UNIVERSIDADE ESTADUAL DO RIO GRANDE DO SUL

UNIDADE ACADÊMICA DE MONTENEGRO

CURSO DE GRADUAÇÃO EM TEATRO: LICENCIATURA

LUCAS ARMANDO LOTTERMANN PEITER

CORPO-NÚMERO:

NEOTECNOLOGIAS E MIDIATURGIA EM UMA CENA TEATRAL VIRTUAL

MONTENEGRO

2021

LUCAS ARMANDO LOTTERMANN PEITER

CORPO-NÚMERO: NEOTECNOLOGIAS E MIDIATURGIA EM UMA CENA TEATRAL VIRTUAL

Monografia apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Licenciado em Teatro pela Universidade Estadual do Rio Grande do Sul

Orientador: Prof. Dr. Angelo Marcelo Adams dos Passos

MONTENEGRO

2021

Catalogação de publicação na fonte (CIP)

P379c Peiter, Lucas Armando Lottermann

Corpo-número: neotecnologias e midiaturgia em uma cena teatral virtual/ Lucas Armando Lottermann Peiter. – Montenegro, 2021.

82 f.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) – Universidade Estadual do Rio Grande do Sul, Curso de Graduação em Licenciatura em Teatro, Unidade em Montenegro, 2021.

Orientador: Prof. Dr. Angelo Marcelo Adams dos Passos

1. Midiaturgia. 2. Neotecnologias. 3. Teatralidade. 4. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação). I. Passos, Angelo Marcelo Adams dos. II. Curso de Licenciatura em Teatro, Unidade em Montenegro, 2021. III. Título.

Catalogação elaborada pelo Bibliotecário Uergs - Marcelo Bresolin CRB10/2136

CORPO-NÚMERO: NEOTECNOLOGIAS E MIDIATURGIA EM UMA CENA TEATRAL VIRTUAL

Monografia apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Licenciado em Teatro pela Universidade Estadual do Rio Grande do Sul

Orientador: Prof. Dr. Angelo Marcelo Adams dos Passos

BANCA EXAMINADORA:

_____

Orientador: Prof. Dr. Angelo Marcelo Adams dos Passos

Universidade Estadual do Rio Grande do Sul – Uergs

_____

Prof. Dr. Carlos Roberto Mödinger

Universidade Estadual do Rio Grande do Sul – Uergs

_____

Prof.ª Ma. Jezebel Maria Guidalli De Carli

Universidade Estadual do Rio Grande do Sul – Uergs

MONTENEGRO

2021

Dedico esse trabalho ao grande amor e inspiração eterna da minha vida, a minha sobrinha e afilhada, Mabelle.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, aos meus pais, Maria Helena e Waldir, por me permitirem ser como sou e por me apoiarem em todos os caminhos que escolho percorrer;

Agradeço ao meu irmão, Leonardo, por podermos dividir nossas vidas diariamente e por sermos suporte um ao outro;

Agradeço a grande inspiração da minha vida e a detentora de um dos meus maiores amores, minha sobrinha, Mabelle;

Agradeço aos meus avós, Teresinha e Olímpio, por também possibilitarem que esse momento pudesse se tornar realidade;

Agradeço as mulheres da minha família, Teresinha, Maria Helena, Inês, Samanta, Luiza e Mabelle, por me ensinarem todos os dias sobre amor e força;

Agradeço ao meu orientador, Marcelo, por me apoiar e me acompanhar durante todo esse processo. A tua presença foi fundamental;

Agradeço aos professores e professoras do curso, Carlos, Jezebel, Marcelo, Marli e Tatiana. Tenham certeza que toda vez que subo em um palco ou entro em uma sala de aula, muito de vocês esta comigo;

Agradeço aos meus colegas de turma, Anita, Bruno, Charlene, Fayola, Felipe, Gabriela, Jocteel, Marina, Mônica, Rodrigo, Savana, Paula e Paulo. Vocês se tornaram eternas inspirações para mim.

Agradeço aos meus dois anjos, Bruno e Savana, com os quais tive o prazer imenso de dividir essa jornada e de agora também dividirmos nossas vidas;

Agradeço aos meus grandes e incríveis amigos, Lucas, Luiza e Sandy, com os quais divido momentos desde minha infância e que assim possamos continuar eternamente;

Agradeço ao Marcos Cardoso, por me apresentar esse mundo do Teatro ao qual sou completamente apaixonado.

Por fim, agradeço a Uergs, especialmente em nome da Dulce e do Gilmar, sem vocês isso certamente não seria possível.

Muito obrigado!

Toda saudade é a presença
Da ausência de alguém

RESUMO

CORPO-NÚMERO: neotecnologias e midiaturgia em uma cena teatral virtual, é uma pesquisa que constrói suas principais reflexões teóricas sobre os conceitos de neotecnologias, cunhado pela Prof.ª Marina Lima Muniz, e midiaturgia, cunhado por Bonnie Marranca. Uma pesquisa que além da produção escrita de uma monografia, também resulta em uma produção audiovisual de uma vídeo-cena-documental, construída completamente à distância em um período de pandemia de corona vírus. Vídeo-cena essa que se molda a partir da sua característica fragmentária e das suas temáticas sobre finitudes. O trabalho tem como seu principal objetivo discorrer sobre os processos práticos percorridos para a construção de uma vídeo-cena-documental a partir dessas noções teóricas e suas propostas. Com seu caráter documental, a vídeo-cena amplia o seu olhar para documentar além de cenas teatrais ficcionais finalizadas, também retratar e tornar imagens os processos criativos que são explorados para se realizar uma pesquisa em arte em tempos pandêmicos.

Palavras-chave: Neotecnologias. Midiaturgia. Teatralidade. Processos criativos. Vídeo-cena.

ABSTRACT

BODY-NUMBER: neotechnologies and mediaturgy in a virtual theatrical scene, it is a research that builds its main theoretical reflections on the concepts of neotechnologies, coined by Prof.ª Marina Lima Muniz, and mediaturgy, coined by Bonnie Marranca. A research that, in addition to the written production of a monograph, also results in an audiovisual production of a video-scene-documentary, built completely at a distance during a period of the corona virus pandemic. This video scene is shaped by its fragmentary characteristic and its themes on endings. The main objective of this paper is to discuss the practical processes followed for the construction of a video-scene-documentary based on these theoretical notions and their proposals.With its documentary character, the video-scene broadens its gaze to document, in addition to finished fictional theatrical scenes, also to portray and make images the creative processes that are followed to carry out a research in art in pandemic times.

Key-words: Neotechnologies. Mediaturgy. Theatricality. Creative processes. Video-scene.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

IMAGEM 1 – DIAGRAMA DRAMATÚRGICO.....38
IMAGEM 2 – A SALA DE ENSAIO.....46
IMAGEM 3 – A PAREDE DE PROJEÇÕES.....49

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....12
2. ISSO É UM COMEÇO (?) – Intersecções históricas entre Teatro e Tecnologias.....16
2.1 UM BREVE REVISITAMENTO HISTÓRICO DA RELAÇÃO ENTRE TEATRO E TECNOLOGIA.....17
3. MIDIATURGIA: A tecnologia como o centro da produção teatral.....24
4. O PROCESSO COMO O PRÓPRIO LUGAR DE CHEGADA.....32
4.1. A DRAMATURGIA.....37
4.2 O CARÁTER DOCUMENTÁRIO NA TENTATIVA DE APREENDER O PROCESSO EM IMAGENS.....42
4.3 OS ELEMENTOS TECNOLÓGICOS UTILIZADOS E SUAS REVERBERAÇÕES CORPORAIS.....43
4.3.1 Câmera de filmagem/celulcar.....47
4.3.1.1 *Microfone.....48*
4.3.1.2 *Tripé.....49*
4.3.2 Projetor.....49
4.3.3 Iluminação.....50
4.3.3.1 Iluminação fixa.....51
4.3.3.2 *Iluminação móvel.....51*
4.3.4 Software de edição de vídeo.....52
4.3.5 Software de edição de áudio.....57
5. O CORPO NÚMERO: Descrições processuais.....59
6. CONCLUSÃO 69
REFERÊNCIAS 74
ANEXOS 78
ANEXO A - A DRAMATURGIA.....78

1. INTRODUÇÃO

Foi 2016 o ano em que ingressei no Curso de Graduação em Teatro: Licenciatura da Universidade Estadual do Rio Grande do Sul – Uergs. Um menino do interior do estado do Rio Grande do Sul, mais especificamente de Salvador do Sul, com os seus 17 anos, seu sotaque carregado, sua trajetória artística já iniciada, mas ainda muito restrita a uma única maneira de se fazer teatro, vem para a universidade ampliar os seus encontros com a arte. Quase cinco anos se passaram desde aquele momento de encontro, e me encaminho agora para o final desse ciclo. Uma fronteira se aproxima. Parecia um caminho muito longo a ser percorrido, mas agora, estando mais perto do final do que do começo, percebo que talvez essa caminhada devesse se estender mais.

Definitivamente, estar dentro desse lugar de formação acadêmica e artística influenciou exponencialmente o artista e professor que sou hoje. Comecei a fazer oficinas de teatro desde os meus oito anos de idade, e daquele momento em diante nunca mais parei. Conforme os anos passavam, vida e arte se tornavam cada vez mais intrínsecas uma à outra, caminhando juntas durante a adolescência e a formação de diferentes características da minha personalidade. Hoje, definir o Lucas ator é também definir muito como é o Lucas ser humano.

Além de artista, ator e acadêmico da Uergs, atualmente sou professor do componente curricular de Artes em duas escolas da rede estadual de ensino do estado do Rio Grande do Sul, onde ministro aulas para quase 500 alunos e alunas semanalmente. Atualmente ser docente é uma parte muito importante em minha história, é por estar nesse meio educacional que consigo tentar diminuir algumas fronteiras entre arte e educação dentro dessas escolas, pois atuo como professor em escolas de duas cidades distintas, tanto uma como outra não possuindo mais de 3 mil habitantes, e que não apresentam uma produção artística consolidada. Acredito que produzir conhecimento artístico dentro de uma instituição educacional formal é transpor diversas barreiras, é se auto afirmar artista, é ver-se artista e é se tornar artista onde muitas vezes a arte nem bem vista é.

Esta pesquisa, bem como o resultado prático que surge junto dela, foram construídos durante o segundo semestre do ano de 2020 e o início do ano de 2021.

Esses anos são marcados pelo surgimento de uma pandemia, a do CORONAVÍRUS[1], que muda completamente tudo. No momento em que escrevo esta introdução, se estima que já tenham morrido em torno de mais de 198 mil pessoas no Brasil, número esse que continua aumentando a cada dia. Em todos os sentidos, minha vida, assim como a de muitas pessoas, mudou imensuravelmente. No que tange os âmbitos profissionais, tanto como ator e como professor, fui obrigado a me afastar de trabalhos presenciais e realizar todas as minhas obrigações laborais de forma remota, implicando em mudanças incontroláveis, mas necessárias.

O fato de que esta pesquisa se realiza durante esse período de tempo pandêmico influencia contundentemente no que ela se torna, seja na forma em que esses resultados se materializam, seja pelos temas que me propus abordar nas linhas narrativas não-lineares dessa construção cênica, seja nas mudanças que foram necessárias para tornar essa pesquisa possível, seja pelas orientações que aconteceram completamente à distância, seja pela plataforma escolhida para realizar a apresentação desses resultados. Certamente esse momento em que vivemos interviu em todos os âmbitos desse trabalho e desse aluno-ator-professor-ser humano.

O Curso de Graduação em Teatro: Licenciatura da Uergs, tem por característica dos seus Trabalhos de Conclusão de Curso (TCC's) não somente a realização de uma monografia, mas também a elaboração de um trabalho cênico, que era apresentado presencialmente no mesmo dia em que se defendia o trabalho monográfico. Isso não sendo mais possível, a elaboração da monografia e da construção cênica, bem como a apresentação desses dois resultados, se deu de forma totalmente remota.

Como suscitado pelo título da monografia, esta pesquisa ergue suas estruturas sobre dois conceitos fundamentais: o de neotecnologias, cunhado pela professora da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, Marina Lima Muniz e pelo conceito operacional de midiaturgia, que é estabelecido pela editora do *PAJ – Performance and*

---

1. O ano de 2020 é marcado pelo surgimento de uma pandemia de uma nova doença viral, com alta caráter contagioso e que ocasionou um número imenso de mortes mundialmente. A doença do Corona vírus (COVID-19) é uma doença infecciosa causada por uma nova mutação de Corona vírus recém-descoberto. Até o momento em que essa monografia foi finalizada e entregue, já haviam morrido cerca de 198.974 mil pessoas no Brasil.

Arts Journal, Bonnie Marranca. Ambos conceitos engendram as mídias e tecnologias como elementos potentes e, praticamente, indissociáveis da produção teatral. Sendo a midiaturgia o método de trabalho de utilização de tecnologias em cena, elevadas em suas máximas potencialidades e experimentações.

Referindo-me ainda ao título, o resultado desta pesquisa se materializa na forma de uma cena teatral virtual, ou seja, uma cena que não pretende se apresentar como Teatro, mas que compreende que possui teatralidade envolvida no seu processo, bem como em seu resultado, que foi apresentado de forma assíncrona através de uma plataforma de *streaming,* o *YouTube*.

A cena teatral virtual, ou como recorrentemente me referirei no texto, uma vídeo-cena-documental é o resultado prático de toda essa pesquisa, e é sobre ela ou a partir dela que a maioria das reflexões foi construída no decorrer desse texto. Escolho utilizar essa nomenclatura, pois a construção cênica visa mixar cenas ficcionais criadas a partir de impulsos, na sua maioria, tecnológicos, juntamente com imagens capturadas do próprio ato de elaboração dessa pesquisa e de tudo que a envolve, ou seja, do processo como um todo. Borrando realidade e ficcionalidade, por essa razão o caráter documental também é incluído e se torna extremamente importante.

Disponibilizo aqui o link da vídeo-cena-documental em seu formato final e oficial. Como escrito acima o resultado dessa monografia se forma em conjunto com essa produção cênica, ambas se complementam em suas proposições e reflexões. Portanto, acredito que para uma maior e melhor compreensão dos pontos que elenco ao decorrer do texto, assistir a vídeo-cena se torna fundamental, visto que ela também é essa pesquisa, que se constrói conjuntamente, mas para além de somente o texto. Aqui o link do *YouTube* onde a produção se encontra: https://youtu.be/menfMyQbcPM

Por fim, pensar em Teatro e em distância nesses tempos de pandemia se torna uma ação paradoxal, pois entendendo que o Teatro seria a arte da presença, como seria possível manter a sua fagulha acessa em momentos de distanciamento social? Certamente não encontraremos nenhuma receita que exemplifique passos a serem seguidos para que possamos continuar existindo aqui neste trabalho. De todo modo, essa pesquisa é a tentativa de seguir produzindo movimento, seja ele Teatro ou não. Um manifesto sobre a vontade de querer estar perto. Um esforço em compor algo que

pode ser o começo de uma nova “coisa”. Tal qual o título desse trabalho já sugere, isso é um começo! Do que? Ainda veremos.

2. ISSO É UM COMEÇO (?) - Intersecções históricas entre Teatro e Tecnologia

A tecnologia está em todos os lugares, o tempo todo. Estamos cercados por ela e criamos com ela uma dependência. Eu me lembro que quando criança a internet apenas estava surgindo, seu funcionamento era via rádio, o que fazia com que, se estivéssemos com o computador conectado à internet, o telefone fixo (outra tecnologia cada vez menos utilizada nos dias atuais) não funcionasse mais. Celulares ainda eram uma coisa rara. Hoje, no ano de 2021, em tempos de pandemia do coronavírus, mais do que nunca, a tecnologia nos cerca. Estudamos e trabalhamos com nossos computadores e celulares, realizamos vídeo-chamadas para continuarmos com o contato, a construção de conhecimento e o afeto, fazemos e assistimos teatro cada um de sua casa, e assim poderíamos citar mais mil exemplos em que a tecnologia tenha se impregnado, de forma ainda mais contundente, em nosso dia a dia.

A teoria da evolução das espécies, desenvolvida pelo geólogo e biólogo inglês Charles Darwin (1809-1882), afirma que os organismos mais bem adaptados ao meio são aqueles que têm as maiores chances de sobrevivência (LOPES, 2011). Acompanhamos a evolução tecnológica que aconteceu nos últimos 20 anos, e fomos obrigados a nos adaptar. Talvez, o Teatro também necessite dessas adaptações para se incorporar ao contexto tecnológico e globalizado no qual estamos inseridos. De modo algum, com esse breve pensamento, venho colocar à prova a ideia de que o Teatro possa chegar ao seu ápice de potência de outra maneira que não da forma presencial, corpo a corpo, olho no olho, e nem pretendo afirmar que isso que estamos vivendo agora seja o novo normal, mas sim que esta é a única opção para o momento e, quando pudermos estar juntos em carne e osso, talvez as atuais ferramentas tecnológicas possam se tornar um componente ainda mais potente dentro das concepções das cenas contemporâneas.

Partindo da teoria de Darwin questiono, será que o Teatro já não tem a característica de se adaptar e de incorporar novas tecnologias imbricada na sua essência? Segundo Leonardo Foletto, no prefácio do seu livro *Revisitando o Efêmero* (2011):

> O teatro nasceu, há milênios atrás, da evolução de um ritual primitivo, fruto de um desejo natural do ser humano: a transformação de alguém numa outra pessoa. Já nasceu híbrido, remixado, predisposto a incorporar as tecnologias e técnicas de seu tempo e a tocar os mais diversos sentidos (visão, olfato, audição e tato) e misturar elementos baseados nesses mesmos. (FOLETTO, 2011, p.12)

Exposta essa visão do Teatro como algo que tem na sua especificidade a característica de adaptar-se e abraçar as novidades de seu tempo, proponho aqui nesse primeiro momento um breve revisitamento histórico sobre os momentos em que Teatro e tecnologia estabeleceram paralelos e intersecções entre si e, talvez, com isso perceber que o momento que passamos agora nos anos de 2020 e 2021, em meio a uma pandemia, seja apenas mais um capítulo dessa história construída pelo Teatro e pelas tecnologias contemporâneas em diferentes épocas.

2.1 UM BREVE REVISITAMENTO HISTÓRICO DA RELAÇÃO ENTRE TEATRO E TECNOLOGIA

Antes de começar essa breve análise, asseguro que o objetivo aqui não é estabelecer uma reflexão profunda sobre esse apanhado de momentos históricos que farei, visto que essa também não é a meta da presente pesquisa, mas sim estabelecer intersecções entre Teatro e tecnologia que já ocorrem desde os primórdios dessa arte a fim de auxiliar nas reflexões que se pretende estabelecer contemporaneamente entre essas duas áreas na construção de um trabalho cênico.

