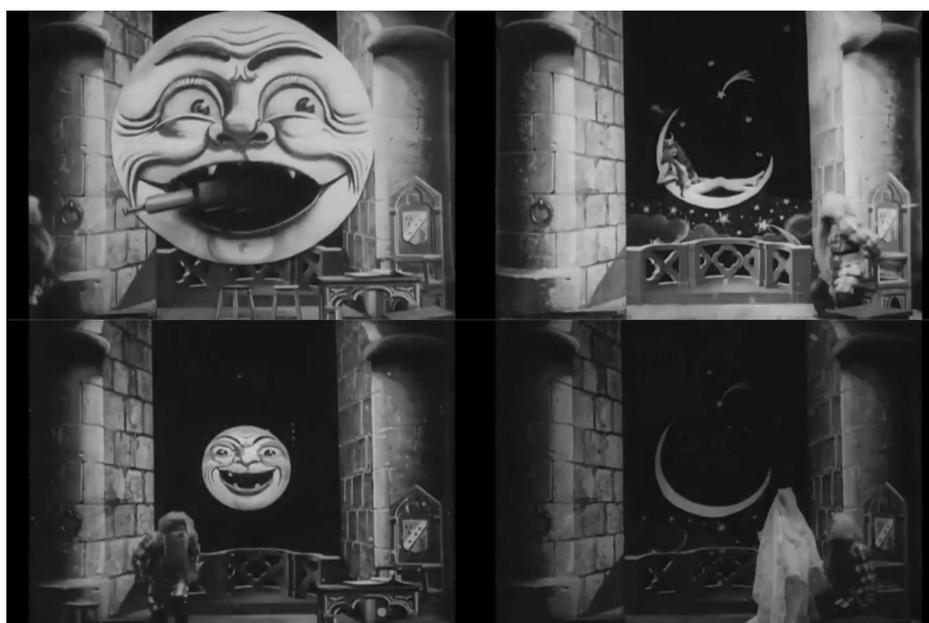


FIGURA 1 - *La Lune à un mètre* (1898) de Georges Méliès.

³ Prestidigitação ou Ilusionismo é a arte performativa que tem como objetivo entreter o público dando a ilusão de que algo impossível ou sobrenatural ocorreu. Os praticantes desta atividade designam-se por ilusionistas ou mágicos.

Em *La Lune à un mètre*, curta-metragem de 3 minutos produzido em 1898 por Méliès, que ele mesmo estrela, se passa completamente em uma única locação, com um plano frontal e estático que mostra um compilado de imagens representando os devaneios de um astrônomo obcecado pela lua.

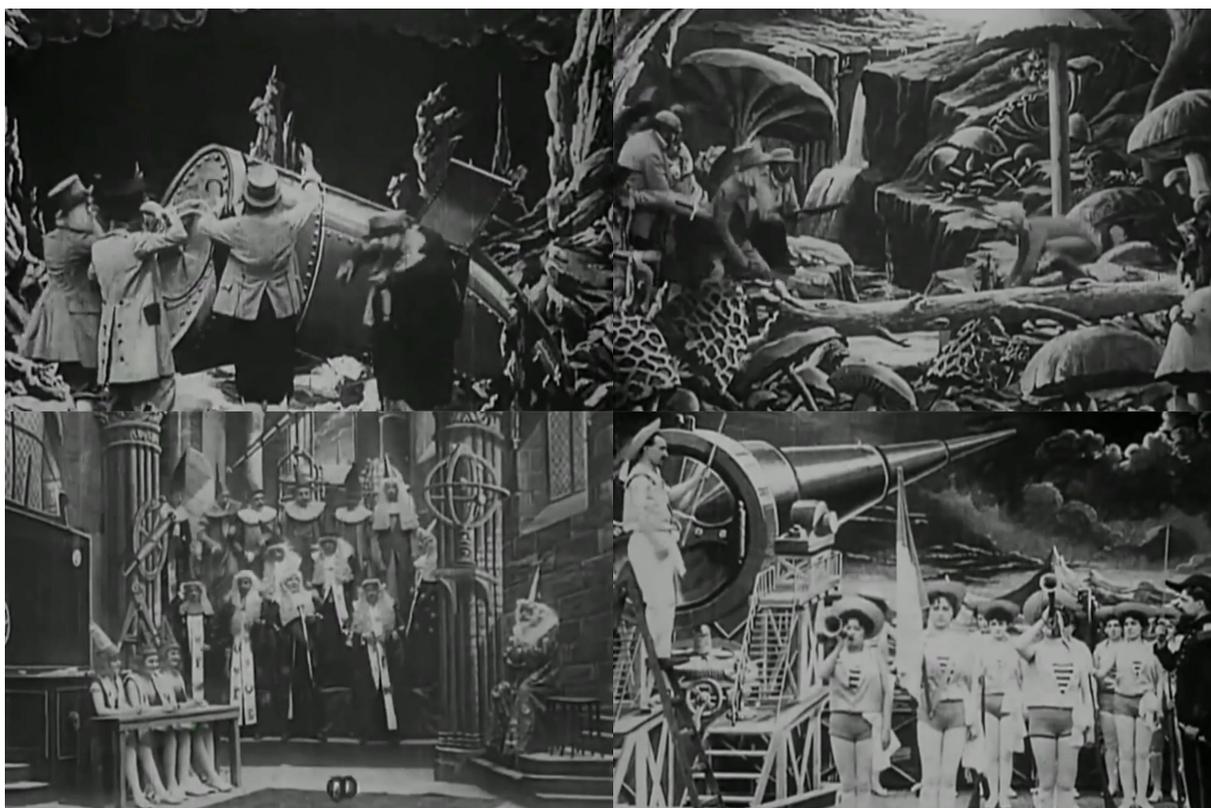


FIGURA 2 - *Viagem à Lua* (1902) de Georges Méliès.

Já no filme *Viagem à Lua* de 1902, considerado o primeiro filme de ficção científica (CREED, 2009), Méliès demonstra uma maior variedade de locações, abundância de atores e apresenta aos espectadores uma expedição à lua por parte de um grupo de astrônomos. Os cenários esbanjam a característica encenação teatral predominante naquele período, com seus painéis pintados e objetos bidimensionais utilizando-se de forma ostensiva a técnica de Trompe-l'oeil⁴. Apesar das diferentes locações, a câmera permanece estática e frontal durante todo o filme e os atores interpretam como se estivessem diante de uma plateia, em um palco italiano.

⁴ Trompe-l'oeil é uma técnica artística que, com truques de perspectiva, cria uma ilusão ótica que faz com que formas de duas dimensões aparentem possuir três dimensões. Provém de uma expressão em língua francesa que significa "engana o olho" e é usada principalmente em pintura ou arquitetura (TYMIENIECKA, 2006, p.259).

Vide os exemplos acima, o Primeiro Cinema é visto como teatral para o teórico Jacques Aumont não porque se baseia necessariamente em um argumento de origem teatral ou porque adapta para a tela alguma peça, embora isso ocorresse com demasiada frequência, mas sim no que diz respeito ao modelo que se seguia de encenação frontal, centralização, pressuposto da existência de bastidores, sobreposição em profundidade e de uma atuação caracteristicamente exagerada (AUMONT, 2008). Isto se apresenta como um reflexo direto da tradição europeia que foi pautada pela oralidade. Em contraste com os fazeres teatrais de origem oriental, como o Kathakali indiano ou o Nô japonês, que se estruturam com ênfase na corporeidade, na dança, no coro, na música e no ato cerimonial, o teatro ocidental urbano é predominantemente pautado no texto lírico ou narrativo e na declamação dos mesmos. O teatro europeu é o teatro do drama, não no sentido de gênero, mas no sentido de literalidade (LEHMANN, 2007).

Nos primeiros anos de produção cinematográfica, a impossibilidade de se utilizar do som e os desafios de se lidar com as novas tecnologias implicaram em uma tentativa de duplicar a encenação do palco na tela. Isso também fez com que houvesse o despertar de um sentimento de rivalidade entre as duas artes: o medo de que o cinema viria a substituir o teatro. O cinema foi visto com maus olhos pelos membros da classe teatral, que o viam como uma “arte inferior”. Similarmente, durante sua consolidação, com o advento da eletricidade e das novas técnicas de iluminação, o próspero teatro europeu foi visto com um grau de inferioridade pelos assíduos amantes da literatura no período. “Muitos eram os críticos que repetiam essa axiologia, quando não acrescentavam que, sendo o teatro uma arte de massas, é necessariamente inferior à arte de elite que é a literatura” (AUMONT, 2008, p.24).

Contudo, segundo Aumont, a ideia de que o cinema viria a substituir o teatro se mostrou, claramente, infundada e errônea. Para quem se substituiria esse teatro? Não seria para o público de cinema que deserdou há tempos o teatro e nem para a minoria de privilegiados culturalmente e financeiramente que constitui a esmagadora maioria da clientela dos espaços teatrais. O divórcio dos espectadores de teatro e de cinema não data da noite de apresentação do cinematógrafo no Grand Café em 1895. Trata-se de um público que sempre foi diferente, pois, assim como seus respectivos apreciadores, o teatro e o cinema são, primordialmente, artes divergentes entre si, apesar de suas inúmeras e inegáveis consonâncias. Além disso, conforme Aumont:

O teatro filmado passou a ser o estigma dos inícios do cinema sonoro. De resto, os amantes de teatro não viam vantagens nesse cinema. O teatro filmado é atacado por todos: por aqueles que tem saudade do ‘cinema puro’, feito para os olhos e não para os ouvidos, por aqueles que acham que o cinema só adapta peças de terceira categoria, por aqueles que se alegram por o ver a evitar as grandes obras, que só poderia desnaturar. A causa é conhecida: o cinema não é o teatro, o teatro filmado é cinema inferior (AUMONT, 2008, p.19).

