

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
IARTE - INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

RAPHAEL BERNARDO DOS SANTOS

**LABORATÓRIOS DE CRIAÇÃO TEATRAL: MAPA PARA ILHAS
DESCONHECIDAS, MICROPOÉTICAS RELACIONAIS EM TEMPOS DE
TECNOVÍVIO**

UBERLÂNDIA

2023

RAPHAEL BERNARDO DOS SANTOS

**LABORATÓRIOS DE CRIAÇÃO TEATRAL: MAPA PARA ILHAS
DESCONHECIDAS, MICROPOÉTICAS RELACIONAIS EM TEMPOS DE
TECNOVÍVIO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, do Instituto de Artes, da Universidade Federal de Uberlândia (PPGAC - IARTE/UFU) como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Área de Concentração: Artes Cênicas.

Orientador: Prof. Dr. Narciso Lorangeira Telles da Silva.

UBERLÂNDIA

2023

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

S237 2023	<p>Santos, Raphael Bernardo dos, 1990- Laboratórios de criação teatral: [recurso eletrônico] : mapa para ilhas desconhecidas, micropoéticas em tempos de tecnovívio / Raphael Bernardo dos Santos. - 2023.</p> <p>Orientador: Narciso Laranjeira Telles da Silva. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia, Pós-graduação em Artes Cênicas. Modo de acesso: Internet. Disponível em: http://doi.org/10.14393/ufu.di.2023.590 Inclui bibliografia.</p> <p>1. Teatro. I. Silva, Narciso Laranjeira Telles da, 1970-, (Orient.). II. Universidade Federal de Uberlândia. Pós-graduação em Artes Cênicas. III. Título.</p> <p>CDU: 792</p>
--------------	---

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:
Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091
Nelson Marcos Ferreira - CRB6/3074



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
 Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
 Av. João Naves de Ávila, 2121, Bloco 1V - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG, CEP 38400-902
 Telefone: (34) 3239-4522 - ppgac@iarte.ufu.br - www.iarte.ufu.br



ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	Artes Cênicas				
Defesa de:	Dissertação de Mestrado Acadêmico				
Data:	02/10/2023	Hora de início:	15:30	Hora de encerramento:	17:40
Matrícula do Discente:	1201ARC007				
Nome do Discente:	Raphael Bernardo dos Santos				
Título do Trabalho:	LABORATÓRIOS DE CRIAÇÃO TEATRAL: MAPA PARA ILHAS DESCONHECIDAS, MICROPOÉTICAS RELACIONAIS EM TEMPOS DE TECNÓVIO				
Área de concentração:	Artes Cênicas				
Linha de pesquisa:	Estudos em Artes Cênicas: poéticas e linguagens da cena				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	O artista cênico em desalinho				

Reuniu-se na Plataforma Mconf, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, assim composta: Professores Doutores: Leonel Martins Carneiro (UFAC), Mário Ferreira Piragibe (UFU); Narciso Larangeira Telles da Silva (UFU), orientador do candidato.

Iniciando os trabalhos o presidente da mesa, Dr. Narciso Larangeira Telles da Silva, apresentou a Comissão Examinadora e o candidato, agradeceu a presença do público, e concedeu ao Discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação do Discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir o senhor presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos examinadores, que passaram a arguir o candidato. Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando o candidato:

Aprovado.

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Narciso Larangeira Telles da Silva, Presidente**, em 02/10/2023, às 17:22, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Mario Ferreira Piragibe, Professor(a) do Magistério Superior**, em 02/10/2023, às 17:23, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Leonel Martins Carneiro, Usuário Externo**, em 05/10/2023, às 22:37, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **4851825** e o código CRC **92207A3C**.

Dedico esse trabalho aos meus antepassados:

À vovó Maria e ao vovô Bernardo.

Por me priorizarem tanto durante o período que estiveram neste plano, com tanto amor e carinho, garantindo que eu pudesse sonhar com outros mundos possíveis, exercitando em mim o desejo de liberdade.

À minha mãe.

Companheira que atravessou comigo os momentos difíceis vividos durante o período pandêmico. Com seus cuidados, colaborou em muitos momentos para que eu pudesse me dedicar a esta pesquisa.

À professora Nalva.

Minha primeira professora de teatro. A ela agradeço por ter me apresentado esse universo, por ter insistido em mim. Por ter me proporcionado lembranças que me fazem insistir no teatro até hoje.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Narciso Telles, por soprar caminhos para esta pesquisa, por alimentar as minhas esperanças durante este trabalho, mesmo nos momentos mais difíceis.

À minha família, que sempre me apoiou nos meus processos de formação, dando apoio para que eu pudesse chegar ao momento da pós-graduação.

À Gustavo, que esteve comigo em boa parte dessa travessia, com quem partilhei todos os sentimentos desse processo, por todo incentivo e carinho nos momentos mais difíceis.

Aos meus professores e colegas de turma do PPGAC-UFU, pelas trocas vividas, por todo o encanto e o afeto que construímos através do tecnovívio e que foram fundamentais para atravessar os momentos de turbulência.

Aos artistas envolvidos no processo de criação da experiência cênica-digital “Mapa das ilhas desconhecidas”, Analice Croccia, João Neto, Marcela Coêlho e Sara Yasmin, por toda dedicação, abertura e coragem ao toparem embarcar comigo nesta aventura.

Aos meus amigos, que estiveram comigo nesta caminhada, estendendo os braços e os ouvidos, dando apoio por meio das mais diversas expressões.

Aos vários artistas com quem tive a oportunidade de “tecnoviver” no biênio 2020/2021, que criaram espaços para que eu pudesse experimentar novas formas de criação, dando esperanças ao meu coração de artista.

Às minhas alunas e aos meus alunos do “Curso de Iniciação Teatral para Idosos”, do Centro Cultural Benfica, por todo o carinho e pela oportunidade de me tornarem um professor melhor.

À Capes, por financiar esta pesquisa por meio da bolsa de Mestrado, colaborando para o processo de pesquisa em Artes em um momento politicamente tão sombrio em nosso país.

RESUMO

Este trabalho consiste em uma reflexão a partir das práticas do Laboratório de Criação Relacional, espaço de pesquisa cênica que, desde maio de 2019, vem realizando experimentações sobre os diálogos do teatro e a Estética Relacional. A Estética Relacional é apontada pelo teórico francês Nicolas Bourriaud como o princípio que guia a construção de trabalhos artísticos que proponham a invenção de relações entre sujeitos (Bourriaud, 2009). Nessa perspectiva, o público é convidado a desempenhar ação direta operacional sobre o acontecimento, exercendo uma recepção performativa sobre o trabalho. Apoiados metodologicamente em um olhar de pesquisa-ação e adaptando-se aos caminhos possíveis de criação e de pesquisa vividos no biênio 2020/2021, damos enfoque ao processo de criação vivido no contexto da pandemia de covid-19: a experiência cênica-digital “Mapas das ilhas desconhecidas”. Apoiamo-nos teoricamente no conceito de tecnovívio (Dubatti, 2016), quando há uma mediação tecnológica sobre a expectativa artística que desterritorializa o encontro entre artistas e público em um mesmo espaço, para repensar as possibilidades de obras participativas que convocam a performatividade do público para a cena, lançando a perspectiva de micro-poéticas relacionais por meio do tecnovívio.

Palavras-chave: Micro-poética relacional; tecnovívio; experiência cênica-digital; participação.

ABSTRACT

This work consists of a reflection based on the practices of the Laboratory of Relational Creation, a scenic research space that has been conducting experiments on theater dialogues and Relational Aesthetics since May 2019. Relational Aesthetics is identified by the French theorist Nicolas Bourriaud as the principle guiding the construction of artistic works that propose the invention of relationships between subjects (BOURRIAUD, 2009). In this perspective, the audience is invited to directly operate on the event, exerting a performative reception on the work. Methodologically supported by an action research approach and adapting to the possible paths of creation and research experienced in the biennium 2020/2021, we focus specifically on the creation process lived in the context of the COVID-19 pandemic: The digital-scenic experience " Mapas das ilhas desconhecidas". We now rely on the concept of "tecnovívio" (DUBATTI, 2016), when there is technological mediation on artistic expectation that deterritorializes the encounter between artists and the audience in the same space, to rethink the possibilities of participatory works that call for the performativity of the audience on the scene, launching the perspective of micro-relational poetics through the tecnovívio.

Keywords: Micro-relational poetics; tecnovívio; digital-scenic experience; participation.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - (Des)Memória.....	43
Figura 2 - Amor de Cuarentena	44
Figura 3 - Atriz Paula Queiroz em um momento de uma sessão do Cl@_Destino@.....	45
Figura 4 - Mapa das ilhas desconhecidas	46
Figura 5 - Produção artística realizada a partir da reação do ator João Neto ao primeiro dispositivo de criação enviado.....	55
Figura 6 - Parte da produção artística realizada a partir da reação da atriz Marcela Coêlho ao segundo dispositivo de criação	56
Figura 7 - Instruções enviadas ao público antes do início do experimento.....	64
Figura 8 - Dispositivo de jogo enviado ao público durante o experimento.....	64
Figura 9 - Atores recepcionando o público nas salas de videochamadas. <i>Prints</i> das telas durante uma das apresentações da experiência cênica digital “mapa das ilhas desconhecidas”	65
Figura 10 - Atores recepcionando o público nas salas de videochamadas. <i>Prints</i> das telas durante uma das apresentações da experiência cênica digital “mapa das ilhas desconhecidas”	65
Figura 11 - Atores recepcionando o público nas salas de videochamadas. <i>Prints</i> das telas durante uma das apresentações da experiência cênica digital “mapa das ilhas desconhecidas”	65
Figura 12 - Cenas-áudio compartilhadas pelos atores durante o experimento	66
Figura 13 - Atriz Marcela Coelho. Foto enviada durante a experiência cênica. Marcela demonstra o seu descontentamento com a falta de água no prédio	66
Figura 14 - Foto enviada por uma espectadora da ação. A imagem nos faz refletir sobre o processo de reação do público à obra, resultando na composição de uma dramaturgia em tecnovívio	67
Figura 15 - Cena-vídeo compartilhada pelos atores durante o experimento	67
Figura 16 - Compartilhamento de “mapa pessoal” recebido do público participante da experiência cênica digital, em 26 de fevereiro de 2021	68
Figura 17 - Compartilhamento de “mapa pessoal” recebido do público participante da experiência cênica digital, em 27 de fevereiro de 2021	68
Figura 18 - Compartilhamento de “mapa pessoal” recebido do público participante da experiência cênica digital, em 20 de fevereiro de 2021	69

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
2	DANDO CONTORNOS AO INTANGÍVEL: RASCUNHOS PARA UMA IDEIA DE ENCONTRO	14
2.1	Poéticas da participação	24
2.2	Nicolas Bourriaud e a estética relacional: primeiras notas para uma abordagem do encontro como eixo de criação	28
2.3	Micro-poéticas relacionais	31
3	EM BUSCA DE UM TEATRO POSSÍVEL: MICRO-POÉTICAS RELACIONAIS POR MEIOS DIGITAIS	39
3.1	Acatacara: ensaio neotecnológico para uma nova América Latina	46
4	LABORATÓRIO DE CRIAÇÃO RELACIONAL: UMA PROPOSTA DE MICRO-POÉTICA RELACIONAL POR MEIO DO TECNOVÍVIO	49
4.1	Encontro de ilhas: traçando encontros e reflexões sobre a atuação tecnovivial	50
4.2	As táticas para compor um encontro de ilhas	63
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	70
6	REFERÊNCIAS	73

1 INTRODUÇÃO

Desconstruindo um ponto de partida ou uma cartapara o futuro¹

Caro leitor,

Você está em meu futuro. Daqui, deste momento, faço preces para que, quando as minhas palavras chegarem até você, a situação no Brasil já esteja tranquila. Você está abrindo agora uma cápsula do tempo. Acho importante situá-lo de onde nasce esta pesquisa; melhor: quero compartilhar com você a paisagem que me cerca.

A minha pesquisa nasce do desejo de investigar as possibilidades de criação em teatro a partir das relações entre artista e público. O desejo inicial nasce do meu encontro com o pensamento de Nicolas Bourriaud, mais especificamente com o livro *Estética Relacional*, no qual o autor investiga a criação de obras artísticas cujo encontro é a própria obra a ser vista e apreciada. Essa foi a minha primeira inquietude de pesquisador. Mas preciso voltar para o meu tempo presente; perdão, logo falaremos novamente sobre Bourriaud e os possíveis referenciais desta pesquisa.

Hoje! Hoje, estou no Brasil, mais especificamente no Nordeste do país, em Pernambuco. Os primeiros desenhos para esta pesquisa foram desenvolvidos em um cenário completamente diferente do atual. Em seu plano ideal, ela seria realizada na cidade de Uberlândia-MG, local onde eu deveria morar durante o meu processo de mestrado, com artistas mineiros, explorando cenários da cidade.

Mas estou no biênio 2020-2021 e o mundo foi surpreendido pela pandemia do coronavírus. Nosso país ostenta a triste marca de mais de 600 mil mortos². Para muitos de nós, está sendo difícil existir e, conseqüentemente, criar artisticamente. Desde março de 2020, percebemos pouco a pouco os efeitos desse vírus. Primeiro a morte do outro lado do mundo, depois do outro lado do país, mas logo a notícia foi de morte na cidade vizinha. E quando menos se esperava, a vizinha da frente havia sumido, depois a minha tia, depois uma colega dos tempos do colégio... Esse vírus, que vem matando milhares de pessoas, vai

¹ O texto que compõe a introdução deste trabalho começou a ser escrito em 01 de julho de 2021, em meio à pandemia do coronavírus, um momento no qual ainda vivíamos sob fortes restrições sociais, principal medida de enfrentamento ao vírus até a descoberta da vacina. Opto por manter o tempo do texto no passado, para reafirmar o caráter histórico desse documento.

² Número estimado de mortos em julho de 2021. A Organização Mundial de Saúde (OMS) declarou o fim da pandemia em maio de 2023, estima-se 705 mil vítimas fatais durante todo o período pandêmico. Fonte: < Coronavírus Brasil (saude.gov.br) > Acesso em: agosto de 2023.

também dilacerando aos pouquinhos o coração de quem fica.

A princípio, antes da criação das vacinas, para lutar de forma preventiva pela vida não tínhamos muitas alternativas: cuidado redobrado com a higienização, uso de máscaras e, sobretudo, distanciamento social. Vários países apostaram em restrições sociais severas e, atualmente, já conseguem colher os frutos disso, voltando aos poucos ao convívio social seguro.

O distanciamento social impôs a suspensão de várias atividades não essenciais, isto é, toda atividade social que não fosse caracterizada como ação essencial para a manutenção da vida deveria ser interrompida até que houvesse um maior controle do vírus. O teatro foi uma das primeiras atividades suspensas; não havia condições de se manter o público seguro em uma sala de espetáculos fechada, já que todas as aglomerações deveriam ser suspensas. Essa decisão que, inicialmente, levaria alguns dias, durou semanas, meses. Já estamos há mais de um ano com nossos teatros físicos fechados.