Faz-se aqui necessária uma conceituação sobre tecnologia, pois poder-se-ia dizer que os entrelaçamentos entre arte e tecnologia já são encontrados desde suas etimologias. Segundo o minidicionário Aurélio (2001), tecnologia significa “Estudo ou aplicação dos processos e métodos utilizados nos diversos ramos da indústria”. Já etimologicamente, a palavra tecnologia surge do grego "*tekhne*", que significa "técnica, arte, ofício", juntamente com o sufixo "logia", que significa "estudo”. Portanto, tecnologia, na origem de sua palavra, significa estudo da arte, da técnica e do ofício. Pode-se constatar que a palavra Arte, surge da mesma raiz grega “tekhne”. Segundo Masura (*apud* FOLLETO, 2011, p. 56), “se a tecnologia é comunicação, a criação e a interpretação de símbolos, então o teatro é uma tecnologia em si mesmo.”.

Visto que arte e tecnologia já se imbricam desde os dicionários, começarei esse breve revisitamento histórico com o intuito de encontrar mais momentos de colaboração entre essas duas áreas de conhecimento. Ao longo dos séculos a arte teatral absorveu com rapidez as inovações tecnológicas e as aplicou à sua prática. São inúmeros os exemplos que poderia citar aqui, mas me deterei apenas em alguns que acredito exemplificarem com vigor a relação entre teatro e tecnologia, estabelecida desde o seu princípio.

Como primeiro exemplo, retornaremos às formas do teatro grego clássico, as tragédias e comédias, por exemplo, e os artefatos tecnológicos utilizados em suas encenações. O *deus ex machina* (expressão de origem latina, significa literalmente o "deus que desce numa máquina") pode ser citado como um aparato tecnológico apropriado pelo teatro em sua prática. Esse mecanismo técnico instaurou a presença da máquina em cena. Essa estrutura, chamada pelos gregos de *mekhanê,* era constituída de roldanas e um guindaste, manipuladas por pessoas que não apareciam para o público, e que içava para o alto da estrutura predial cênica os atores caracterizados como personagens ou trazia novos elementos para o desfecho "mágico" da peça.

Outra tecnologia da época também aplicada ao teatro grego era a utilização de máscaras com feições maiores que as humanas e com uma espécie de protuberância em torno da fenda que representava a boca, com o objetivo de amplificar a voz do ator, assim como o uso de coturnos com grandes plataformas acopladas neles, para que assim os espectadores de longe pudessem enxergar e ouvir melhor o que se passava na cena, visto que estes espetáculos aconteciam em grandes teatros a céu aberto.

Como dito acima, na Grécia a iluminação era sempre realizada com luz natural, já que os espaços cênicos dedicados ao teatro eram construídos em colinas e não possuíam qualquer tipo de cobertura. No período medieval, as tragédias e comédias gregas apresentadas a céu aberto dão lugar a outras formas de performance cênica, como por exemplo, os dramas litúrgicos, autos, mistérios e milagres, moralidades, farsas, etc. que em primeiro momento eram realizados dentro de igrejas. Nesses locais as encenações deixam de contar apenas com a luz do sol e "passaram a ter o auxílio do primeiro elemento técnico usado no teatro: as velas – que depois evoluem

para tochas archotes, candelabros, lampiões e outros recursos" (FOLETTO, 2011, p.26). Assim:

> [...} tanto o palco quanto a plateia eram costumeiramente iluminados por velas, e, em função do uso da perspectiva nos cenários, via de regra os atores tinham de ficar bem na frente do palco, onde a luz era bem mais intensa, graças à colocação de mais velas ao longo da ribalta (HELIODORA *apud* FOLETTO, 2011, p. 27)

A lâmpada elétrica surgiu com o inventor estadunidense Thomas Edison (1847-1931), que em 21 de outubro de 1879 anunciou a criação da primeira lâmpada de incandescência com filamento de carbono. Comenta a professora pesquisadora Marta Isaacsson:

> Foi notadamente graças ao advento da eletricidade e com a ela a utilização da iluminação elétrica que, a partir do século XIX, novos empregos do espaço se tornaram possíveis e, em decorrência, novo modelos de atuação surgiram. (ISAACSSON, 2011, p.20)

Cibele Simões, citando Carina Moreira e Berilo Nosella no artigo *Práticas laboratoriais e a história na cena:* tecnologia e iluminação na cena épica do encenador e dramaturgo Erwin Piscator, afirma que:

> A grande novidade da iluminação elétrica, portanto, não é apenas a qualidade da luz, é a possibilidade da não luz, que ofuscada pela lâmpada acesa demorará décadas para ser percebida. Além de dar visibilidade, a iluminação cênica ganhou o poder de esconder. Num piscar de olhos faz aparecer e desaparecer da cena, ou parte dela. Através dos movimentos entre a luz e as trevas, e suas miríades de combinações, o teatro acessa além do visível, o invisível; a comunicação possível daquilo que é indizível; (SIMÕES *apud* MOREIRA; NOSELLA, 2020, p. 43)

Entendendo a importância do campo da iluminação e sua capacidade de proporcionar a visualização ou não dos elementos trazidos ao palco, é necessário citar, mesmo que brevemente, o arquiteto e encenador suíço Adolphe Appia (1862-1928), que foi um dos primeiros artistas de teatro a pensar a luz como instrumentos de linguagem, não mais apenas como mera função de iluminar a cena de forma básica e somente decorativa. Segundo a pesquisadora Margot Berthold em seu livro *História*

Mundial do Teatro, foi Appia que pela primeira vez “atribuiu à luz uma tarefa que até então o teatro não fizera nenhum uso, ou seja, lançar sombras, criar espaço para produzir profundidades e distância. ” (BERTHOLD, 2001, p. 470).

Foi com a luz elétrica, que agora o iluminava homogeneamente, que o palco ganhou novas nuances que poderiam ser visualizadas pelos espectadores. Segundo Foletto (2011) a iluminação não apenas impactou a parte de luminosidade da cena, mas provocou mudanças em outros elementos constituintes dos espetáculos:

> A cenografia iniciou a fazer uso de móveis reais, não mais pictóricos, representativos do real, pois agora eles poderiam ser vistos com alguma precisão; os atores começaram a se utilizar de objetos com importância na ação, pois tudo que faziam poderia ser notado pelo público; a separação entre palco e plateia tornou-se mais visível, com a diferença do aparato de luz específico destinado à peça e do arrumado para a plateia. O palco, em suma, passou a se tornar uma realidade tridimensional e integrada à cenografia, aumentando consideravelmente as possibilidades de complexidade do teatro. (FOLETTO, 2011, p.27)

Entendendo a contundência e as mais distintas possibilidades que a luz elétrica proporciona ao campo do teatro, é importante abordar Erwin Piscator (1893 - 1966), dramaturgo, diretor e produtor teatral alemão que se apropriou de forma radical das tecnologias e mídias disponíveis no seu tempo, dentro da sua produção teatral. Piscator propõe que exista a constituição do que ele chama de um palco de luz:

> O palco de luz trará a liberação da técnica, pois por meio de si mesma leva a técnica à sua última, máxima e mais refinada expressão. Cinema, projeção, esteira rolante, palcos de piso e circulares, discos giratórios e pontes motorizadas, só agora estão começando a estar prontos para serem usados como contribuintes e modificadores invisíveis ou visíveis das imagens da ação dramática. (PISCATOR *apud* MOREIRA e NOSELLA, 2020, p.45) [2] [3]

---

2. Todas citações colocadas no corpo deste trabalho, extraídas de textos estrangeiros, são de traduções feitas por mim, sempre que elas aparecerem disponibilizarei o texto original dos e das autores e autoras nas notas de rodapé, ou como neste caso colocarei a tradução do texto aqui no rodapé.
3. Texto original: “El escenario de luz traerá la liberación de la técnica, pues a través de si mismo lleva la técnica a su última, máxima y más refinada expresión. Cine, proyección, cinta transportadora, escenarios de pisos y globo, discos giratórios y puentes motorizados, solo ahora empiezan a estar prontos para su uso como aportadores y modificadores invisibles o visibles de las imágene de la acción dramática.”

Mas as elaborações entre teatro e o uso de tecnologias por Piscator certamente não se restringiram apenas ao uso da iluminação elétrica. Como já se torna claro na citação acima, ele acreditava que é apenas por meio do advento da iluminação, em sua visão mais radical, que a possibilidade da utilização das distintas tecnologias que possam surgir se tornará viável e capaz de alcançar suas máximas potencialidades. O encenador foi um dos primeiros criadores teatrais a utilizar-se de projeções nas composições das suas cenas. Segundo Isaacsson, é por volta do ano de 1924 que surgem seus primeiros experimentos com projeções:

> A montagem de *Bandeiras* (1924), reunindo cinquenta e seis atores, trazia duas telas dispostas à esquerda e à direita de cena, onde eram projetados fotos e textos explicativos sobre a situação representada. (ISAACSSON, 2011, p.11)

Nesse primeiro momento de utilização das projeções, Piscator se apropriava de pequenos fragmentos de filmes, já que o surgimento do cinema era contemporâneo à sua época, e esses trechos por sua vez eram combinados com outros diferentes materiais, com o objetivo de intensificar a compreensão das produções elaboradas por ele. Marcus Mota, professor da Universidade de Brasília, em seu texto *Fontes para os Estudos Teatrais I:* contribuições de A. Appia e E. Piscator, afirma que

> Os filmes estavam distribuídos por toda a peça. Eram imagens de arquivos, filmagens que apresentavam brutalmente todo o horror da guerra: ataques com lança chamas, multidões de seres esfarrapados, cidades incendiadas. Junto com os filmes eram apresentados ao público discursos, recortes de jornal, conclamações, folhetos, fotografias. (MOTA, 2012, p.54)

De modo algum a utilização dos aparatos tecnológicos incorporados nas produções de Piscator tinham a intenção de ser meramente ilustrativos ou decorativos, ele acreditava que era através destas interrupções ou coações elaboradas entre atores e projeções que seria possível “despertar o espectador para as implicações sociais e econômicas de uma realidade similar aquela em que vive”. (MOTA, 2012, p. 54).

O cinema também não foi apenas propulsor de concepções imagéticas dentro do trabalho de Erwin Piscator, mas foi inspiração para que as montagens elaboradas por ele abordassem técnicas e elementos que naquela época estavam apenas sendo descobertas pelo próprio campo cinematográfico, como por exemplo, a mudança de plano, o *close up*, a não linearidade de temporalidade e de lugar e a montagem de imagens, e que hoje são tidos como linguagem básica para as produções contemporâneas.

Avançando alguns anos e mudando de continente, o grande encenador do teatro brasileiro Zé Celso Martinez Corrêa em seu trabalho com o Teatro Oficina de São Paulo, que desde muito tempo vem incorporando elementos tecnológicos em suas produções. Segundo Isaacsson:

> Zé Celso se incumbiu de transformar o espaço do seu Teatro Oficina no que se chama de "terreiro tecnológico", empregando há mais de dez anos recursos multimídias na maioria de suas encenações, usando tanto a modalidade de imagem pré-gravada quanto imagem gravada ao vivo. (ISAACSSON, 2011, p.18)

Já no ano de 1984, quando Zé Celso retornara do seu exílio em decorrência da ditadura militar que acontecia no Brasil, ele já fomentava a ideia de um teatro onde o primitivo e o tecnológico estivessem intrinsicamente associados. Segundo o próprio artista:

> A revolução digital tende a desenvolver cada vez mais a tecnologia de captação que amplia as capacidades humanas. Telões de grande intensidade e qualidade, gravação do espetáculo no escuro, com olhos do que não enxergamos, projeções visíveis à luz de sol intenso, microfones de super sensibilidade para ações sonorizadas que contracenem com as ambiências energéticas e climáticas criada pela relação público-ator, vividas em montanhas russas sonoras – em grande volume, sussurrando, captando o silêncio das mais diversas atmosferas, imprevisíveis no contato da tecnologia com a sempre imprevisível energia viva criada pela atuação direta e pela presença explícita volúvel do universo. Assim como a Natureza, o Teatro deve ser bárbaro, mas também tecnizado, com a segunda Natureza: a Cyber (CORRÊA, 2011, p.18)

Como citado, as inovações tecnológicas cada vez se aprimorarão mais e cabe a nós acharmos maneiras de incorporá-las ou não em nossos fazeres. As novas

tecnologias surgem a passos largos, “de alguns anos para cá os ventos se tornaram furacão” (FOLETTO, 2011, p.44) e mais uma vez atingiram e continuarão atingindo o teatro. O surgimento da internet, projetores, microfones, câmeras digitais cada vez mais avançadas, tecnologias 3D, transmissões ao vivo, refletores que acompanham os movimentos dos atores e das atrizes, e assim inúmeras tecnologias, que a cada dia que passa se tornam mais numerosas, podem ser e são aplicadas ao fazer teatral contemporâneo.

Portanto, até este momento é possível notar que o teatro foi profundamente afetado pelas tecnologias contemporâneas às suas respectivas épocas, seja no uso dessas novas tecnologias no seu fazer teatral como uma forma de amplificar a visualidade, seja como propulsora para que se possam pensar novas maneiras de atuação e de se fazer teatro. Um exemplo é o advento da iluminação, que não apenas transformou drasticamente o campo visual da cena artística, mas também serviu como fagulha para que novas formas de atuação e encenação pudessem ser experimentadas e consolidadas. É necessário não esquecermos que hoje temos a iluminação, projeção de imagens e outros exemplos possíveis de serem listados, como elementos básicos e praticamente indissociáveis dos acontecimentos cênicos de nossos tempos.

3. MIDIATURGIA: a tecnologia como o centro da produção teatral

Como já discutido anteriormente, não é de hoje que as intersecções entre teatro e tecnologia ocorrem, e certamente não é aqui que encerram. Talvez possa-se dizer que dentro do caminho histórico já tracejado, a combinação entre esses dois campos alcança a sua maior potencialidade, tanto em número e variedade de elementos tecnológicos quanto no emprego criativo desses aparatos em cena, porém isso não significa que chega a um fim ou alcança o seu potencial máximo, que é desconhecido. O que acontece é que a caminhada é constante. Agora nossos usos da tecnologia são os mais avançados até aqui, porque o tempo fez com que isso acontecesse, e assim ele fará com as intersecções seguintes, que se mostram cada vez mais rápidas e amplas. Esta pesquisa parte deste entendimento histórico de entrelaçamento entre essas duas áreas que tantas vezes se pretende separar.

Mariana Lima Muniz, professora do Curso de Graduação em Teatro e do programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal de Minas gerais, em seu texto *Cena de Exceção: o teatro neotecnológico em Belo Horizonte (Brasil) e Buenos Aires (Argentina)* (2018) sugere que não se utilize a palavra tecnológico ao lado de teatro, mas sim a noção de um teatro neotecnológico:

> [há] o objetivo de não desconsiderar que a tecnologia sempre fez parte do teatro, desde o uso de máscaras e coturnos no Teatro Clássico Grego, até o *live streaming* atual. Por isso, entendemos que não se trata de uma cena tecnológica, pois a tecnologia está lado a lado da cena teatral ao longo de sua tradição. [...]. Neotecnológico está se referindo, portanto, ao uso, no teatro, das mídias digitais que revolucionaram a conectividade entre as pessoas em diferentes lugares do mundo, bem como aumentaram consideravelmente a velocidade do compartilhamento de dados e de recursos audiovisuais. (MUNIZ, 2018, p. 369)

Entendendo que este trabalho se debruça também sobre a utilização de elementos audiovisuais e midiáticos, adotei a utilização do termo neotecnológico proposto por Muniz (2018), com o propósito de ajudar a construir um pensamento em relação ao que pretende propor o conceito operacional ao qual essa pesquisa escolhe se aprofundar, ou seja, a midiaturgia. Porém antes de discorrer sobre a sua conceituação e os desdobramentos da sua utilização para a construção de um

trabalho cênico, se faz necessário um breve relato de como me encontro com esta noção de midiaturgia.

Mídias e tecnologias sempre tiveram um espaço imenso na minha vida, o que durante a quarentena provocada pelo coronavírus tomou proporções ainda maiores, mas pensar em realizar Teatro envolvendo tecnologia como um dos pontos focais da sua estrutura, não passou pelas experiências que tive durante a minha trajetória com o Teatro. Durante o componente curricular de Pesquisa em Teatro, no ano de 2019, em que elaboramos o projeto do Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) para posteriormente o colocarmos em prática, decidi que trabalharia com a ideia de "presença" e de como seria possível ampliar essa presença para além do corpo físico a partir do uso de instrumentos tecnológicos, planejando naquele momento que a pesquisa e a cena construída seriam ambas apresentadas de forma presencial.

No semestre seguinte, quando colocaria o projeto em prática, tudo começou aparentemente normal. A pandemia do coronavírus já tomava proporções desastrosas em países da Europa, mas até então por aqui, no Brasil, seguíamos nossas vidas normalmente. Nossas aulas iniciaram como habitualmente para mais um semestre, quando tive a minha primeira e única orientação presencial, sendo em seguida o semestre suspenso com a chegada da pandemia em nosso país. Como proceder? Não sei. Seguir a pesquisa? Não sei. Continuar o semestre? Acho que não. Não. Decido adiar por mais alguns meses o debruçar sobre este projeto, que já mudara completamente. Mas porque não seguir antes e seguir agora? A resposta é simples, não sei, mas talvez pelo medo do desconhecido, de não atingir as minhas próprias expectativas ou ainda por não dar conta de elaborar o trabalho e a pesquisa em um período tão curto e em meio a tantas coisas que aconteciam por aqui.

Não era somente a pesquisa que havia cambiado a sua forma de acontecer. Também sou professor da rede estadual de ensino do Rio Grande do Sul, e naquela esfera tudo mudou drasticamente. Tivemos menos de um mês de aulas presenciais e então fomos obrigados a nos lançarmos nas redes, e talvez esta seja a maior justificativa (se é que ela se faz necessária) do porquê não ter continuado a pesquisa no primeiro semestre de 2020. Sou professor há razoavelmente pouco tempo, apenas três anos, e minhas experiências sempre aconteceram de forma presencial, então as dúvidas e questionamentos me chegaram com muita força: Como ensinar neste

momento? Como ensinar arte à distância? O que ensinar? Como lidar com as infinitas variáveis que envolvem aprender e ensinar de nossas próprias casas? Como lidar com as diferenças sociais e tentar propor um ensino democrático, que alcance a todos? Será que aprender conteúdos programáticos nesse momento tem que ser nossa principal preocupação? Para todas essas perguntas e tantas outras que surgiram, as respostas nunca se afirmaram e mudavam constantemente. Em meio a tantos questionamentos, cada vez mais pessoas morriam, cada vez mais cuidados se instalavam e cada vez mais longa ficava essa quarentena que no início, ingenuamente, acreditei que poderia ser breve.

Como dito, em meio a esse turbilhão de acontecimentos eu decidi não realizar formalmente a pesquisa do meu Trabalho de Conclusão de Curso no primeiro semestre de 2020, mas ela continuou de forma mais leve, sem tanta aflição de cumprir prazos e precisar construir um trabalho adequado em tão pouco tempo. Realizei algumas leituras que já desejava realizar no início da pesquisa, mas também li algumas sugestões feitas pelo meu orientador Marcelo Adams.