Serguei Eisenstein, cineasta da antiga União Soviética, desde os seus primeiros escritos explicitava a marcante diferença entre as artes do cinema e do teatro. Para ele, o cinema é capaz de mostrar para o público os “próprios eventos”, enquanto se difere do teatro que possui como potência demonstrar as “reações aos eventos” (EISENSTEIN, 2002). O soviético iniciou sua carreira nos teatros de Moscou, mas ao entrar em contato com a película cinematográfica pela primeira vez durante a encenação de uma de suas peças, se viu hipnotizado pelas possibilidades que a nova arte oferecia, tendo tomado a decisão de migrar do teatro para o cinema, pois ansiava por explorar elementos dos quais o teatro daquele período não possuía os meios para realizar. Eisenstein foi um dos pioneiros da consolidação do cinema como expressão artística, sendo responsável por formular as primeiras teorias escritas sobre a arte cinematográfica e, principalmente, por criar a noção de montagem, a justaposição de planos distintos com a função de criar sentido (EISENSTEIN, 2002). Eisenstein dirigiu *O Encouraçado Potemkin* em 1925 com o objetivo de testar suas teorias de montagem, sendo vítima de censuras na época por conta de seu teor revolucionário e do uso de violência gráfica. Contudo, trazendo inegáveis avanços de filmagem e edição que fugiam dos padrões estáticos e teatralizados que predominavam até então.



FIGURA 3 - *O Encouraçado Potemkin* (1925) de Serguei Eisenstein.

Para Bazin (2018), o fenômeno do teatro filmado só se amplificou ainda mais com o surgimento do cinema falado. Ao contrário do que podia se esperar com a inserção de som na película: um maior distanciamento do teatro por parte do cinema e criação de uma identidade própria. Houve na verdade uma onda de filmes que não eram nada mais do que a representação vazia de textos teatrais em frente a uma câmera. A partir das falhas tentativas de transposição exagerada da encenação e, principalmente, da atuação teatral para a tela, sendo essa incompatível com o realismo congênito da imagem em movimento, que o cinema se viu cada vez mais no caminho do estabelecimento de uma estética puramente cinematográfica.



FIGURA 4 - *A Paixão de Joana d’Arc* (1928) de Carl Theodor Dreyer.

A Paixão de Joana d’Arc, filme francês de 1928 dirigido por Carl Theodor Dreyer, mostra as últimas horas da heroína francesa de mesmo nome e seu sofrimento diante das acusações que enfrentou perante a Igreja Católica. Foi um dos poucos filmes da era muda que obteve êxito cinematográfico ao beber de fontes teatrais de maneira mais discreta, com emprego abundante de close-ups e a “destruição do espaço”, onde a espacialidade parece inexistente a primeira vista, pois o foco recai quase que por completo na expressividade dos atores, sendo poucos os momentos em que somos concedidos por imagens que demonstram as localidades em que esses personagens se encontram (BAZIN, 2018). O trabalho de câmera, inovador para a época, obteve êxito em fugir da frontalidade de herança teatral e utilizar

planos fechados para dar ênfase na atuação de Renée Jeanne Falconetti, considerada até hoje, por muitos críticos, como a melhor interpretação de uma atriz na história do cinema (KAEL, 1982).

1.2 - Por uma Estética Cinematográfica.

Com o frequente fracasso durante os primeiros anos do cinema sonoro por parte de filmes que transpunham textos teatrais quase que na íntegra e sem as modificações necessárias para que essas dramaturgias funcionassem para a câmera, o cinema começou a passar por momentos de reflexões e transformações a respeito de sua potência estética. A busca por uma estética puramente cinematográfica atinge seu apogeu durante a era sonora quando seus cineastas percebem que a câmera permite a metamorfose de situações dramáticas que no teatro nunca haveriam chegado à fase adulta (AUMONT, 2008). A utilização exacerbada da encenação teatral começa a ser vista como incompatível com o realismo cada vez mais inerente ao cinema, visto que esse é uma arte que é contada em imagens e não em texto, sendo esse, principalmente o diálogo, apenas um de seus elementos de composição, não sendo necessário para a existência do mesmo. Em um roteiro cinematográfico tudo tem de ser mostrado e não explicado, algo que o difere do teatro norte-ocidental, onde não é possível se mostrar tudo no palco assim como é no cinema, havendo a necessidade de verbalizar, contar e relatar, fazendo com que a mente do espectador trabalhe para imaginar o que poderia estar fisicamente ali, mas não está. Para Aumont, o verdadeiro realismo, a “fatia de vida”⁵, não existe de fato no teatro. Para ele, o simples fato de expor essa ação no palco já a torna um fenômeno *in vitro*, a separando da vida com a condição de estar sendo modificada em tempo real através da observação (AUMONT, 2008). O autor declara:

Antoine pode até por pedaços de carne no palco, mas não pode, como no cinema, fazer todo um rebanho passar por ali. Para plantar uma árvore ali é preciso que corte as raízes e, em todo caso, desista de mostrar realmente a floresta. De modo que sua árvore procede ainda do registro elisabetano, é apenas, no final das contas, um poste indicador (AUMONT, 2008, p.183).

Enquanto o teatro é construído sob a consciência recíproca da presença daquele que atua e daquele que observa, o cinema, ao contrário, se mostra como uma arte solitária, na qual contemplamos escondidos em um quarto escuro, através de persianas entreabertas, um espetáculo que nos ignora ao mesmo tempo que nos permite que façamos parte daquele

⁵ Fatia de vida é um termo teatral que refere-se a uma representação naturalista da vida real, algumas vezes usada como um adjetivo. O termo originou-se entre 1890 e 1895 como um decalque da expressão francesa *tranche de vie*, creditado ao dramaturgo Jean Jullien (1854–1919) (STEIN, 2006).

universo (AUMONT, 2008). O teatro permite que a ação seja de alguma forma modificada pelo observador, seja essa modificação expressada em maior ou menor grau. O acontecimento teatral só existe com a presença humana e toda a sua existência está pautada nisso, mas já o drama cinematográfico pode dispensar atores. Em frente às lentes da câmera tudo pode ser potência dramática, o micro e o macro: uma folha ao vento, uma formiga que caminha por um chão de terra batida ou até mesmo uma porta que bate. A potência narrativa que é inerente à câmera dispensa a textualidade. Esse fenômeno começou a ser percebido e desenvolvido por volta da década de 1940, mas atinge seu ápice somente na contemporaneidade, com filmes que utilizam do humano apenas como um mero acessório, por exemplo, os trabalhos do cineasta honconguês, Wong Kar-wai, cujo as grandes megalópoles, as gigantes florestas de pedra, são de fato as grandes protagonistas de suas obras (BAZIN, 2018). Em seus filmes quase não existe diálogo, Wong apresenta a sensação de solidão e isolamento, mesmo que em meio a cidades tão atribuladas de pessoas, utilizando-se somente das imagens em movimento. Através da integração entre cor, direção, música e cinematografia, com planos extremamente abertos que mostram uma cidade que parece engolir os personagens e corroboram para a criação de um enredo que reflete sobre o que significa ser “humano” no mundo contemporâneo.

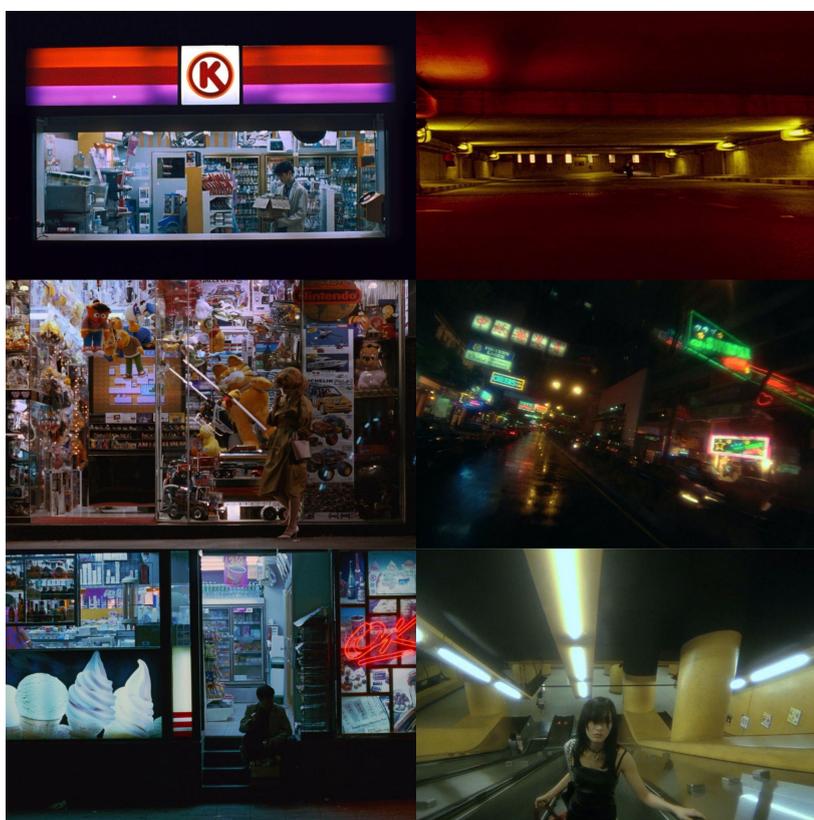


FIGURA 5 - Na coluna à direita: *Amores Expressos* (1994) de Wong Kar-wai. Na coluna à esquerda: *Anjos Caídos* (1995) de Wong Kar-wai.

Retornando ao início do século XX, o cenário no teatro norte-ocidental ainda está circunscrito às limitações da arquitetura cênica do local em que a obra é performada. Por mais que, na atualidade, os espaços teatrais possuam uma grande variedade de tamanhos e qualidades, durante o período que estamos a discutir, o norte-ocidental do século XX, os locais apresentavam-se como majoritariamente fechados, assim sendo possível a representação de “lugares abertos” somente na imaginação aquiescente do observador. “Suas aparências estão sempre voltadas para o interior, diante do público e do proscênio, ele existe graças a seu avesso e a ausência de um além, assim como a pintura só existe graças a sua moldura” (AUMONT, 2008, p.199). A própria natureza do cinema é fotográfica, sendo assim fácil nos convenceremos de seu realismo. No entanto, o realismo cinematográfico não implica na ausência do fantástico e do maravilhoso, muito pelo contrário, esses aspectos não enfraquecem o realismo da imagem, mas são sua contraprova mais indubitável. No teatro, podemos ser convencidos de que o ator está com medo de um feroz dragão que se encontra para além das coxias. Acreditamos no ator que aponta para o espaço escuro e demonstra o pavor de estar frente a frente com uma grande fera por meio de seu corpo. “A ilusão não está fundamentada no cinema, como está no teatro, em convenções tacitamente admitidas pelo público, mas, ao contrário, no realismo imprescritível daquilo que lhe é mostrado” (AUMONT, 2008, p.203).