Em compensação, um novo teatro surgiu. Amparadas por recursos tecnológicos, diversas experiências artísticas começaram a ser gestadas. O “teatro possível” buscou driblar a impossibilidade dos encontros instaurando o tecnovívio, no qual esses encontros passaram a ser mediados por dispositivos tecnológicos. Tais trabalhos começaram a ser desenhados de diversas formas e, na maioria das vezes, ressignificando plataformas já existentes mas que não haviam sido criadas para acomodar criações artísticas, como plataformas de videoconferência e aplicativos de mensagens instantâneas.

Essas ações foram um impulso de vida para muitos artistas, que faziam da criação uma forma de resistência, para se manterem vitais diante do isolamento social. Claro, há, também, nessas criações, impulsos de subsistência; era preciso, de alguma forma, começar a desenhar caminhos para manter o sustento: pagar contas, comprar comida e medicamentos...

Muitas das criações só puderam ser levantadas e compartilhadas graças aos editais emergenciais de criação, que trouxeram possibilidades de financiamento para o trabalho de artistas em meio à pandemia, como os editais de criação do Sesc e, a maior de todas as iniciativas nesse contexto, a lei Aldir Blanc³, que realizou o repasse financeiro previsto pela Secretaria de Cultura.

³ A lei Nº 14.017, de 29 de junho de 2020, nomeada de “Lei Aldir Blanc”, realizou o repasse de R\$ 3 bilhões de reais para o setor cultural de estados, municípios e do Distrito Federal. Destinado à manutenção de espaços culturais e a trabalhadores do setor que tiveram suas atividades interrompidas, o acesso ao incentivo foi realizado através de prêmios e editais públicos.

As reflexões deste trabalho são fruto de uma experiência pedagógica autoral a oficina “Encontro de ilhas: táticas de criações relacionais em meios digitais”, e também da experiência cênica-digital “Mapa das ilhas desconhecidas”.

Habitando esse novo espaço – não espaço – começamos a pensar sobre a qualidade de presenças possíveis de serem realizadas. Esta pesquisa tem como principal foco de observação o encontro, que agora passa a ser desterritorializado. Uma primeira questão se coloca: é possível pensar em dinâmicas relacionais em tecnovívio?

O trabalho está organizado da seguinte maneira: no primeiro capítulo, fazemos uma abordagem sobre as convenções da relação entre palco e platéia, entendendo como essas questões foram desenvolvidas ao longo da história do teatro. Diante disso, refletimos sobre os modelos de participação do público na construção da cena para, por fim, pensarmos na proposta de uma abordagem de micro-poética relacional.

No segundo capítulo, discutimos as possibilidades de criações cênicas relacionais durante o período da pandemia de covid-19, observando quais dinâmicas participativas foram possíveis de ser realizadas por meio dos recursos do tecnovívio. Para facilitar essa reflexão, analisamos uma obra cênica-digital criada e veiculada durante esse período, “Acatacara: uma peça ao avesso”, do grupo teatral Clowns de Shakespeare.

O terceiro capítulo é dedicado a descrever e refletir as criações desenvolvidas no Laboratório de Criação Relacional no biênio 2020-2021. A experiência cênica-digital “Mapa das ilhas desconhecidas”, na qual sou responsável pela direção e pela produção. Também é objeto de nossas análises uma experiência pedagógica teatral: a oficina “Encontro de ilhas: táticas de criações relacionais em meios digitais”. Nossa intenção é buscar entender e registrar os caminhos metodológicos de criação para refletir uma possível micro-poética relacional por meio do tecnovívio.

2 DANDO CONTORNOS AO INTANGÍVEL: RASCUNHOS PARA UMA IDEIA DE ENCONTRO

“O encontro é uma ferida”

Fernanda Eugénio e João Fiadeiro.

“Teatro é encontro”. Muito provavelmente, em algum momento de sua vida, você já escutou essa máxima. Repetida tantas vezes, em tantos espaços, absorvemos esse pensamento como regra, lei, ordem natural. Quando isso acontece, tendemos a não questioná-la – “sempre foi assim” – entendendo-a como uma verdade que não merece o trabalho de ser refutada.

Podemos balançar um pouco essa caixa e tentar pensar o que é um encontro. Essas leis que parecem partir de um pensamento coletivo são, na verdade, como nos diz Gonçalo Tavares, uma “ilusão escrita que o coletivo aceita como uma verdade temporária” (2013, p. 82).

O encontro é uma situação efêmera. Dois ou mais corpos que desejam articular suas forças, seja em um movimento de atração, seja em um movimento de aversão – “Tudo é encontro no universo, bom ou mau encontro” (Deleuze e Parnet *apud* Tavares, 2013). Os encontros tendem a ser voláteis, difíceis de serem mensurados ou contidos em palavras e significados.

Sendo assim, podemos pensar que alguns encontros podem ser rasos, burocráticos, explorando camadas superficiais do humano – alguém que pergunta: “Seu nome? Sua ocupação? Idade? RG?...” –; eles cumprem um papel funcional em nossa sociedade, são importantes, práticos, operacionais, colaboram para que possamos responder às demandas de nosso sistema de vida. Eles tendem a nos movimentar como peças de um jogo, no qual a expectativa é que respondamos de forma a organizar nossos corpos no mundo.

Outros podem ser violentos, traumatizantes, usurpadores. Corpos que se encontram em forças opostas e energeticamente díspares, em que um lado sempre tentará obter vantagem sobre a força de vida do outro, sugando sua energia vital, aproximando-se quando for preciso contar vantagem, mas sempre mantendo claras as diferenças; esse tipo de encontro mantém os corpos distanciados.

Mas há, também, encontros que nos atravessam, que acessam camadas profundas do

ser humano. Podem ser dialógicos – ao mesmo tempo que atravessamos, somos atravessados. Sua natureza efêmera pode caber em uma volta da terra ao redor do sol, ou no tempo do suspiro de um bebê.

Seriam todos esses acontecimentos possibilidades de encontro? A tarefa de tentar definir o que é um encontro, parece-me, neste momento, uma ação impossível de ser delineada. A imagem de corpos energeticamente carregados de algum tipo de desejo – que se atraem e/ou que se repelem – parece se aproximar de uma ideia-conceito. Mas, ao pensarmos nas infinitas combinações de relações entre essas energias de desejo, parece novamente se distanciar de uma definição.

Talvez pensar sobre os meus encontros cotidianos colabore de alguma forma para que eu possa entender um pouco mais sobre os encontros. Tomo a decisão de delinear os encontros em vinte quatro horas da minha vida, um dia.

AÇÃO: durante o período de um dia, estar atento às trocas energéticas e de desejos que o meu corpo estabelece com outros corpos, tomando isso como um ponto de encontro.

28 de setembro de 2021.

8h. Desperto. Estou sozinho, passo um tempo olhando para o teto do meu quarto. Mentalmente, faço uma lista com todas as coisas que desejo realizar, mas também com as coisas que preciso fazer. Levanto, olho no espelho e resgato o desejo de estar atento aos encontros de hoje, tentando entender suas substâncias. Abro a porta, saio do quarto e encontro minha mãe na cozinha de casa.

1º ENCONTRO – Desejo bom dia para minha mãe, ela responde imediatamente. Começo a improvisar um café da manhã enquanto ela dobra algumas roupas que acabara de apanhar no varal. Ela faz isso enquanto fala incessantemente sobre os problemas que precisará resolver em seu trabalho naquele dia. paro a minha tarefa e me atendo a observá-la, com a escuta atenta ao que ela fala. Faço isso sem que ela perceba a minha ação; ela está entregue à missão de dobrar suas roupas, enquanto fala, sem que para isso precise olhar para mim. Ela termina a tarefa e segue para o seu quarto. Observo-a até que ela suma da minha vista.

Notas sobre o primeiro encontro:

1. O encontro nem sempre é a partilha de uma mesma ação.
2. Nos encontros habituais, tendemos a mecanizar as relações.

2º ENCONTRO – Saio de casa com o objetivo de ir à academia; um treino rápido alimenta a energia para o restante do dia. É um caminho curto – 650m. Decido caminhar buscando, de alguma forma, encontrar as pessoas que passam por mim no caminho. São 10h, o céu está aberto, com um sol vibrante. Para cada pessoa que cruza o meu caminho, busco olhar em seus olhos e lançar um “Bom dia!”. As pessoas, em sua maioria, estão com máscaras sanitárias, um item essencial de convivência em tempos de pandemia. Percebo poucos olhares de volta e alguns “bom dia” respondidos quase como uma resposta inesperada a um assalto.

Notas sobre o segundo encontro:

1. Alguns encontros podem ser súbitos.
2. As trocas de olhares nem sempre estão presentes nos encontros.

3º ENCONTRO – Entro na academia. Não há tantas pessoas. As poucas presentes parecem mergulhadas em seus objetivos: correm, levantam e empurram. Um som alto com uma música eletrônica ecoa no salão, mas poucas pessoas escutam a música; a maioria está com fones de ouvidos, escutando provavelmente uma *playlist* de seu agrado. Aqui, a maioria é de homens cis; eles aparentemente não se sentem à vontade em olhar e serem olhados. Quando, por acaso, os olhares se cruzam, eles logo fogem.

Notas sobre o terceiro encontro:

1. A partilha de um mesmo espaço físico não é o suficiente para gerar um encontro.
2. O outro – diferente de mim – pode ser uma presença ameaçadora no encontro.

4º ENCONTRO – Caminhando de volta para casa, paro em um semáforo. Ao meu lado, percebo que está uma senhora idosa; seu olhar quase pode me dizer “bom dia”. Pergunto se ela quer ajuda para atravessar a rua, ela responde que sim. O semáforo que abre para nós. De forma muito carinhosa, ela se apoia em meu braço, e eu sigo dando apoio aos seus pequenos passos. Temos 60 segundos para chegar ao outro lado. Sua lentidão me deixa um pouco apreensivo, mas ela segue tranquila em sua caminhada lenta, sem parecer preocupada em acelerar o ritmo. Por fim, conseguimos atravessar a rua dentro do tempo estimado pelo semáforo. Do outro lado, olhando em meus olhos, ela pergunta o meu nome. Respondo. Ela então se despede de mim: “Nome de arcanjo. Deus te faça feliz”. Agradeço. Seu olhar e sua fala me chegam como um carinho.

Notas sobre o quarto encontro:

1. Alguns encontros são fortes e agradáveis, e independem de uma relação anterior entre os corpos.
2. Podemos descobrir novos ritmos de existência a partir do encontro.

5° ENCONTRO – Em casa, checo as minhas mensagens no celular. Vejo que recebi, há pouco tempo, uma mensagem de Analice, uma amiga muito querida que, infelizmente, não vejo há alguns meses. Na mensagem há uma imagem – um menino, no alto de uma escada, estende um tecido negro que se assemelha ao céu; embaixo, uma menina, com um livro no colo, parece contemplar o céu no tecido – e ela diz: “Todas as vezes que vejo essa imagem lembro de George e Rebecca e o improviso na sala de dança”. Ela faz menção a um momento de trabalho partilhado por nós há anos atrás em nosso processo de formação. Eu respondo sua mensagem imediatamente, ela está *on-line* e me responde prontamente. Conversamos por alguns minutos. Despedimo-nos e sigo aquecido e sorrindo pelo nosso breve encontro.

Notas sobre o quinto encontro:

1. Os encontros podem ser desterritorializados.
2. Memórias podem aquecer encontros.

6° ENCONTRO – Enquanto almoço, assisto à televisão. Um noticiário clássico dos horários das refeições expõe casos de violência. Chamam-me a atenção duas notícias de violências vividas por mulheres. Na primeira, uma mulher negra, de aproximadamente cinquenta anos, relata as agressões vividas por ela em uma abordagem policial. Sua fala é acompanhada das imagens de uma câmera escondida, que mostra a brutalidade exercida por dois homens fardados sobre o seu corpo. Na segunda notícia, uma mulher jovem, de aproximadamente 20 anos, relata o seu medo de andar pelas ruas escuras de seu bairro, à noite. As notícias me causam uma indigestão.

Notas sobre o sexto encontro:

1. Alguns encontros são violentos.
2. Os encontros são carregados de marcadores sociais que definem as relações entre os corpos.

7º ENCONTRO – Sentado em minha mesa de estudos, percebo uma luz dourada sobre a bancada. É fim de tarde e o céu parece uma pintura. Paro por um momento a minha atividade para contemplar a paisagem pela janela. A rua está tranquila, há poucos transeuntes na via. Um som de passarinho chama meu olhar para o alto de um poste; lá, encontro um ninho de passarinho. Contemplo essa imagem viva que, de alguma forma, parece me afetar, desenhando um sorriso raso em meu rosto.

Notas sobre o sétimo encontro:

1. Os encontros também podem ser feitos com o não-humano.
2. Alguns encontros são carregados de beleza.

À noite, reflito sobre os encontros que consegui mensurar. Longe de chegar a uma definição, vislumbro apenas algumas notas, pontos que podem ajudar a traçar alguns caminhos desta pesquisa. Lembro da imagem colocada por Fernanda Eugénio e João Fiadeiro (2012):

O encontro é uma ferida. Uma ferida que, de uma maneira tão delicada quanto brutal, alarga o possível e o pensável, sinalizando outros mundos e outros modos para se viver juntos, ao mesmo tempo que subtrai passado e futuro com sua emergência disruptiva (Eugénio e Fiadeiro, 2012).

A ferida aberta é um lugar de exposição; é preciso coragem para mantê-la aos olhos públicos. É importante pensar que essa ferida é comungada por dois ou mais corpos; nela, levantamos o espaço-tempo do comum, “um ambiente mínimo cuja duração se irá, aos poucos, desenhando, marcando e inscrevendo como paisagem” (Eugénio e Fiadeiro, 2012).

Algumas relações não conseguem atingir o seu potencial de encontro, pois, muitas vezes, por “segurança”, “recuamos com o corpo e avançamos com o olhar” (Eugénio e Fiadeiro, 2012). O encontro é, etimologicamente, uma ação de ir “ter com”, é uma abertura de vida para descobrir possibilidades de existência juntos. Sendo assim, se partimos da ideia de que o encontro é um ponto totalmente decifrado, com nossa necessidade de categorizar e definir, matamos a sua potência de experiência.

Vivemos em um tempo no qual o encontro torna-se cada vez mais difícil. Temos nossas vidas compassadas pela lógica neoliberalista, acreditamos que estamos exercendo nossas liberdades enquanto seguimos uma cartilha que nos mecaniza. Nessa lógica, nossos corpos tendem à dormência; perdemos a capacidade de ação e operamos no cotidiano sem o vetor do desejo.

Para quebrar a lógica mecânica e instaurar a potência do encontro, é preciso criar uma cisão no cotidiano e ter coragem para manter a ferida aberta, estabelecer o espaço do comum e, juntos, redesenharmos novas possibilidades de existência.