Em meio a essas leituras me encontro com o artigo *Performance, tecnologia e presença: The Builders Association,* da pesquisadora e professora da UFRJ Ana Bernstein (2017), que visa traçar uma reflexão sobre o trabalho da companhia estadunidense *The Builders Association*, que elabora um grande trabalho envolvendo teatro e tecnologia. Todavia, não é a informação sobre o grupo o que mais se torna interessante neste texto para mim, mas sim a introdução ao conceito de midiaturgia, que até então nunca havia ouvido ou lido.

Escrevi um breve texto articulando algumas questões levantadas no artigo com algumas outras referências que falavam sobre a presença para além do corpo físico, mas a inquietação sobre esse conceito continuava lá. Conversei com o Marcelo sobre esse texto e ambos concordamos que, apesar de desconhecido para nós dois, era um conceito muito interessante e que poderia fazer muito sentido para o que eu já estava me propondo em pesquisar. Esse conceito de midiaturgia se tornara, ao menos por hora, o centro dessa pesquisa.

Mas, como dito, eu não sabia nada sobre midiaturgia, ainda mais tendo em vista que seria necessário elaborar a pesquisa a partir deste conceito. Pesquisei na internet trabalhos que pudessem ajudar a elucidá-lo. Investigando encontrei

pouquíssimo material em português, para ser mais exato, três. Então ampliei a busca para artigos em inglês e consegui incrementar o referencial teórico deste trabalho, não muito, mas acredito que o suficiente para elaborar aqui uma definição teórica sobre o tema.

Entendendo que midiaturgia pode ser considerada como mais uma das tantas subdivisões já existentes dentro da noção de “dramaturgia”, acredito que se faz necessária uma breve conceituação sobre esse termo antes de adentrarmos a mais uma das suas camadas de subdivisões, a midiaturgia. A dramaturgia, segundo Patrice Pavis em *Dicionário de Teatro,* e no seu sentido mais genérico e clássico, “é a técnica da arte dramática de compor peças de teatro” (PAVIS, 2017, p.113). Essa noção pressupõe um conjunto de regras especificamente teatrais cujo conhecimento é indispensável e que devem ser seguidas a fim de que essas peças possam ser produzidas e analisadas de forma adequada.

Segundo Renata Pallottini, que é dramaturga, ensaísta, poetisa e tradutora brasileira, em seu livro *Introdução à Dramaturgia* (1988) a dramaturgia, etimologicamente oriunda do grego, significa ação. Dramaturgia, em si, seria por definição particular a “arte ou a técnica da composição dramática”, segundo a autora seria a arte de compor dramas. A respeito do drama, Pallottini ressalta que não se deve apressadamente concebê-lo enquanto uma "peça de teatro com final infeliz, de tom sério, ou que leve a um desfecho pessimista" (PALLOTTINI, 1988, p.16), mas que se deve compreender o drama enquanto uma peça de teatro, um texto que foi produzido para ser encenado, um gênero literário específico. Em suma, segundo Pallottini, dramaturgia seria a "técnica da arte dramática que busca estabelecer os princípios de construção de uma obra do gênero mencionado" (1988, p.86). Aqui vale ressaltar que segundo a autora, são princípios e não regras, pois, em virtude da palavra "regra" carregar consigo uma forte conotação de orientação obrigatória a ser seguida quando, na realidade, não é isso que acontece na produção de peças teatrais.

Se por um lado o termo “dramaturgia" remete à arte de escrever textos dramáticos, que implica por sua vez a existência de princípios e regras que devem ser seguidos a fim de que tais textos sejam produzidos, por outro se pode reconhecer uma expansão significativa no uso desse termo contemporaneamente. Segundo Matteo Bonfitto, que é ator, diretor, e pesquisador teatral:

> Ao relacionar a dramaturgia com os modos de confecção de textos dramáticos, percebe-se que a partir do Simbolismo emergem de maneira mais profunda algumas tensões em relação à representação. Os textos dramáticos se tornam a partir de então não somente a reprodução de uma realidade objetiva, mas passam a ser a representação de "realidades", de mundos interiores, de abstrações, de sonhos, do que é impalpável. (BONFITTO, 2011, p. 1)

Segundo o mesmo autor, é a partir das influências orientais, como por exemplo do Teatro de Bali e da Ópera de Pequim, observadas principalmente por Brecht[4] e Artaud[5], grandes dramaturgos e encenadores dentro do campo do Teatro, que esse conceito de dramaturgia como algo referente apenas ao texto dramático escrito começa a cambiar:

> Nesse sentido, não é possível deixar de mencionar a influência exercida pelos teatros orientais nesse processo. [...] Sendo assim, a palavra, por exemplo, deixa de ser nessas formas espetaculares a matriz semântica privilegiada do espetáculo, que estabelece uma relação de dependência com os outros elementos, tais como o figurino, a cenografia, e a música. Em muitas formas espetaculares orientais, o que vemos é que cada elemento – em contraste com o conceito wagneriano de obra de arte total (*Gesamtkunstwerk*) que busca modos de expressão homogêneos e harmônicos – contribui para a construção de uma espécie de organismo composto por várias camadas que se articulam, mas não se reforçam ou ilustram simplesmente. (BONFITTO, 2011, p. 2)

No mesmo espírito da citação acima de Bonfitto, Pallottini ainda relata outra acepção de dramaturgia, oriunda da própria concepção brechtiana, que compreende não apenas a estrutura interna da obra dramática, mas também o resultado final do texto encenado, do que é posto em cena, proporcionando uma interação com o público que o assiste.

Por fim, segundo Bonfitto a unidade estética nesses casos é resultante de um profundo jogo de tensões, onde uma noção de dramaturgia é vista pela ótica na qual elementos cênicos não convergem para um mesmo ponto, mas são entrelaçados de

---

4. Bertold Brecht (1898-1946), foi um destacado dramaturgo, poeta e encenador alemão do século XX. Seus trabalhos artísticos e teóricos influenciaram profundamente o Teatro contemporâneo, principalmente por ser responsável por criar e aprofundar o método de construção e interpretação do teatro épico.
5. Antonin Artaud (1896-1948), foi um poeta, ator, escritor, dramaturgo, roteirista e diretor de teatro francês. Sua obra O Teatro e seu Duplo é um dos principais escritos sobre a arte do teatro no século XX.

diversas maneiras, são “tecidos".

Segundo Fernando Peixoto, escritor, tradutor, ator e diretor teatral:

> A trajetória da dramaturgia universal atesta de forma incontestável que os verdadeiros artistas sempre recusam tradições já gastas e buscam novas maneiras de expressão, num permanente ato de questionamento, sensíveis às necessidades de seu tempo e também às raízes culturais de seu povo. Não para passivamente cultivá-las ou sacralizá-las, mas justamente transformá-las e desenvolvê-las. (PEIXOTO *apud* PALLOTTINI, 2005, p. 10)

Partindo da ideia de que a dramaturgia é composta de diversas camadas de distintas esferas da produção teatral, é possível entender que midiaturgia venha a ser mais um dos elementos constitutivos de uma “grande dramaturgia” composta de diversos tecidos e texturas.

Midiaturgia é um conceito que foi descrito pela primeira vez por Bonnie Marranca, uma estudiosa estadunidense da performance e editora da *PAJ – Performance and Arts Journal*, durante uma entrevista com a diretora artística e fundadora da companhia teatral *The Builders Association,* Marianne Weems, no ano de 2009. Nesta entrevista, que se tornou um artigo intitulado “Mediaturgy: a conversation with Marianne Weems”, Marranca conceitua que midiaturgia, de forma sucinta, se refere a “dramaturgia desenvolvida como design, com a mídia no centro do processo. É uma dramaturgia composta por camadas de vídeo, som, arquitetura, encenação e também de texto” (MARRANCA, 2017, p. 409).

Pode-se afirmar que este conceito, não é somente um conceito, mas também um método de trabalho, que posiciona as mídias como ponto focal de estudo e tenta “capturar um novo ‘idioma’ composicional plurimidiático, que ecoe efetivamente na composição teatral, as transformações contínuas do nosso dia a dia tecnoinfestado e de significantes flutuantes” (COLLARD, 2014, p. 268) [6]. O método sugerido pela midiaturgia, embute a mídia como o centro das criações ao invés de usá-la apenas

---

6. Texto original: “It captures a new plurimedial compositional “idiom” that effectively echoes today’s technoinfested outside world of floating signifiers within theatre building.” (COLLARD, 2014, p. 268)

como mais um elemento cênico de ilustração ou decoração. Segundo Christophe Collard *apud* Bonnie Marranca, em seu texto “Tensões problemáticas da midiaturgia com a adaptação: convergência ou divergência? ” [7], para a apropriação efetiva do conceito de midiaturgia é necessário “mudar a perspectiva de ‘várias mídias na performance’ mas realçar ‘a mídia da performance’” [8] (COLLARD, 2014, p. 268).

Ainda segundo Collard “A principal contribuição para a prática crítica contemporânea da midiaturgia deve, portanto, ser situada diretamente com sua predição do processo criativo sobre o produto acabado” (COLLARD, 2014, p. 270)[9], pois compreende-se que a utilização das mídias e tecnologias não serão apenas incorporadas à cena para fins estéticos ou como artifícios para torná-la mais interessante, mas sim trabalhadas como o cerne da criação; o processo, o trabalhar, dialogar, estabelecer conexões e desconexões, realizar experimentações com diferentes aparatos tecnológicos, adaptar o seu corpo à tecnologia e adaptar a tecnologia ao corpo, ou saturar esse corpo de tecnologia, tomam um espaço com uma importância mais significativa do que o próprio resultado desta construção finalizada.

Portanto, utilizar-se do conceito de midiaturgia como elemento motor para a construção de um trabalho cênico ou de uma pesquisa, assim como está se fazendo aqui, é entender que o “produto” final não se resume à construção como um todo, mas sim que ele é parte de uma coisa maior, o processo. É não entender o percurso processual como parte de algo maior que será elaborado e construído a partir dele, mas sim olhar para esse caminho que se constrói como a própria coisa em si, independentemente do que poderá resultar dele, porque ele em si já é algo, que pode se tornar muito significativo e interessante.

Partindo do desejo de elaborar a pesquisa sobre o estudo de midiaturgia, e entendendo que dentro do método de trabalho o processo torna-se protagonista da construção e que em algum momento torna-se, ele próprio, um produto, toda a pesquisa e experimentações possíveis com os elementos dos quais disponho, durante

---

7. Texto original: “Mediaturgy’s Troubled Tensions with Adaptation: Convergence or Divergence?” (2014)
8. Texto original: “Shifting our perspective form the ‘various media *in* the performance’ to highlight ‘the media *of* the performance’” (COLLARD, 2014, p. 268)
9. Texto original: “Mediaturgy’s chief contribution to contemporary critical practice should accordingly be situated squarely with its predilection of the creative process over the finished product” (COLLARD, 2014, p. 270)

este determinado período de tempo de mais ou menos quatro meses, resultou na presente monografia e em uma vídeo-cena, em que o caráter documental toma grande força, a fim de não apenas estabelecer capturas de imagens de cenas finalizadas, bem acabadas esteticamente e com uma narrativa interligando-as, mas encontrando maneiras de registrar o processo de criação, as experimentações, as descobertas, as inconsistências e dificuldades de se produzir um trabalho artístico utilizando elementos tecnológicos, mas também as dificuldades de produzir um trabalho audiovisual à distância em meio a uma pandemia, como resultado de uma graduação em Teatro: Licenciatura em que o presente e o presencial são as grandes potencialidades desta arte.

4. O PROCESSO COMO O PRÓPRIO LUGAR DE CHEGADA

Todo o revisitamento histórico e as inter-relações elencadas aqui entre teatro e tecnologia encontradas desde os seus primórdios, bem como a apresentação dos conceitos operacionais em que essa pesquisa ergueu seus principais pilares, nos levam até este capítulo onde irei discorrer principalmente sobre os aparatos tecnológicos usados na produção da vídeo-cena-documental que também compõem a pesquisa.

A escrita da monografia se formou a partir de, e juntamente com a realização de um trabalho prático que se materializa na forma de uma vídeo-cena-documental, que visa mostrar imagens de cenas elaboradas a partir da noção de midiaturgia. Contudo, não pretende se restringir às invenções imagéticas finalizadas em si, mas também tornar imagem um processo de construção de um trabalho cênico em tempos pandêmicos. Neste capítulo, abordo os caminhos desbravados ao escolher trabalhar a partir do método de criação que a midiaturgia propõe, assim como os aparatos neotecnológicos utilizados na construção deste trabalho.

Na tentativa de auxiliar nas reflexões, decidi, no início do processo, elaborar um diário de bordo, no qual ao final de todos os meus ensaios, que aconteciam semanalmente durante o período de setembro de 2020 a janeiro de 2021, eu escrevia, sem restrições ou formações elaboradíssimas de pensamento, tal qual um fluxo de pensamento, a fim de tornar palavra aquilo que aconteceu fisicamente com o meu corpo durante aquele momento experienciado. Trarei algumas citações retiradas diretamente dele.

Todas colocações, reflexões e ponderações elaboradas a partir do trabalho com a noção de midiaturgia partem de um lugar individual e pessoal e falam sobre a construção deste presente trabalho teatral específico, que se dá de forma remota e foi apresentado de forma não presencial em meio a uma pandemia. Sem dúvida alguma, as construções de pensamentos se dariam de forma completamente distinta se a pesquisa tivesse se elaborado de forma presencial e com o olhar de que este trabalho seria visto presencialmente, corpo a corpo, na mesma coordenada espaço-tempo.

É essa coordenada espaço-tempo, que segundo o professor, crítico e historiador teatral Jorge Dubatti, constrói uma das características basilares do teatro

como a gente o conhece, ou ao menos conhecia, presencialmente, ou como o próprio autor escolhe definir, um dos elementos que compõem essencialmente o Teatro – Matriz:

> [...] é uma estrutura formal ontológica-histórica maior, fundante, geradora, da que se desprendem outras ao longo da história, que inclui todos os acontecimentos nos que se reconhece a presença conjunta e combinada do convívio, *poiesis* corporal e expectação. [...]. Assim, o Teatro – Matriz define – se pela copresença dos corpos viventes dos artistas, técnicos e público na mesma coordenada espaço-temporal na produção de um evento *poiético* em expectação. (DUBATTI *apud* MUNIZ, 2018, p. 373-374)

Aqui já se encontra uma das primeiras características desta produção artística, o seu tensionamento da coordenada espaço-tempo entre artista e público, pois compreendendo que a sua construção se dá à distância, por motivos de saúde pública, a apresentação final desta vídeo-cena também se dará de forma não presencial.

Partindo do deslocamento de espaço-tempo no ambiente virtual é que se pretende mostrar o trabalho cênico. O tensionamento da coordenada espaço acontece de imediato, pois estando ciente de que cada espectador (ou seria telespectador já que se vê através de uma tela?) estará assistindo de alguma coordenada geográfica sem necessidade de nenhuma exigência específica, exceto uma conexão com internet, já traz possibilidades únicas ao trabalho. O fato de que este evento não acontecerá de forma presencial, mas sim através de um vídeo pré-gravado e editado, faz com que ações, escolhas estéticas de construção das cenas, opções de enquadramento de filmagens, de edição e tudo que envolva o processo de criação sejam percebidas por esse olhar de que isso que se produz será visto através da internet, em uma plataforma de *streaming,* em forma de uma vídeo-cena pré-gravada e editada, onde o corpo e a voz podem se expandir sem quase nenhum limite. Se meu corpo não está presencialmente fazendo as ações a que se propõe então ele pode se tornar mais de um corpo, estar em mais de um lugar na cena ao mesmo tempo, e não se restringir aos seus limites corpóreos.

Já no que diz respeito à coordenada tempo, o resultado prático desta pesquisa será exibido de forma assíncrona, ou seja, de maneira que imagens e sons que se veem não estão sendo criados no momento em que são vistos. O que também faz com que possibilidades outras e quase infinitas sejam estabelecidas em relação ao

resultado da cena, pois trabalhando com elementos pré-gravados é possível organizar muitas alternativas de filmagem, de edição e de estabelecer linhas narrativas dentro da produção audiovisual.

Além de que, a partir da relativização da coordenada temporal, se torna viável não somente que o corpo daquele que produz o espetáculo seja expandido, remodelado, evidenciado, escondido ou fragmentado dentro da própria produção audiovisual, mas também possibilita que esse corpo dentro desta elaboração cênica finalizada alcance novos limites geográficos, ou melhor, termine com as fronteiras geográficas, mesmo que simbolicamente, pois sem o tempo do aqui e do agora e da sincronicidade em que a cena poderia acontecer, o mesmo corpo, o meu corpo, pode estar em diferentes cidades, estados ou até mesmo países. Segundo Leonardo Foletto:

> Com a rede mundial dos computadores, estar em algum lugar deixou de ser apenas uma condição real, física, para ser também uma condição virtual, digital. Os corpos passaram a ter a possibilidade de se digitalizarem, serem transformados em uma série de números binários que podem ser transportados via cabos de fibra ótica para diversos cantos do planeta, (FOLETTO, 2011, p. 45)

Se por um lado o deslocamento e tensionamento entre essas duas coordenadas de tempo e espaço possibilitam que o corpo possa se subdividir e se fragmentar em incontáveis pedaços e números para se materializar em diferentes lugares e de diferentes formas, é também possível encontrar algumas problemáticas a partir da utilização dessas tecnologias, suas interações neotecnológicas e as suas ressonâncias em cena, como por exemplo, o questionamento acerca do convívio e do coletivo. Se o teatro, segundo Dubatti citado por Muniz, “pode incluir elementos tecnológicos [...}, mas não pode renunciar ao convívio” (2018, p.376) como seria possível continuarmos a fazer teatro mesmo em tempos insólitos como o que se vive atualmente? Quanto a esse questionamento Jorge Dubatti em uma entrevista com Rodrigo Mendonça (2011), traz a resposta ao falar sobre um conceito cunhado por ele mesmo: o tecnovívio. Esse termo amplia o convívio, anteriormente só físico, para a esfera digital, mas que possui suas diferenças:

> A grande diferença entre convívio e tecnovívio é justamente tudo aquilo que implica a sustação do corpo. Primeiro elemento: desterritorialização. Segundo elemento: capacidades na percepção que não sejam as naturais em um corpo. Terceiro elemento: supressão do vinculo dialógico com o outro, porque o outro pode ou não estar do outro lado da intermediação tecnológica. No tecnovívio, surge uma subjetividade ordenadora do campo das experiências. Além de ordenadora, essa subjetividade organiza também uma política muito vinculada ao poder e ao mercado. Além disso, como o tecnovívio distribui a informação, essa informação pode ser guardada, "enlatada". Ao contrário, quando se está em uma situação de convívio, esta experiência não pode ser guardada (DUBATTI *apud* MEDEIROS, 2011, p. 03)

Portanto, não somente essa pesquisa que se criou a partir da necessidade imposta de isolamento, mas também todos outros trabalhos elaborados por diferentes artistas durante, e alguns ainda anteriormente a esse momento, exploram, mesmo que não conscientemente, a questão do tecnovívio, ou do convívio mediado pela tecnologia e pela mídia que transpõem para o digital, mesmo que somente por este determinado período de tempo, o convívio, que anteriormente era só físico.