No cinema é necessário ver para crer. Esse fato exemplifica a vida prematura de movimentos cinematográficos como o expressionismo alemão, que buscou criar um novo universo na tela, alheio ao mundo que nos rodeia, mas que ao se justapor ao nosso, não obteve grande sucesso em se conectar com as audiências. Enquanto se assiste a um filme ele é o Universo, o Mundo e a Natureza, mas esses elementos não podem se sobrepor a aqueles do nosso mundo. Grande parte dos filmes que tentaram substituir o mundo de nossa experiência por uma natureza completamente fabricada em um universo artificial não obtiveram êxito.

Em *O Gabinete do Dr. Caligari* (1920), Robert Wiene, influenciado pelo olhar deformado dos movimentos góticos e cubistas vigentes na época, produziu uma das maiores obras do expressionismo alemão, mas ao subtrair o realismo do espaço sob influência do teatro e da pintura, desconectou os espectadores de sua obra ao se afastar da estética essencialmente realista que é singular ao cinema. Esse é o principal motivo pelo qual, apesar de ser celebrado e reconhecido nos dias de hoje por sua estética e originalidade, o movimento expressionista cinematográfico alemão viu seu fim tão prematuramente.



FIGURA 6 - *O Gabinete do Dr. Caligari* (1920) de Robert Wiene.

Outro aspecto que passa a ser objeto de estudo e reflexão durante esse período é o da ideia de ponto de vista. O cinema passa a ser compreendido como uma arte que possibilita com que o drama seja apreendido a partir de pontos de vista múltiplos, por intermédio dos diferentes planos, ângulos e cortes, enquanto no teatro se adota apenas um único ponto de vista, aquele da poltrona em que se está sentado. No teatro, o olhar varia de espectador para espectador, a partir do ponto em que se senta em relação ao palco, neste caso considerando o formato de palco italiano predominante na época, mas no cinema há a capacidade de definir e direcionar o olhar, da câmera, e este será universal para todos os espectadores. Enquanto é possível que se faça dessa limitação do teatro uma potência dramatúrgica onde,

intencionalmente, os espectadores observam diferentes desenrolares de eventos a partir do local em que escolhem se sentar, isso foi, na época, visto como uma desvantagem do teatro em relação à arte da câmera e um aspecto importante para que o cinema se emancipasse da ideia de um ponto de vista estático, abraçando a multiplicidade que a câmera era capaz de oferecer.

Cria-se então a ideia de planificação, na qual o diretor assume a responsabilidade de intencionalmente decidir onde a câmera estará posicionada a cada plano do filme, de tal modo que essas escolhas servirão para amplificar a potência da narrativa. A planificação marca o momento em que o cinema fixou-se como uma arte completamente emancipada do teatro, criando uma linguagem própria que melhor se utiliza de suas tecnologias a serviço do enredo. O Primeiro Cinema, que durante quase meio século buscou definir os meios de sua arte, encontra o seu fim simbólico no lançamento do filme *Cidadão Kane* (1941) de Orson Welles. O fim da guerra e o declínio dos estilos expressivos europeus marcam o nascimento de um Segundo Cinema, sendo este pautado na figura do autor. Existe agora a ideia de um cinema do autor-mestre, do autor comparável ao escritor, um cinema dos meios encontrados, completamente emancipados do teatro, e que só têm de ser aplicados e aprimorados de filme em filme (AUMONT, 2008).



FIGURA 7 - *Cidadão Kane* (1941) de Orson Welles.

*O objetivo da arte não é reproduzir a realidade,
mas criar uma realidade de mesma intensidade.*

Alberto Giacometti

CAPÍTULO 2

O Teatro Performativo e sua Ostensiva Integração com as Tecnologias Audiovisuais

Apesar das tensões entre o teatro e o cinema durante as primeiras décadas do século XX, essas duas artes lentamente passaram de rivais para companheiras e encontraram em suas singularidades potências expressivas que se amalgamam, se contaminam e se imbricam. As relações entre as tecnologias audiovisuais e o fazer teatral não são uma especificidade do teatro contemporâneo, mas desde que o este deixou de ver o audiovisual como um concorrente e passou a tratá-lo como um aliado, essas relações se intensificaram profundamente. Este capítulo irá se tratar da ostensiva presença das novas tecnologias durante o desenvolvimento, a partir dos anos 1970, do que Lehmann (2009) chama de teatro pós-dramático e Féral (2008) chama de teatro performativo.

Essa nova era do teatro é marcada pela recusa do textocentrismo e de uma valorização da autonomia da cena, dos processos, da integração com outros campos artísticos e da utilização de novas tecnologias. A palavra “teatro” será utilizada durante esse capítulo como um termo guarda-chuva⁶, visto que na contemporaneidade ela deixa de ser sinônimo de somente de peças teatrais, em sua maioria, encenadas frontalmente em um palco italiano, como a perspectiva clássica regente no imaginário coletivo até então, mas que agora engloba não só espetáculos teatrais, como também toda a esfera das artes performáticas da cena: performance, vídeo-arte, dança-teatro, instalações performativas, entre outras.

2.1 - O Desenvolvimento de um Fazer Teatral Performativo.

A partir dos anos 1970, desenrolou-se uma acentuada ruptura nos modos de pensar e fazer teatro. De acordo com o teórico Hans-Thies Lehmann (2007), o teatro, influenciado pelas vanguardas europeias do século XX, se desenvolve radicalmente e assume uma posição de contraponto artístico ao processo de totalização da indústria cultural, recusando a supervalorização do texto e passando a exaltar a autonomia da cena. O texto agora é considerado apenas elemento, camada e material da configuração cênica, e não mais o regente absoluto da mesma. As décadas de 70 e 80 marcam o ápice do avanço midiático, com a

⁶ Termo guarda-chuva, outras vezes chamado de termo cobertor, global ou genérico, é um lexema, uma palavra ou frase que designa um conjunto ou abrange um grupo de conceitos relacionados (OC, Grupo de pesquisa, 2015).

expansão da TV e o advento da informática. Por conseguinte, o teatro se vê em uma posição de desvantagem dentro de um setor cultural cada vez mais refém da comercialidade e da rentabilidade, visto que ele não cria um produto tão tangível e, conseqüentemente, de tão fácil comercialização e circulação quanto um filme, um programa de tv, um disco ou um livro.

O fazer teatral exige uma atividade constante de pessoas, despesas com a manutenção dos espaços de apresentação, organização, administração e trabalho dos operários, além das diversas outras exigências materiais necessárias para que uma apresentação possa ocorrer durante uma temporada. Apesar disso, Lehmann defende que essa instituição, que parece ser antiquada para os padrões capitalistas de consumo cada vez mais opressores, ainda encontra, com surpreendente estabilidade, seu lugar na sociedade e uma afinidade com as diversas mídias tecnológicas. É evidente que ela preenche uma função, a qual tem justamente a ver com suas “desvantagens”. O autor acredita que a pressão dessa expansão fez com que o teatro mais experimental pudesse chegar perto de “uma reconciliação com sua própria existência ao virar para o exterior seu caráter de aparência, seu vazio interior” (LEHMANN, 2007, p.9).

O teatro performativo tem em seu âmago um objetivo de desapassivamento do público, o que não é algo necessariamente novo, visto que Brecht trabalhou esse conceito em suas produções, anos antes. Segundo Lehmann (2007), esse novo olhar teatral é pós-brechtiano na medida em que busca expor ao público o teatro em sua realidade de teatro, uma arte que não busca esconder aquilo que a faz ser o que é. Essa noção de um produto não finalizado, que sofre modificações a partir do público pode ser observado nos diversos expoentes do teatro pós-dramático que possuem como particularidade a interação entre obra e espectador: a performance, a videoarte, as instalações e os diversos espetáculos contemporâneos que não mais estabelecem uma quarta parede, mas que a quebram constantemente, interagindo e trazendo o público para dentro da cena. Há um deslocamento dos hábitos de percepção, a valorização dos processos sobre os resultados e da experiência sobre a narrativa. Decorre-se um reconhecimento de que o teatro extrapola a emissão e recepção de signos, abraçando uma dimensão de co-produção de sentidos, fazendo com que haja o surgimento de um texto comum entre palco e plateia, mesmo sem a presença do discurso falado, envolvendo também afetos e sensações.

O teatro performativo abrange manifestações altamente heterogêneas, engendradas tanto por realizadores teatrais mundialmente conhecidos como por grupos menos conhecidos e fora de um cenário mainstream. Robert Wilson, Pina Bausch, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Marina Abramović, DV8 Physical Theatre, Forced Entertainment, Zé Celso, Gerald Thomas, Denise Stokclos, Hugo Rodas, Marilena Ansaldi, e mais recentemente Cristiane

Jatahy, Bia Lessa, Lia Rodrigues, Rodrigo Portela, Cia Hiato, Lume Teatro, Vertigem e Cia Brasileira são apenas alguns dos grandes nomes que contribuíram fortemente para o desenvolvimento de um fazer teatral que rompeu com os padrões clássicos a partir de 1970.