Substituir a expectativa pela espera, a certeza pela confiança, a queixa pelo empenho, a acusação pela participação, a rigidez, pelo rigor, o escape pela comparência, a competição pela cooperação, a eficiência pela suficiência, o necessário pelo preciso, o condicionamento pela condição, o poder pela força, o abuso pelo uso, a manipulação pelo manuseamento, o descartar pelo reparar (Eugénio e Fiadeiro, 2012).

A arte é uma grande aliada humana capaz de gerar o que Eugénio e Fiadeiro (2012) chamam de "acidente-catástrofe", um movimento que faz com que os corpos se esbarrem em uma situação desproporcional no que concerne às nossas expectativas, tornando o nosso habitual sistema de leitura de mundo inviável, dando-nos a possibilidade de encarar o acidente como um lugar para instaurar o comum, um ponto que converge para o relacional, um movimento na contramão da grande onda de nossos dias, que traz a “tragédia do não comum” (Dardot; Laval, 2017), que vem destruindo as condições de existência, precarizando a condição humana.

O encontro é o espaço de jogo para as relações. Já que a arte pode fazer emergir as possibilidades profundas e transformadoras do encontro, cabe-nos pensar como o teatro vem desenhando os seus caminhos para a instauração de encontros através dos séculos. Se o teatro é a arte do encontro, como esse evento tem sido pensado pelos artistas e seus públicos? Quais são os seus pontos margeadores? Como seus espaços vêm sendo pensados para acolher as possibilidades de encontro?

Juan Pedro Enrile (2016) nos fala que o teatro, ao longo do tempo, precisou, em alguns momentos, repensar a sua vocação para o encontro. O estado de partilha e atravessamento foi substituído pelo desejo de construir representações a serem observadas, testemunhadas, criando fissuras entre artista e público, entre palco e plateia, entre aqueles que têm o poder da ação e aqueles a quem cabe a observação dos acontecimentos.

A história do teatro no ocidente propôs, ainda no Renascimento, convenções que difundiam uma autonomia da encenação diante do espectador. Havia um movimento que institucionaliza o evento teatral com princípios burgueses, consolidando o modelo de palco à italiana e o desenvolvimento de um espaço hermético: a distância entre palco e plateia é determinada, o controle sobre a iluminação é explorado, o público começa a ser organizado

nesse espaço – cabendo a ele permanecer sentado e em silêncio durante os espetáculos (De Paula, 2015).

Nessa perspectiva, a cena é vista cada vez mais como um objeto a ser controlado, no qual ações inesperadas devem ser evitadas, com a estrutura do espaço colaborando para a criação de uma cena fechada, em que tudo deve ser previsto. O risco e a imprevisibilidade, características importantes para qualquer encontro, começam a ser tolhidos.

É importante situar que nossa reflexão, neste ponto, ao abordar as relações entre palco e plateia, está ancorada em uma perspectiva historiográfica de base europeia. Não desconsideramos as experiências latinas, decoloniais e suas relações ritualistas; trata-se apenas de um recorte para este momento.

Ana Pais (2014), no trabalho intitulado “Comoção: os ritmos afectivos do acontecimento teatral”, apresenta uma análise histórica sobre o estabelecimento da relação entre a cena e o público, e os impactos das trocas de afetos entre estes. Para a autora, é possível perceber uma noção de passividade do público emergindo na história do teatro Ocidental em dois momentos: na Antiguidade e na Modernidade.

Na Antiguidade, a passividade do espectador está ligada à noção de um “estado de receptividade”. No teatro, o público estaria exposto às emoções que lhe chegariam através do meio, isto é, afetos e emoções circulariam pelo o espaço: “Tal como o orador, o actor transmite emoções ao espectador em função de um objectivo persuasivo ou catártico” (Pais, 2014, p. 79). Nesse sentido, o ator ocupa o importante papel de transformar em imagens as emoções; é ele quem possui a técnica que o faz capaz de se expor aos riscos dos estados emocionais, que tinham como objetivo alcançar o efeito purificador da catarse em seus público:

Ao invocar *visiones* e conduzir a energia da elocução, o actor incorpora e personifica emoções por via de um processo de transformação, em primeira instância, de si próprio, para, em consequência, produzir efeitos sobre os corpos passivos/ receptivos dos espectadores (Pais, 2014, p. 79).

Na Modernidade, percebemos a presença de um espectador que é um “observador passivo”; seu corpo passa a ser visto menos como superfície de contato com o ambiente e mais como limite, fronteira entre o corpo e o mundo. É essa a lógica que será trabalhada na transposição e no “fechamento progressivo do anfiteatro ao ar livre na Antiguidade para o auditório obscurecido dos teatros do final do século XIX” (Pais, 2014, p. 74). O Renascimento

e o Barroco são períodos-chave para a normatização das relações entre palco e plateia. Ao pensarmos nas primeiras experiências teatrais no Ocidente, ligadas às cerimônias ritualísticas ou até mesmo às expressões populares durante o período Medieval, observamos que as distâncias entre espectador e artista são mínimas, e que os espaços de ação são compartilhados.

No Renascimento, a introdução da perspectiva na construção dos cenários passa a definir a arquitetura dos edifícios teatrais, estabelecendo o palco como espaço único de representação e a distribuição do público frontalmente:

O lugar do observador é central para a construção e para a percepção da ilusão, uma vez que apenas desse lugar o efeito exacto se produz. É o príncipe quem ocupa este lugar ideal, situado numa plataforma ou outro plano elevado do teatro, rapidamente transformado num “segundo palco” de ostentação do poder no monarca. O público ambíguo, nas palavras de Marvin Carlson, simultaneamente parte da visão global do príncipe, que observa os seus súditos como peças do seu reino, impedidos porém, de contemplar a perfeita imagem da cena (Pais, 2014, p. 86).

Nesse período, as convenções teatrais fortalecem ainda mais as relações sociais de tal acontecimento. O público passa a ser acomodado em cadeiras nas plateias ou em camarotes, este último destinado à parcela mais privilegiada da sociedade, que transformava esses lugares em palcos sociais, aproveitando-se do lugar e da oportunidade de exposição. A própria arquitetura dos espaços passa a contemplar “maiores e mais numerosas zonas de encontro no interior do teatro” (Pais, 2014, p. 87). Há, ainda, uma ideia de encontro, de evento teatral como uma oportunidade de estabelecer pequenas reuniões sociais entre a burguesia. Evoluções técnicas como o uso da eletricidade também colaboram para estabelecer os limites entre palco e plateia, reforçando o lugar do público enquanto espectador do acontecimento teatral.

Ana Pais acrescenta que o trabalho de atuação, nesse período, permanece ligado à ideia de transmissão das emoções; os afetos circulariam pelos espaços estando os corpos suscetíveis a eles:

Menos expostos aos ventos e aos espíritos do ambiente, os corpos dos actores e dos espectadores partilhavam, contudo, um mesmo espaço de contacto emocional. A figura do actor capaz de influenciar o espectador à distância, permanece no centro da experiência do teatro” (PAIS, 2014, p. 87).

É no início do século XX que se começa a testemunhar um movimento de contestação das relações entre palco e plateia. De algum modo, as vanguardas artísticas desse período desejam resgatar um senso de encontro, elo perdido entre artistas e público. A arte do entretenimento passa a ser questionada; espera-se do público uma maior participação, quebrando antigos paradigmas do teatro burguês.

É possível observar essa mudança de atitude em dois momentos do século XX: o primeiro, entre os anos 1920 e 1930, e o segundo a partir da década de 1960 (Enrile, 2016), ambos períodos pós-guerra – com situação social precária, economia quebrada e o desejo por uma política que pudesse atender aos desejos da coletividade. Havia a necessidade de contestar as estruturas de poder dominantes e de repensar novos modelos de sociabilidade, capazes de gerar novas perspectivas de existência. As artes, portanto, são vistas como aliadas à transformação política e social. Juan Pedro Enrile destaca, em relação aos anos 1920 e 1930, alguns trabalhos e artistas que vão repensar os modelos de participação, e assim propor novas possibilidades de encontro por meio das artes:

las veladas interdisciplinarias del grupo futurista de Filippo Tommaso Marinetti, los “tours guiados” de los surrealistas, la articulación de foros de ocio artístico herederos del music-hall como el dadaísta Cabaret Voltaire de Hugo Ball y su internacionalización a Berlín, París e Nueva York, las fiestas de la Bauhaus alemana, el Teatro Espontáneo de Jacob Levi Moreno, el agit-prop, los espectáculos de masas rusos, el movimiento Thingspiele de los nacionalsocialistas, los espectáculos sionistas americanos, Max Reinhardt y su “teatro de los cinco mil”, etc. (Enrile, 2016, p. 21).

Sobre os movimentos e artistas vanguardistas dos anos 1960 e 1970, o autor destaca:

Living Theatre, los teatros de guerrilla, los efímeros pánicos mexicanos, El Performance Group, el Théâtre du Soleil, El Theatre Workshop, la San Francisco Mime Troup, el Open Theatre, el happening, el fluxus, el accionismo, los situacionistas, las prácticas participativas brasileñas, el Teatro del oprimido, y Augusto Boal, las experiencias parateatrales de Jerzy Grotowski, el teatro comunitario argentino, las dramaturgias colectivas colombianas y peruanas, etc. (Enrile, 2016, p. 21).

O autor nos fala sobre como a ideia de repensar possibilidades para uma abertura participativa do público surge em momentos históricos liminares, quando são questionadas as estruturas sociais e o poder dos discursos hegemônicos. Ao pensar novas poéticas participativas, atualizamos a ideia de encontro por meio das artes. Nas artes cênicas, muitos caminhos são abertos: o teatro em casa, o teatro de rua, o teatro itinerante, as

performances participativas, o teatro político, o teatro dos sentidos, o teatro fórum, o teatro encontro, o teatro da escuta (Enrile, 2016, p. 23) e, entre todas essas micro-poéticas, o teatro relacional.

Todas essas possibilidades de construção cênica podem ser colocadas sob o termo de “dramaturgias conviviais”, que, segundo Dubatti, podem ser entendidas como:

Dramaturgias que, seja pela liberdade que tem o ator para interagir com os espectadores ou pela imposição do convívio sobre o material de cena, produziram um caso particular. Digamos que o ator deixa de ser uma simples tecnologia do diretor para transformar-se em um gerador de acontecimento convivial, que implica produção de dramaturgia (Romagnolli; Muniz, 2014, p. 253).

Há dois tipos de dramaturgias conviviais. O primeiro tipo é intrínseco à atividade teatral, mesmo quando o ator não estabelece um diálogo direto com seu público. O fato de estarmos lidando com uma ação que não poderá ser conservada faz com que, a cada sessão de trabalho, tenhamos elementos novos, que surgem do encontro entre artista e público. O estado de espírito do público, por exemplo – e até mesmo dos atores –, pode interferir diretamente na leitura e na construção dos sentidos no momento da recepção da obra.

O segundo tipo é resultado das distintas poéticas que vão ativar a interação entre artistas e público, tornando essas relações o estímulo para a construção de uma dramaturgia que se desenha no ato do encontro, no momento do convívio. Nesses casos, acontece o que o professor e pesquisador argentino chama de “Dramaturgia do ator em convívio”.

Jorge Dubatti (2016), ao nos apresentar os princípios para uma filosofia do teatro, traz o conceito de Teatro Matriz, que pode ser definido como a expectativa de *poiesis* corporal em convívio. Sendo assim, três elementos, em diferentes configurações, estabeleceriam a atividade teatral: o convívio (a reunião de corpos, sem mediação tecnológica, em uma mesma célula de tempo e espaço), a *poiesis* (a ação de criar e o objeto artístico), e a contemplação (o estabelecimento da consciência da natureza distinta do ente poético).

Interessa-nos, nesta pesquisa, observar como o elemento do convívio pode ser organizado para construir uma cena na qual as fronteiras da ação se embaralhem. Observar, mesmo que brevemente, como o elemento convivial foi constituído dentro do fazer teatral através dos séculos, leva-nos a pensar e a entender as convenções instituídas em nossos dias e os desejos de mudança.

Dubatti acrescenta ainda que cada convívio é diferente do outro, portanto as situações e os corpos sempre encontrarão sua singularidade no acontecimento teatral, mesmo quando trabalhamos a construção de cena em uma perspectiva “hermética”: “A relação está dada por uma circunstância, um momento, uma tensão de relações absolutamente micro” (Romagnolli; Muniz, 2014, p. 257).

Sendo assim, é importante que observemos a constituição do convívio e do fazer teatral em uma perspectiva micro-poética. A poética pode ser entendida como um conjunto de componentes que constitui o objeto artístico, mas bem sabemos que não há uma fórmula única, um só caminho de construção do fazer teatral; cada artista ou coletivo encontrará seus instrumentos, suas estratégias e suas táticas. Para Dubatti (2020), toda poética de criação teatral é territorializada, construída em um terreno de subjetivação, com coordenadas geográficas, históricas e culturais particulares. A tarefa de compreender uma micro-poética de criação através de generalidades é impossível; podemos encontrar pontos em comum, questões similares, mas cada criação está envolvida com as singularidades de seu processo. Para que possamos entender uma micro-poética de criação, precisamos observar de perto seus desejos e suas escolhas diante das suas questões micro-políticas.

Neste caso, poderíamos afirmar a existência de uma poética relacional? Ou seria mais justo pensarmos na possibilidade de micro-poéticas relacionais? Haveria pontos-chave em comum para pensarmos o envolvimento do público nas propostas participativas relacionais? Antes de pensarmos sobre esses pontos, é importante discutirmos um pouco sobre os modelos de participação na cena contemporânea para que, a partir disso, seja possível situar as abordagens relacionais.

2.1 Poéticas da participação

Ao evocar a discussão sobre participação neste trabalho, estamos falando diretamente sobre as dinâmicas de criação que convidam o espectador a agir “tomando parte na elaboração do evento cênico ou social [...] As categorias tradicionais da identificação, da admiração ou da comunicação são rejeitadas em favor de uma ação direta dos participantes” (Pavis, 2017, p. 220). Ao trocar a função do público de espectador para colaborador, essas obras costumam repensar as distâncias e partilhar, de uma forma ainda mais aberta, a ideia de jogo. São incontáveis as propostas que sistematizam o desejo de participação. Pavis

(2017) nos lembra que a participação não implica necessariamente a interação física dos corpos e acrescenta que ela está ligada às convenções sociais e culturais – as estratégias para a participação do público no Japão serão diferentes das estratégias pensadas para o público no Brasil, por exemplo: “El público deja de ser un punto de llegada, para convertirse en el lugar de partida, el material humano básico con el que se trabaja” (Cornago, 2016, p. 194).

Juan Enrile (2016) aborda a necessidade de não reproduzirmos a falácia de que o teatro com dinâmicas participativas dotaria os espectadores de um papel ativo, enquanto os espectadores do teatro “convencional”, com representações que mantêm a distância entre público e cena, estariam entregues a uma suposta passividade. Não podemos esquecer que o público das experiências convencionais de teatro precisa engajar suas sensibilidades e pensamentos em seus processos de recepção; há um desenvolvimento ativo para a construção dos sentidos que é individual e intransferível. O ponto-chave estaria no questionamento da divisão do trabalho e nas possibilidades de construção de relações, entre artistas e públicos, no processo de criação artística.