Sempre compreendi o teatro como uma arte do coletivo, onde não é possível, mesmo que em um monólogo, fazer teatro sozinho. É imprescindível a presença de técnicos que elaboram seus trabalhos envolvendo elementos como sonorização, iluminação, bilheteria e muitos mais, assim como é indispensável a presença de um público disposto a receber o trabalho que se propõem a mostrar. Partindo desta ideia me questiono, como seria possível tornar coletivos espaços hiperindividualizados como as telas dos nossos computadores/celulares, nas quais assistimos geralmente de nossas casas, sós, as produções cênicas?

Ainda outro questionamento emergente do deslocamento das coordenadas já citadas acima, e talvez o que mais seja possível de traçar possibilidades de interação, diz respeito à própria construção imagética em si. Se nesse campo virtual, as capacidades de manipulação e edição de imagens são quase infinitas, desde que se tenha o conhecimento técnico para tal, como é possível encontrar o tempo necessário para que as imagens se instaurem, criem suas atmosferas necessárias, que não sejam atropeladas umas pelas outras, mas que ao mesmo tempo não extrapolem sua duração e não dispersem o foco daquele que assiste a cena virtualmente? Qual o tamanho ideal para algo que nunca fizemos?

Esse questionamento surge primeiro a partir de um olhar para mim mesmo como espectador, quando, ao assistir diversos espetáculos durante o período de

quarentena, a minha capacidade de foco, de me manter interessado naquilo que me proponho assistir, diminui drasticamente. Essa questão surge também da própria cena que tenciono construir, pois tomei a decisão de não trabalhar com um texto dramático com linhas narrativas definidas, no qual poderia basear minha produção. Escolhi trabalhar a partir da construção de imagens sobre questões diversas que me movem e me tocam neste período pandêmico e anteriores a ele também, além da adição do próprio registro do processo desta criação, o que resulta em um produto audiovisual que não pretende estabelecer alguma linha narrativa linear, mas sim que busca mostrar o processo de recortes e colagens que acontecem em um processo criativo, em que o próprio caminho percorrido ganha proporções tão importantes quanto as construções cênicas finalizadas em si. As construções ficcionais e a documentação do processo de criação se entrelaçam e, talvez, indissociem-se. Sobre essa mixagem entre real e ficcional o autor Collard (pesquisador, professor universitário, bolsista do Centro de Pesquisa em Texto e Imaginação da Université du Québec) pondera que vivemos em uma “cultura midiatizada”:

> Auslander famosamente chamou de “cultura midiatizada”, onde a mídia se tornou tão arraigada na vida cotidiana que não é mais possível separar o vivo, o autêntico ou o original do midiatizado – somos forçados a oscilar entre ficções e metaficções, considerações efetivas e afetivas. (COLLARD, 2014, p. 269) [10]

Quanto ao questionamento em relação à duração e construção das imagens em tempos virtuais, o mesmo autor afirma que

> em qualquer tipo de percepção, muito movimento de vai e vem deve ocorrer - ou seja, uma mistura íntima de construção, destruição, reagrupamento e rearranjo de estruturas provisórias. O frágil equilíbrio da "dupla consciência" gerada pela mise en scène mediatúrgica e oscilando perenemente entre "construção e desconstrução", pois, não só lembra a artificialidade da ilusão, mas ao mesmo tempo nos confronta com a contingência de percepção - e, portanto, também com a qualidade suplementada de significado. Pois, se as noções de "verdade" em qualquer sentido essencializado escapam necessariamente ao nosso alcance, essa falta deve ser compensada por nosso próprio input cognitivo. (COLLARD, 2014, p. 269) [11]

---

10. Texto original: “’mediatized culture’, where media have become so ingrained in daily life that it is no longer possible to separate the live, the authentic, or the original from the mediatized - forced as we are to oscillate between fictional and metafictional, effective and affective considerations.”

Talvez esses questionamentos sobre os tempos necessários para que cada elemento trazido à cena se instaure, dependam de cada um dos espectadores que assistirem, pois já que estamos mergulhados em uma vida tecnoinfestada, em que estabelecemos diversas, e cada vez mais contundentes, relações entre nós e a tecnologia e as mídias, e que cada pessoa dentro da sua bolha social terá uma relação de afetação tecnológica diferente no seu dia a dia. Segundo Collard, é essa multiplicidade de sensações e a utilização de múltiplas imagens (e por imagem entende-se tudo aquilo que compõem a cena: textos, iluminação, movimentos, objetos cênicos, etc.) possibilitada pela utilização de tecnologias e de mídias na construção de cena, ou seja, pela utilização do conceito operacional de midiaturgia, que "embora cognitivamente exigente - aumenta nossa alfabetização midiática em um nível epistemológico" [12].

Talvez não seja possível, assim como não era possível com o teatro feito de forma presencial, estabelecer marcações cronometradas para cada construção imagética que se pretende erguer e que permaneça pelo tempo necessário para que consiga tocar a todas as pessoas que as veem. Cada relato tem a capacidade de fabular a sua própria temporalidade.

4.1 A DRAMATURGIA

Como dito acima, a pesquisa não se debruçou sobre um texto dramático já existente para basear a sua concepção, mas sim representa uma tentativa de estabelecer recortes e conexões entre temas distintos presentes na contemporaneidade, que afetam a este que vos escreve. Sempre me considerei um

---

11. Texto original: "[…] and yet the polysensorial overabundance of said "postdramatic" theatre is actually more representative of our own cognitive "meaning making" than exclusively text-oriented dramaturgies. Says Douglas: ' in any type of perception, much back-and-forth motion must occur - that is, an intimate mixture of construction, destruction, regrouping, and rearrangement of tentative structures. The fragile equilibrium of the "double consciousness" generated by the mediaturgical mise en scène and perennially oscillat [ing] between "construction and descontruction", then, not only reminds of artificiality of the ilusion, but at the same time also confronts us with the contingency of perception - and thus also with the supplemented quality of meaning." (COLLARD, 2014, p. 269)
12. Texto original: "It helps raise our awareness that "mediaturgies' polysensorial elusiveness - whilst cognitively demanding - increases our media literacy on an epistemological level." (COLLARD, 2014, p. 272)

ator muito visual, porque durante todo o período da graduação, em quase todas as cenas que construí nos diferentes componentes curriculares, sempre parti primeiro da visualidade da cena, para então selecionar os outros elementos que juntos iriam compô-la, pois, imaginando como os elementos poderiam se construir no campo imagético, os meus desejos quanto aos outros elementos que também constituem a formulação de uma cena teatral se mostravam com mais concretude. Para mim a visualidade continua tendo grande importância, inclusive pelo motivo de estar-se construindo uma produção audiovisual a partir de uma metodologia de trabalho que por si já suscita diversas imagens.

Na tentativa de estabelecer estruturas, mesmo que provisórias, de criação de uma dramaturgia a partir do uso das tecnologias e das mídias, e tendo a compreensão de operar mais facilmente a partir da construção da esfera visual, optei por desenhar um diagrama dramatúrgico na parede da sala onde ensaio, no qual era possível escrever, colar, organizar, mexer, arrancar, sobrepor, rasgar e outros diferentes verbos, na tentativa de estabelecer uma ordem que pudesse fazer sentido para mim dentro da criação que vinha propondo construir. Abaixo uma foto das primeiras versões desse diagrama dramatúrgico que se modificava praticamente a cada ensaio:

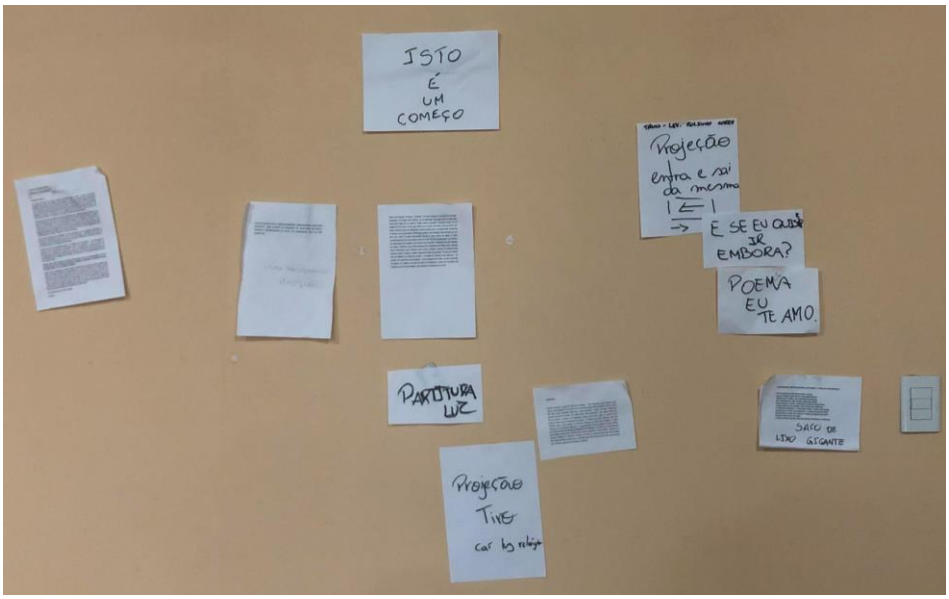

IMAGEM 1 – DIAGRAMA DRAMATÚRGICO

Fonte: Autor (2021)

Nele é possível encontrar trechos de textos de diferentes dramaturgias que eu pretendia experimentar em cena e que trazem em palavras temas que me parecem caros de serem evocados, bem como ideias de relações possíveis de estabelecer com a tecnologias e seus aparatos neotecnológicos dispostos por mim para a construção

da vídeo-cena. Na parede se encontram ideias de construções cênicas já experimentadas e que seriam mantidas, assim como ideias de elementos que ainda poderiam ser experimentados e elaborados. Portanto, é nesse amontoado de concreto que as construções já finalizadas e mantidas se entrosam com o processo de seleção e de criação de novas ideias e experimentações.

Os textos utilizados ao longo de toda a vídeo-cena não são colhidos de uma única dramaturgia, tampouco de um único autor. Sempre acreditei que tinha pouco conhecimento dramatúrgico, escolher textos para construir cenas durante toda a graduação sempre foi uma das coisas mais difíceis e geralmente as últimas a serem feitas. Durante a elaboração do projeto que daria início essa pesquisa, eu havia escolhido trabalhar com o texto *Autoacusação* do dramaturgo austríaco Peter Handke. Quando havia tomado essa decisão era ainda final do ano de 2019, e muita coisa mudara daqueles tempos até estes que nos encontramos agora. Quando comecei a elaborar a monografia em meio a uma pandemia, o texto de Handke, apesar de gostar muito dele, não daria mais conta de todas as demandas de temas que eu desejava retratar e tampouco dava conta dos acontecimentos que tanto me afetavam durante aquele momento. Mas o que montar? Que texto utilizar? Seria eu capaz de encontrar um único texto que conseguiria englobar todos os pontos que acreditava que deveriam ser trazidos à superfície? A resposta para as duas primeiras perguntas foi não sei, para a última foi não.

As indecisões quanto a quais textos trabalhar durante a elaboração da vídeo-cena continuavam, e cada vez ficava mais ansioso por não ter um novo texto e também por não querer continuar com minha antiga decisão. Era setembro de 2020, e pensando em tudo isso decidi fazer um curso sobre dramaturgias contemporâneas com o artista, dramaturgo e diretor Marcio Abreu, intitulado “Dramaturgias do hoje e do amanhã”. Durante esse curso fui apresentado a diversas dramaturgias de diferentes grupos, autores e de contextos históricos, temporais e geográficos distintos. Uma enxurrada de conhecimento e de encontros dramatúrgicos aconteceu naquele momento.

Por conta de a carga horária do curso não ser muito extensa, não era possível fazermos leituras longas e completas sobre cada um dos textos eleitos por Marcio. Lemos alguns trechos coletivamente e outros estavam disponíveis em uma pasta

compartilhada no Google Drive. Foi por meio deste curso e destas trocas, que a maioria dos textos que emergem na cena foram encontrados e escolhidos.

Os textos eleitos para comporem esta produção não passavam por nenhum preenchimento de características rígidas e definidas, apenas o meu interesse em falar sobre os temas suscitados por tais dramaturgias e a forma como elas me tocavam. Foi a partir da coleta de trechos de diferentes produções dramatúrgicas que comecei a compor o diagrama na parede, onde conseguia visualizar todos os fragmentos de palavras, e possíveis cenas, juntos.

Existem apenas três fragmentos de textos retirados de dramaturgias não autorais que são utilizadas durante a vídeo-cena. O primeiro deles, é o fragmento retirado da parte inicial da peça *Oxigênio* (2003), do russo Ivan Viripaev, que é um dramaturgo, ator e diretor de teatro. O segundo é o poema de Ana Martins Marques *Pense em quantos anos foram necessários para chegarmos a este ano* (2015), utilizado em sua integralidade durante a vídeo-cena. E por fim, o último fragmento colhido de dramaturgias não autorais é a cena inicial do texto *Estremeço* (2007) de Joël Pomerrat, que é um encenador e dramaturgo francês. Todos os outros elementos textuais trazidos durante a vídeo-cena foram escritos por mim.

Conforme esse diagrama dramatúrgico ia se estruturando e tornando-se mais robusto, os fragmentos de textos se encontravam com esboços de movimentações, ideias imagéticas para a cena, escritos meus, possíveis relações com os objetos neotecnológicos e juntos formando esse emaranhado de elementos que dão forma à dramaturgia deste trabalho (ANEXO 1). Analisando a construção dramatúrgica a qual eu acreditava que talvez tivesse se formado apenas pela força do acaso, percebo que todos os micro pontos são conectados por uma característica em comum, o seu tema: a ideia de finitude.

Quando somos jovens a ideia de que somos invencíveis, que a nós poucas coisas poderão de fato nos atingir, é sempre uma concepção presente. Até pouco tempo atrás eu também pensava que as minhas necessidades corporais poderiam ser moldadas ao que eu achava que seria o que eu conseguiria. Então, eu sofro um acidente de carro por ter dormido ao volante após estar mais de 32 horas acordado. Eu bati sozinho e não me machuquei. Percebi que tudo pode acontecer muito rápido. Esse ano de 2020 foi mais uma confirmação disso. Uma intensificação de que tudo

pode acontecer muito rápido, e que a existência de qualquer coisa ou pessoa pode acabar mais rapidamente ainda, que o Teatro pode acabar muito rápido, a gente pode acabar muito rápido. Começos e fins andam lado a lado, separados por milímetros.

Segundo Bonnie Marranca (2013, p. 13), o entrelaçamento entre fins e começos se intensifica ainda mais quando adentramos o campo tecnológico, pois, segundo a autora “Na impermanência deste mundo, qualquer pessoa, imagem ou texto está a uma tecla de ser apagado”. Seja pela sua falta de conhecimentos técnicos sobre os aparatos tecnológicos da contemporaneidade, seja pela falha destes mesmos aparatos, por exemplo, nossa internet oscila em meio a uma vídeo-chamada e perdemos a nossa conexão, estamos sempre equilibrados em uma corda-bamba onde não sabemos para que lado os ventos soprarão.

Há quem diga que desde o dia em que nascemos, todos os dias morremos um pouco. Atualmente, diria que a cada dia que passa, vivemos mais um pouco. A única condição para que estejamos vivos hoje é a nossa iminente condição de morrermos a qualquer momento, especialmente em momentos como esse, em que somos postos à prova por um novo vírus que desestabiliza qualquer plano, que atinge as mais diversas pessoas sem entendermos muito bem o seu critério de escolha, e tampouco os passos necessários para que nos curemos desta doença.

Mas não é somente sobre a ideia de finitude de vida que me interessa falar. Me aproximo do final de uma jornada de extrema importância na minha formação como ator, professor, artista e pessoa. Chego ao fim de uma caminhada de 5 anos, finalizo, neste ano de grandes turbulências, uma das experiências mais incríveis e engrandecedoras da minha vida, a minha sonhada graduação em Teatro. Como digo em um texto utilizado na vídeo-cena, eu entro na faculdade com 17 anos, uma criança que acaba de sair do ensino médio, e hoje saio com quase 23 anos, alguém completamente diferente, mas que hoje, mais do que nunca, não sabe muito bem o que isso significa, mas que se sente satisfeito por ter chegado até esse momento se tornando o que se tornou. Mais uma fronteira se aproximava, a finalização de uma jornada que amplia os horizontes para outros caminhos que poderão ser trilhados.

Um fim, um meio, ou será mais um começo? Talvez eu nunca saiba definir, mas é sobre os processos de começos e fins que se entrelaçam para formarem novos meios que a dramaturgia deste trabalho escolhe se erguer. Poderia definir a

dramaturgia desta vídeo-cena-documental como uma totalidade dramatúrgica que se desenha pela característica do fragmentário, que se encontra em um amontoado de concreto, mas também em um emaranhado de carne e sentimentos. Que se conectam pela ideia do fim. Uma construção acionada pela minha busca de relacionar, atravessar e interseccionar o processo de criação com as composições teatrais criadas e finalizadas.

4.2. O CARÁTER DOCUMENTÁRIO NA TENTATIVA DE APREENDER O PROCESSO EM IMAGENS

A escolha de trabalhar a partir do dispositivo operacional de midiaturgia passa não somente a centralizar as mídias e as tecnologias dentro da sua produção, mas também instigam um olhar para o processo como o caminho e a chegada em si mesmo. É partindo da compreensão da importância processual dentro de uma criação midiatúrgica, que o resultado da vídeo-cena se torna uma tentativa de elaboração de um documentário, capaz de transformar em imagens um processo que por muitas vezes é subjetivo e que se mistura com a composição imagética de cenas ficcionais. Surge aqui a necessidade de uma breve formulação conceitual sobre o que seria esse estilo fílmico que é o documentário.

Conseguir definir em uma categoria única e estabelecer características encontradas em todos os documentários é uma tarefa um tanto quanto complicada, pois compreende-se que o documentário, mesmo que retrate o mundo ou algum acontecimento histórico, ainda assim é construído a partir do olhar estético e poético de alguém, que fará suas escolhas de filmagem, de edição, que perpassaram por concepções, muitas vezes, subjetivas. A autora Giovana Ruaro, propõe uma conceituação que parece se aplicar ao que me proponho construir na minha pesquisa:

> Um dos conceitos de documentário é: a representação do real através de um meio – a câmera. Representar é tornar presente algo ausente. O que a câmera capta é o mundo, o “momento da tomada”, a presença de algo ou alguém, tudo isso dentro de uma perspectiva, que é o campo de visão que a câmera permite. (RUARO, 2007, p. 6)

Ainda segundo a mesma autora,

> O documentário carrega junto ao nome o peso do senso comum de que é a realidade na tela. As imagens documentais retratariam o verdadeiro, o mundo real lá fora, ou seja, são indiciais. Nada, porém, que passa através das lentes de uma câmera, enquadrado, selecionado e editado, pode ser chamado de real, já que a interferência acompanha o processo do documentário desde o primeiro enquadramento até a escolha dos cortes. (RUARO, 2007, p. 6)

É nessa conceituação de uma das possibilidades do que poderia ser um documentário, que se baseia a elaboração visual da pesquisa. Um experimento de mixagem entre a construção de imagens ficcionais e o registro do processo de elaboração das imagens, assim como da expressão, em construções imagéticas, das diferentes instâncias composicionais que fazem este trabalho e esta pesquisa serem o que são.