Robert Wilson, reconhecido pelo *The New York Times* como “O principal artista teatral de vanguarda da América – ou até mesmo do mundo” (ROCKWELL, 1992, p.23) é, até os dias de hoje, um dos principais representantes do teatro contemporâneo performativo. Desde os anos 60 produz obras que transitam entre a performance, o teatro, a ópera e o audiovisual e circulam ao redor do mundo. Exemplos notáveis de seus trabalhos incluem *The Life and Death of Marina Abramović* (2011), dramatização da vida da performer Marina Abramović, com a presença da mesma e *Rhinoceros* (2014), adaptação da peça absurda de Eugène Ionesco, ambas contando com o ostensivo uso de tecnologias audiovisuais, narrativas fragmentadas e fortes críticas sociais.

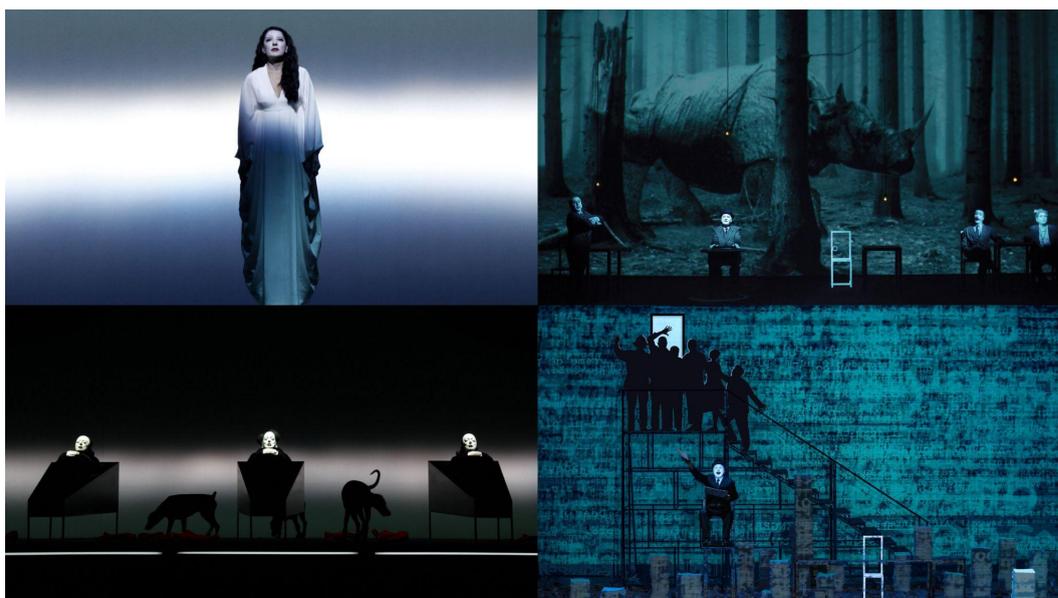


FIGURA 8 - Na coluna à esquerda: *The Life and Death of Marina Abramović* (2011) de Robert Wilson e Marina Abramović. Na coluna à direita: *Rhinoceros* (2014) de Robert Wilson.

O teatro performativo é intrinsecamente experimental e marcado pela sua disponibilidade de correr riscos e explorar territórios ainda não desbravados. Nele não está implicado um juízo de qualidade, mas sim um objetivo de apreciação de empreendimentos artísticos individuais e autênticos (LEHMANN, 2007). É um fazer artístico arriscado por romper convenções e com isso desafiar o público, que pode muitas vezes se decepcionar pelas obras não corresponderem às expectativas de narrativa com a qual estão acostumados a encarar através de outros meios como o cinema e a tv. Frequentemente, as imagens

performadas não são ilustrativas, mas apresentam histórias fragmentadas e não-lineares, onde pode ser difícil descobrir um sentido coerente de representatividade. Novamente, torna-se explícito o objetivo de fazer com que a experiência seja mais impactante do que um entendimento impreterível da narrativa.

2.2 - Teatros & Audiovisualidades.

O teatro tem em sua história um constante ponto de convergência com a técnica e a tecnologia, andando lado a lado as artes da máquina. A utilização de diferentes tecnologias não é algo novo, basta rememorar que Eisenstein se apaixonou pelo cinema justamente por entrar em contato com o mesmo durante a utilização de projeções em uma de suas peças no início do século XX. A exploração de diversas mídias audiovisuais como projeções, sonoplastias e iluminações refinadas atingem seu ápice na contemporaneidade, com o advento de uma computação avançada que possibilita o aprimoramento de um teatro que se mostra cada vez mais tecnológico, que desafia e brinca com as fronteiras da encenação. De acordo com Matsumoto:

Desde o começo do século XX, a projeção de imagens cinematográficas tem sido utilizada como elemento de composição cênica; o modo de expressão do cinema tem inspirado ou influenciado montagens teatrais; e estudiosos e encenadores de teatro tem adotado o registro filmico ou videográfico como ferramenta de suas pesquisas e processos criativos (MATSUMOTO, 2017, p. 50).

Desse modo, a exploração da fascinação proveniente dos efeitos midiáticos e tecnologias audiovisuais se amplifica quando integrada com a presença corpórea dos atores em cena. Uma das características do audiovisual, principalmente da tv e do vídeo, é a percepção fragmentada de suas ações, há apenas o mínimo de continuidade e unidade, onde somos constantemente coagidos a mudar o nosso foco de atenção, seja zapeando entre canais, sendo interrompidos por anúncios ou realizando diferentes atividades diárias enquanto consumimos algum conteúdo. Essa fragmentação da percepção se mostra refletida no teatro contemporâneo através das narrativas fragmentadas e não lineares, dos atores que constantemente entram e saem de seus personagens, ou que até mesmo não possuem um personagem definido em cena, assumindo a posição de performers que interpretam a si mesmos dentro das condições do espetáculo e, também, através dos diferentes níveis de realidade estabelecidos em cena.

Segundo Lehmann (2007), a integração midiática não tira a teatralidade do teatro, muito pelo contrário, quando usada corretamente amplifica a ação viva no palco e dá suporte para o surgimento de novas formas de dramaturgia visual. Decerto, há um efeito quando o rosto dos atores são ampliados por meio de uma tela ou projeção, mas a mera adição de recursos não é suficiente para realizar uma alteração da realidade teatral, sendo que, somente quando essas tecnologias imagéticas se encontram com a corporeidade viva em cena, é que há o estabelecimento de uma estética midiática do teatro. Como mencionado anteriormente, essa integração não se limita somente à utilização de tecnologias audiovisuais em cena, mas também pela inspiração na estética das mídias que nos rodeiam diariamente: referências a cultura pop, ritmo de conversação abreviado, o gag das comédias televisivas, alternância de imagens e de diversos temas veiculados pela indústria publicitária e cinematográfica.

Uma das principais consequências desse teatro midiático é o reconhecimento, por parte dos espectadores, da situação real dos atores em cena em detrimento dos personagens que eles representam. O ator agora é visto como um "entertainer". Dentro do Departamento de Artes Cênicas na Universidade de Brasília, muitas vezes, utilizamos os termos "atuador" ou "performer" no lugar de "ator", que carrega consigo uma certa carga de significado que pressupõe a existência de um texto dramático e evoca um local de representação que, no imaginário coletivo, está pautado com ênfase no realismo e que hoje localiza-se, quase que por completo, no cinema e não nas artes performáticas. Há uma potência nessa nova perspectiva de um ator que não se restringe à um personagem isolado entre as quatro paredes imaginárias da caixa cênica, mas que agora se vê como um parceiro vivo do público, que interage regularmente com ele, seja diretamente ou indiretamente, através de atributos imagéticos e audiovisuais.

As imagens fascinam e abrem caminhos para diferentes tipos de comutação. Em vez de corpos humanos individualizados, nesse ambiente tecnológico encontramos sons, movimentos e imagens que são articulados eletronicamente e estabelecem conexões que podem ser altamente controladas conforme as necessidades da narrativa. Em *Coro (1995)*, uma instalação interativa do grupo italiano Studio Azzurro, os atores são projetados no chão em um sono profundo e começam a ser acordados e a se mexerem à medida que os visitantes "pisam neles".



FIGURA 9 - *Coro* (1995) do grupo italiano Studio Azzurro.

Em *Splayed Mind Out* (1998), uma performance híbrida que combina dança, texto e vídeo, idealizada pela dançarina Meg Stuart e pelo artista audiovisual Gary Hill, as costas nuas das performers aparecem ampliadas em uma projeção no fundo do palco. A pele se converte em um elemento de dramaturgia, em uma nova realidade teatral que é explorada em sua degeneração e transitoriedade. A câmera é capaz de mostrar aquilo que a plateia não consegue ver a olho nu. As superfícies dos corpos das atrizes se transformam em narrativa à medida que elas as movem, as apertam e as esticam, sendo amplificadas em tempo real através da projeção. A imagem videográfica não é utilizada apenas como mero recurso de fascinação, mas transforma a pele das atrizes em um corpo-paisagem de intensa potência dramática.



FIGURA 10 - *Splayed Mind Out* (1998) de Meg Stuart e Gary Hill.

Outro exemplo de uso integrado das tecnologias audiovisuais em cena é a performance *Lähtö* (2013) dirigida pelo artista visual finlandês Kalle Nio. Nela acompanhamos um casal que se afastou um do outro e que agora flutua em meio a um universo de imagens oníricas e ilusórias. Através da combinação de projeções e ilusionismo vemos cortinas se abrem e revelam o mar, panos que caem e se transformam em tempestade e personagens que veem seus reflexos projetados em diferentes telas ao seu redor refletindo a fragmentação de seu relacionamento. O audiovisual é utilizado como potência narrativa que propicia uma experiência única de ampliação da representação dos atores que interagem frequentemente com suas contrapartes digitais.



FIGURA 11 - *Lähtö* (2013) de Kalle Nio.