Infelizmente, não é difícil encontrarmos pessoas que recuam a um convite para ir ao teatro ao saberem que, no trabalho em questão, há traços participativos; existe um grande fantasma em torno dessa palavra, resultado, muitas vezes, de experiências deturpadas. Obrigar o público a executar ações, a partir dos desejos do artista, não torna necessariamente a cena participativa:

El teatro participativo ridiculiza el término colaboración, ya que se utiliza a los espectadores involucrándolos en unas acciones frívolas para apropiarse de lo que estos hayan realizado, a veces incluso de manera involuntaria, creando una relación en la que los artistas poseen el capital simbólico y los espectadores trabajan y son usados para la construcción del objeto artístico, reproduciendo de esta manera el sistema de dominación (Enrile, 2016, p. 34).

Mas seria possível pensar uma experiência teatral sem a manipulação do seu público? Óscar Cornago (2016, p. 220), ao entrevistar Roger Bernat, afirma que “toda participación implica una manipulación. Pero no todas las manipulaciones son iguales o tienen la misma finalidad”. Por mais abertas e não lineares que sejam as dramaturgias participativas, haverá, muitas vezes, o trabalho a partir de dispositivos que possuem o poder de orientar a dramaturgia em jogo e, dessa maneira, orientar as participações do público.

Al tomar la palabra los espectadores permitían que el dispositivo se desplegara, de alguna manera se estaban emancipando, aunque solo fuera de su papel de espectadores y, al mismo tiempo, incitaban a los demás espectadores a que tomaran la palabra a su vez. Los espectadores se convertían inmediatamente en actores manipulados porque seguían las reglas del juego y, a su vez, en manipuladores porque, legitimando el dispositivo, estaban facilitando en dominio (Bernat; Roger *apud* Cornago, 2016, p.225).

A cena contemporânea é fortemente atravessada por essas questões, influenciadas pelas práticas de artistas vanguardistas do século XX – principalmente pelas criações levantadas a partir da década de 1960. Seguimos descobrindo formas de estabelecer dinâmicas que superem o distanciamento entre artistas e públicos no ato de construção da *poiesis*, questionando as hierarquias estabelecidas pelos formatos de criação burgueses e seus desejos de controle sobre os públicos. No Brasil, podemos destacar os trabalhos que vêm sendo desenvolvidos pelo grupo O povo em pé⁴ e pelo Coletivo Teatro Dodecafônico⁵, por exemplo.

Como já dito, a participação do público é desejada e trabalhada por diversos caminhos. Cada artista, grupo ou coletivo encontra formas de levantar suas estratégias e táticas para contar com a ação da plateia na construção de suas cenas. Um caminho possível para pensarmos essa organização é apresentado por Enric Ciurans (2016) a partir de sua observação da cena da Catalunha, mas que podemos aproximardas experiências brasileiras. Segundo o professor, as participações do público na cena podem ser organizadas em três grandes chaves: as simuladas, as festivas e as teatrais.

As participações simuladas acontecem em experiências nas quais o público não exerce grandes poderes de decisão dramaturgica, mas é constantemente provocado a romper com as formas tradicionais e as fronteiras o separam espacialmente dos artistas. Um exemplo de participação simulada no contexto brasileiro pode ser observado nas criações do grupo Teatro da Vertigem no início dos anos 1990, ao construírem espetáculos que exploravam espaços alternativos, propondo novas configurações de encontro.

As participações festivas estão ligadas às manifestações populares. As cenas que evocam esse tipo de participação tentam resgatar uma forma ritualista de encontro,

⁴ Grupo teatral paulistano, criado em 2005, que vem desenvolvendo espetáculos e intervenções que refletem as possibilidades de instaurar novos modos de relações a partir de situações cotidianas urbanas.

⁵ Grupo composto de artistas de diversas áreas, interessados em pesquisar procedimentos artísticos contemporâneos. Seu interesse é investigar modos possíveis de construções artísticas deambulatorias e sua acessibilidade ao público, ajudando a pensar sobre o potencial pedagógico dessas ações, para os artistas e para o público.

retomando um senso de comunidade e convidando o público a performar outras possibilidades de corpo. Um exemplo pode ser visto em Dinamarca, adaptação do grupo Magiluth para o texto Hamlet, de Shakespeare. No espetáculo, somos recebidos como convidados para o casamento da rainha; um copo de espumante nos é entregue e, em certo momento da experiência, somos convocados a dançar no grande salão.

O último modo de participação apresentado pelo autor é a participação teatral. Nela, o público é convocado a exercer uma ação direta na cena, fazendo com que os artistas compartilhem o sentimento de jogo com a plateia. Esse último tipo de participação é muito comum, por exemplo, em solos de palhaços, ao convocarem a participação para executar suas gags.

Essa divisão passa longe de ser monolítica; ela é um caminho possível para observarmos traços em comuns. Muitas vezes observamos espetáculos nos quais esses tipos de participação se misturam, ganhando novos contornos.

Outro modo possível de distinguir os níveis de participação é apresentado por Óscar Cornago (2016) ao diferenciar as camadas de participação explícita e implícita. O primeiro tipo é regulado por meio do jogo, construído de forma artificial pela obra; são as dinâmicas estabelecidas pelas regras da cena participativa. Já a segunda é orgânica, fruto das afinidades e emoções pessoais que surgem na margem do jogo de forma espontânea.

Uma proposta bem-sucedida de participação cênica do público deve promover e acolher esses dois polos. Para que o jogo funcione, é preciso que as regras e o espaço estejam explícitos, pois assim o público tem a liberdade de expor sua espontaneidade.

Nem todas as formas cênicas participativas serão relacionais. As dinâmicas participativas relacionais, especificamente, buscam a participação do público visando questionar as formas de interação humana, não construindo uma cena para ser representada diante do público, mas produzindo um dispositivo que gere relações entre artistas e público, sempre ancorado em algum momento histórico concreto (Enrile, 2016).

Para que possamos entender um pouco mais sobre a abordagem de participação relacional na criação teatral, iremos, primeiramente, entender a formação do termo Estética Relacional, nas artes visuais, pelo trabalho do Nicolas Bourriaud, para, em seguida, proximá-lo do campo teatral e da proposta de um possível Teatro Relacional.

2.2 Nicolas Bourriaud e a estética relacional: primeiras notas para uma abordagem do encontro como eixo de criação

O ponto de partida para a construção deste trabalho é a reflexão de uma possível poética do relacional no processo de criação teatral. Para pensar esses caminhos, partimos, primeiramente, do conceito de Estética Relacional, defendido pelo crítico de arte e teórico francês Nicolas Bourriaud a partir de reflexões sobre a produção artística na Europa dos anos 1990. Essas reflexões tiveram como base o estudo de trabalhos artísticos que propunham a invenção de relações entre sujeitos: “o artista concentra-se cada vez mais nas relações que seu trabalho irá criar em seu público ou na invenção de modelos de sociabilidade” (Bourriaud, 2009, p. 40).

A ideia de uma Estética Relacional começa a ser gestada a partir dos ensaios escritos por Nicolas Bourriaud em 1997, nos quais ele reflete sobre o panorama das artes, sobretudo as visuais. Seu olhar é fruto de seu trabalho como curador, que reflete sobre as novas perspectivas de criação fornecendo possibilidades de leitura para a arte contemporânea. Naquele momento, havia uma forte resistência à arte puramente de consumo, tão vista no final do século XX, e um movimento de valorização das pautas politizadas das artes (Bishop, 2004).

Bourriaud oferece novas perspectivas de leitura destacando que a arte construída nos anos 1990 parece apontar para a esfera das relações humanas e seus contextos sociais. Fugindo de uma perspectiva de construção de arte privada, Bourriaud nos fala sobre a construção de um sentido de comunidade que é reencontrado pelo o contato dos indivíduos com a arte. Como aponta Claire Bishop,

em vez de um trabalho de arte discreto, portátil e autônomo que transcenda seu contexto, a arte relacional fica inteiramente sujeita às contingências do ambiente e do público. Além disso, esse público é visto como uma comunidade: em vez de uma relação individual entre trabalho de arte e observador, a arte relacional estabelece situações em que se dirige aos observadores não apenas como uma entidade social coletiva, mas de modo que a eles estivessem sendo dados os meios para criar uma comunidade, por mais temporário ou utópico que isso venha a ser (Bishop, 2004, p.2).

Para Bourriaud, esse olhar sobre o fazer artístico é fruto da sociedade daquele momento, com suas relações fluidas, construídas pelas redes virtuais. A arte relacional respondia a isso propondo encontros físicos, nos quais a obra de arte parecia exigir a presença dos indivíduos para a sua concretização. Os artistas buscam estabelecer, nesses encontros, possibilidades de olhares para habitar o mundo: “as obras já não perseguem a meta de formar realidades imaginárias e utópicas, mas procuram construir modos de existência ou modelos de ação dentro da realidade existente, qualquer que seja a escala escolhida pelo artista” (Bourriaud, 2009, p. 18).

Bourriaud defende a ideia de que, pela primeira vez, as artes começam a tomar as relações humanas como objeto artístico. Antes disso, na História da arte, a esfera das relações era tomada apenas como um pano de fundo. Já havia a discussão sobre o lugar da interatividade na obra de arte, mas ela ainda não havia sido discutida como ponto de partida e de chegada.

Apesar da afirmação feita por Bourriaud, não podemos nos esquecer das experiências vanguardistas dos anos 1960 e 1970, que mobilizaram novas configurações de encontro e participação por meio das artes, como os *happenings*, que abrem mão das convenções de criação para propor acontecimentos, colocando os artistas em contato com a imprevisibilidade para a construção do espetacular, borrando os limites entre vida e arte (Sneed, 2011).

Em seus ensaios, o autor nos oferece exemplos de obras que superam o modelo de exibição de arte em um “cubo branco”, estudando obras que propõem novas possibilidades de existência por meio do convívio, trabalhos que instauram momentos de sociabilidade e/ou objetos produtores de sociabilidade. Um exemplo é o trabalho de Pierre Joseph, em 1990, que instaura moradia em uma galeria de Nice, transformando-a em um ateliê de produção. Na abertura desse trabalho, cada visitante usava uma camiseta personalizada que identificava certos tipos sociais, definindo as relações dos presentes com base em um roteiro escrito ao vivo e projetado em vídeo. Ou o trabalho do artista Jens Haaning, que transmitiu, em turco, em uma praça de Copenhague, histórias engraçadas, reunindo, com essa ação, uma pequena comunidade de exilados em um momento de alegria (Bourriaud, 2009).

Conceituar a estrutura de uma obra relacional é uma tarefa difícil, visto as inúmeras possibilidades de estrutura que podem ser realizadas de acordo com os repertórios de cada artista.

Sobre o pensamento de Nicolas Bourriaud, algumas críticas são construídas, como é

o caso do texto *Antagonismo e Estética Relacional* (2004), de Claire Bishop, no qual a ideia de relação é questionada. Para Bourriaud, os encontros são mais importantes do que os indivíduos que o compõem. Em sua perspectiva, encontro é sinônimo de diálogo, e, conseqüentemente, de democracia. Bishop levanta a necessidade de se expandir a reflexão sobre as relações, entendendo que tipos de relação são criados por essas obras:

Não estou sugerindo que trabalhos de arte relacional precisem desenvolver maior consciência social – fazendo murais com recortes de jornal sobre terrorismo internacional, por exemplo, ou distribuindo legumes com curry a refugiados. Estou simplesmente perguntando como decidimos o que constitui a “estrutura” de um trabalho relacional e se isso é separável do tema visível no trabalho ou se é permeável a seu contexto. Bourriaud quer igualar o julgamento estético ao julgamento ético-político das relações produzidas por um trabalho de arte. Mas como medimos ou comparamos essas relações? A qualidade das relações em “estética relacional” nunca são examinadas ou colocadas em questão. Quando Bourriaud afirma que “encontros são mais importantes que os indivíduos que os compõem”, percebo que essa questão (para ele) é desnecessária; todas as relações que permitem “diálogo” são automaticamente presumidas democráticas e, portanto, benéficas. Mas o que “democracia” de fato significa nesse contexto? Se a arte relacional produz relações humanas, então, a próxima pergunta lógica a se fazer é quais tipos de relações estão sendo produzidas, para quem e porquê (Bishop, 2004, p. 07).

Para Bishop, as relações construídas em de uma obra de cunho relacional não são necessariamente democráticas, visto que, de alguma forma, elas continuam restritas a um ideal subjetivo, com pensamentos e relações ligadas a uma comunidade específica, não universal. Bourriaud tinha como objetivo o alcance dos espaços microssociais, instaurando utopias germinadas a partir das relações. Julia Guimarães (2015), por exemplo, alerta para a dificuldade de verticalização das relações nessa perspectiva de criação, que tendem a ser frágeis pelo pouco tempo de suas ações.

Rancière (2014) nos fala da necessidade de os trabalhos de natureza relacional manterem o seu lugar no mundo, cultivando seu olhar crítico e político, mas sem perderem seu potencial artístico, evitando cair em três pontos: o simulacro, o assistencialismo e a função meramente comunicativa (Guimarães, 2015).

Artistas interessados por esse lugar estão envolvidos em construir relações humanas e explorar espaços. Há o anseio de margear o campo do interstício, no qual há uma forma de troca que foge à lógica neoliberal, espaço de relações que “sugere outras possibilidades de troca além das vigentes nesse sistema” (Bourriaud, 2009).

2.3 Micro-poéticas relacionais

O pensamento de Nicolas Bourriaud tem início no campo das artes plásticas, mas não é preciso muito esforço para deslocar suas ideias para campos mais estendidos das artes. Para ele, a arte é um terreno frutífero para pensar sobre convívio e relação. Em nosso tempo, vivemos sob um ritmo frenético de ações mecanizadas, que diminuem cada vez mais o espaço-tempo dedicado a construir relações. A arte tem o poder de recuperar no humano o seu espaço de via de afetos, afetando e sendo afetado, produzindo trocas, gerando relações.

Atualmente, estamos cada vez mais inseridos em espaços de convívio nos quais somos obrigados a cumprir modelos adequados de sociabilidade e seguir acordos em favor de uma imagem de sujeito ideal:

Perante as mídias eletrônicas, os parques recreativos, os espaços de convívio, a proliferação de moldes adequados de sociabilidade, vemo-nos pobres e sem recursos, como o rato de laboratório condenado a um percurso invariável em sua gaiola, com pedaços de queijo espalhados aqui e ali. Assim, o sujeito ideal da sociedade dos figurantes estaria reduzido à condição de consumidor de tempo e espaço, pois o que não pode ser comercializado está fadado a desaparecer. Em breve, as relações humanas não conseguirão se manter fora desses espaços mercantis: somos intimados a conversar em volta de uma bebida e seus respectivos impostos, forma simbólica do convívio contemporâneo (Bourriaud, 2009, p.11).