Imagens capturadas, editadas e aglutinadas a partir do meu olhar sobre o meu próprio trabalho. Um olhar que procura compreender o caráter de documentário não como um relato de ações passadas, mas como uma forma de circunscrever no presente algo efêmero que, por motivos maiores que ele mesmo, se construiu a partir da distância, mas com a vontade de estar perto.

4.3 OS ELEMENTOS TECNOLÓGICOS UTILIZADOS E SUAS REVERBERAÇÕES CORPORAIS

Neste espaço da monografia irei estabelecer, quase como uma lista, os aparatos tecnológicos e suas utilizações neotecnológicas dentro da vídeo-cena-documental construída, na aspiração de estabelecer reflexões acerca das intersecções estabelecidas entre corpo, processos e tecnologia durante o período de tempo em que decorreu a pesquisa.

É necessário compreender que a pesquisa é o resultado da finalização de uma graduação em uma universidade pública e de muita qualidade que é a Universidade Estadual do Rio Grande do Sul - Uergs, e que tem por exigência nos seus Trabalhos de Conclusão de Curso de Teatro: Licenciatura a realização conjunta de uma

monografia e da elaboração de uma cena prática. Todavia é importante salientar que a construção depende completamente do aluno, seja em ter espaços físicos para ensaiar, bem como em ter um orçamento para a produção. O caráter orçamental é importante de ser destacado, pois quando se pensa na utilização de tecnologias em cena as possibilidades são diversas e cada vez mais inventivas, contudo exigem um custo extremamente alto, ao qual eu como aluno que está finalizando a sua graduação, que é artista e professor público, não disponho. Isso é necessário de ser salientado porque, talvez, os elementos tecnológicos usados durante esta construção e até mesmo o modo como estes aparatos são utilizados não sejam grandes inventividades ou novidades as quais nunca tenhamos visto, mas sim são os elementos dos quais disponho neste momento, e é a partir deles e das suas utilizações que consigo criar que estabelecerei aqui essas reflexões.

Partindo deste lugar, começaremos. Se ao corpo, a partir de suas relações tecnológicas (de filmagem, edição, relação com aparatos tecnológicos, etc.), é possibilitado que tome outras proporções e dimensões, corpóreas ou mesmo geográficas, é necessário compreender que, ao tornar as mídias e as tecnologias como centros de criação, apenas o corpo em si não é mais suficiente. O corpo transcende seus limites epidermais, e agora os elementos tecnológicos também passam a ser corpo, pois é através desses aparatos que este corpo pode se expandir, retrair, fragmentar, sumir, aparecer, multiplicar e outras tantas ações nas quais não seria possível que ele tomasse essas posições somente com a sua fisicalidade natural. As relações entre corpo-tecnologias-mídias se tornam tão intensas que relatarei aqui um trecho do meu diário de bordo sobre um ensaio ao qual resolvi intitular de “ensaio do esquecimento”:

> Dia 20/10: Ensaio do esquecimento, cheguei a sala de ensaio me dei conta que esqueci meu computador em casa, precisei voltar para buscar. Esqueci de carregar a câmera, pus enquanto aqueço. Esqueci de carregar meu celular, fiquei sem música no ensaio. Esqueci o texto que queria experimentar em casa. Um dia esquecido. Não é apenas o corpo que precisa de preparo e cuidados, os objetos tecnológicos também, já que agora se tornam uma extensão do próprio corpo. (PEITER, 2020)

É preciso incluir a ideia que em um trabalho com midiaturgia, a preparação do corpo e do aparelho se igualam em necessidades de “aquecimento”. A compreensão

de que o corpo, mesmo que extremamente necessário e interessante, na composição deste trabalho, divide a sua centralidade com os aparatos tecnológicos que se fazem tão importantes quanto.

Eu sou de uma cidade muito pequena, Salvador do Sul, que possui menos de 8 mil habitantes e que se encontra no interior do Estado do Rio Grande do Sul, ao pé da serra. Como já dito, esta cidade não apresenta uma produção artística grande e consolidada. Portanto não temos nenhum teatro e os espaços adequados para ensaios são poucos e, geralmente, já ocupados pelas oficinas artísticas oferecidas pela Secretaria da Cultura do município, nas quais por muitos anos fiz teatro.

Eu ensaio e produzo as gravações da vídeo-cena em uma sala em que há muitos anos atrás existia um centro cultural da cidade, mas que por alguns motivos, principalmente a falta de incentivo tanto operacional quanto financeiro, foi desativado. Por muito tempo esse lugar ficou fechado. Hoje essa sala faz parte de um dos complexos de um clube. Por minha família ser sócia desse complexo, e por esse lugar não ser utilizado, é lá que eu monto o meu espaço de criação desta pesquisa e de outros trabalhos já realizados. Para mim é muito satisfatório voltar a produzir arte em minha cidade, após ter passado alguns anos sem realizar nenhum trabalho lá, ter um espaço que pode ser dedicado às minhas produções artísticas bem como um lugar que pode receber apresentações desses mesmos trabalhos e de quiçá outros. Apoiar a fomentação cultural da cidade é um desejo profuso para mim.

Esse espaço, apesar de se encontrar no centro da cidade, é retirado e silencioso. Ao lado dele encontra-se uma pequena floresta a qual muitos pássaros passam horas cantando, e se tornam a trilha sonora de muitos ensaios. É um espaço grande e muito claro (abaixo uma foto) o que é muito bom, exceto nas horas em que escolho trabalhar com projeções, com iluminações alternativas ou até mesmo nas horas em que necessito gravar as cenas, pois é preciso esperar que a noite chegue para que o lugar se escureça e que certas interações tecnológicas se tornem possíveis de se fazer e de serem vistas. Escolho sempre ensaiar ao anoitecer e aproveitar a noite.

> Dia 07/10: Hoje escureceu mais tarde tbm, precisei dar um tempinho até que estivesse bem escuro já que a sala de ensaio era bem clara, aproveitei e já instalei as coisas. Ainda sobrou tempo. Só meu corpo não é suficiente para

> este trabalho. [...] Hoje foi um dia que meu corpo teve que esperar pelas condições adequadas para a gravação mas elas demoraram a chegar. Tudo bem (PEITER, 2020)

IMAGEM 2 – A SALA DE ENSAIO

Fonte: Autor (2021)

A partir da interação tecnológica entre o corpo e os elementos escolhidos e dispostos para este trabalho, emergem diversas questões sobre o funcionamento dessa nova engrenagem corpo-tecnologia, que agora não precisam mais se dissociar, mas sim operarem como um só elemento. Logo no meu primeiro ensaio esses questionamentos já se faziam presentes:

> Dia 12/09: O corpo e a tecnologia, como eu encontro formas de adaptar o meu corpo a tecnologia e a tecnologia ao meu corpo? Tempo, segundos, avaliar a projeção para depois a inserção do corpo (?), tempo, ritmo, compasso, cronometro, relógio, engrenagem. [...] O corpo se adaptando a tecnologia e a tecnologia se adaptando ao corpo, um jogo de negociar espaços e formas. (PEITER, 2020)

A partir das negociações de formas, espaços e ações entre corpo e tecnologia, começo a elencar agora os aparatos tecnológicos utilizados na cena e a partir deles elaborar algumas reflexões acerca de suas utilizações e imbricações corporais.

4.3.1 Câmera de filmagem / celular

Todas as imagens captadas para a construção da vídeo-cena-documental se deram através com a utilização de uma câmera semiprofissional Nikon D5600, e por algumas vezes utilizei o meu próprio celular, um IPhone 8. A criação de uma produção audiovisual utilizando-se de câmera muda drasticamente a atuação necessária para a cena, algo que eu não tinha nenhuma experiência em realizar.

A equalização da atuação em relação à câmera e a sua diferença com as atuações realizadas em palcos de teatro com as quais eu já me considerava acostumado, se tornou um ponto de dificuldades, pois a partir do uso das câmeras, pequenas nuances, pequenos movimentos e pequenas alterações nas intenções das ações que se realizam se tornam extremamente visíveis, é preciso termos uma imensa atenção. Porém, se por um lado se torna necessária uma atenção redobrada aos detalhes e intenções, por outro a utilização das câmeras faz com que seja possível criarmos planos abertos, planos sequências, planos detalhes, closes e outras edições que na fisicalidade e em cima de um palco seriam mais difíceis de serem executadas.

Ainda referente à atuação, no teatro nos aquecemos, nos preparamos e entraremos em cena, provavelmente, apenas uma vez em cada dia, em um espetáculo do qual integramos o elenco. Quando entrarmos em cena em outro dia, um novo aquecimento poderá ser feito, bem como o espetáculo todo será executado mais uma vez, e esse por sua vez será diferente do anterior, que foi diferente do outro que foi feito antes. Mas como equalizar energias e intenções em um trabalho audiovisual que se constrói em fragmentos de vídeos elaborados em diferentes dias e situações? Aqui mais uma citação retirada do meu diário de bordo:

> Dia 27/09: Toda vez que se grava é uma preparação para entrar em cena, mas não é possível gravar tudo de uma só vez. Em uma produção visual se entra e se prepara para estar muitas vezes em cena, como achar uma equidade de energia em todas as gravações? (PEITER, 2020)

Como é possível encontrar maneiras de alcançar níveis energéticos parecidos, porque eles nunca serão iguais, em dias diferentes de filmagem? Talvez a solução fosse realizar, todos os dias em que existe a proposição de realizar gravações, o mesmo aquecimento corporal. Foi isso que me propus fazer, mas realizar a mesma sequência de exercícios para preparar o corpo para “entrar em cena” não se torna garantia de nada, pois existem muitas variáveis que podem modificar o estado energético. Uma das possibilidades, a qual eu escolhi eleger, é lidar com a variação energética como parte do próprio trabalho, pois se este pretende lidar com questões processuais de criação de uma obra audiovisual, também terá de lidar com as variações as quais o seu corpo está suscetível de ter.

O ato de gravar não se resume apenas à gravação das composições imagéticas que irão integrar a forma final da vídeo-cena, mas também uma maneira de capturar imagens do processo de construção dos elementos cênicos, o que se torna uma metodologia dessa pesquisa, para que possa existir uma espécie de “olhar de fora” executado por mim mesmo durante a construção das cenas, possibilitando uma visão crítica sobre a própria produção.

A utilização das câmeras implica na necessidade de outros elementos tecnológicos, um deles é a possibilidade de que se utilizem microfones, dos quais relatarei as interações abaixo.

4.3.1.1 Microfone

Como dito acima, juntamente com a utilização da câmera, nela é acoplado um microfone *Rode Go* ou, nas vezes que foi utilizado o celular, o próprio fone que acompanha o aparelho e que contém o microfone embutido.

É a partir da utilização desse aparelho de captação que a interação com os volumes da cena se torna mais dinâmico. Ao contrário do que se faz no teatro, de termos que usar a projeção de nossas vozes para alcançar a todos os ouvidos presentes, nas gravações é possível que falemos muito baixo, que sussurremos ou que falemos de longe do microfone, e ainda assim o som seja captado sem

dificuldades e com clareza, ou ainda na edição é possível que se sobreponha diversos e diferentes áudios graças à utilização de microfones.

4.3.1.2 Tripé

Como todas as imagens captadas são feitas por mim mesmo, grande parte das imagens captadas são feitas com a câmera fixa. Para tanto utiliza-se um tripé que possibilita a estabilização do aparelho que grava, seja a câmera ou o celular.

4.3.2 Projetor

Um dos aparatos tecnológicos mais usados nas artes cênicas contemporâneas certamente são os projetores. Eu escolhi utilizar esse elemento na criação da vídeo-cena em diversos momentos. O projetor utilizado para a criação é um *Epson Power Lit x39*. Todas as imagens foram projetadas em uma parede onde foi disposto um tecido branco de 3m de altura por 5m de largura, a fim de facilitar a visualização das imagens escolhidas e estabelecidas em vídeo. Abaixo uma imagem da parede com o tecido disposto:

IMAGEM 3 – PAREDE DE PROJEÇÕES

Fonte: Autor (2021)

Aproveitar o uso de dispositivos de projeção em cena possibilita que imagens, vídeos, elementos visuais e textuais, novos corpos, mais corpos, ações passadas ao

mesmo tempo em diferentes lugares, momentos históricos, reportagens, e assim por diante, sejam inseridos no contexto narrativo das produções teatrais. Como discorrido em capítulos anteriores, a utilização de projeções se consagrou com Piscator, que utilizava imagens em movimento, para criar relações entre vida e teatro, com o objetivo de despertar o público que assistia seus trabalhos. Todavia, com o passar dos anos o seu uso se tornou cada vez mais comum em cena, e recentemente, quando ainda podíamos ir ao teatro, muitos espetáculos já se apropriavam do uso de projeções em suas construções cênicas.

O trabalho foi construído de forma individual, apesar de contar com inúmeras colaborações: eu sou o único ator em cena. Dispor do projetor durante o trabalho traz inúmeras possibilidades, mas enfrento alguns impasses, como por exemplo, a necessidade de um ambiente mais escuro para que as imagens possam ser vistas, ainda mais quando elas precisam ser captadas pela câmera.

Acredito que utilizar projeções é o que torna concretamente visíveis as interações entre corpo e tecnologia, tecnologia e corpo. Todos os elementos abordados aqui trazem instâncias de elaboração entre essa junção corpo-tecnologia, mas, talvez por já estarmos acostumados com sua utilização em diferentes espetáculos, o uso de projetores exemplifique de forma mais clara, até por trabalhar com imagens, as interações possíveis entre criação e utilizações tecnológicas em um trabalho midiatúrgico.

4.3.3 Iluminação

O advento da eletricidade e da iluminação elétrica mudou drasticamente muitas e diferentes esferas no mundo inteiro, incluindo o Teatro. É graças à eletricidade que todos os aparatos tecnológicos descritos acima se tornam utilizáveis. Todos eles necessitam de energia elétrica para funcionarem, seja por precisarem estar conectados a fontes elétricas, seja pela utilização de baterias que também precisam ser recarregadas depois de determinado período de tempo.

Além de compreender que pensar em luz é também pensar em escuridão, para que uma imagem seja possível de ser captada e reconhecida ao ser assistida, é

necessária a utilização de aparatos de iluminação. Aqui divido os elementos utilizados para iluminar a cena em duas categorias, fixos e móveis.

4.3.3.1 Iluminação fixa

Chamo de refletores fixos toda a iluminação que precisa estar conectada a uma tomada, e que ao realizar a conexão impossibilita a sua movimentação, seja por esse elemento ficar muito quente, seja pela fragilidade das lâmpadas utilizadas.

Na cena apenas um tipo de refletor fixo é empregado. São dois refletores *set lights* de lâmpadas amarelas, que geralmente são utilizados quando se quer banhar toda a cena com luz. Ao menos esta foi a sua função na pesquisa: iluminar todo o quadro que estava sendo gravado no momento.

4.3.3.2 Iluminação móvel

Lâmpadas móveis são os elementos de iluminação que, mesmo conectados a uma fonte energética, permitem manipulá-los e executar ações com eles. Na produção desta vídeo-cena foram incorporados dois elementos móveis de iluminação: uma lâmpada conectada a um soquete e a um interruptor que possibilitava seu acender e apagar, e a iluminação produzida por um relógio Apple Watch.

Inicio falando sobre a lâmpada conectada ao soquete e ao interruptor. A cena em que este elemento é utilizado parte da ideia de claro e escuro, em que foi criada uma partitura de movimentos na qual, no decorrer dos movimentos, a lâmpada é acendida e apagada inúmeras vezes. A construção cênica surge inspirada por um texto de Bonnie Marranca (2013, p.13) em que ela afirma que “na impermanência deste mundo, qualquer pessoa, imagem ou texto está a uma tecla de ser apagado” a partir do que me questiono, e aqui cito mais uma vez o meu diário, “que pensar em luz é pensar em escuro, um corpo que aparece e some. Quem é capaz de apagar e fazer aparecer corpos?”. A construção desse trecho é uma tentativa de abarcar as questões que surgem a partir do texto de Marranca e que se conjugam com a noção de iluminação, mas também com a falta de luz.

> Dia 14/10: O corpo tem uma extensão, literalmente uma extensão da luz que está conectada na tomada, mas também a própria luz se tornando uma extensão do corpo. Relação corpo objeto como ligação e extensão entre si. (PEITER, 2020)

Já no que diz respeito à utilização da iluminação produzida por meio da manipulação do relógio, busco experimentar o emprego de uma iluminação alternativa que, no seu uso original, não tem a pretensão única de iluminar. O relógio possui três diferentes tipos de iluminação, que funcionam como uma espécie de lanterna. Uma delas é uma luz branca, outra é uma luz branca que pisca e finalmente uma luz vermelha. Minha opção foi por aproveitar a cor vermelha, pois acredito que ela corroborou esteticamente o que pretendia dizer com o texto e com as ações executadas anteriormente. É compreender

> Dia 22/10: A iluminação como impulso de criação, com luz e sem luzes alternativas distintas, como a luz (um aparato tecnológico) é capaz de criar ou até mesmo alterar cenas, climas e estados corporais? (PEITER, 2020)

4.3.4 *Software* de edição de vídeo

O *software* de edição foi um dos pontos fundantes e imprescindíveis para que fosse possível realizar a construção do trabalho. Para editar as imagens captadas e realizar a junção entre todos os elementos, foi utilizado o programa de computador *Movavi Video Editor Plus 2020.*

Dentro do aplicativo existem diversas funções de edição, o que torna possível sobrepor vídeos, sobrepor áudios, dividir telas, alterar cores, tempos, durações, volumes, adicionar textos, inverter os começos e colocá-los no fim ou ao contrário, entre outras diferentes possibilidades. Editar, nesta pesquisa, se torna uma ação quase como a realização de um segundo processo criativo, pois neste programa de edição e a partir das imagens captadas, é possível criar inúmeras linhas narrativas. É possível cortar e sobrepor imagens que antes não estavam juntas ou ao menos não foram elaboradas para estarem. Editar requer um olhar atento para quais linhas narrativas, mesmo que não lineares, estão se construindo a partir das ligações, recortes e colagens que se sobressaem com as cenas construídas anteriormente. Segundo Maria Dora Mourão, em seu texto *A montagem cinematográfica como ato*

criativo (2006) é necessário pensar a montagem e a edição não apenas como uma simples agenciadora de planos, mas como uma criadora de sentidos:

> A montagem cinematográfica não pode ser vista somente como um procedimento técnico em que planos são combinados com o único objetivo de traduzir o que está previsto no roteiro. A montagem é essencial no processo de realização de um filme (ou de uma obra audiovisual) uma vez que é o momento em que se organizam os materiais e se define a estrutura da narrativa no jogo que se instaura na associação de imagens e sons. (MOURÂO, 2006, p. 231)

Sergei Einsenstein (1898-1948), um grande cineasta soviético, estudioso das imagens e especialmente da edição, aluno de Meierhold, elaborador da Teoria da Montagem, em seu artigo *Montage 1938,* afirma que:

> Houve um período em nosso cinema quando a montagem foi proclamada como sendo "tudo". Estamos agora chegando ao fim de um período em que a montagem foi considerada como "nada". Por não considerarmos a montagem nem "nada" nem "tudo", pensamos agora ser necessário relembrar que a montagem é um componente tão essencial do cinema como todos os demais elementos afetivos da cinematografia. (EISENSTEIN *apud* MOURÂO, 2006, p. 231)[13]

Seria possível compararmos o trabalho de edição de uma obra audiovisual com o trabalho exercido pelos encenadores e encenadoras de teatro. Pois, como discorrido, é no momento da edição que é possível elegermos as formas como as imagens e sons se combinarão, quais serão as transições entre uma construção imagética e outra, quais serão os tempos e efeitos de cada uma dessas cenas, e assim sucessivamente. Ainda, segundo Mourão:

> A montagem é inicialmente uma operação sintagmática realizada através de um processo de fragmentação e seleção de espaços e sobre a fragmentação e seleção de tempo. Processos que são aplicações de condições de percepção e de evocação de estímulos. A montagem reproduz as condições de seleção da percepção e da memória que são descontínuos e privilegiam certos espaços-tempo em detrimento de outros menos significativos. (MOURÂO, 2006, p. 245)

13. Texto original: "There was an period in our cinema when montage was proclaimed as being "everything". We are now coming to the end of a period when montage has been regarded as "nothing". Since we considered montage to be neither "nothing" nor "everything", we now think it necessary to recall that montage is as essencial a componente of film-making as all the other affective elements of cinematography."