Segundo Matsumoto (2017), existem diferentes possibilidades de diálogos entre o teatro e o audiovisual que incluem, mas não se limitam apenas ao uso dessas tecnologias em cena. O audiovisual pode ser utilizado também como ferramenta metodológica de pesquisa teatral e no registro de processos criativos. A entrada da câmera nas salas de ensaio serve tanto como ferramenta de criação, como para a fotografia e filmagem desse processo, que pode posteriormente ser utilizado de inúmeras formas, que variam desde a apresentação de resultados de pesquisa, até o seu uso como material de divulgação. De acordo com a autora:

Os mais puristas podem considerar uma violência à arte efêmera a sua cristalização por meio do registro audiovisual, mas é preciso considerar a importância do filme de teatro ao menos como material de pesquisa e material didático a partir de uma perspectiva arqueológica, ou seja, como vestígio do espetáculo cênico, índice das escolhas estéticas e de sua materialidade (MATSUMOTO, 2013, p. 29-38).

Até os dias de hoje, existe uma certa relutância por parte de alguns artistas cênicos no registro videográfico do fazer teatral, por medo de que isso venha a suprimir a sua característica efêmera. Porém, Matsumoto defende a importância de lembrar que todas as vezes em que assistimos a um “teatro filmado” não assistimos ao espetáculo teatral em si, mas sim a uma nova obra que surge em decorrência da gravação.

Essa noção de uma outra obra que surge a partir da presença da câmera no registro cênico é explorada como potência criativa por encenadores como a diretora do Théâtre du Soleil, Ariane Mnouchkine. Sendo filha de um cineasta e tendo crescido em meio a sets de filmagem, Ariane buscou explorar as capacidades que a filmagem dos processos realizados na companhia poderiam trazer, buscando realizar isso de forma a criar uma obra original, que não substitui a prestigiação da peça teatral, mas que torna possível que essa história seja apreciada por um número maior de pessoas, as quais não podem comparecer pessoalmente durante a temporada de apresentações (FÉRAL, 2021). *Tambours Sur La Digue* (2003) é um filme criado a partir da peça de mesmo nome e dirigido por Mnouchkine. Não trata-se de uma filmagem do espetáculo, mas sim de uma adaptação do mesmo, onde a diretora realizou diversas modificações para que essa história pudesse funcionar dentro da estética audiovisual, utilizando-se de diferentes cenários, ângulos e movimentos de câmera.



FIGURA 12 - Filmagens de *Tambours Sur La Digue* (2003) de Ariane Mnouchkine.

Podemos observar esse fenômeno de amoldamento entre mídias também no cinema. Na contemporaneidade, a noção discutida por Bazin (2018) de “teatro filmado”, filmes que não passavam de pura conservação da representação teatral, foi por fim suplantada. O que desfrutamos agora é de uma apropriação de elementos teatrais de forma essencialmente cinematográfica. Bazin se refere ao uso do teatro no cinema contemporâneo como um “sobre-teatro”. Tratam-se de filmes que se inspiram em uma estética teatral e não escondem esse fato. Não há uma tentativa de acobertar que os atores possuem um texto a dizer, ou que os elementos cenográficos são simbólicos, em síntese, de que estamos diante de um mundo imaginativo e que este possui em seu cerne uma existência teatralizada.

Um exemplo representativo dessa nova perspectiva é o filme *Arca Russa (2002)* de Aleksandr Sokurov, onde acompanhamos em um único take, assim como em um espetáculo teatral, uma história que abrange os 300 anos de existência da cidade russa de São Petersburgo. Trata-se de um filme experimental e significativo da utilização de uma estética teatral adaptada para o cinema pois, por não possuir cortes, sua montagem está incorporada na encenação, assim como no teatro. Há a elaboração de uma coreografia complexa, que carece de inúmeros ensaios, de elenco e de câmera, para estabelecer uma mobilidade que rege o espectador. Esse tipo de abordagem também pode ser observada em outros filmes como, por exemplo, na produção francesa *Climax (2018)* de Gaspar Noé, onde seguimos de forma ininterrupta uma trupe de dança que vê sua festa tomar um rumo sombrio após alguém contaminar sua bebida alcoólica com LSD. O filme foi feito de forma quase totalmente improvisada, não houveram ensaios e os atores recebiam apenas vagas indicações do que deveriam fazer naquele dia de filmagem. Os longos takes se mesclam de forma que temos a impressão de estarmos assistindo a uma única cena de 96 minutos de duração.



FIGURA 13 - Na coluna à esquerda: *Climax* (2018) de Gaspar Noé. Na coluna à direita: *Arca Russa* (2002) de Aleksandr Sokurov.

Dogville (2003) de Lars von Trier é, ao meu ver, uma obra cinematográfica que bem se utiliza de elementos teatrais de forma singular em integração com a câmera. O diretor optou por situar todo o filme dentro de um enorme estúdio mergulhado nas trevas, onde a aldeia de Dogville está, literalmente, desenhada no chão como uma planta baixa em tamanho natural. Os personagens entram e saem de seus lares por portas invisíveis, que ouvimos rangerem e baterem. Existem pouquíssimos elementos de fato materiais em cena. Suas privacidades são estabelecidas através de paredes invisíveis, mas nós, espectadores, somos capazes de ver permanentemente todos os habitantes dentro ou fora de suas casas.



FIGURA 14 - A aldeia de *Dogville* (2003) vista através de um plongée absoluto (90°), onde podemos observar o desenho da cidade.

O diretor opta por rodar o filme da mesma forma que o realizaria em um cenário plenamente naturalista, utilizando-se de uma cenografia pouco comum para o cinema, mas que somos acostumados a observar dentro do teatro. Os atores agem como se realmente estivessem representando em uma locação realista, brincam com o cachorro imaginário e colhem legumes de uma horta que não passa de desenhos no chão. Trata-se de uma obra que mostra o próprio dispositivo da ficção e, ao fazer isso, traz consigo uma potência que jamais poderia ser alcançada fazendo o uso de uma encenação naturalista (AUMONT, 2008).



FIGURA 15 - *Dogville* (2003) de Lars von Trier.

Durante a pesquisa desta monografia, me encontrei imerso em diversos outros filmes que se utilizam de elementos e estéticas teatrais de maneiras singularmente cinematográficas. Visto que trata-se de um trabalho de final de curso com um recorte específico, não posso me estender tanto e por isso, selecionei os filmes acima para me debruçar, pois exemplificam da melhor forma os conceitos sobre os quais dissertei. Contudo, houveram diversas outras obras que assisti durante esse período que, ao meu ver, também se encaixam dentro desta conexão contemporânea de teatralidade no audiovisual e, portanto, gostaria de deixá-las mencionadas para quem possa se interessar a mergulhar mais fundo dentro desta vasta temática.

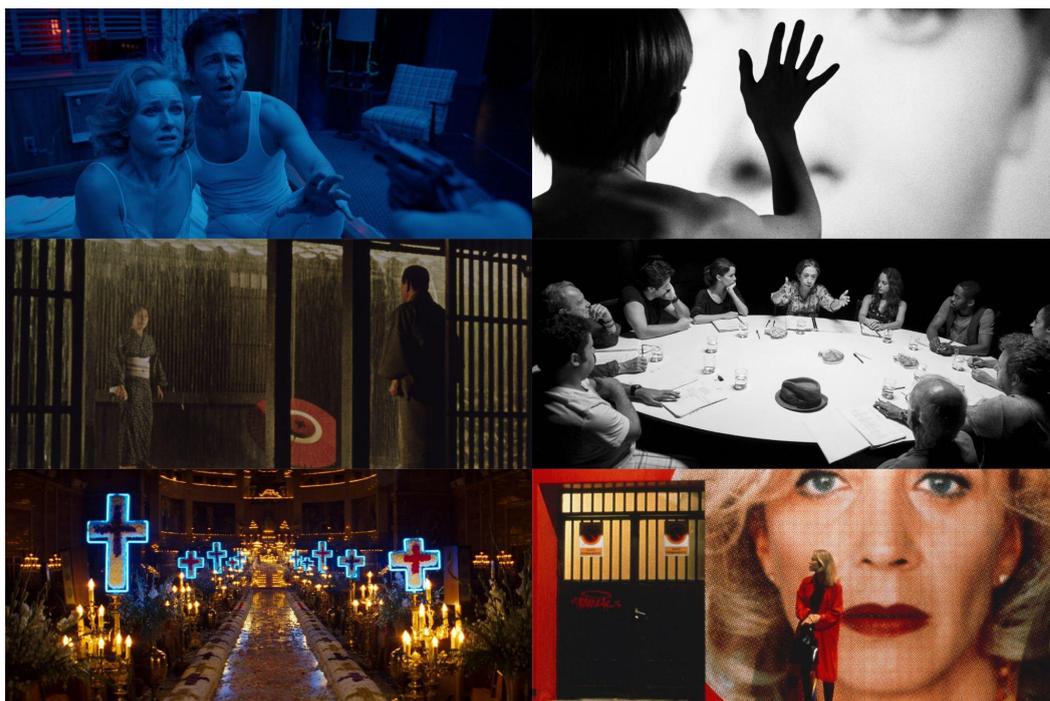


FIGURA 16 - Da esquerda para a direita: *Birdman ou (A Inesperada Virtude da Ignorância)* (2014) de Alejandro González Iñárritu, *Quando Duas Mulheres Pecam* (1966) de Ingmar Bergman, *Ervas Flutuantes* (1959) de Yasujiro Ozu, *O Beijo no Asfalto* (2018) de Murilo Benício, *Romeu + Julieta* (1996) de Baz Luhrmann e *Tudo sobre Minha Mãe* (1999) de Pedro Almodóvar.



FIGURA 17 - Da esquerda para a direita: *A Tragédia de Macbeth* (2021) de Joel Coen, *Noite de Estreia* (1977) de John Cassavetes, *Deus da Carnificina* (2011) de Roman Polanski, *Quem Tem Medo de Virginia Woolf?* (1966) de Mike Nichols, *Tatuagem* (2013) de Hilton Lacerda e *Um Clarão nas Trevas* (1967) de Terence Young.

É meu objetivo não ter uma forma final. Para nunca ser definido, para nunca parar de explorar e aprender. Para experimentar a vida enquanto eu estiver vivo.