Voltando o olhar para o nosso campo, podemos dizer que o teatro é, em essência, uma arte relacional, visto que sua ação só se concretiza no momento de encontro entre o ator e o espectador. Apesar disso, Bourriaud defende a ideia de que a arte da cena não é capaz de criar uma arte relacional, pois, para ele, o encontro proporcionado pelo teatro produz imagens unívocas, sem diálogo com seu público. Podemos concordar que o simples encontro entre ator e espectador não garante um diálogo relacional, mas o teatro está longe de ser uma arte com relações apenas unívocas. A experiência deste autor com o teatro nos parece ser limitada.

A história do teatro no Ocidente é marcada por convenções que difundiram uma autonomia da encenação perante o espectador. A este último cabia o lugar de observador, aquele que deve contemplar a ação que é vista no palco. Com o passar do tempo, os encenadores são convocados a criar obras para além da representação dos textos, e é justamente nesse movimento que começamos a observar uma busca por um espectador cocriador da cena, um movimento que, na verdade, está presente desde as formas pré-teatrais, com suas ações ritualísticas (Soares, 2018).

O Teatro Ambiental, conceituado por Richard Schechner, assim como outros movimentos de criação surgidos a partir dos anos 1960 e 1970, colaborou para que pudéssemos aspirar a uma proposta de teatro relacional. Ao pensar uma prática que buscava construir novas relações entre artistas e público, Richard propôs uma poética que diluía as convenções do encontro no acontecimento teatral. Em *El teatro ambientalista* (1988), o autor, ao abordar suas experiências, revela como a abertura para o público transforma as suas criações. A cena, antes vista como o momento da representação de uma obra de arte contida em si mesma, passa a ser vista como a construção de um acontecimento social. Suas propostas vanguardistas dividiam opiniões; de um lado, era festejado por aqueles que celebravam a possibilidade de intervenção colaborativa na construção da cena e, do outro, era rechaçado por aqueles que entendiam as suas propostas como ações não teatrais.

La visión ortodoxa de la estética insiste en un drama autónomo, contenido en sí mismo (separado) y representado por un grupo de gente que es observada por otro grupo. Esta estética se ve reforzada por la arquitectura y los convencionalismos del teatro ortodoxo. De cualquier forma, también dije que la participación es una intromisión tan poderosa en el esquema ortodoxo que frente a ella debemos reconsiderar las bases mismas de la estética convencional: ilusión, mimeses, la separación física entre el público y los actores, la creación de un tiempo y un espacio simbólicos (Schechner, 1988, p. 42).

Ao relatar a experiência de *Dionysus in 69*, um dos trabalhos de sua direção, Schechner compartilha algumas de suas táticas na construção de uma cena aberta ao processo colaborativo do público. Na obraeste, buscou construir uma participação democrática, na qual o público teria o mesmo poder de ação e de decisão na construção da trama. Os atores, responsáveis inicialmente por instaurar dispositivos geradores da dramaturgia, desenvolviam um trabalho de atuação que causava nos espectadores a sensação de que eles não estavam atuando, e sim agindo espontaneamente diante da ação. Para o diretor, essa estratégia colaborava para a participação do público, já que não significava “atuar como atuam os atores”, e sim “atuar espontaneamente” (Schechner, 1988, p. 41).

A cada noite, o mito de Dionísio era recontado, ganhando contornos singulares, já que uma nova dramaturgia era desenhada a partir de cada novo encontro. O diretor acolhia as intervenções colaborativas do público, sendo fiel aos princípios de uma criação dialógica, chegando a situações extremas, que surpreendiam os próprios atores:

Una noche, un grupo de estudiantes de Queens College raptó a Penteo para evitar que Dionisio lo sacrificara. Mientras lo sujetaban, Willian Shephard, quien representaba a Penteo, empezó a cojear y Jason Bosseau, quien hacía el papel de Dionisio, de un salto se colocó entre los estudiantes y la puerta. Se desencadenó una feroz discusión entre Bosseau/Dionisio y los estudiantes.

“Vinieron aquí con todo un plan bien diseñado!” les gritó. Ellos estuvieron de acuerdo y dijeron: “¿Por qué no?”

Se suscitaron discusiones entre muchos espectadores, algunos de los cuales pensaron que el grupo había urdido todo de antemano. Este contingente se quejó cínicamente: “¡Vamos, estamos hartos de esto, sigan con la función que para eso pagamos!” Finalmente sacaron a Penteo del teatro y lo arrojaron irreverentemente a la calle Grand. Él se negó a regresar y a seguir con su actuación. “me sacaron y san se acabó.” Bosseau se fue por la escalera para arriba y regresó sólo cuando le aseguraron que la obra estaba lista para continuar. La interrupción se resolvió cuando pedí que un voluntario del público interpretara a Penteo. Un joven de dieciséis años, que había visto la obra cinco veces, asumió el papel. Los actores y yo indicamos sus tareas y improvisó sus parlamentos (Schechner, 1988, p.39).

Como dito anteriormente, um trabalho que se propõe a dialogar com os princípios da estética relacional não tem necessariamente uma forma pré-estabelecida. Muitos são os trabalhos teatrais que se propõem a deslocar o espectador como um puro observador, trazendo-o como elemento importante e essencial para a concretização da *poieses*, sem que para isso defenda – ou mesmo conheça – os ideais da estética relacional.

Desse modo, alguns encenadores brasileiros são autores de trabalhos que dialogam com os princípios relacionais, provocando a construção de novos vínculos entre obra e espectador, como Augusto Boal em toda a árvore do Teatro do Oprimido, que chegou a ter suas obras comparadas a verdadeiros ensaios revolucionários, para pensar as relações de poder na sociedade; ou os trabalhos do encenador José Celso Martinez Corrêa que, em muitas de suas encenações no Teatro Oficina, provocou possibilidades de relações de afeto entre o público e seus atores. Mais recentemente, o trabalho do encenador e professor Antonio Araújo, que provoca possibilidades de relações entre público e obra, quase sempre explorando as possibilidades do espaço trabalhado na encenação, levando o público a um presídio desativado ou às margens de um rio poluído de uma grande metrópole, por exemplo.

Sobre os grupos que assumidamente se propõem a investigar a estética relacional em suas encenações, destacamos o trabalho do grupo teatral Teatro Público, de Belo Horizonte-MG, que desde 2011 investiga a criação de trabalhos que propõem novas formas de relações entre artistas, espectadores e espaços urbanos (Guimarães, 2015). O grupo já tem, em seu repertório, quatro trabalhos: Naquele Bairro Encantado (2011), Saudade (2014), O Baile (2017) e Café Encantado (2018). Em Naquele Bairro Encantado, o grupo instaura, por meio de uma habitação cênica, um convite para que o público entre em contato com as ruas do

tradicional bairro de Lagoinha, em Belo Horizonte, que sofre com a degradação e o abandono do poder público. Um dispositivo de relação é instaurado no bairro quando quatro atores alugam uma casa com o pretexto de serem velhos moradores que voltam a habitar o bairro depois de longos anos fora dele (Guimarães, 2015).

O projeto tinha como princípio o desejo de construir um dispositivo de relação que pudesse recuperar a memória do bairro, um caminho para revitalizar sua imagem. Durante nove meses, os atores mergulharam no cotidiano do Lagoinha, fazendo saídas quase todos os dias, ocupando os espaços de convívio daquele lugar. Após esse tempo de experiências, o grupo organizou um formato teatral que fosse capaz de ser compartilhado com as pessoas que não eram do bairro. Desse trabalho surgem três tipos de encontros com o público: “Os estranhos vizinhos”, em que o grupo saía caminhando pelo bairro construindo relações, tendo a possibilidade de o público acompanhar a ação. Aqui, não havia uma combinação prévia de encontro com o público, que deveria estar à deriva pelo bairro em busca de encontrar os atores; “Ensaio para uma serenata”, em que os atores realizavam serenatas nas portas de alguns moradores; e “Jogo da velha”, que consistia em uma visita do público às casas das personagens.

Nesse trabalho, as personagens criadas pelos atores foram construídas também ao longo dos nove meses, de forma processual e relacional. Não houve encontros em sala de ensaio; toda a criação do trabalho foi descoberta por meio do contato com os moradores do bairro. Nas saídas à deriva, as personagens entravam em contato com os moradores do bairro, fazendo uso de alguns dados históricos daquele lugar, suscitando suas memórias e histórias.

O longo tempo de ocupação do grupo no bairro fez com os atores conseguissem alcançar uma especial qualidade nas relações, como Juliana Guimarães expõe em seu trabalho:

Se, inicialmente, eles expressavam uma relação de desconfiança com essas figuras, inclusive questionando porque eles estavam ali “fazendo teatro”, com o passar dos meses, esse efeito inicial de “não credulidade” cedeu espaço para a construção de relações afetivas concretas com aqueles “novos moradores”, que passaram a ser tratados também como pessoas, não só como personagens. Ou seja, quando os moradores aderem ao jogo ficcional proposto pela habitação cênica, deixam de comportar-se apenas como público e tornam-se também jogadores naquela situação fabular (Guimarães, 2015, p. 50).

Também nesse projeto o grupo opta pelo uso de máscaras, para delimitar a presença de um universo ficcional no espaço do real. As máscaras, no trabalho, são apontadas como um elemento que favorece a aproximação do público e o convite para uma postura mais lúdica dos moradores, facilitando o estado de jogo.

Outro referencial de trabalho relacional, dessa vez no campo da performance, pode ser visto nas ações da professora e artista Tânia Alice com o Coletivo de performance Heróis do Cotidiano que, desde 2009, desenvolve performances nas ruas do Rio de Janeiro questionando o lugar do herói na contemporaneidade. Tania parte do princípio de que “o herói é aquele que cria e recria vínculos que foram perdidos pelos processos de subjetivação gerados pela lógica capitalista” (Alice, 2016, p. 43). Sendo assim, elabora um trabalho em que os heróis realizam “atos heróicos” no dia a dia: fazer massagem nos vendedores ambulantes, carregar as compras de alguém, ceder o lugar no ônibus...

Vestidos de super-herói, os jogadores propõem ações “heróicas”. Esses pequenos atos de gentileza chegam para nós, muitas vezes, como pequenos momentos de suspensão. O afeto é algo importante nas proposições relacionais; tem-se a ambição de se conseguir, através dos dispositivos de relação, o encontro com outra forma de uso do tempo. No caso dos Heróis do Cotidiano, a identificação com o universo dos super-heróis facilitou a relação entre artistas e público. A ironia em usar um super-herói para realizar tarefas tão banais – como ceder o lugar a alguém no ônibus – cria uma situação engraçada e, ao mesmo tempo, abre a possibilidade de quebrar as dinâmicas mecânicas da vida daquele que é testemunha da ação.

Para Tania Alice (2016), os trabalhos do campo teatral que se propõem a dialogar com a estética relacional devem estar dispostos a ter o espectador enquanto sujeito ativo na construção da *poieses*. Para além de roteiros e regras que devem ser seguidos, repetindo padrões de relação, é preciso enxergar nas construções relacionais a possibilidade de encontrar novas formas de relação, não tendo o espectador como um executor de um roteiro pré-definido, mas alguém que se aproxima da obra na função de cocriador.

A autora ainda apresenta alguns elementos recorrentes nas ações relacionais construídas pelo Coletivo, que, com certeza, podem ser expandidos para a leitura de outros procedimentos relacionais:

A vivência da cidade como dramaturgia e não como cenário, a geração de tensões entre uso funcional e o uso poético do espaço, a relação estabelecida entre ecologia interna e ecologia externa, o questionamento da progressiva

privatização do espaço público, a valorização do “inútil”, o desejo de uma transformação energética no espaço e nas pessoas, o fato de pensar a performance como uma dádiva e, principalmente, o fato de privilegiar o que as artes marciais japonesas definem como “ma”: o espaço relacional (Alice, 2016, p. 128).

Entre os trabalhos do Coletivo Heróis do Cotidiano que dialogam com a questão relacional, podemos destacar três: “Soltando preocupações”, em que os heróis procuram se relacionar com pessoas moradoras de comunidades carentes ou grupos sociais que historicamente têm seus direitos cerceados, coletando suas preocupações, que são colocadas em um balão de gás hélio e enviadas para o universo; “O Banquete”, em que um banquete é oferecido aos transeuntes que se dispuserem a falar de amor com os heróis; e “Todo Mundo pode ser Hamlet”, em que o público é convidado a representar a sua versão do clássico monólogo de Hamlet, fazendo uso de várias peças de figurino e elementos cenográficos.

Juan Pedro Enrile, no livro intitulado Teatro relacional: una estética participativa de dimensión política (2016), traz uma importante referência para pensarmos a perspectiva de participação relacional no campo teatral. Para ele, o teatro relacional pode ser visto como uma teatralidade que busca construir dispositivos relacionais pelos quais o público é convocado a participar de maneira performativa da criação cênica. Segundo ele, alguns pontos em comum são recorrentes nessa perspectiva de criação:

1. A cena é um dispositivo no qual cada participante é livre para abandonar o jogo quando assim desejar;
2. As experiências buscam substituir as leis que organizam a vida cotidiana, bem como as convenções de cena, propondo instruções precisas que auxiliam na construção do contexto do jogo-cena;
3. Os limites espaciais e temporais são precisos e determinados com antecedência;
4. Os dispositivos relacionais são abertos ao incerto, não podem estar totalmente determinados;
5. Assim como a dramaturgia convencional segue o modelo de "equilíbrio-desequilíbrio", a dramaturgia no teatro relacional faz com que o desequilíbrio aconteça em tempo real, diante do público, convocando-os a tomar decisões;
6. Tem-se o objetivo de construção de um dispositivo participativo em que os espectadores experimentem situações factíveis em suas realidades concretas.

Em vista das reflexões levantadas e dos exemplos observados, podemos acreditar na possibilidade de uma poética de criação relacional em teatro, em que a cena funcione enquanto dispositivo capaz de produzir configurações de convívio entre artistas e público, gerando uma dramaturgia do encontro. O ator trabalha enquanto sujeito disparador; a sua *poiesis* desperta uma recepção performativa no público, tornando-os cocriadores, convidados a compartilhar as camadas a princípio intangíveis do encontro – suas emoções, afetos e desejos –, transformando-as em materiais dramáticos que produzem, na cena, ação de maneira direta.

É possível observar, além disso, que artistas e grupos seguem encontrando infinitas formas de configurar e convocar a presença do público na construção de suas poéticas relacionais, dando contornos singulares às suas propostas. As maneiras de organizar os dispositivos-cenas despertam um processo de reação à obra por parte do seu público, que, conseqüentemente, geram uma nova reação dos artistas, e, nesse espaço de convívio, vão dando forma ao trabalho. Sendo assim, a criação relacional é marcada por escolhas éticas e estéticas, dos artistas e do seu público, e também de seus repertórios, gerando a cada proposta criativa uma micro-poética de criação relacional.

Até aqui, refletimos sobre a proposta da existência de uma abordagem micro-poética relacional de criação em uma perspectiva convivial. Agora, aproximamos essas reflexões do nosso atual estado da arte.