Tal qual citado por Mourão, é durante a produção da edição que são selecionados os pontos mais significativos e é neste trecho que encontro elementos que conectam o trabalho de edição com os trabalhos de encenadoras e encenadores de teatro, que podem ser similares. Pois em um processo de criação de um espetáculo de teatro, por exemplo, muito material prático é produzido. Diversas cenas, estudos de diferentes textos que podem compor a dramaturgia, distintas partituras corporais que vão se aglomerando e se transformando ao longo do trabalho, e assim outras tantas ações que constroem o desenvolvimento de um espetáculo de teatro. É a partir do recolhimento de todo esse material que se produz ao longo de um processo criativo em teatro, que o encenador ou a encenadora organizará o que se conectará com o quê, o que ficará no espetáculo final e o que apenas foi parte do processo, quais são os momentos que acontecerão ao mesmo tempo, qual será a trilha sonora que poderá corroborar da melhor forma o que acontece na cena, que ator ou atriz dirá tal texto ou executará tal partitura. Tudo isso, e muito mais, são coisas que também acabam acontecendo no momento da montagem e edição de uma obra audiovisual.

Ainda, é possível afirmar que é no processo de edição que o caráter de mixagem entre ficção e não-ficção atinge suas maiores potencialidades durante esta pesquisa, pois com a ação de editar é possível compactar diversas histórias e misturar diversos elementos, inclusive potencializando a dúvida entre o que seria de fato realidade e o que seria ficção.

> Podemos dizer que o cinema permite “criar um real” através do jogo espaço-temporal das imagens e sons, que se completam na relação com o espectador. [...] valoriza tanto a representação da realidade quanto a expressão do imaginário. Sua estrutura cria as condições para que essa realidade seja representada, quando necessário, de maneira verossímil, e contribui decisivamente para construir um espaço cultural do fílmico onde os sonhos são perceptíveis e, o que é mais importante ainda, são visíveis. (MOURÃO, 2006, p. 244)

A edição desse trabalho se encontra entre os momentos documentais sobre um processo criativo de elaboração de uma cena durante um período de pandemia e entre as produções imagéticas que procuram romper com a ideia de realismo sobre a sociedade a qual conhecemos e vivemos, apesar de se inspirar em temas emergentes dela. Pode-se afirmar que é uma edição que se caracteriza por fragmentos do mundo,

que, reunificados pela montagem, criam uma nova unidade, uma nova história, um novo jeito de olhar.

É partindo dessa junção de fragmentos e das histórias que se constroem a partir deles, bem como sua mixagem entre ficções e não ficções, que o público que assiste à produção entra com grande participação, pois

> Criam-se novos sentidos, uma nova lógica onde os significados não são transparentes, nascida da associação de fragmentos. Justapõem-se duas realidades: a da vida propriamente dita e a do filme, a do discurso e, ainda dentro do filme, a justaposição de planos determinando novas leituras de imagens. O fragmento é o princípio: cada um tem sua própria significação que, associadas através da montagem, cria novos sentidos. Um plano + um plano = 3º sentido criado intelectualmente. [...] O agenciamento dos elementos de maneira discursiva é que encaminhará o espectador a perceber e/ou refletir sobre novos significados. (MOURÃO, 2006, p. 246)

Como citado acima, “um plano + um plano” constroem juntos novos sentidos que as imagens separadamente não sugeriam a quem assistia, e proporcionam mais um espaço onde a presença de quem assiste se torna fundamental. Uma escolha estética e de linguagem feita por mim durante a montagem da vídeo-cena é que todos esses fragmentos de imagens seriam unidos (ou talvez separados?) pelo que conhecemos tradicionalmente no teatro por “*black-outs*”, que são aqueles momentos em que todas as luzes são apagadas e tudo se torna escuridão. No caso de uma produção audiovisual como a que se produz a partir dessa pesquisa, seriam utilizadas telas pretas que uniriam um fragmento cênico ao outro.

Segundo Tanya Shilina-Conte, em seu artigo “A máquina fílmica e a tela preta/branca como ferramenta de desterritorialização”, a utilização desses cortes de telas pretas/brancas se tornam:

> [...] uma ferramenta de desterritorialização da linguagem cinematográfica hegemônica e como uma introjeção de gagueira e do mutismo nas obras. Defende-se que as telas pretas e brancas são empregadas no cinema como um método de desterritorialização ou como uma forma de “tornar estranho” o regime de significação dominante dos códigos e práticas de Hollywood. Esses cortes pretos e brancos contrapõem-se à História oficial no singular e à grande narrativa enquanto totalidades, introduzindo na obra uma multiplicidade de outras possíveis narrativas (histórias). (SHILINA-CONTE, 2018, p. 15)

Ainda segundo a mesma autora, citando agora Deleuze, afirma que:

> Precisamente, Deleuze designa as telas pretas ou brancas como um “corte extensivo” em um *cinema cerebral*, uma função autônoma e um valor ativo em si mesmo, não mais relacionado à sua prévia função transicional ou de ligação. [...] “a série de imagens anteriores não tem fim, tal como a série das imagens seguintes não possui começo; as duas séries convergem para a tela branca ou preta como seu limite comum”. (DELEUZE *apud* SHILINA-CONTE, 2018, p. 23)

No mesmo artigo, Shilina-Conte, a partir de reflexões provocadas pelos estudos de Deleuze, pontua que ao se utilizar essa separação brusca e repentina no decorrer da produção visual, provoque uma mudança em que “em vez de uma imagem depois da outra, há uma imagem *mais outra”* (2018, p. 24) ocasionando assim uma imersão do público em uma produção que não possua um significado único que seja necessário compreender, mas abrindo a possibilidade de uma ramificação de entendimentos e compreensões daquilo que se vê, a partir das experiências individuais de cada um e uma do público:

> “o que salva de um cinema do UM, Um-ser, Uma-nação Indivisível, e nos leva para dentro do poder criativo do DEVIR, da *desintegração* e do divisível. A saturação do interstício, do corte irracional, dá ênfase à produção da diferença, não à reprodução do mesmo. Afirma-se o poder do romance e do imprevisível. As telas pretas propiciam uma função desestabilizante: não existe uma formação do todo fora dos elementos dispersos; ou melhor, formam-se agenciamentos e são oferecidos múltiplos percursos. (SHILINA-CONTE, 2018, p. 24)

Ainda segundo Mourão (2006), a utilização dessas rupturas bruscas entre os planos obriga o espectador a mudar de referências rapidamente, o que também auxilia na manutenção de atenção e foco no que se propõem assistir.

Em uma tentativa de ampliar ainda mais esse processo que Shilina-Conte identifica como um ato de desterritorialização e estranhamento, a partir da utilização dessas divisões repentinas entre uma construção imagética e outra, com a utilização de telas pretas ou brancas, tomei a decisão de tornar a apropriação dessas rupturas em uma característica de linguagem da vídeo-cena produzida. Contudo, não utilizando apenas de telas pretas ou/e brancas para realizar essas separações e convergências, mas expandindo o espectro de cores dessas telas para os tons de vermelhos, laranjas, amarelos, verdes e azuis. Tornando-se assim uma busca por amplificar esses

estranhamentos e tornando, a partir do uso dessas cores mais vibrantes, ainda mais aparentes essas divisões entre uma cena e outra, ainda mais aparentes os pontos de conexões entre um fragmento e outro.

4.3.5 *Software* de edição de áudio

A trilha sonora ocupa um espaço importante durante a produção desta monografia e da vídeo-cena-documental, pois é através da manipulação dela que é possível proporcionar também uma experiência sensorial auditiva, especialmente com a possibilidade de que os espectadores utilizem fones de ouvidos e, portanto, possam ter uma experiência mais individual e intensa no que diz respeito ao som. A trilha sonora utilizada durante a vídeo-cena se divide em duas categorias, sons diegéticos e sons não diegéticos.

Diegese é um termo que se refere ao mundo interno criado na história. Tudo que ocorre na ficção é verossímil porque está dentro do universo diegético da produção (seja de um filme, uma série ou qualquer produção audiovisual) e faz parte da existência própria da narrativa. Ou seja, *diegese* é a realidade dos personagens, o meio em que vivem e como reagem aos acontecimentos.

Sendo assim os sons diegéticos, segundo Airton Junior (2020), seriam todos os sons presentes no universo ficcional em que se passa a ação. São aquelas trilhas sonoras que os personagens e o público que assiste à produção conseguem escutar ao mesmo tempo, tal qual como se dividissem aquele instante que está sendo visto. São os sons que estavam sendo ouvidos no momento em que as imagens foram capturadas e agora continuam a ser ouvidos pelo público.

Já os sons não diegéticos, como o próprio nome já diz, são os sons que só existem em uma instância narrativa, mas que os personagens não podem escutar, sendo esses de conhecimento somente do público (2020). São todas aquelas trilhas sonoras que não necessariamente estavam sendo ouvidas durante as gravações, são todos os sons adicionados na pós-produção, durante a edição.

Sobre os sons não diegéticos, ou seja, todas aquelas trilhas adicionadas durante a edição das imagens, também apresentam uma característica única em suas composições, todos eles exploram a característica de serem áudios 8D.

Por definição, áudio 8D são os sons multidimensionais que pretendem levar a uma maior imersão, utilizando efeitos para causar a sensação de que os sons estão sendo reproduzidos em diversas direções e se movimentando por todas as partes de nossas cabeças. A criação de áudios 8D é complexa e exige muitos conhecimentos técnicos dentro do campo da produção sonora, conhecimento esse ao qual eu não domino, mas durante as pesquisas para encontrar uma forma de poder produzir as músicas da cena que possuíssem essa característica me deparei com um site[14] onde é possível fazer o upload de qualquer música e automaticamente o próprio servidor transforma esse áudio em um som 8D, de forma mais simplificada, mas ainda assim com muitas das características encontradas em sons 8Ds elaborados por grandes profissionais.

Como exemplo, poderíamos citar momentos em que sons diegéticos e não diegéticos são utilizados. O momento principal em que um som diegético pode ser encontrado na vídeo-cena, é a ocasião em que podemos assistir uma imagem minha dirigindo e pode-se ouvir a mesma música que estava sendo tocada na rádio naquele momento em que a imagem foi captada. Já um momento em que é possível encontrar um som não diegético na cena, é quando acontece a interação entre o meu corpo e a projeção, onde se estabelece um jogo de entradas e saídas da projeção e de fora dela. Nesse pedaço da vídeo-cena a trilha sonora foi adicionada posterior ao momento de gravação, e possui a característica de ser um áudio 8D.

14. Link do site que transforma qualquer som em áudios 8D. https://audioalter.com/8d-audio/.

5 O CORPO NÚMERO: DESCRIÇÕES PROCESSUAIS

> Os corpos passaram a ter a possibilidade de se digitalizarem, serem transformados em uma série de números binários que podem ser transportados via cabos de fibra ótica para diversos cantos do planeta, não como um teletransporte, mas como cópias potencialmente infinitas; um corpo vira número, que viaja, viaja, e se transforma em corpo de novo, em outro lugar. Assim, o ciberespaço pode ser habitado por corpos com um novo invólucro de representação, entre a subjetividade e a materialidade. (FOLLETO, 2011, p. 58)

É com essa citação acima que começa o “Manifesto Binário” produzido pela Companhia catalã La Fura dels Baus, em 2008, onde eles pretendiam elaborar reflexões e elencar características que poderiam ser encontradas nos espetáculos produzidos pela companhia, assim como introduzir a noção de um possível Teatro Digital. Apesar de ter sido escrito há 12 anos atrás e com intenções outras que a desta pesquisa, a citação aqui posta me parece muito útil para realizar algumas reflexões iniciais que surgem a partir da produção deste trabalho.

Assim como descrito na citação acima, “um corpo vira número, que viaja, viaja, e se transforma em corpo de novo” (2020), é a partir dessa noção de um corpo que se desvencilha dos seus limites corpóreos para se tornar uma infinita combinação de números entre 0 e 1, que escolho começar a vídeo-cena-documental. Um corpo que se desfaz para se fazer de novo. Um corpo que se forma, se desforma e se constrói de novo em algum lugar que ele não sabe, a partir da aglomeração de terra, água, carne, pensamentos e números.

> Dia 10/12: O corpo que se materializa em si, em seu lugar e em outro lugar, o corpo que se transmite, se transporta para um novo espaço. Sem limites geográficos. Os limites corpóreos são completamente perdidos e borrados até que esse corpo encontre um novo lugar para se materializar, uma nova terra para florescer. Um corpo que se divide, se transforma em números e assim permanece, um corpo-número. (PEITER, 2020)

É esse corpo que escolho nomear de corpo-número que estabelece todas as conexões com o público que o assiste. Não é mais o meu corpo puramente de carne e osso que executa todas as movimentações vistas no vídeo, já que escolho produzir uma cena virtual assíncrona, mas tampouco ele deixa de ser ele mesmo. Esse corpo

se torna algo entre o humano e o tecnológico, uma imbricação corporal e matemática de outra esfera, que transcende seus limites corporais e geográficos de poder apenas ser um e de estar em um único lugar ao mesmo tempo.

Mas não é apenas sobre esse corpo-número que se forma ao mergulhar no mar infinito que é a rede digital, tampouco é somente sobre um corpo que se desfaz em si para se tornar outro de si mesmo em um lugar diferente, mas é também sobre um corpo e uma pessoa que se distancia de sua casa e de sua família para fazer teatro, para produzir e viver de arte, para cursar esta graduação, para construir essa pesquisa, para se encontrar em si mesmo.

Eu tenho contato com teatro desde pequeno e talvez minha família nunca tenha compreendido de onde tenha surgido tamanho interesse e conexão, acho que nem mesmo eu. Os anos se passaram e cada vez mais vida e arte se imbricavam. Fui para a faculdade cursar Teatro, passava muito mais tempo lá do que em minha própria casa e mesmo sem entender o porquê disso tudo ou até mesmo querendo que talvez, no início, eu estudasse outra coisa, sempre tive um imenso apoio da minha família. Construir esta pesquisa em tempos de isolamento social, no qual passo todos os dias, 24 horas por dia em casa ao lado deles, faz com que eu perceba que, mesmo que a sala de ensaio seja em outro prédio que não minha casa, é para cá e para eles que eu sempre volto. Certamente, é necessário reconhecer a importância que eles têm na minha vida e, consequentemente, nas minhas produções artísticas.

Produzir arte definitivamente não é uma tarefa fácil, produzir arte em Salvador do Sul quiçá seja ainda mais difícil, produzir arte em Salvador do Sul em meio a uma pandemia se torna extremamente dificultoso. É preciso lidar com os tempos dilacerados e que não passam, mas que ao nos darmos conta já passou mais um mês. Instabilidades emocionais de se estar tanto tempo em um único espaço, dividindo-o com as mesmas pessoas, sem perspectivas próximas de que voltemos ao ponto em que estávamos antes desta quarentena que se torna interminável. As instabilidades criativas e de vontade de produzir essa cena e a escrita monográfica. A falta da rotina agitada da qual muitas vezes reclamava. As idas à faculdade. As voltas incontáveis e intermináveis no transporte que me levava da minha cidade até Montenegro. O encontro com os amigos. A troca. É muita coisa para se lidar e provavelmente é por essa razão que escolho, como já dito, não apenas construir uma

cena fílmica ficcional a partir de elaborações visuais contundentes e bem finalizadas, mas também escolho mostrar os caminhos que são necessários de serem percorridos para que a arte que produzimos possa se tornar realidade neste momento, assim como todos os percalços e descobertas que podemos encontrar durante esse processo.

Foi a partir de um desejo do meu orientador, o Marcelo, de ampliar o meu olhar da produção da monografia para além das cenas teatrais, mas também para o processo que constitui a pesquisa, que começo a executar pequenas gravações dos mais diferentes elementos processuais que percorrem o decorrer da realização de um trabalho de conclusão de curso. Como exemplo, poderia citar os momentos de escrita, de leitura, momentos de memorização dos textos, os momentos de fixação das partituras corporais, os momentos de montar os equipamentos tecnológicos, os momentos de edição e ainda muitos mais.

Essa vídeo-cena-documental se caracteriza pelo seu caráter de mixar fatores que documentam um processo com cenas teatrais ficcionais, porém, sobretudo se caracteriza por sua particularidade fragmentária, que ao unir os seus pequenos pedaços de processos, concretiza essa pesquisa.

Todos esses pequenos fragmentos, gravados geralmente com o celular, eram organizados em uma grande pasta no Google Drive, na qual eram separadas imagens em subpastas a fim de auxiliar na organização visual e na edição dessas capturas posteriormente. Assim como, por estarem vinculadas ao Google Drive, eu poderia acessá-las de qualquer lugar em que eu estivesse, fosse para manipular as imagens já gravadas ou fosse para acrescentar mais capturas de vídeos às pastas, as quais se dividiam em: imagens das cenas e imagens documentais.