Jerico Silvers

CAPÍTULO 3

Hibridismos Teatrais e Audiovisuais no meu Processo de Formação Artístico-Acadêmico

Os quatro anos e meio que passei dentro do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília foram marcados por experimentações e aprendizados intrinsecamente contemporâneos. Isso se deu não apenas pelo fato da maior parte das disciplinas explorarem a experimentação de técnicas e textos da atualidade, mas também pelo meu inerente interesse pelo cinema e pelas tecnologias audiovisuais, algo que me acompanha desde o meu primeiro dia na academia. Este capítulo irá se tratar de uma análise da minha trajetória dentro do bacharelado em artes cênicas, tendo como foco os diversos momentos em que usufruí do audiovisual como inspiração para os meus trabalhos de construção de personagem e da utilização das tecnologias midiáticas nos processos em que participei. Tendo ainda como base os conceitos e reflexões discutidos pelos autores mencionados nos capítulos anteriores para refletir sobre as minhas escolhas durante a graduação e as perspectivas para além da academia.

3.1 - Experimentações, Caminhos e Descobertas.

Michel Mourlet costumava dizer que “a arte é a religião da lucidez” (MOURLET, 1965, p.31). Desde o ingresso no bacharelado até os dias de hoje, sinto que ainda não consegui encontrar uma definição clara do que seja arte para mim. Este termo, utilizado em tamanha abundância, pode definir uma gama de coisas diferentes para pessoas, áreas e saberes distintos, algo que ao mesmo tempo que significa tudo, também não significa nada em específico. A perspectiva do autor vê a arte como algo religioso e sagrado, algo sublime, até mesmo metafísico, que está acima de nós ao mesmo tempo que é produzida por nós e para nós. Porém, que concomitantemente se distancia da desafeição à elucubração, geralmente acompanhado por outras práticas religiosas, me apetece bastante. Um fato é que eu sempre soube que apreciava a arte e que era nisso que eu queria focar minha trajetória de vida, mas que durante o princípio da minha formação acadêmica ainda não sabia muito bem como e onde eu me encontrava dentro deste mundo artístico tão vasto em possibilidades.

De início me encontrei entre dois caminhos distintos: a escolha entre o cênico e o cinemático. Ao decidir pelo caminho das artes cênicas, me encontrei em uma nova

encruzilhada: como não abandonar meu interesse pelo cinema, mas sim encontrar formas de conectá-lo a esse novo percurso que estava começando a trilhar? Esse foi o meu interesse soberano durante esses últimos quatro anos e meio: encontrar maneiras de conectar esses dois interesses que de início pareciam tão distintos, mas que com o passar do tempo se tornaram cada vez mais imbricados ao ponto de se tornarem inseparáveis dentro da minha formação artística e acadêmica. Ao me encontrar entre as quatro paredes do Departamento de Artes Cênicas, comecei a perceber que o teatro era visto ali por uma perspectiva que se assemelha à de Mourlet da arte como crença, mas não no sentido do sagrado e sim do comprometimento, da entrega e da responsabilidade que esse fazer coletivo exige para que possa decorrer-se plenamente.

Durante os primeiros dois semestres esse contato entre o teatral e o audiovisual se deu de forma um pouco mais tímida, sendo marcado pela minha adaptação às regras da academia e principalmente ao ritmo de trabalho de um teatro com viés profissional na UnB, que se diferenciava bastante das montagens recreativas que havia participado até então. Recordo-me de me inspirar no filme *Blade Runner 2049* (2017) de Denis Villeneuve, minha maior obsessão cinematográfica naquele período, para compor a primeira partitura de movimentos que apresentei na vida, sendo essa guiada pela música *Rain* de Hans Zimmer e Benjamin Wallfisch, parte da trilha sonora do filme. Também, utilizei-me de uma referência filmica, a cena da canção *Why Did It Have to Be Me* de *Mamma Mia! Lá Vamos Nós de Novo* (2018) de Ol Parker, para me apresentar pela primeira vez cantando diante de um público. Essas primeiras experimentações, por mais simples que fossem, me colocavam em uma posição de reflexão sobre as formas de adaptar essas referências cinematográficas para uma linguagem teatral, de forma que eu não perdesse a essência de nenhuma das duas linguagens, mas sim encontrasse um novo local que estava situado no limiar entre os dois fazeres artísticos.

Meu terceiro semestre se iniciou em 2020 e, como consequência da pandemia, o audiovisual acabou se tornando o principal meio de realizar as atividades propostas nas disciplinas do curso, mesmo que estas ainda possuíssem um viés essencialmente teatral. Apesar de terem sido dois anos dolorosos e com aspectos negativos em sua maioria, esse período de pandemia acabou por me propiciar a oportunidade de explorar ao máximo as potencialidades de conexão entre as artes da cena e o audiovisual. Através da disciplina de Técnicas Experimentais em Artes Cênicas lecionada pela Prof.^a Adriana Lodi no semestre 2020.1, com foco na integração de uma atuação que transita “entretelas”, pude perceber que o teatro e o cinema na realidade não eram fazeres artísticos tão distintos como eu outrora pensara. A partir deste primeiro estopim comecei a explorar não só nesta disciplina, mas em

todas as outras durante o período de pandemia, em como me utilizar dessas diferentes telas e tecnologias midiáticas para potencializar minha atuação e fazer com que as limitações de estar preso em casa se tornassem ferramentas de interação entre o meu eu físico e minha contraparte digital.

Em *Euneirophrenia*⁷, trabalho final da disciplina mencionada acima, busquei explorar, através de uma dramaturgia própria, o mundo onírico, os devaneios de um garoto atormentado pelas visões do mundo lá fora com o qual ele não podia interagir a não ser em seus sonhos. Tirando inspiração de filmes surrealistas como *Perfect Blue* (1997) de Satoshi Kon, *Videodrome - A Síndrome do Vídeo* (1983) de David Cronenberg e *Um Cão Andaluz* (1929) de Luis Buñuel e Salvador Dalí, busquei criar uma obra que perpassa o teatral e o cinematográfico, utilizando-me das potencialidades de uma atuação não-realista para amplificar o sentimento kafkiano. Também me empreguei dos rápidos cortes de vídeo para a composição de uma narrativa não-linear que evocava o onírico. Para mim, o interessante como um ator que está produzindo uma obra que está situada no limiar entre duas artes, é a de não ter que necessariamente me prender aos princípios que regem uma ou outra, podendo explorar uma performance que foge do realismo congênito ao cinema contemporâneo e que se assemelha ao teatral em sua composição, mas que não o é.



FIGURA 18 - *Euneirophrenia* (2020), projeto final do TEAC Entretelas.

⁷ Disponível em: <https://youtu.be/PQhsQwJfsK8>

Em Interpretação Teatral 3, ministrada pela Prof.^a Ana Cristina Vaz no semestre 2020.2, cujo foco recaía nas metodologias e práticas interpretativas desenvolvidas a partir do século XX, decidi produzir o vídeo *Norman Bates*⁸ como meu trabalho final, sendo este um estudo performativo que misturava teatro, cinema e literatura. Tendo como base o emblemático filme *Psicose* (1960) de Alfred Hitchcock e o romance de mesmo nome que serviu de inspiração para o filme, escrito por Robert Bloch em 1959, utilizei-me do protagonista Norman Bates para aplicar os métodos de representação trabalhados no decorrer da disciplina. Foi um fardo e um prazer decidir interpretar um personagem tão reconhecido na cultura pop mundial, com performances eternizadas por Anthony Perkins na obra de Hitchcock e também por Freddie Highmore na série prequel⁹ *Bates Motel* (2013-2017). Tive que trabalhar em como encontrar um novo Norman que ao mesmo tempo não ignorava as performances dos atores que o interpretaram antes, mas que se distanciava delas ao criar um novo personagem que se misturava com o meu próprio ser e com o material que estava a criar, que não era um filme, uma série e muito menos uma peça de teatro, mas sim um vídeo performativo de 10 minutos que sintetizava os momentos mais importantes desse homem que havia sido previamente desenvolvido em um romance de mais de 250 páginas.



FIGURA 19 - *Norman Bates* (2021), trabalho final de Interpretação Teatral 3.

⁸ Disponível em: <https://youtu.be/PZey0x7VEok>

⁹ Prequel, em português frequência ou prequela, é uma obra narrativa que contém elementos ambientados no mesmo universo ficcional, cuja história antecede ao trabalho anterior, apresentando eventos que ocorreram antes da obra original. (DÁVILA, 2005).

Como últimos exemplos de projetos cênico-audiovisuais desenvolvidos no período de pandemia, gostaria de comentar sobre *Eu, Ele e o Monstro*¹⁰, projeto final da disciplina Voz e Palavra na Performance Teatral Contemporânea 1, ministrada pelo Prof. Dr. César Lignelli no semestre 2020.1 e *O Reflexo*¹¹, projeto final da disciplina de Oficina Básica de Audiovisual, ministrada pelo Prof. Dr. Sérgio Ribeiro de Aguiar Santos no semestre 2021.1. O primeiro trata-se de um vídeo de contação de histórias que explora as potencialidades de modulação vocal através da oralidade em três línguas distintas: português, inglês e coreano. Com esse projeto busquei integrar o cênico e o cinemático com a mesclagem dos três idiomas que se misturam a todo momento através da atuação, mas cujo o espectador consegue entender o discurso em sua integridade através da utilização das legendas. Por muito tempo tive a vontade de atuar nas outras línguas que dominava, o inglês e o coreano, mas isso não havia se mostrado viável em explorações teatrais presenciais, mas que finalmente pude investigar através do vídeo.

Em *O Reflexo*, curta desenvolvido para a disciplina da Faculdade de Comunicação, me vi desafiado a demonstrar meus aprendizados cênicos em um local cujo foco era o cinema. A dramaturgia para criação de um monólogo se baseou no conto *O Espelho*, escrito em 1962 por Guimarães Rosa, cujo foco recai num homem que torna-se tão obcecado por sua imagem refletida que passa a não mais reconhecer a si próprio. Optei pela utilização de uma estética e de uma interpretação substancialmente cartunesca, trabalhando com elementos de palhaçaria e fazendo o uso de tela verde para criação de fundos digitais irrealistas e para a duplicação da minha própria imagem, que por diversas vezes demonstrava o personagem atônito ao ter que estabelecer diálogo com seu próprio reflexo, ou seja, consigo mesmo.