Diante da crise de saúde pública instaurada pela pandemia de covid-19 no início do ano de 2020, foi preciso repensar caminhos. O estado de isolamento social colaborou para que os artistas da cena buscassem novas possibilidades de trabalho. Nosso ofício, que é de natureza relacional, exige uma experiência de convívio, mas como instaurar convívio em um momento no qual o isolamento social se fez necessário pelo bem da saúde pública?

O desenho desta pesquisa ganhou novos formatos para se adaptar ao nosso “novo normal”. As ideias de um novo “Teatro possível”, mediado por dispositivos neotecnológicos, levou-nos a redefinir limites e a repensar conceitos. Para viver e criar, nesse momento, o artista da cena precisou empreender um mergulho em busca de encontrar novos meios para a construção dos encontros com seu público. Apoiados no conceito de tecnívio (Dubatti, 2016) – quando há uma mediação tecnológica sobre a expectativa artística que desterritorializa o encontro entre artistas e público em um mesmo espaço –, refletimos as possibilidades de estabelecer encontros de partilha de *poiesis* por meios digitais. Diante

disso, indagamos: é possível pensar na construção de uma poética relacional em estado de tecnovívio?

Para ajudar na construção dessas reflexões, lançamos o nosso olhar sobre a prática desenvolvida por um grupo teatral nordestino durante a pandemia, o grupo potiguar Clowns de Shakespeare. Durante o período pandêmico, o coletivo destacou-se por desenvolver experiências cênicas digitais que convocavam a colaboração do público para a composição da cena. Nosso intuito é investigar essas experiências e suas táticas de composição na construção de possíveis micro-poéticas relacionais em estado de tecnovívio.

3 EM BUSCA DE UM TEATRO POSSÍVEL: MICRO-POÉTICAS RELACIONAIS POR MEIOS DIGITAIS

Neste capítulo, continuaremos a refletir sobre as dinâmicas participativas, mas desta vez lançamos o nosso olhar sobre os diálogos de criação entre o teatro e as neotecnologias na construção de trabalhos que buscam alcançar a colaboração do público em suas cenas, focando nas experiências construídas nos dois primeiros anos de pandemia, 2020 e 2021. Nosso foco de observação são os trabalhos que têm em comum o fato de usar a internet como meio de criação, superando a impossibilidade da instauração do convívio devido às medidas de isolamento social, experimentando o tecnovívio como forma de estabelecer o encontro entre artistas e público, suscitando um debate sobre um novo “teatro possível”.

É importante evidenciar que espaços são esses que chamamos de neotecnológicos. Quando usamos esse termo, fazemos referência ao uso de mídias digitais como base de criação. Sobre isso, o professor Jorge Dubatti e a professora Mariana Muniz (2018) nos explicam:

A adjetivação neotecnológica ao substantivo teatro no título deste artigo tem 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. Esse conceito ampliado de tecnologia é importante para não restringirmos sua relação com o teatro à atualidade e, dessa forma, considerar, equivocadamente, um desvio em relação à tradição teatral. Entendemos que faz parte da tradição do teatro sua relação com a tecnologia que, muitas vezes, é utilizada como recurso de ampliação da presença do ator (como no caso das máscaras e coturnos já mencionados). 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 (Dubatti; Muniz, 2018, p. 369).

O uso de tecnologias no teatro não é algo novo, e vem evoluindo bastante ao longo do tempo. Sobre isso, a professora Mariana Muniz e o professor Maurilio Rocha nos falam:

O Teatro, como arte viva e emaranhada no presente, se deixa traspasar pelos avanços tecnológicos, incorporando-os de maneira sempre tensionada e provocando seus limites ontológicos. A contemporaneidade se caracteriza por uma revolução nos meios de comunicação e pela criação de uma virtualidade cada vez mais presente no cotidiano do ser humano e em suas interrelações. Assim como a televisão revolucionou o comportamento humano no século XX, o surgimento da internet e a democratização do seu acesso, bem como o advento das chamadas mídias sociais marcam um antes e um depois nas relações em nossa sociedade. *E-mail, blogs,*

twitter, facebook, youtube, vimeo, e tantos outros similares, criam um universo virtual que atinge um enorme número de pessoas e se faz cada vez mais presente em nosso cotidiano. Com o advento da Web 2.0., de banda larga, a possibilidade de interatividade com os conteúdos aumenta consideravelmente, propiciando o surgimento da web arte, ou net arte, ou seja, a arte feita exclusivamente para e na internet no campo das artes visuais. Com a proliferação do uso de smartphones, toda a gama de possibilidades e de interconexão social e informativa vem para a palma da mão e o cidadão digitalizado tem acesso a um sem-fim de possibilidades esteja onde estiver MUNIZ; ROCHA, 2016, p. 243)

Quando pensamos nos diálogos com as neotecnologias, podemos mencionar o uso de imagens projetadas nas experimentações de cena de Meyerhold, vistas ainda na primeira metade do século XX, as experiências de transmissão ao vivo com uma câmera performativa vivenciadas no Teatro Oficina no início dos anos 2000, ou as experiências mais imersivas e visuais construídas mais recentemente pela encenadora Christiane Jatahy.

Esses são alguns exemplos, todos testemunhados em momentos muito anteriores às experiências do “teatro possível”, imposto pelo isolamento social em decorrência da pandemia de covid-19.

O “Teatro possível” é a nomenclatura usada para definir as inúmeras criações surgidas durante o período pandêmico. Cenas nos mais diversos formatos buscaram superar a impossibilidade da instauração do convívio, encontrando novos modos de criação, de atuação e de recepção por meio do tecnovívio:

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

Nas primeiras experiências teatrais vividas durante a pandemia, foi possível ouvir comentários e interpelações que, de alguma forma, tentaram deslegitimar as experiências cênicas digitais – “Mas isso é realmente teatro?” ou “Estará o teatro com seus dias contados?” –, discursos aliados a visões conservadoras que enxergavam os teatros feitos naquele momento sob a ótica do teatro-matriz, ignorando as liminaridades do teatro contemporâneo. Sobre isso, Dubatti alerta que não devemos cair na falácia de comparar as experiências teatrais conviviais e tecnoviviais, enxergando e respeitando as particularidades do momento que atravessávamos:

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

O Teatro-Matriz é definido como a “copresença dos corpos vivos dos artistas, técnicos e público na mesma coordenada espaço-temporal na produção de um evento *poiético* em expectativa” (Dubatti, 2016, p. 5). Seguindo essa lógica, o convívio seria o elemento primordial para que pudéssemos testemunhar um evento teatral. A emergência das criações cênicas vividas durante a pandemia embaralha essas convicções, evidenciando a necessidade de dialogar com novas perspectivas, atribuindo a elas novas dimensões, que, vistas de perto, não eram tão novas assim.

A liminariedade aqui é entendida como uma zona de criação na qual as categorias classificatórias são questionadas e desenham novos limites de criação a partir do diálogo com diferentes mídias e linguagens (Caballero, 2016).

Corroborando os estudos do professor Jorge Dubatti (2016), podemos entender o conceito de tecnovívio como sendo a construção de uma mediação tecnológica sobre a expectativa artística que desterritorializa o encontro entre artistas e público em um mesmo espaço, havendo duas possibilidades: o tecnovívio monoativo – quando não há um canal direto de trocas no momento da expectativa, como quando assistimos a um filme no cinema, por exemplo – e o tecnovívio interativo – quando o dispositivo permite que haja uma troca dialógica na expectativa, permitindo que o público dialogue de forma direta no momento do acontecimento artístico, como nas experiências cênicas vividas em aplicativos de troca de mensagens. Este último tipo parece-nos o mais propício para a criação de uma abordagem relacional, visto que prevê o uso da tecnologia para levantar um espaço dialógico com o público.

A pesquisadora Carín Cassia (2022), em seu trabalho de doutoramento, reflete sobre as teatralidades emergentes desse período. Longe de fazer conclusões fechadas, a pesquisadora aponta alguns aspectos que marcaram a produção vivida durante o período e que provavelmente continuarão a ganhar novas formas no teatro que estamos redescobrimos pós-pandemia:

1. O contexto de pandemia provocou uma **imersão do processo de criação da cena teatral na internet e nos meios tecnológicos**, ocasionando novas formas de composição e de relação com o espectador;

2. Novas necessidades de adaptação foram vividas pelos artistas da cena. Toda relação passou a ser mediada por uma tela, exigindo que aqueles conseguissem novos aprendizados. Os esforços foram não somente de adaptação da rotina e dos modos de trabalho, mas de aprendizados até então não experimentados por todos(as). **Atuar para a câmera**, pensar no ângulo e no enquadramento, na captação de áudio, na iluminação do espaço, nos objetos de cena, no figurino, e ter atenção ao funcionamento da internet, ao manejo dos dispositivos e das plataformas virtuais.
3. O isolamento social propiciou o desenvolvimento de uma **autonomia criativa**. Disso se desdobrou a criação de muitos trabalhos solo ou com elencos reduzidos, com o(a) mesmo(a) artista assumindo a autoria, a direção, a cenografia, a iluminação, a atuação e a produção;
4. **As experiências cênicas virtuais se apropriaram das funcionalidades das plataformas de *streaming* e das redes sociais**. Conseqüentemente, a funcionalidade dessas plataformas ganhou novos significados e usos. Além das funções de convivência social e de comunicação costumeiras, os recursos desses dispositivos se converteram em mecanismos de interação com o público;
5. A ideia de tecnovívio, de uma convivência intermediada pela tecnologia, acabou **expandindo os sentidos da relação entre ser humano e máquina**. Outras modalidades de presença criaram outras camadas de percepção;
6. As criações contaram com a **participação simultânea de pessoas de vários lugares do mundo**, artistas e público.

Para pensar as propostas participativas, sobretudo as possíveis propostas que podem ser vistas como micro-poéticas relacionais, apoiamo-nos nas reflexões de Steve Dixon, como apresentado por Muniz e Falci (2018), que nos falam sobre a possibilidade da “performance online e a interatividade a ser performada”. Para os autores, podemos organizar a interatividade do público em performances *on-line* em quatro níveis: navegação, participação, conversação e colaboração.

1) A **navegação** acontece em trabalhos nos quais há ações com escolhas simples, quando todas as atitudes dos interagentes são previstas e definidas anteriormente, como acontece na peça-jogo “(Des)memória”, da diretora e atriz Yara de Novais⁶. Nesse trabalho, a diretora

⁶ Bate-papo sobre a peça-jogo “(Des)memória”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9mlhvHUUqSY&t=445s&ab_channel=TeatroemMovimento> Acesso em: 28 de agosto de 2022.

propõe uma jornada-jogo ao seu espectador, compartilhando os seus vestígios em busca de entender a história dos seus antepassados e de uma avó negra que parece ter sido apagada da história da família. Para realizá-lo, a diretora precisou que um *designer* de jogos projetasse anteriormente todos os caminhos possíveis de serem jogados, calculando assim as formas possíveis de recepção do trabalho.

Figura 1 – (Des)Memória



Fonte: Divulgação.

2) Já na **participação**, o público é confrontado com questões específicas no início da interação, o que define como o sistema reagirá em sua experiência. Um exemplo pode ser visto na obra “Amor de cuarentena”⁷, de Guilherme Cacace. Nesse trabalho, o espectador seleciona – diante de quatro opções – um perfil para assumir o papel de seu ex-namorado. Durante uma semana, o personagem escolhido pelo espectador envia mensagens via WhatsApp, compartilhando lembranças amorosas por meio de textos, áudios e vídeos. Nessa experiência, não é permitido ao público responder às mensagens, cabendo apenas a possibilidade de contemplar os compartilhamentos.

⁷ Entrevista com Guilherme Cacace sobre a experiência cênica digital “Amor de Cuarentena”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=obHHTBmlcOw&t=304s&ab_channel=InboxNight> Acesso em: 28 de agosto de 2022.

Figura 2- Amor de Cuarentena



Fonte: Divulgação.

3) A **conversa** abre caminho para o dialógico. O sistema estabelece diálogo com os interagentes, negociando as suas escolhas, mas aqui o artista não abre mão de ser o condutor da prática. A experiência cênica digital “Clã-destin@”, do grupo Clowns de Shakespeare⁸, serve-nos de exemplo para esse nível de interatividade. Nela, os espectadores assumem uma identidade de espiã clandestina, devendo, junto aos artistas, fazer uma viagem “cênico-cibernética” que atravessa o WhatsApp, o Instagram e o o Zoom.

⁸ Vídeo de desmontagem da experiência cênica digital “Clowns de Shakespeare”: < https://www.youtube.com/watch?v=VWC4H2LzUVw&ab_channel=ClownsdeShakespeare > Acesso em: 28 de agosto de 2022.

Figura 3 - Atriz Paula Queiroz em um momento de uma sessão do Cl@_Destino@

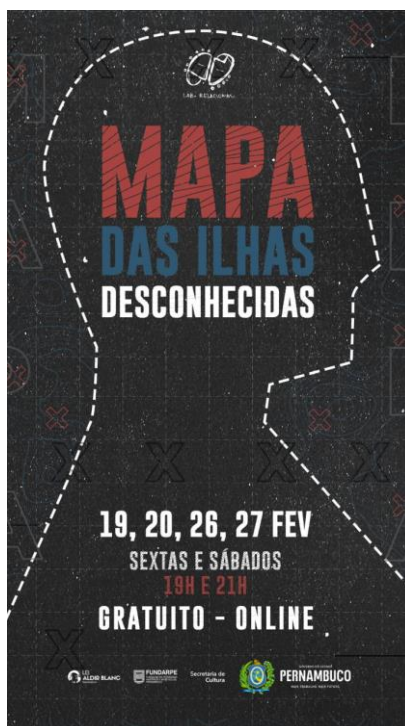


Fonte: Fernando Yamamoto.

4) Por fim, na **colaboração**, os interagentes performam coletivamente na construção da obra. O artista estimula um processo de reação em seu público visando à composição da cena, abrindo-a, cada vez mais, para uma possibilidade de coautoria. O “Mapa das ilhas desconhecidas”, do Laboratório de Criação Relacional⁹, é um exemplo de busca de colaboração do público, na sua tentativa de firmar uma micro-poética relacional. Sobre esse trabalho, falaremos mais detalhadamente no próximo capítulo.

⁹ Documentário sobre o processo de criação do “Mapa das ilhas desconhecidas”: < https://www.youtube.com/watch?v=HvWO7fc14Pg&ab_channel=Laborat%C3%B3rioRelacional > Acesso em: 28 de agosto de 2022.

Figura 4 - Mapa das ilhas desconhecidas



Fonte: Divulgação.

3.1 Acatacara: ensaio neotecnológico para uma nova América Latina

Em agosto de 2021, o grupo teatral potiguar Clowns de Shakespeare desenvolveu o experimento cênico virtual “Acatacara: uma peça ao avesso”. O trabalho deu continuidade às pesquisas que o grupo vinha desenvolvendo nos últimos anos sobre as culturas do continente latino-americano, mas dessa vez adaptando-se às demandas impostas pelo cenário pandêmico vivido no biênio 2020-2021, que impôs aos artistas um processo de migração criativa para o universo das neotecnologias.