Na pasta das imagens das cenas eram colocadas todas aquelas capturas de vídeo ou de fotos que ou eram experimentos de partituras corporais, ou experimentos de relações possíveis entre meu corpo e os aparatos neotecnológicos utilizados, ou das gravações finais já feitas das cenas que seriam utilizadas na versão oficial da vídeo-cena. Esse local se referia à esfera mais ficcional da produção.

Já na pasta das imagens documentais, eram arquivadas todas aquelas capturas nos momentos extra-cena, que iam desde a organização do espaço de

ensaio, o percurso feito de carro da minha casa até este lugar, até momentos de leitura, de escrita e memorização de textos.

Era nesse arsenal de material audiovisual que, enquanto eu editava o que seria a versão oficial da vídeo-cena, eu buscava os elementos os quais acreditava que poderiam ser unidos e combinados entre si. Ao total foram produzidas nove versões "oficiais", até que eu chegasse à versão final da vídeo-cena, que foi apresentada juntamente com essa monografia. Todas as versões foram postadas na plataforma de *streaming YouTube*, onde era possível que meu orientador também pudesse ter acesso ao material parcialmente concluído e assim realizarmos as orientações sobre a esfera da elaboração do vídeo.

Todas as orientações foram feitas à distância, seja por vídeo-chamadas, seja por incontáveis trocas de mensagens e e-mails. Encontrar formas para que o Marcelo pudesse acompanhar o processo, não somente da escrita monográfica, mas também da produção visual que resultou da pesquisa, foi essencial. As orientações se construíram de forma mais espaçada do que seriam presencialmente, principalmente pelo fato de que, para que pudesse haver uma orientação, era necessário que eu produzisse algum material, e para tanto era necessário que eu concebesse a cena, a gravasse, editasse ela e então postasse ela no *YouTube* para que o Marcelo pudesse ter acesso. Mas é necessário afirmar que o fato de um espaçamento temporal maior entre as orientações por vídeo-chamadas não prejudicaram de forma alguma a produção, pois as trocas de mensagens eram constantes, principalmente pelo *WhatsApp*. Todo esse frenesi, e todos os formatos que encontramos para estabelecermos uma conexão forte e concisa entre nós é representada em um momento da vídeo-cena em que sobreponho diversos áudios, capturas das nossas vídeo-chamadas, assim como nossas trocas de e-mails e mensagens.

A sobreposição de imagens feitas na cena da orientação, é um artifício de edição recorrentemente utilizado em outros momentos durante o vídeo. Essa ferramenta se torna uma escolha estética e de linguagem, pois é a partir da apropriação do mecanismo de edição de sobreposição de imagens, que se tornou possível construir atmosferas que consigam perpassar pela tela a ideia de tempo passando, como por exemplo acontece na cena inicial, em que diferentes e múltiplos vídeos do caminho que faço semanalmente de carro da minha casa até a sala de

ensaio em diferentes momentos, são unidos e sobrepostos para que construam juntos a ideia de continuidade temporal de algo que não se passou apenas em um dia.

Essa ferramenta de edição de sobreposição de diversos vídeos dividindo uma mesma tela, é conceituado por Toledo e Andrade (2007) como telas múltiplas (tm), onde “mostram sobre uma ou mais telas de fundo janelas que tradicionalmente contém toda a informação da janela original” (2007, p. 8). A utilização dessas telas múltiplas pode ser encontrada principalmente durante o início da vídeo-cena.

Ainda sobre a sobreposição de imagens, é necessário refletir sobre a cena da dança. Nessa cena, a partir do elemento de edição, com a qual consigo sobrepor cerca de 18 vídeos meus dançando na sala de ensaio. O vídeo foi gravado durante mais ou menos uma hora em que eu passava dançando pelo espaço. “Dia 03/11: O dia em que eu dancei até não aguentar mais, um impulso do texto. ” (PEITER, 2020).

No vídeo original, por uma hora vocês apenas veriam a mim, em número singular e único, dançando. Já na vídeo-cena final, é possível encontrar cerca de 20 Lucas dançando entre si no espaço, algo que só se torna possível a partir da utilização do efeito de sobreposição na hora da edição.

> Dia 04/12: Dançar só. Ser só. Dançar com a solidão. Dançar com a multidão. A capacidade de ser muitos em ainda estar só. O complemento do que já foi. Compartilhai o pão e o Lucas. Quantos eu’s eu posso ser? Quantos eu’s eu conheço? Quantos eu’s eu permito conhecerem? O ato de dançar como um respiro. O ato de dividir-se como uma tentativa de matar a saudade. Quantos eu’s são necessários para matar a minha saudade? (PEITER, 2020)

Todavia, não são apenas imagens que se sobrepõem, mas também áudios são sobrepostos ao longo da vídeo-cena. Ainda sobre a cena da dança, nela podemos encontrar um exemplo dentro do vídeo em que áudios são sobrepostos. Além do áudio original do vídeo dançando, no qual ouve-se a música que eu estava escutando naquele momento, sobreponho a ela uma trilha sonora de chuva 8D. Aqui podemos encontrar um momento em que é utilizado, simultaneamente, uma trilha diegética e uma não diegética, para ampliar os sentidos possíveis da cena. Aparentemente sem conexão nenhuma entre um fato e outro. Todavia, escolho combinar esses sons que juntos se unem a imagem de inúmeros Lucas dançando, pois sempre que penso em dançar, lembro de quando era criança e dançava na chuva, lembro-me de ainda hoje,

já adulto, ainda dançar na chuva com minha sobrinha. Eu sempre amei dançar na chuva.

É importante ressaltar que nem sempre as ideias de edição já estavam formadas na hora em que realizava as gravações, ou que cenas se costurariam umas com as outras, ou que efeitos e ferramentas seriam utilizados ao longo desse processo. Por vezes eu grava a mesma cena de diferentes ângulos a fim de ter mais material para edição, pois não fazia a mínima ideia de como ficaria essa montagem no final e quais artifícios aplicaria naquelas imagens, do mesmo modo em que houve momentos em que eu gravei quadros específicos de ângulos escolhidos, pois já sabia como eu desejava, ao menos tentar, uma edição.

A cena da extensão com a lâmpada, do apagar e do desligar, foi uma das cenas em que fui para a gravação sabendo exatamente onde estaria a câmera, onde estaria a luz, quais seriam as posições que eu gravaria a cena e como eu pretendia juntar esses fragmentos na edição. Ainda assim no decorrer da elaboração dessa captura de imagens, novas ideias iam surgindo e, por conseguinte, ampliando e até alterando a concepção inicial que tinha.

Assim como a edição tem grande força na hora da construção das imagens e na alteração das mesmas, o processo de pôr em prática algo que estava anteriormente apenas na cabeça ou no papel, também apresenta grande contundência.

> Dia 12/09: Como eu encontro formas de adaptar o meu corpo a tecnologia? Primeiro a tecnologia depois a ação? Neste caso sim. O corpo a prova, a presença deslocada. Trabalhar a projeção de forma anterior ao ensaio. Ter que refazer e manipular essas imagens durante o ensaio. A projeção rápida demais para o corpo acompanhar. (PEITER, 2020)

Especialmente nos momentos de interações corporais e de projeções, esses momentos em que o processo toma grande capacidade de alteração na tecnologia são encontrados. Poderia ser citada a cena dos tiros, em que foi criado primeiro o elemento visual que seria projetado para que então a relação corpo-projeção pudesse se materializar. Mas produzir algo anterior ao seu contato com o corpo deixa brechas, talvez o corpo responda em tempos diferentes ao que foi planejado no vídeo. Nesse caso específico foi necessário manipular o vídeo já elaborado durante o decorrer do

ensaio, pois a projeção precisava ser modificada quanto aos intervalos temporais entre um elemento e outro, para o meu corpo dar conta de realizar o que se fazia necessário. Esse é um exemplo em que a tecnologia influencia drasticamente no corpo e suas movimentações, mas em que também o corpo estabelece suas exigências e necessidades para com a tecnologia. Mais uma vez, uma negociação.

Houve também as ações que precisaram primeiro ser elaboradas, para então serem gravadas, para posteriormente serem editadas e se tornarem um vídeo que seria projetado na cena. Trago como exemplo a composição de “E se eu quiser ir embora?”, em que os elementos visuais da projeção foram concebidos, fixados no meu corpo, gravados, editados e depois resultaram em uma projeção em que o corpo físico e presente estabelecia relações com o seu mesmo corpo, porém apenas projetado em vídeo.

> Dia 27/12: O corpo que interage consigo mesmo e sua projeção. Um corpo que se abraça, se apoia e se despedaça. Um corpo que é vários. Interações corpo e tecnologia, corpo que interage com o vazio, corpo que através da edição ganha a possibilidade de estabelecer uma conexão outra consigo mesmo. Primeiro se grava, então se edita, depois se projeta, o encontro acontece. Então se grava de novo, se edita novamente. Aí talvez esteja pronto, ou ao menos se espera isso (PEITER, 2020)

Era esse jogo de negociações que se manifestava durante a produção das cenas que mais utilizavam de interações entre o teatro e a tecnologia, todavia não só nesses momentos. É necessário compreender e afirmar que pensar em uma produção visual que se transformará em uma vídeo-cena, por si só já coloca no centro desta pesquisa as tecnologias. Pois, entendendo que tudo que se elaborasse ou que fosse o processo dessa elaboração seria capturado por uma câmera, todas as decisões de imagens, enquadramentos, iluminação, bem como decisões de movimentos e decisões textuais, mesmo que as vezes inconscientemente, passavam por esse olhar de que tudo que se fazia seria gravado e posteriormente editado.

Todavia, trabalhar com tecnologias como sendo o centro dos impulsos criativos é também se colocar como o centro. Pois os aparatos tecnológicos utilizados aqui e suas interações neotecnológicas com o teatro dependiam da minha interação para que funcionassem. Seja para ligá-los em suas tomadas, ou para apertar botões para que começassem a executar suas funções, ou ainda para carregar suas baterias,

todos os elementos tecnológicos precisavam de minha ação humana para que pudessem executar suas funções tecnológicas. Porém, não é apenas nesse sentido operacional que sou colocado no centro da pesquisa, tampouco me coloco na centralidade da cena para dividir pódios de importâncias e competir por quem ocupa mais espaços de relevância durante essa produção, mas entendendo que relações neotecnológicas, nesse trabalho, se constroem a partir da negociação de espaços entre ações entre meu corpo e os aparatos tecnológicos, bem como toda a seleção das ações, dos textos, das escolhas de filmagem e edição passam pelo meu olhar como artista. Me parece justo afirmar que este centro não possui um único pódio e é múltiplo, tal qual essa monografia.

Há momentos em que tecnicamente nenhuma interação tecnológica está acontecendo na cena, mas o simples fato de que ela esteja sendo gravada já torna isso mais uma relação neotecnológica dentro da vídeo-cena. Poderia aqui citar a cena do “Peso do mundo” onde nenhuma comunicação tecnológica direta é utilizada ao decorrer da cena, tampouco há uma relação de olhar para a câmera no transcorrer da ação, onde passo por alguns minutos atravessando lentamente a minha sala de ensaio com um saco de lixo gigante em minhas costas.

> Dia 20/12: O saco é grande e cheio de balões, ainda assim o meu corpo treme pelo peso do vazio. Qual o peso da leveza? O peso do vazio? Qual o peso da dor? Da perda? O peso da tua dor e da tua perda? Qual o peso da morte? E o peso da morte de quem tu ama? Um peso aparentemente leve, mas que pesou muito hoje. O corpo que anda lentamente na tentativa de conseguir aguentar carregar o peso que é imensurável. (PEITER, 2020)

É necessário afirmar que essa cena, a do saco, surge de uma lembrança construída no decorrer da graduação, mais especificamente na cadeira de Oficina Montagem I, na qual dividia a cena com meu grande amigo e colega Bruno Marques e com a minha maravilhosa colega e amiga Fayola Ferreira. Nela utilizávamos um elemento cênico, o saco, parecido, mas utilizado em um contexto e com movimentações completamente diferentes.

> Dia 20/12: Hoje eu gravei a cena do saco. Uma cena que eu já havia usado o elemento do saco gigante em montagem I com o Bru e a Fay. Talvez isso

> tenha tbm sido uma tentativa de trazer a coletividade para o processo, e de matar a saudade. É bom estar acompanhado de memórias. (PEITER, 2020)

Escolho fazer o reaproveitamento criativo, pois para mim a cena com esse objeto faz muito sentido nos dias atuais em que cada vez mais mortes são contabilizadas e em que cada vez menos parecemos nos preocupar com o peso dos corpos, que poderiam ser os nossos. Não apenas mortes pela pandemia de Covid-19, que já são inumeráveis e cada vez aumentam mais, mas também pelo Brasil ser um dos primeiros países no ranking de países que mais matam LGBTQIA+ no mundo, o país em que a cada 21 minutos um jovem negro é assassinado, um país em que diversas crianças são mortas pelas balas perdidas de nossas polícias. Na tentativa de tornar imagem tudo isso, não escolho apenas me apropriar da minha imagem gravada caminhando, mas faço incisões de imagens na edição, tais quais os frames que surgem brevemente e depois somem, para trazer a memória dessas pessoas, e de tudo que significam. As imagens escolhidas são um cemitério onde corpos são enterrados com uma escavadeira no Brasil (2020), a imagem do assassinato de Dandara (2017), o assassinato de João Alberto no Carrefour de Porto Alegre (2020), a criança Agatha que foi morta por uma bala perdida (2019), o assassinato de Marielle Franco (2018), e a morte de Miguel ao cair da sacada do prédio em que sua mãe trabalhava (2020). Finitudes imensuráveis em dor e sofrimento, mas que também simbolizam movimento, e quiçá, daqui a alguns anos, possam simbolizar conquistas para que ninguém mais morra por atrocidades como essas.

Por fim, escolho finalizar a minha cena tracejando mais uma vez o meu caminho de volta para casa, para as pessoas para quem eu sempre volto, a minha família ao final de um dia. Aqui peço licença para nomear a todos eles e elas: a minha mãe, Maria Helena, ao meu pai, Waldir, ao meu irmão, Leonardo, a minha sobrinha, Mabelle, a minha cunhada, Bruna, a minha avó, Teresinha, ao meu avô, Olímpio e a minha cachorrinha, Amora. Pessoas fundamentais para que eu pudesse chegar a esse momento de finalização, pessoas essas que acompanham minha vida desde o segundo que começou e, provavelmente, assim continuarão.

A minha casa sempre foi um ponto de encontro de toda a minha família, pessoas vêm para conversar, nos visitar, tomar chimarrão e compartilhar momentos. Um encontro de gerações. Não poderia deixar de finalizar a vídeo-cena que de uma

forma que não seja essa, eu voltando para esses encontros e compartilhamentos de histórias e vidas, eu voltando para onde tudo começou e para onde, por agora, se finaliza.

Ainda, ao concluir a vídeo-cena-documental volto para o início do esboço da pesquisa, onde havia decidido trabalhar com o texto de Peter Handke *Autoacusação*, que se perdeu nos meios da jornada. Decido olhar para trás e para esse texto pois nele encontro uma frase potente e que, para mim, faz jus não somente à finalização da cena, mas também à finalização da graduação. “Eu fui ao teatro, eu escrevi teatro, eu ouvi e falei teatro, eu fiz teatro” (2015). Assim também escolho finalizar este último capítulo antes de minhas reflexões finais, afirmando que eu fiz teatro durante esse processo de construção da monografia, eu fiz teatro durante toda a minha graduação, eu faço teatro na escola, eu fiz teatro nos últimos 14 anos da minha vida, desde o dia em que o pequeno Lucas de 8 anos decidiu entrar em uma oficina de teatro em sua pequena cidade, que desde então nunca mais quis largar esse mundo. Eu fiz, eu faço e eu farei teatro por quanto tempo puder, seja lá o que isso significar, mas certamente.... Isso é um começo!

6 CONCLUSÂO

Convivemos com fins e começos todos os dias de nossas vidas, desde o nascer do sol até o cair da noite. Nossa vida é composta por finitudes e princípios. O que estaria no meio destas duas coisas poderiam ser meios? Ou seriam infinitos fins que geram outros infinitos começos? Ou infinitos começos que se constroem a partir de milhares de fins? Certamente não saberei responder a essas perguntas, mas saberei afirmar que a finitude é uma característica que faz sermos e fazermos o que somos e fazemos. Sabemos que chegaremos a um término. Talvez não saibamos o tempo de duração de nossas vidas, mas sabemos que chegaremos a um final, ou novo começo, como preferirmos.

Eu comecei a graduação em Teatro pela Uergs no ano de 2016, com meus 17 anos, finalizo ela no ano de 2021, com meus quase 23, como digo no vídeo. Hoje, mais do que nunca, eu não sei o que tudo isso significa, mas sei que esse será um novo começo, que se constrói a partir de uma bela jornada que me proporcionou inúmeros aprendizados sobre a docência e o fazer artístico de um profissional de teatro, mas que sobretudo me tornou uma pessoa muito melhor.

Finalizar a monografia e a graduação de forma distanciada e longe do contato daqueles que acompanharam o meu caminho ao longo desses quase cinco anos, é um tanto quanto estranho. Pensar em fazer teatro à distância talvez se torne ainda mais estranho, quiçá até impossível. Na introdução do trabalho eu levantei o questionamento sobre como seria possível que em tempos de isolamento social mantivéssemos a fagulha do teatro acesa. Para mim, a pergunta se responde com o próprio ato de realizar a pesquisa, de continuar a se movimentar, apesar de tudo. Talvez reconheça que isso que foi feito não tenha sido puramente teatro (se é que esse “puramente” existe), mas reconheço que há teatro envolvido no processo, que há teatralidade fluindo pelos frames dessa produção audiovisual e, por agora, isso se torna mais do que suficiente. Em um trabalho em que o processo se tornou parte fundamental e que ampliou o olhar meu e da câmera que captava todas as imagens, reconhecer que teatro esteve incluso nesse caminho, me parece muito potente.

O olhar expandindo para além das construções cênicas ficcionais é suscitado e corroborado pelo conceito operacional fundante da pesquisa, a midiaturgia, que se refere a “dramaturgia desenvolvida como design, com a mídia no centro do processo. É uma dramaturgia composta por camadas de vídeo, som, arquitetura, encenação e também de texto” (MARRANCA, 2017, p. 409) e que estabelece como sua principal “contribuição para a prática crítica contemporânea ser situada diretamente com sua predição do processo criativo sobre o produto acabado” (COLLARD, 2014, p. 270).

Em um ano em que mergulhei ainda mais profundamente no mundo digital, produzir a pesquisa sobre e utilizando aparelhos tecnológicos como impulsos criativos e criadores, foi um tanto quanto desafiador. Primeiro, pelo fato de que o trabalho se construiu completamente à distância, sem contato presencial com ninguém, todas suas etapas foram elaboradas à distância, todas as orientações se deram de forma remota, bem como a pré-banca e a banca final que avaliaram a pesquisa. Para alguém que sempre acreditou no Teatro como a arte do encontro e do coletivo, isso foi de primeiro momento desestabilizador, mas hoje reconheço que também se tornou impulso para encontrar novas formas de gerar movimento, em mim e no mundo.