FIGURA 20 - *Eu, Ele e o Monstro* (2020), projeto final da disciplina Voz e Palavra na Performance Teatral Contemporânea 1.

¹⁰ Disponível em: <https://youtu.be/WjhGwn9I5Og>

¹¹ Disponível em: <https://youtu.be/-nbaBE63BdQ>



FIGURA 21 - *O Reflexo* (2021), projeto final da disciplina Oficina Básica de Audiovisual.

3.2 - O Abraçar de uma Artisticidade Multidisciplinar.

Durante esse período, me descobri para além da atuação, como um artista da visualidade e da multidisciplinaridade. Cada vez mais vejo a necessidade da integração das artes na cena com as novas tecnologias, principalmente no que diz respeito ao audiovisual, há muito tempo presente no âmbito teatral como já discutido nos capítulos anteriores, mas cuja a participação se mostrou muito mais latente após o período de pandemia e através das reinvenções pelas quais o teatro precisou passar. Com isto em mente, busquei realizar cursos ligados ao audiovisual que poderiam contribuir para a minha formação e inserção como artista no mercado de trabalho após a graduação, tendo esses contribuído diretamente para a escolha do tema desta monografia.

Em 2021, realizei o curso *Transmedia Storytelling: Narrative Worlds, Emerging Technologies, and Global Audiences*¹² através do convênio da Universidade de Brasília com a UNSW Sydney (Universidade de Nova Gales do Sul). Tratando-se da elaboração de histórias e narrativas transmídia, ou seja, a criação de obras que não se limitam a um meio específico, como o teatro ou o cinema, mas que integram e borram as barreiras entre as diferentes artes. Pude aprender sobre todo o processo de concepção e realização de uma narrativa transmidiática, sendo de extrema importância para abrir minha mente a respeito dos diversos

¹² Curso de 26 horas realizado remotamente em julho de 2021 através da plataforma Coursera e ministrado pelos professores Prof. Dr. Geoge Khutda, Prof. Dr Jeffrey Koh, Prof. Dr. Ollie Bown, Prof. Simon McIntyre e Prof.^a Emma Robertson da Universidade de Nova Gales do Sul (UNSW Sydney). Certificado e conteúdo programático disponível em: <http://coursera.org/verify/GGGQ329U73JQ>

caminhos artísticos possíveis na contemporaneidade e em como as novas tecnologias podem auxiliar a constante reinvenção do âmbito cênico-perfomático de diversas maneiras. Além disso, também realizei o curso *A Arquitetura do Cinema*¹³ que tratava-se do estudo da cenografia e da direção de arte, sendo de bastante importância para suprir a falta de conteúdos relativos a essas duas áreas durante a minha formação. Também, pude participar de diversos outros cursos e oficinas como de assistência de direção e fotografia, tendo trabalhado em curtas e vivenciado sets de filmagem que me trouxeram aprendizados que refletem diretamente no meu trabalho cênico e nas escolhas em relação a minha carreira.

Acompanhado por essas novas ferramentas, retornei ao ensino presencial com novos anseios de exploração das audiovisualidades dentro da cena. Encabecei uma investigação sobre as potencialidades de interação entre o corpo do ator e a projeção de vídeo, tendo experimentado isso pela primeira vez na disciplina de Interpretação e Montagem, ministrada pela Prof.^a Dr.^a Nitza Tenenblat no semestre 2022.1, onde fui responsável pela execução audiovisual da peça *Só Percebo Que Estou Caindo Quando Vejo Que Estou Correndo*. A projeção desenvolvida por mim era integrada com a utilização de câmeras que projetavam imagens ampliadas dos atores em cena. Um exemplo disso é a uma cena em que utilizava uma lente fisheye (olho de peixe) acoplada a um celular que transmitia a ampliação do rosto do personagem, interpretado por mim, como se ele estivesse olhando pelo olho mágico de uma porta. Essa imagem era projetada ao vivo atrás da protagonista do espetáculo, dando a sensação de opressão, constante vigilância e do male gaze¹⁴ que a mulher experimentava ao lidar com um namorado que não respeitava seu espaço pessoal e suas escolhas. Além disso, o recurso de transmissão ao vivo também servia para simular um repórter e uma cameragirl que seguiam os personagens da peça lhes fazendo entrevistas, sendo que a projeção também era utilizada em diversos momentos para delinear o corpo dos atores e compor a cena através de suas sombras e de seus movimentos.

¹³ O curso “A Arquitetura do Cinema” foi ministrado de forma online em julho de 2021 por Paulo Leônidas e pela produtora CineUm, com duração de 5 horas/aula. Com foco em cenografia e direção de arte, o curso teve como conteúdo programático: a relação entre cinema e arquitetura, diálogos através do espaço real, a realidade estilizada e o cinema que manipula a arquitetura, a construção de cenários, locações e ambientes reais.

¹⁴ Na teoria feminista, o olhar masculino (em inglês: male gaze) é o ato de retratar as mulheres no mundo das artes e da literatura a partir de uma perspectiva heterossexual masculina, ou seja, que apresenta e representa a figura da mulher como objeto sexual para o prazer do espectador homem (KORSMEYER, 2004).



FIGURA 22 - *Só Percebo Que Estou Correndo Quando Vejo Que Estou Caindo* (2022), montagem final da turma de Interpretação e Montagem.

Já na reta final do curso, utilizei-me dos recursos midiáticos e projeção de uma forma diferente na disciplina de Projeto em Interpretação Teatral, ministrada pela Prof.^a Dr.^a Simone Reis no semestre 2022.2. Me encarreguei da elaboração dos materiais audiovisuais que compunham a montagem de *A Cantora Careca*. Realizei a criação de mais de dez vídeos que compunham a encenação das cenas e que quando projetadas apresentavam conteúdos com os quais os atores interagiam em cena, além de servirem como um elemento estético que agregava a cenografia do espetáculo ao criar atmosferas e transmitir informações que não podiam ser expressas oralmente ao público. Por exemplo, enquanto o público adentrava o espaço e encontrava seus assentos, eles viam os atores ainda se arrumando e projetado atrás deles haviam vídeos de um jornal fictício, o *London Daily*, que apresentava as manchetes mais absurdas possíveis de acontecimentos na cidade de Londres, local onde a peça se passava, situando o espectador na atmosfera do espetáculo, ao mesmo tempo que lhe dava prenúncios do que esperar de uma obra do teatro do absurdo. Além do mais, o audiovisual também serviu de base para a criação da corporeidade e da forma de comunicação do meu personagem, o Sr. Smith, ao me inspirar nos personagens Ron Swanson, da sitcom norte-americana *Parks and Recreation* (2009-2015), e da amalgamação dos personagens masculinos idealizados pelo diretor Luis Buñuel nos filmes *O Discreto Charme da Burguesia* (1972) e *O Fantasma da Liberdade* (1974). Tendo estes uma construção quase surrealista, foram importantes referências visuais para que eu pudesse entender e encontrar uma expressividade própria para o meu personagem.



FIGURA 23 - *A Cantora Careca* (2023), montagem final da turma de Projeto em Interpretação Teatral.

Por fim, meu último projeto dentro da universidade é marcado por uma distinta forma de utilização das tecnologias audiovisuais. Desta vez optei por explorar a fotografia e realizar o registro fotográfico do processo criativo para a montagem da turma de Diplomação em Interpretação Teatral, ministrada pela Prof.^a Dr.^a Alice Stefânia e pela Prof.^a Dr.^a Kenia e Silva Dias no semestre 2023.1. O interesse na fotografia de processos veio através da leitura do texto *Variações Sobre Teatro e Audiovisual* de Roberta Matsumoto, citado no capítulo anterior, onde a autora discorre sobre o poder do registro não só como ferramenta de criação cênica, mas também para os estudos acadêmicos, sendo essas fotos o meu diário de bordo do semestre. As fotografias que realizo nos ensaios são compartilhadas através de um drive com toda a turma, que podem se utilizar delas da forma que preferirem. Esses momentos registrados foram utilizados para a inscrição em editais para obtenção de espaços para apresentação e como potencial material de divulgação do espetáculo. Como diário de bordo, são usados por mim para relembrar experimentações feitas em sala e como elas podem me auxiliar na construção do meu personagem, Samuel, da peça *Amores Surdos* de Grace Passô. Além do mais, esse personagem, um garoto reservado e com medo de encarar o mundo fora das quatro paredes de sua casa, está sendo construído utilizando como inspiração algumas referências filmicas como os protagonistas introvertidos de *A Garota Ideal* (2007) de Craig Gillespie, *O Lagosta* (2015) de Yorgos Lanthimos e *As Vantagens de Ser Invisível* (2012) de Stephen Chbosky.



FIGURA 24 - Registros fotográficos feitos por mim do processo de montagem final da turma de Diplomação em Interpretação Teatral.



FIGURA 25 - Registros fotográficos feitos por mim do processo de montagem final da turma de Diplomação em Interpretação Teatral.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que é polido é impecável, não dói. Também não oferece qualquer resistência. Solicita-nos um Gosto. O objeto polido anula qualquer coisa que possa confrontá-lo. Toda a negatividade é assim eliminada (HAN, 2016, p.13).

O filósofo Byung-Chul Han caracteriza em seu livro *A Salvação do Belo* os conceitos de belo e sublime. Na arte, o belo é aquilo que é polido, que não oferece resistências e com isso não suscita interpretação e reflexão, possui um efeito anestésico e não duradouro. Para o autor, o fazer artístico não deve ser belo, mas sim sublime. A arte deve abalar e derrubar o observador, através da ocultação, necessária para que se haja o exercício do pensamento e, consequentemente, o efeito duradouro de uma obra. Diz “a pornográfica presença permanente do visível destrói o imaginário. Paradoxalmente, não há nada a ver” (HAN, 2016, p.17). Nesta monografia, transito entre os variados aspectos de uma trajetória que me traz epifanias de expressão artística, sendo essas um reflexo do meu constante e incessante amadurecimento como um artista cênico, audiovisual e, principalmente, multidisciplinar, em busca de identidade própria e original.