Nessa obra, os artistas dão vida a “Acatacara”, um país fictício situado na América Latina, marcado por um processo de exploração europeia em sua origem que reverbera em uma série de problemas políticos-sociais que atravessam todo o processo de formação de sua nação. O trabalho é pensado como uma performance de longa duração, sendo realizada ao longo de seis dias, tendo o aplicativo de trocas de mensagens Telegram como espaço cênico central para o encontro entre artistas e público.

Propondo uma estrutura de *work-in-progress*, o experimento nos é colocado como um jogo interativo. Durante os seis dias, os artistas lançam pequenos dispositivos de jogo para

que juntos – artistas e “plateia” – contemos os 600 anos de história do povo de Acatacara, de 1521 até 2021.

Após o convite para compor a história desse território, nós, espectadores, imaginamos as suas fundações culturais: seus povos originários, sua fauna e sua flora, sua geografia, assim como vislumbramos as cicatrizes dessa sociedade: as explorações sofridas por grupos sociais, os regimes políticos autoritários e os vários apagamentos históricos de grupos tidos como minoritários. A construção em jogo desse panorama é um gatilho para que possamos reelaborar o futuro do povo de Acatacara, projetando para esse país sonhado uma nação democrática, sadia e feliz.

Ao desenhar Acatacara, fazemos um paralelo direto com a realidade de muitos países que compõem o território latino-americano, inclusive o Brasil. Por meio da estrutura de uma comunidade temporária estabelecida pelo jogo, temos a oportunidade de sonhar com novas formas possíveis de vida em sociedade, uma nova forma de ensaiar uma revolução, como diria Boal.

Nos primeiros dois dias da experiência, somos convidados a construir a história da fundação de Acatacara. Um dos dispositivos lançados ao público nesse primeiro momento é o convite para que enviemos aos artistas histórias dos nossos avós. Os artistas estabelecem um limite de duas horas para que essas histórias sejam enviadas de forma privada através do aplicativo Telegram. Após receberem alguns relatos, eles ficcionalizam as histórias e compartilham com o público, também pelo Telegram, as histórias dos povos originários do país.

No terceiro dia, vamos enxergando os contornos para a construção de uma nação democrática. Juntos, artistas e público constroem a constituição do país, sua bandeira e seu hino nacional, assim temos a oportunidade de expandir as ideias de presença e espaço através do jogo. O diálogo com as neotecnologias permite a reunião e a viagem de corpos no ambiente do ciberespaço, dando a oportunidade de ampliar as coordenadas espaciais. Nesse momento do jogo, fica evidente o uso das potencialidades dos *hiperlinks* para gerar uma narrativa expandida, com a utilização, por exemplo, da sala de reuniões do Zoom e do aplicativo Instagram para estabelecer novos espaços e modos de encontro, atentando para a utilização das formas multimodais de comunicação de cada aplicativo para pensar e construir a dramaturgia levantada em jogo.

Já no quarto dia de jornada, o mote para o jogo é a destruição da nação democrática. Nesse dia, Acatacara é tomada por forças ditatoriais que estabelecem um novo regime social, restringindo a liberdade do povo. Nessa experiência de jogo, há um convite permanente de

participação; para além do papel de público, somos convidados a sermos a própria população de Acatacara. Até então, a obra estabelecia uma estrutura de interatividade que navegava entre a conversação e a colaboração, aceitando o diálogo entre os interagentes, negociando ações e permitindo uma performatividade do público (Falci; Muniz, 2018). Nesse dia, o grupo do aplicativo do Telegram tem seu acesso restringido; todo aquele que se coloca de forma contrária ao regime político de Acatacara tem seu poder de fala restringido e é impedido, por meio dos recursos do aplicativo, de enviar mensagens ao grupo. A interatividade de relação com a obra passa a ser de nível participativo, não havendo negociação entre os interagentes.

A insatisfação de ter seus direitos limitados faz com que, no quinto dia da experiência, um levante popular se estabeleça, um movimento que foge, inclusive, às expectativas dos artistas *performers*. Nessa altura do jogo, o público se encontra tão apropriado das ferramentas, que, de forma independente, começa a estabelecer suas alianças, encontrando novos caminhos de comunicação para sabotar a força ditatorial. Os artistas, atentos aos movimentos, incorporam a iniciativa do público no jogo, dando caminhos de resolução que extrapolam o planejado.

O sexto dia é marcado por um feriado nacional: as forças ditatoriais são derrubadas e o povo celebra a nova onda democrática. Um grande salto no tempo é realizado: 100 anos depois de restabelecer a democracia em Acatacara, testemunhamos os frutos conquistados. “A voz de Acatacara”, uma espécie de folhetim nacional, dá conta de compartilhar as grandes conquistas do último século.

Na experiência virtual dos Clowns de Shakespeare, temos a oportunidade de testemunhar uma ação cênica que beira várias liminaridades. O diálogo com as tecnologias digitais situa uma micro-poética (Muniz; Dubatti, 2018) única, resultado do encontro das escolhas éticas-estéticas do grupo com aquele público específico. Quanto ao público, vários são os fatores que podem determinar a relação com o jogo proposto: a disponibilidade, o conhecimento do uso das plataformas e de seus recursos, a qualidade e a estabilidade da rede de acesso à internet, sendo estas últimas capazes de definir o tempo-ritmo de relação com a obra.

4 LABORATÓRIO DE CRIAÇÃO RELACIONAL: UMA PROPOSTA DE MICRO-POÉTICA RELACIONAL POR MEIO DO TECNÓVIO

A partir daqui, lançamos olhar com mais atenção para as experiências em que estive envolvido enquanto artista, atuando, produzindo ou dirigindo o processo. As reflexões deste capítulo são frutos da experiência cênica digital desenvolvida pelo Laboratório de Criação Relacional¹⁰, espaço de pesquisa cênica que vem se delineando desde maio de 2019. Mapa das Ilhas Desconhecidas, estreada em outubro de 2020, com temporada mais longa datada de fevereiro de 2021 graças ao incentivo da lei emergencial de cultura Aldir Blanc¹¹, é resultado de um processo pedagógico gestado entre telas, a oficina Encontro de ilhas: táticas de criações relacionais em meios digitais. Nesse trabalho, contribuí enquanto diretor, produtor e dramaturgista.

Com o desejo de continuar com as pesquisas do Laboratório de Criação Relacional diante do cenário pandêmico, empenhamo-nos no desenvolvimento de um espaço de investigação e criação teatral colaborativo, que desse conta de nos responder sobre uma possível micro-poética relacional por meios digitais, produzindo caminhos que pudessem desenvolver trabalhos possíveis de serem vividos, construindo encontros entre artistas e espectadores em situação de isolamento social. Apoiados no conceito de *tecnóvio* (Dubatti, 2016), quando há uma mediação tecnológica sobre a expectativa artística que desterritorializa o encontro entre artistas e público em um mesmo espaço, para repensar as possibilidades do ator e da atriz em estabelecer encontros de partilha de poiesis por meios digitais.

Ao elaborar nossas experiências cênicas, estávamos desenhando propostas participativas carregadas de expectativas. Queríamos alcançar a colaboração do público e, para que isso acontecesse, precisávamos fazer escolhas, traçar estratégias e táticas, experimentar caminhos para o encontro e, conseqüentemente, assumir riscos. Não tínhamos, a princípio, uma metodologia fechada para o trabalho. A emergência do “teatro possível” embaralhou as lógicas já conhecidas dos processos de criação. Nesse ponto, observar criações

¹⁰ Iniciado em maio de 2019, o Laboratório de Criação Relacional é um espaço de pesquisa e criação interessado em investigar os possíveis de diálogos entre a Estética Relacional e o trabalho de atuação. Fazem parte do seu repertório os trabalhos “O homem que era só metade” (2019), “Se eu não vejo” (2020/2021) e “Mapa das ilhas desconhecidas” (2020/2021).

¹¹ A Lei de Emergência Cultural, conhecida como Lei Aldir Blanc (LAB), em homenagem ao letrista e compositor que faleceu em decorrência do coronavírus, viabilizou a distribuição descentralizada de três bilhões de reais para estados, Distrito Federal e municípios de todo o Brasil. O recurso foi aplicado em ações de apoio ao setor por meio de: (1) renda emergencial mensal aos trabalhadores(as) da cultura; (2) subsídio mensal para manutenção de espaços artísticos e culturais; (3) editais, chamadas públicas, prêmios, aquisição de bens e serviços vinculados ao setor cultural e outros instrumentos destinados à manutenção de agentes, espaços e iniciativas (Semensato; Barbalho, 2021).

e reflexões de outros grupos e artistas iluminava a nossa prática. Para que pudéssemos pensar no encontro com o público, foi necessário, primeiramente, pensar o encontro com os atores. Como trabalhar com atores na construção de uma cena tecnovivial? Era possível pensar em uma sala de ensaios por meio digitais? Como ensaiar? Como atuar? Como contracenar?

Transformando salas, quartos, banheiros, cozinhas e todos os ambientes domésticos possíveis em espaço de cena, atores e atrizes abriram suas casas para o mundo através de janelas virtuais. Sujeitos territorializados individualmente em seus espaços, buscando compor em um ambiente desterritorializado.

As questões eram muitas. Na tentativa de encontrar soluções concretas para além das especulações, propomos a oficina Encontro de ilhas: táticas de criações relacionais em meios digitais, realizada entre os dias 21 e 28 de setembro de 2020, de forma totalmente remota, tendo o seu resultado compartilhado com o público pela primeira vez no dia 03 de outubro de 2020.

4.1 Encontro de ilhas: traçando encontros e reflexões sobre a atuação tecnovivial

Partindo de um espaço de experiência pedagógica e artística, nosso objetivo era o de introduzir os alunos artistas, participantes da oficina, no universo específico dos conceitos básicos da Estética Relacional, apresentando um breve panorama de experiências de criações relacionais em diálogo com os recursos neotecnológicos – que, segundo Dubatti (2020), são aqueles recursos de produção de áudio, visual e audiovisual que quase sempre são processados e compartilhados através da rede mundial de computadores (internet) – e, a partir disso, investigar o uso de plataformas digitais na criação teatral, desenvolvendo processualmente dispositivos relacionais individuais de criação que pudessem ser apresentados em uma mini mostra *on-line* ao final do processo.

Para elaborar a metodologia de construção desse processo, investimos na ideia de laboratório, que pode ser pensada de duas formas: “como um espaço de criação e experimentação dentro do processo criativo, e no sentido de *workshop*, oficina” (Ferreira, 2016). Fizemos uso de meios de comunicação digitais como o aplicativo de mensagens instantâneas WhatsApp e o aplicativo de videochamadas e reuniões Google Meet, com o intuito de construir um processo dialógico a partir de uma pedagogia digital crítica – também conhecida como pedagogia da virtualidade (Gomez, 2015), na qual o foco é pensar melhores práticas educativas no ambiente da internet. Desse modo, parecia possível ampliar as possibilidades de comunicação e acessibilidade, fazendo com que os artistas participantes

pudessem pensar e criar por intermédio de diferentes plataformas.

A carga horária total de 20 horas foi distribuída ao longo de duas semanas, com 14 horas de ações síncronas e 6 horas de atividades assíncronas, divididas em momentos de explanação teórica, orientação individual e em grupo, somados aos momentos de debate em grupo, criação de experimentos poéticos relacionais individuais e coletivos. Naquele momento, estávamos descobrindo toda a operacionalidade das relações entre telas, mas uma importante demanda já nos era posta: seria necessário pensar estratégias artísticas e pedagógicas que dessem conta das nossas necessidades e que driblassem o marasmo que o excesso de telas já começava a nos causar.

Nos primeiros contatos estabelecidos com os alunos atores desse processo, uma questão se repetia em suas falas: a dificuldade de retomar o trabalho criativo em meio pandemia. Todos alegavam já sofrer, em algum nível, com os desgastes físicos e mentais que a comunicação através das telas havia causado, diante da impossibilidade dos encontros presenciais. A comunicação por meio das telas – por chamada de vídeo, por troca de mensagens de textos ou por recados em formato de áudio, por exemplo – foi, para muitos de nós, a única forma possível de estabelecer relações com o mundo para além dos muros de nossas casas durante o período da pandemia.

Através das telas, mantávamos as saudades dos nossos familiares e amigos, realizávamos compras, íamos ao médico, frequentávamos aulas, trabalhávamos... Era preciso ressignificar as relações com nossos equipamentos de comunicação, transformar o cansaço em desejo, explorar novos meios de uso, descobrir novos tempos e ritmos na construção das relações por meio de nossos computadores e celulares, reinaugurar nossos olhares, enxergando a possibilidade de uma comunicação mais íntima e sensível com o outro por tais meios, superando os desgastes que alguns de nós já sentíamos. Deveríamos, portanto, alcançar uma condição de prontidão e de abertura criativa que nos servisse de base para a construção, posteriormente, de um estado de comoção, primeiramente com os outros artistas participantes do laboratório e depois com o público, com quem compartilharíamos o resultado do projeto.

Era preciso construir uma atitude “extracotidiana”, sacudindo uma possível inércia que o trabalho diante das telas pudesse ocasionar. Para que possamos entender melhor a necessidade de um corpo com atitudes extracotidianas neste trabalho, devemos refletir um pouco sobre a ideia do que seria um corpo cotidiano a partir das colocações do professor Cassiano Quilici:

O corpo cotidiano é entendido geralmente como um corpo automatizado, em que o agir está muitas vezes desligado do pensamento e da atenção. No dia a dia

estariamos em geral dispersos ou no “piloto automático”, desempenhando tarefas e cumprindo papéis de modo mecânico, nos comportando como “maus atores”. O corpo cotidiano careceria da energia e da vivacidade que serão convocadas pelos processos artísticos. Nessa caracterização da experiência cotidiana está subentendida a existência de um meio social que vigoram certos modos de lidar com o corpo, os gestos, as ações, o pensamento, entender o cotidiano como o lugar das automaticidades das ações e dos comportamentos é reconhecer uma espécie de alienação ou de cisão na subjetividade, a predominância de uma experiência que fragmenta corpo e mente. Nesse sentido, em várias pedagogias contemporâneas do ator há uma crítica, mesmo que implícita, aos modos de vida predominantes no nosso cotidiano (Quilici, 2015, p. 117).

Claro, não devemos ignorar a função social do cotidiano na organização da vida em sociedade, mas devemos ter atenção para não caírmos em um estado de “sonambulismo”, criando cisões entre corpo e mente. Entre muitos teóricos que apontam para a necessidade de um corpo extracotidiano no trabalho da atuação, podemos destacar as práticas do artista Eugênio Barba (2012), que defende a experiência de exercícios do ator sobre si mesmo, muitas vezes considerando as técnicas cênicas orientais como caminho para acessar novos padrões de pensamento por meio da ação, fazendo com que os atores quebrem possíveis automatismos em relação ao seu trabalho.