Segundo, pelo fato de que até o presente momento eu jamais havia participado de uma produção audiovisual em que eu estivesse tão efetivamente atuando, quem dirá gravando e editando todo o material captado. A regulagem da atuação, o aprendizado quanto a técnicas de gravação e edição foram elementos levados para além da realização da pesquisa, mas que é preciso reconhecer que foram descobertos e aprendidos através da prática e do que parecia ser necessário e essencial para a elaboração visual do trabalho.

Como já discorrido ao longo de toda a pesquisa, além do trabalho prático que é esta própria monografia, também surge sobre essa investigação uma produção audiovisual à qual escolhi nomear de uma vídeo-cena-documental. Construída entre os meses de setembro de 2020 e janeiro de 2021, em Salvador do Sul, em uma sala de ensaio reativada por mim, onde aconteciam encontros, comigo e com esse material, semanalmente. Essa vídeo-cena de aproximadamente 37 min foi apresentada também de forma virtual, através da plataforma de *streaming YouTube* e a monografia foi defendida através de uma vídeo conferência pelo Google Meet, no dia 11 de janeiro de 2021.

Acrescentado aos dois resultados práticos já citados, também foi construído um diário de bordo no qual, após cada ensaio ou realização de algo fundamental da pesquisa, escrevia reflexões, fluxos de pensamentos e o que viesse à tona. Sem nenhum juízo de valor, apenas escrever o que meu corpo me contava. A manutenção desse diário, como pôde ser visto, foi fundamental para a elaboração de todas as reflexões realizadas no decorrer da monografia, pois era a ele que eu consultava para que pudesse relembrar as sensações de quando havia realizado determinados atos. Fundamental para estabelecer conexões entre teorias basilares da pesquisa e as práticas elaboradas a partir delas.

O trabalho se desenvolveu nos meses de setembro de 2020 a janeiro de 2021, como já citado, porém a sua fomentação começou anteriormente a esses meses, e isso foi imprescindível para que ele pudesse se tornar o que se tornou. Eu comecei a cursar a cadeira de Trabalho de Conclusão de Curso em fevereiro de 2020, mas por inúmeros motivos citados já no texto, decidi não seguir cursando a disciplina e trancar o curso momentaneamente. Porém, isso não significou que deixei de realizar movimentos, mesmo que pequenos, durante esses meses que antecederam a realização oficial da pesquisa. Cito esse fato pois acredito que foi só através desses meses “a mais” na realização do trabalho que um referencial teórico robusto, assim como as reflexões teóricas construídas no seu decorrer, foram possíveis de serem realizadas.

Ainda, outro elemento fundamental para que a pesquisa pudesse se construir foi eu ter o privilégio (mais um dos tantos que me compõem) de ter o conhecimento em outras línguas, tanto a língua inglesa como a língua espanhola. Pois realizar a monografia a partir do conceito operacional de midiaturgia, que ainda aparece em poucas produções textuais brasileiras, foi árduo. O número escasso de elaborações escritas sobre o tema exigiu que fosse ampliado o referencial teórico para outras línguas, especialmente o inglês, onde mais trabalhos sobre a temática puderam ser encontrados e agregados ao referencial teórico.

Bem como se torna fundamental reconhecer a importância dos cursos realizados durante e anteriores à elaboração da pesquisa. Tanto o curso do Marcio Abreu, que abriu portas para que a maioria dos textos selecionados para comporem a dramaturgia da vídeo-cena fossem encontrados, quanto o curso realizado com

Marina Lima Muniz onde pude conhecer o conceito de neotecnologias, foram indispensáveis para essa pesquisa.

Pode-se reconhecer que, ao contrário do que talvez eu pensasse antes de realizar o trabalho, as relações entre teatro e tecnologias são encontradas para muito além de nossos tempos contemporâneos. Podemos esbarrar em imbricações tecnológicas e teatrais desde os primórdios dessa arte, ou melhor, desde suas definições etimológicas, as quais dividem suas raízes gregas. Acolher o fato de que tecnologia e teatro sempre dividiram seus caminhos é importante para o processo da pesquisa, pois assim é possível perceber que nenhuma das relações tecnológicas vistas durante a vídeo-cena são puramente inovadoras ou originais, mas que compõem as possibilidades de se construir novas relações entre teatro e tecnologia a partir dos poucos aparatos tecnológicos dos quais dispunha. Ainda, contar com o apoio das escolas que trabalho, mais especificamente a E.E.E.M. São Pedro, que me emprestou o projetor, foi de uma importância gigantesca.

Certamente, o trabalho visual da pesquisa se debruça sobre, principalmente, o tema da finitude, mas que, apesar de dividir suas raízes temáticas, escolhe não se apegar a uma única linha narrativa. Abraça-se o ato de trabalhar a partir do fragmentário, onde pequenos pedaços de histórias se juntam a outros pequenos pedaços, para se encontrarem e formarem juntos os múltiplos caminhos de narrativas e compreensões para essa obra. Um fim, um meio, ou será mais um começo? Talvez eu nunca saberei definir, mas é sobre os processos de começos e fins que se entrelaçam para formarem novos meios que a dramaturgia deste trabalho escolhe se erguer. Poderia definir a dramaturgia desta vídeo-cena-documental como uma totalidade dramatúrgica que se desenha pela característica do fragmentário.

Fragmentos esses que se conectam pela tentativa de desterritorialização e estranhamento, a partir do uso de quebras bruscas de cores entre os finais e começos de novas cenas, tal qual suscita o texto de Shilina-Conte (2018). Uma busca por amplificar esses estranhamentos e tornando, a partir do uso das cores mais vibrantes, ainda mais aparentes essas divisões entre uma cena e outra, ainda mais aparentes os pontos de conexões entre um fragmento e outro.

Por fim, afirmo que todas as reflexões elaboras durante a monografia se dão especificamente através do olhar crítico sobre o trabalho, que se construiu a partir da

distância e que tomou uma forma completamente diferente do que talvez pudesse esperar do meu trabalho de conclusão de curso. É preciso pontuar que se o trabalho tivesse se dado de forma presencial, apresentado de forma presencial em um palco, com um público dividindo a coordenada espaço-tempo, todas as reflexões acerca da produção seriam completamente distintas. A própria produção em si seria algo completamente diferente do que se tornou.

Pretendo ainda aplicar os conceitos estudados durante a pesquisa, principalmente a noção de midiaturgia, em uma produção teatral que possa ser vista e apresentada de forma síncrona em um teatro, tal qual estávamos acostumados. Pois acredito que as reflexões que podem ser levantadas a partir da construção de um trabalho prático presencial podem ser muito potentes, ainda mais levando em conta que um bom caminho já foi percorrido ao realizar essa pesquisa, o que certamente possibilitará uma expansão ainda maior sobre as considerações teóricas e práticas acerca das intersecções entre teatro e tecnologia. Isso definitivamente é só um começo.

Um trabalho que se construiu pela saudade e a distância, mas com uma imensa vontade de estar perto. Um trabalho que emerge questões sobre finitude, ao se encaminhar para a finalização de um percurso extremamente importante na vida deste que vos escreve. Certamente, saio completamente diferente do menino que entrou há quase cinco anos atrás. A importância e as lembranças que serão carregadas por longos anos, são de adjetivos imensuráveis e ainda não inventados, para dar conta de tornar palavras e texto o que significou toda essa jornada. Afirmo mais uma última vez, isso é um começo. E é isso, só isso.

REFERÊNCIAS

ALVES, Bernardo Marques. Trilha Sonora: o cinema e seus sons. *Revista Novos Olhares*. São Paulo, vol. 1, n.2, p. 90-95, 2012.

ANDRADE, William Machado de; TOLEDO, Glauco Madeira de. *As possibilidades das divisões de tela e das telas múltiplas e suas inter-relações em obras de arte narrativa sequencial.* Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. V Congresso Nacional de História da Mídia. São Paulo, 2007.

BERNSTEIN, Ana. Performance, tecnologia e presença: The Builders Association. *Revista sala preta*. Rio de Janeiro, vol. 17, n. 1, p. 401-419, 2017.

BERTHOLD, Margot. *História Mundial do teatro.* Tradução Maria Paula V. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. São Paulo, Editora Perspectiva, 2001.

BONFITTO, Matteo. Tecendo os sentidos*:* a dramaturgia como textura*.* UNICAMP, *Pitágoras 500*. São Paulo, vol. 1, 2011.

BRASILEIRA, Companhia de Teatro. *Oxigênio.* Disponível em: http://www.companhiabrasileira.art.br/oxigenio/. Acesso em: 06 jan. 2021.

BRONSTRUP, Camila Bauer. O Teatro de Jöel Pommerat a partir de Fragmentos de Je Tremble – entre o dramaturgo e o encenador*. Cena: periódico do programa de pós-graduação em artes cênicas*. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, vol. 1, n. 19, 2016.

COLLARD, Christophe. Mediaturgy's troubled tensions with adaptation: Convergence or Divergence?*. Oxford University Press*, Reino Unido, vol. 7, n. 3, 2014.

CRUZ, Andrea Arroyo. *Estudio y grabación de audio en 8D.* 2019. Disponível em: https://upcommons.upc.edu/handle/2117/173113. Acesso em: 19 dez. 2020.

ETIMOLOGIA, Origem do conceito. *Etimologia de arte*. Disponível em: https://etimologia.com.br/arte/. Acesso em: 21 set. 2020.

ETIMOLOGIA, Origem do conceito. *Etimologia de tecnologia*. Disponível em: https://etimologia.com.br/arte/. Acesso em: 21 dez. 2020.

FOLETTO, Leornardo. *EFÊMERO REVISITADO*: conversas sobre teatro e cultura digital. Rio Grande do Sul, Baixa Cultura/Leonardo Foletto, 2011.

ISAACSSON, Marta. *Cruzamentos históricos*: teatro e tecnologias de imagem. Uberlândia, ArtCultura, v. 13, n. 23., 2011.

JUNIOR, Airton. *Som Diegético, Não Diegético E Meta Diegético.* 2020. Disponível em: https://www.avmakers.com.br/blog/som-diegetico-nao-diegetico-e-meta-diegetico/. Acesso em: 19 dez. 2020.

LOPES, Reinaldo José. *Teoria da evolução – Darwin contra-ataca*. Disponível em: https://super.abril.com.br/historia/teoria-da-evolucao-darwin-contra-ataca/. Acesso em: 21 set. 2020.

LUCENTINI, Vanderlei Baeza. *Telectropera*: Performances, Estéticas Histórias, Tecnologias e Corpos Sonoros. Universidade de São Paulo – USP. São Paulo, 2019.

LUFT, Celso Pedro. *Minidicionário Luft*. Colaboração de Franscisco de Assis Barbosa e Manuel de Cunha Pereira. Editora Ática. São Paulo, 2000.

MARQUES, Ana Martins. *Pense em quantos anos foram necessários para chegarmos a este ano*. In: O livro das semelhanças. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

MARRANCA, Bonnie. *Mediaturgy*: a conversation with Marianne Weems. PAJ Publications, Vol. 2, n. 3. New York, 2009.

MARRANCA, Bonnie. PERFORMANCE AS DESIGN: The mediaturgy of John Jesurun's Firefall. Tradução de Ana Bernstein. *O Percevejo*, Vol. 05, n. 1. Rio de Janeiro, 2013.

MENDONÇA, Renato. CONEXÕES: ENTREVISTA COM DUBATTI. *Cena: periódico do programa de pós-graduação em artes cênicas*. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, vol. 1, n. 10, 2011.

MOREIRA, Carina Maria Guimarães; NOSELLA, Berilo Luigi Deiró. Praticas laboratoriais e a história na cena: tecnologia e iluminação na cena épica de Piscator. *Revista Urdimento*, Florianópolis, v. 1, n. 37, 2020.

MOTA, Marcus. Fontes para os estudos teatrais I: contribuições de A. Appia e E. Piscator. *Revista Urdimento*, Florianópolis, n. 18, 2012.

MOURÃO, Maria Dora G. A montagem cinematográfica como ato criativo. *Revista de cultura audiovisual*, São Paulo, v. 33, n. 25, p. 229-250, 2006.

MUNIZ, Mariana Lima; DUBATTI, Jorge. Cena de exceção: o teatro neotecnológico em Belo Horizonte (Brasil) e Buenos Aires (Argentina). *Rev. Brasileira de Estudos da Presença.* Porto Alegre, vol. 8, n. 2, p. 366-389, 2018.

PALLOTTINI, Renata. *Introdução à Dramaturgia*. Editora Brasiliense S.A., São Paulo, 1988.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo, Editora Perspectiva, 2017, 3º edição.

RAMOS, Fernão Pessoa. *O que é documentário*. UNICAMP. Disponível em: http://ceangher.com.br/wp-content/uploads/2017/10/pessoa-fernao-ramos-o-que-documentario.pdf. Acesso em: 02 nov. 2020.

RUARO, Giovana Bigarella. *SADE*. Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2007. Disponível em:https://acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/53249/TCCGiovanaBigarellaRuaro.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Acesso em: 02 nov. 2020.

SHILINA-CONTE, Tanya. A máquina fílmica e a tela preta/branca como ferramentas de desterritorialização. *Revista Leitura: Teoria & Prática*. São Paulo, vol. 36, n.72, p. 15-28. Campinas, 2018.

SWIMM, Katherine. *The collaborative possibilities of mediaturgy*. Disponível em: https://howlround.com/collaborative-possibilities-mediaturgy. Acesso em: 09 out. 2020.

TAVARES, Denise. *SUBJETIVIDADES TRANSBORDANTES:* APONTAMENTOS SOBRE O DOCUMENTÁRIO BIOGRÁFICO, MEMÓRIA E HISTÓRIA. Disponível em: http://doc.ubi.pt/15/dossier_denise_tavares.pdf. Acesso em: 04 dez. 2020.

ANEXOS

ANEXO A – A DRAMATURGIA

ISSO É UM COMEÇO

Dramaturgia provisória da vídeo-cena

CENA 1 – O CORPO NÚMERO

CENA 2 – ISSO É UM COMEÇO

Isto é um começo. Começo. Começar. Ter que começar. O começo é um lugar estranho, é um lugar não definido, é um não-lugar. De onde não se sabe para qual outro lugar se vai depois. Então vamos começar. Começar daqui. Eu já passei dos 22 anos, e hoje mais do que nunca eu não sei o que isso significa, talvez isso quer dizer que a morte não deve mais percorrer um longo caminho para me encontrar, ou talvez sim, ou talvez eu espere que sim, mas a verdade é que eu não sei. Então isso ainda é um começo? Não deveria ser um fim? Um meio?

CENA 3 – PESQUISA GOOGLE

CENA 4 – PARTITURA LUZ

Na impermanência desse mundo qualquer pessoa, imagem ou texto está a uma tecla de ser apagada.

CENA 5 – HOJE EU DECIDI FALAR

Hoje eu decidi falar. Sem destinatário, sem esperar qualquer resposta, sem querer ou precisar de qualquer retórica, apenas a necessidade de falar, de comunicar, seja lá para quem for.

CENA 6 – TIROS

Vocês ouviram o que foi dito aos antigos: “não matarás; mas aquele que matar será julgado”? Eu conheci um homem que tinha audição muito ruim. Ele não ouviu quando disseram “não matarás”, talvez porque estivesse usando fones de ouvido. Ele não ouviu “não matarás”; ele pegou uma pá, foi ao jardim e matou. Em seguida, voltou para casa, ligou a música num volume bem alto e começou a dançar. A música era tão ridícula, mas tão ridícula que a sua dança se tornou ridícula no ritmo da música. E seus ombros se tornaram ridículos, e suas pernas, e seus cabelos e seus olhos. Os movimentos da dança começaram a empolgar, a fascinar e o arrastaram para algum país novo. Neste país, existia apenas o movimento, somente a dança, a dança. E a dança o atraía, o atraía e o atraía tanto que ele decidiu ficar para sempre nesse país, e decidiu que não viveria nem mais um minuto sem dançar, que iria só dançar e dançar.

CENA 7 – COMPARTILHAI O PÃO E O LUCAS

Pense em quantos anos foram necessários para chegarmos a este ano

quantas cidades para chegarmos a esta cidade

e quantas mães, todas mortas, até tua mãe

quantas línguas até que a língua fosse esta

e quantos verões até precisamente este verão

este em que nos encontramos neste sítio

exato

à beira de um mar rigorosamente igual

a única coisa que não muda porque muda sempre

quantas tardes e praias vazias foram necessárias para chegarmos ao vazio

desta praia nesta tarde

quantas palavras até esta palavra, esta.

CENA 8 – O PESO DO MUNDO

Silêncio, o palco está vazio. Uma cortina luminosa e cintilante esconde fundo. Na boca de cena, um microfone num pedestal. Uma mulher entra e vai até o microfone como se fosse cantar. Seu vestido também brilha, sua voz ressoa e se amplificará cada vez mais no decorrer da cena.

Boa noite, senhoras e senhores, assim como eu, vocês também perceberam uma coisa? Nós não temos mais futuro. Vocês perceberam isso, assim como eu? Aconteceu com alguém que está aqui essa noite de sonhar seriamente com um futuro para si e para nossa sociedade? Nossa bela sociedade humana, nos últimos três meses, por exemplo? Um lindo sonho de futuro para nossa sociedade humana? Será que alguém poderia me dizer isso seriamente? Eu não acredito. Mas onde foram parar ideias por Deus? Me dê uma ideia que me faça sonhar, meu Deus! Rápido, eu não aguento mais. Uma ideia, um futuro. Onde estão vocês as pessoas trabalhadoras, profissionais de responsabilidade, caramba. O que vocês estão fazendo? Onde estão as pessoas responsáveis pelas ideias? Cês não podem me emprestar um pouco de sono, poxa! Quê que vocês estão aprontando, pelo amor de Deus! Cês estão coçando a cabeça ou o quê? Cabeça não foi feita pra coçar, ela esquenta, ferve, estilhaça de repente pensamentos. Pensamentos muito fortes. E sobretudo, construtivos. É isso, só isso.

Eu quero lhes dizer que eu quero sonhar. Porque eu tenho direito como todo mundo. Porque eu não aguento mais: eu quero meu futuro. Eu quero que me deem o meu futuro. Eu tenho direito! Quem pode dizer que eu não tenho direito ao meu futuro?! Quem poderia vir dizer na minha cara que eu não tenho direito de sonhar com meu futuro?!. Com um belo futuro, com um futuro que possa me entusiasmar. Um sonho que possa me levar, que possa me conduzir com suas asas, com suas grandes asas de euforia, de otimismo, de prazer, em direção ao meu futuro. Quem? Ah, não! Realmente eu não estou contente. Esta noite eu não estou contente! E estou dizendo isso para vocês. Era isso..

CENA 9 – E SE EU QUISER IR EMBORA?

CENA 10 – VOLTANDO PARA...

Eu fui ao teatro, eu escrevi teatro, eu ouvi e falei teatro, eu fiz teatro e isso é um começo!