Os quatro anos e meio dentro do Departamento de Artes Cênicas na Universidade de Brasília foram tudo, menos fáceis. Me encontrei diariamente em uma guerra comigo mesmo para conciliar o artístico e o acadêmico que, em diversos momentos, não combinam muito bem juntos. Ao mesmo tempo em que enfrentava o já discutido dilema: se havia feito a escolha certa ao tomar o rumo das artes da cena e não do cinema. Perdi a conta de quantas vezes pensei em largar tudo e tomar um caminho profissional diferente daquele que estava trilhando, um que fosse mais simples, mais objetivo e principalmente mais seguro. Contudo, esses pensamentos nunca perduraram por muito tempo, pois a arte já estava muito imbricada na minha psique para que eu pudesse cogitar uma vida sem sua presença. O que amadureceu e se transformou foi a percepção de mim mesmo como um ser múltiplo e de que esta multiplicidade é refletida diretamente nas minhas produções artísticas.

Comecei o bacharelado como um ator que queria cursar cinema. No meu primeiro ano, me vi como um aspirante a cineasta deslocado em meio a um contexto teatral. Nos dois anos que se seguiram, progressivamente identifiquei-me novamente como um ator, mas desta vez apto a conceber, dirigir e ter controle criativo sobre minhas próprias narrativas. Já no último ano, fui capaz de abraçar inteiramente a multidisciplinaridade e perceber que não se faz necessário constranger-me as amarras imaginárias que regem as diferentes linguagens artísticas, até porque isso nem existe mais, afinal de contas estamos na contemporaneidade.

Me observo em uma condição em que posso imaginar diferentes formas de aplicação dos conhecimentos obtidos dentro do bacharelado para além de somente da atuação.

Não gosto de me denominar um artista de teatro e nem de cinema. Contudo, sou capaz de fazer teatro e de fazer cinema. Assim como tudo aquilo que transita entre esses dois fazeres artísticos: a performance, a videoarte, as instalações, a fotografia e o que mais possa vir a ser inventado e enquadrado no campo das narrativas visuais. Saio da graduação de mãos dadas com as inúmeras reflexões, memórias e aprendizados e com o entendimento de que essa pequena-grande vida que vivi durante os últimos quatro anos e meio refletirão de múltiplas formas nas minhas trajetórias futuras, sejam elas atuando, dirigindo, produzindo, filmando, escrevendo ou simplesmente imaginando. Todavia, espero que estas serão essencialmente *artísticas* e inerentemente *sublimes*.

Referências Bibliográficas

- ABEL, Richard. **Encyclopedia of Early Cinema**. 1st ed. Londres: Routledge, 2004.
- ALTMAN, Rick. **Silent Film Sound**. Nova York: Columbia University Press, 2005.
- AUMONT, Jacques. **A Estética do Filme**. São Paulo: Papirus, 2012.
- AUMONT, Jacques. **O Cinema e a Encenação**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2008.
- BAZIN, André. **O que é o Cinema?** São Paulo: Ubu Editora, 2018.
- CREED, Barbara. **Darwin's Screens: Evolutionary Aesthetics, Time and Sexual Display in the Cinema**. Carlton, Victoria: Melbourne University, 2009.
- EISENSTEIN, Sergei. **A Forma do Filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.
- FÉRAL, Josette. **Por uma poética da performatividade: o teatro performativo**. Revista Sala Preta, São Paulo, v.8, p. 197-210, 2008.
- FÉRAL, Josette. **Encontros com Ariane Mnouchkine: erguendo um monumento ao efêmero**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2021.
- HAN, Byung-Chul. **A Salvação do Belo**. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2016.
- KAEL, Pauline (1982). **5001 Nights At the Movies**. Nova York: Holt, Rinehart and Winston, 1982.
- KLEON, Austin. **Steal Like an Artist: 10 Things Nobody Told You About Being Creative**. Nova York: Workman Publishing Company, 2012.
- KORSMEYER, Carolyn; Weiser, Peg Brand. **Feminist Aesthetics**. Califórnia: Stanford Encyclopedia of Philosophy, 2004.
- LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro Pós-Dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007. 2 edição, 2011.
- LUMET, Sidney. **Making Movies**. Nova York: Vintage Books, 1995.
- MATSUMOTO, Roberta. **Variações sobre teatro e audiovisual**. Repertório, Salvador, ano 20, n.28, p.47-67, 2017.1.
- MOTA, Marcus. **Dramaturgia: Conceitos, Exercícios e Análises**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2017.
- MOURLET, Michel. **Sur un art ignoré**. Paris: La Table Ronde, 1965.
- OC, Grupo de pesquisa. **TERMO GENÉRICO - Tesouro OC**. São Paulo: ECA - USP.
- ROCKWELL, John. **Staging Painterly Visions**. Nova York: The New York Times, 1992.
- STEIN, Jess. **Random House Webster's Unabridged Dictionary**. Nova York: Random House, 2006.

TYMIENIECKA, Anna-Teresa. **Human Creation Between Reality and Illusion**. Berlim: Springer Science & Business Media, 2006.

Referências Videográficas

ALMODÓVAR, Pedro. **Todo Sobre Mi Madre**. Espanha, 1999, 104 min., color, som, película.

ANDERSON, Wes. **The Grand Budapest Hotel**. Estados Unidos e Alemanha, 2014, 100 min., color, som, película.

BENÍCIO, Murilo. **O Beijo no Asfalto**. Brasil, 2018, 98 min., color, som, digital.

BERGMAN, Ingmar. **Persona**. Suécia, 1966, 83 min., P&B, som, película.

BUÑUEL, Luis. **Le Charme discret de la bourgeoisie**. França, Itália e Espanha, 1972, 101 min., color, som, película.

BUÑUEL, Luis. **Le Fantôme de la liberté**. França e Itália, 1974, 104 min., color, som, película.

BUÑUEL, Luis. **Un Chien Andalou**. França, 1929, 16 min., P&B, película.

CASSAVETES, John. **Opening Night**. Estados Unidos, 1977, 144 min., color, som, película.

CHBOSKY, Stephen. **The Perks of Being a Wallflower**. Estados Unidos, 2012, 103 min., color, som, digital.

COEN, Joel. **The Tragedy of Macbeth**. Estados Unidos, 2021, 105 min., P&B, som, película.

CRONENBERG, David. **Videodrome**. Canadá, 1983, 88 min., color, som, película.

CUSE, Carlton. **Bates Motel**. Estados Unidos, 2013-2017, color, som, TV.

DANIELS, Creg. SCHUR, Michael. **Parks and Recreation**. Estados Unidos, 2009-2015, color, som, TV.

DREYER, Carl Theodor. **La passion de Jeanne d'Arc**. França, 1928, 110 min., P&B, película.

EISENSTEIN, Sergei. **Battleship Potemkin**. Rússia, 1925, 75 min., P&B, película.

GILLESPIE, Craig. **Lars and the Real Girl**. Estados Unidos, 2007, 106min., color, som, digital.

HITCHCOCK, Alfred. **Psycho**. Estados Unidos, 1960, 109 min., P&B, som, película.

HITCHCOCK, Alfred. **Rope**. Estados Unidos, 1948, 81 min., color, som, película.

IÑÁRRITU, Alejandro González. **Birdman: Or The Unexpected Virtue of Ignorance**. Estados Unidos, 2014, 119 min., color, som, película.

KAR-WAI, Wong. **Chungking Express**. Hong Kong, 1994, 103 min., color, som, película.

- KAR-WAI, Wong. **Fallen Angels**. Hong Kong, 1995, 98 min., color, som, película.
- KON, Satoshi. **Perfect Blue**. Japão, 1997, 81 min., color, som, digital.
- LACERDA, Hilton. **Tatuagem**. Brasil, 2013, 110 min., color, som, digital.
- LANTHIMOS, Yorgos. **The Lobster**. Grécia, França, Países Baixos, Reino Unido e Irlanda, 2015, 118 min., color, som, película.
- LUHRMANN, Baz. **Romeo + Juliet**. Estados Unidos, 1996, 120 min., color, som, película.
- MÉLIÈS, Georges. **La lune à un mètre**. França, 1898, 3 min., P&B, película.
- MÉLIÈS, Georges. **Le Voyage dans la Lune**. França, 1902, 15 min., P&B, película.
- MNOUCHKINE, Ariane. **Tambour sur la digue**. França, 2002, 137 min., color, som, DVD.
- NICHOLS, Mike. **Who's Afraid Of Virginia Woolf?**. Estados Unidos, 1966, 126 min., P&B, som, película.
- NOÉ, Gaspar. **Climax**. Bélgica, França e Estados Unidos, 2018, 97 min., color, som, digital.
- OZU, Yasujirō. **Floating Weeds**. Japão, 1959, 115 min., color, som, película.
- PARKER, Ol. **Mamma Mia! Here We Go Again**. Estados Unidos e Reino Unido, 2018, 113 min., color, som, digital.
- POLANSKI, Roman. **Carnage**. França, Alemanha, Polônia e Espanha, 2011, 80 min., color, som, película.
- SOKUROV, Alexander. **Russkij Kovcheg**. Rússia, Alemanha, Canadá e Finlândia, 2002, 96 min., color, som, película.
- TRIER, Lars Von. **Dogville**. França e Suécia, 2003, 177 min., color, som, película.
- VILLENEUVE, Denis. **Blade Runner 2049**. Canadá, Hungria, México, Espanha, Reino Unido e Estados Unidos, 2017, 164 min., color, som, película.
- WELLES, Orson. **Citizen Kane**. Estados Unidos, 1941, 119 min., P&B, som, película.
- WIENE, Robert. **Das Cabinet des Dr. Caligari**. Alemanha, 1920, 78 min., P&B, película.
- YOUNG, Terrence. **Wait Until Dark**. Estados Unidos, 1967, 108 min., color, som, película.