Como pensar o trabalho do ator e da atriz em estado de isolamento social? Como colaborar com o artista que, nesse momento, teve como única opção de criação a ressignificação dos seus espaços domésticos? Mais do que nunca, era preciso cultivar a perspectiva de um ator que fosse capaz de criar a partir de um diálogo com os mais diferentes materiais, não renunciando aos diálogos de criação, mas construindo um processo de autonomia que encorajasse os artistas a explorarem os novos materiais de trabalho impostos pelo isolamento; enxergar através da perspectiva de um “ator compositor”, como nos bem é defendido pelo professor Matteo Bonfitto (2011). O trabalho de atuação é um rio em constante movimento, e a todo momento precisamos estar atentos às novas demandas. O cenário pandêmico expandiu e acelerou a necessidade de os artistas da cena dialogarem com os recursos neotecnológicos. Sobre isso, a artista Carin Cássia reflete em seu trabalho de doutoramento:

Toda essa mudança ocasionada pela pandemia exigiu que (as) os artistas da cena desenvolvessem suas habilidades artísticas e técnicas, e que se desdobrassem em outros conhecimentos. Diferentemente das criações em grupo e com o olhar de fora do diretor, atrizes e atores tiveram que exercer sua autonomia criativa e ser seus próprios olhos críticos. [...] A (O) artista da cena precisou não somente dominar os conhecimentos sobre como atuar e projetar a voz em um palco, ou como montar e desmontar o cenário. A atriz ou o ator precisou saber como se relacionar com uma câmera de celular. Como colocar o seu corpo e sua voz diante de um pequeno dispositivo. Pensar em quais enquadramentos desejava ser visto pelo público, quais cenas dar mais ênfase, em qual cômodo da casa a cena pode se passar e quais objetos de casa tornar cênicos (Freitas, 2022, p. 60).

Muito antes do cenário pandêmico, a professora e pesquisadora Béatrice Picon-Vallin (2005) já nos alertava sobre a necessidade de pensar o trabalho de atuação em diálogo com as novas tecnologias, sendo necessário, inclusive, pensarmos sobre tal demanda em nossos espaços de formação, preparando os artistas da cena para dialogarem com uma demanda que, já no início dos anos 2000, se mostrava como uma crescente. Sendo assim, a autora nos fala sobre a necessidade de pesarmos o trabalho do “super-ator”:

um “super-ator” que saberia utilizar tanto seu corpo-instrumento (voz, movimento) quanto os meios técnicos da atuação tradicional, sobre os quais ele teria se tornado mestre, e as tecnologias mais modernas da imagem e do som como novos instrumentos de trabalho que, longe de se submetê-lo, podem dotá-lo de qualidades suplementares, “aumentá-lo, em sentido similar à realidade aumentada sobre a qual se fala em fotografia digital. [...] Na medida em que todo objeto presente sobre o palco modifica o espaço e o tempo cênico, o ator deve saber representar com esses novos objetos e acessórios ou instrumentos de representação que são as câmeras e as imagens, os microfones e os sons, que podem acentuar o realismo, ou levar à ilusão, destacar o objetivo, ou mergulhar no subjetivo (2005, p. 70).

Estamos no início da terceira década dos anos 2000 e ainda vivemos em um processo lento de absorção da internet e de seus recursos neotecnológicos na cena teatral. A situação de isolamento durante a pandemia impôs que os artistas se dedicassem à produção de experimentos tecnoviviais e favoreceu os esforços para os novos aprendizados:

Atuar para a câmera, pensar no ângulo e enquadramento, na captação do áudio, na iluminação do espaço, nos objetos de cena, no figurino e ter atenção para o funcionamento da internet, do manejo com os dispositivos e plataformas virtuais. E, ainda, em muitos casos, aprender sobre técnicas e programas ou aplicativos de edição de vídeos e imagens (Freitas, 2022, p. 123).

Como dito anteriormente, estávamos empenhados em construir uma micro-poética relacional, resultado de nossas reflexões e experiências em busca de uma poética que buscasse a ação participativa do público na composição da cena. A professora Ana Pais, ao citar o artista da cena Gareth White (2014, p. 32), aborda a “estética do convite”, na qual a cena é pensada como um convite, exigindo uma decisão do espectador para que a obra aconteça. Mesmo que parta de uma ação manipulada, está posto para o público um horizonte participativo. A participação por meio do convite foi algo experimentado por nós desde o início do processo com nossos alunos atores. Nossas propostas diárias visavam a um convite à participação e à partilha, buscando experimentar alguns dos elementos ontológicos da criação

teatral – “a efemeridade, a irreprodutibilidade e a produção de subjetividade” (Pais, 2014, p. 20) –, desta vez através dos meios tecnoviviais.

A oportunidade de receber um convite nos abre para o momento do encontro, terreno do inesperado, mas ao mesmo tempo nos proporciona a oportunidade de nos prepararmos para o evento. Sendo assim, nossa primeira estação de investigação estava em descobrir como nossos atores poderiam estar prontos para o jogo ou, como costumamos dizer no jargão teatral, em estado de presença.

Os participantes recebiam diariamente instruções de jogos e programas performativos que serviam de estímulo para as criações dos dispositivos relacionais. Apostávamos naquilo que a professora e *performer* Denise Rachel (Rachel, 2021) nomeou de “pacto performativo”, que, segundo ela, “se constitui por meio de proposições, instruções, programas ou partituras que acionam a co-presença corporal em um tempo espaço compartilhado” (2021, p. 67).

A seguir, são apresentados os três dispositivos principais para a instauração dos jogos nos primeiros dias da oficina “Encontro de ilhas: táticas de criações relacionais em meios digitais”.

DISPOSITIVO Nº 1

DISPOSITIVO DE CRIAÇÃO ENVIADO NO DIA 20 DE SETEMBRO DE 2020

Para guiar nossos pensamentos nessa manhã:

- O que é uma ilha?
- Ainda existem ilhas desconhecidas?
- Quais são as coordenadas para encontrar a sua ilha?

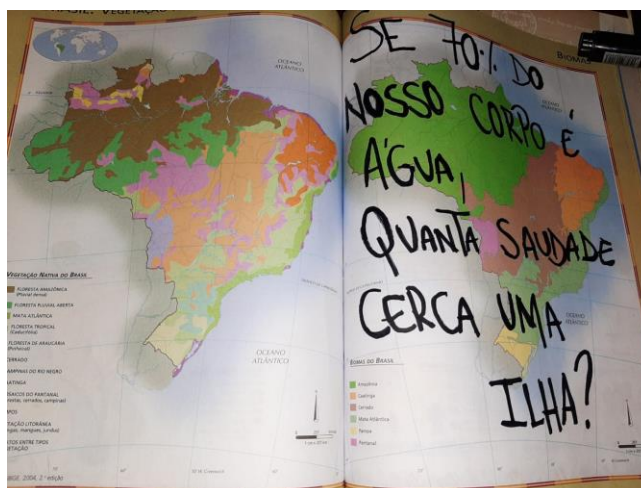
MOSTRE

Crie as coordenadas para que posamos encontrar a sua ilha.

Quais são os pontos de referências, seus menires pessoais?

Não tenha receios com o uso de metáforas. Escreva. Desenhe. Narre. Ou encontre a sua forma que nos ajude a encontrá-lo.

Figura 5 - Produção artística realizada a partir da reação do ator João Neto ao primeiro dispositivo de criação enviado



Fonte: Arquivo do Laboratório de Criação Relacional

DISPOSITIVO Nº 2

DISPOSITIVO DE CRIAÇÃO ENVIADO NO DIA 23 DE SETEMBRO DE 2020, ÀS 09H

“AIR TALK”

[Air Talk - YouTube](#)

“Também é bom que o ar seja algo que todos compartilhamos, não importa quão longe estejamos, o ar é o elo entre nós”.

VEJA

Você tem visto um horizonte ultimamente? Vá ver um horizonte. Contemple o horizonte escolhido, dedique tempo a esta ação. Depois de dedicar um certo tempo a olhar o horizonte, comece a observar as pessoas que estão compondo a sua visão, caso não existam pessoas no horizonte observado, nesse momento adapte o seu olhar de modo a conseguir enxergar pessoas.

Siga com seu olhar alguém que seja muito parecido com você até que essa pessoa suma da sua vista.

Siga com seu olhar alguém que seja diferente de você até que essa pessoa suma da sua vista.

Se ainda houver tempo, siga outras pessoas com esses perfis.

- Desenhe uma das pessoas que você seguiu;
- Escreva uma pequena narrativa ficcionalizando sobre uma delas.

*Programa inspirado no trabalho do Coletivo Parabelo e Coletivo Dodecafônico.

Figura 6 - Parte da produção artística realizada a partir da reação da atriz Marcela Coêlho ao segundo dispositivo de criação



Fonte: Arquivo do Laboratório de Criação Relacional

DISPOSITIVO Nº 3

DISPOSITIVO DE CRIAÇÃO ENVIADO NO DIA 25 DE SETEMBRO DE 2020

Vou-me embora pra
Pasárgada
(Manuel
Bandeira)

“Vou-me embora pra
Pasárgada
Lá sou amigo do rei
Lá tenho a mulher que
eu quero
Na cama que escolherei
Vou-me embora pra
Pasárgada
Vou-me embora pra
Pasárgada
Aqui eu não sou feliz
Lá a existência é uma
aventura
De tal modo
inconseqüente
Que Joana a Louca da
Espanha
Rainha e falsa demente

Vem a ser contraparente
Da nora que nunca tive
E como farei ginástica
Andarei de bicicleta
Montarei em burro
brabo
Subirei no pau-de-sebo
Tomarei banhos de mar!
E quando estiver
cansado
Deito na beira do rio
Mando chamar a
mãe-d'água
Pra me contar as
histórias
Que no tempo de eu
menino
Rosa vinha me contar
Vou-me embora pra
Pasárgada
Em Pasárgada tem tudo
É outra civilização

Tem um processo
seguro
De impedir a concepção

Tem telefone
automático
Tem alcalóide à vontade
Tem prostitutas bonitas
Para a gente namorar
E quando eu estiver
mais triste
Mas triste de não ter
jeito
Quando de noite me der
Vontade de me matar

– Lá sou amigo do rei –
Terei a mulher que eu

quero
Na cama que escolherei
Vou-me embora pra
Pasárgada.

AQUI É LÁ

- **Imagine onde você gostaria de estar, a ilha dos seus sonhos. Mostre-nos como chegar até lá.**

Obs.: Utilize recursos audiovisuais para compartilhar a criação de hoje.

Os alunos artistas, ao desenvolverem suas propostas a partir dos estímulos indicados, poderiam gerar um curto-circuito das representações dos seus corpos e de espaços cotidianos, gerando novas leituras sobre os seus lugares de confinamento, descobrindo possibilidades para uma representação cênica. Sobre a nomenclatura dada às propostas enviadas para os alunos, Raquel nos fala que artistas encontraram diferentes nomes para definir as ignições de ações performáticas:

No caso do termo “proposição”, podemos atribuí-lo à artista brasileira Lygia Clark (1920-1988), a qual concebia o artista como um proponente ou canalizador de experiências. Já o termo “instrução” foi estudado pela professora e dançarina brasileira Gaby Imparato, como um fator de ignição para desenvolver um processo criativo em que o pensamento atinge diferentes níveis de complexidade. Enquanto “programa” se refere à ideia de programa performativo desenvolvido pela professora performer pesquisadora Eleonora Fabião, que consiste, de forma sucinta, em um enunciado que move a experimentação. Por fim, o termo “partitura” é utilizado pelos artistas fluxus, como uma forma de acionar eventos a partir de notações verbais e visuais concisas que extrapolam os limites de uma partitura musical.

Para a construção dos dispositivos enviados, inspiramo-nos nas práticas de diversos grupos teatrais contemporâneos, sem definir uma fonte única de referências. Nosso intuito era o de estabelecer um sentimento de coletividade, mesmos isolados, e conseguir alcançar a intimidade que uma sala de ensaio proporciona. Mas, antes disso, era preciso, para muitos de nós, restabelecer o contato com o nosso mais importante material de trabalho: nossos corpos.

O professor Cassiano Quilici (2015), em uma de suas obras sobre o trabalho de atuação, aborda a ideia de “ocupar-se de si”, trabalhada primeiramente pelo filósofo Michel Foucault. “Ocupar-se de si” é uma tarefa que exige de nós encarar nossos espaços de solidão. Antes de ocupar a pólis e envolver-se nos assuntos públicos, é preciso cultivar nossas subjetividades e desejos, fortalecer nossos impulsos criativos, fazer-se um corpo presente. A situação de isolamento fez com que muitos de nós tivéssemos ainda mais medo de encarar os espaços de solidão, território essencial para qualquer artista em processo criativo. O cenário pandêmico transformava a solidão em sinônimo de medo e de morte, levando-nos ao consumo desenfreado de mídias que pudessem, de alguma forma, mesmo que por um breve instante,

anestesiarm nossas angustias. Qual espaço caberia à produção teatral através das telas? O modo artesanal e analógico, que marcava boa parte da criação teatral antes da pandemia, poderia ser revivido naquele momento?

Nosso momento histórico exigia que pensássemos em questões existenciais do artista e, conseqüentemente, refletíssemos sobre suas técnicas e as artesanias no trabalho com seu corpo-mente. Ao analisar a nossa história, não podemos deixar de observar que vários foram os pensadores que, a partir do século XIX, se debruçaram a refletir sobre pedagogias da formação do ator/atriz – Stanislavski, Meyerhold, Brecht, Artaud e Grotowski, por exemplo –, sempre a partir de momentos de crises nos quais esses artistas questionavam os valores e a lógica da existência humana, convocando os atores a pensar o seu trabalho em um caminho inverso, criando rupturas com o que estava posto na sociedade. Sobre isso, o professor Cassiano Quilici (2015) reflete:

Pode-se dizer que a preocupação com a dimensão existencial dos processos criativos do ator e da cena atravessa uma série de culturas teatrais que ganharam força no século XX. Não me refiro apenas às propostas identificadas às vanguardas, que questionavam o lugar instituído da arte, buscando uma intervenção mais direta na vida através de estratégias performáticas incomuns. Penso antes nas diversas pedagogias do ator e nos sistemas de treinamento que surgiram no século passado, a partir das insatisfações com o ambiente teatral e com a própria vida cultural europeia. Nessa perspectiva, formar um novo tipo de ator extrapolava, muitas vezes, o processo de aquisição de técnicas e habilidades profissionais se transformando numa questão mais ampla, relacionada ao modo de ser criador do homem e às *tekhnés* que lhe são necessárias. Como se o aprofundamento do artesanato teatral nos conduzisse ao problema do desabrochar de possibilidades humanas atrofiadas pelo ambiente social (Quilici, 2015, p. 75).

Com o desejo de alcançar uma cena viva, capaz de se transformar a partir das relações geradas, tínhamos o desafio de descobrir como os atores poderiam instaurar o jogo através da cena tecnovivial. O jogo é um elemento primordial para o desenvolvimento de propostas teatrais em diálogo com os pensamentos da Estética Relacional. O artista, nesse terreno, transforma sua ação em um convite para o jogo; o público que entra em contato com as criações de base relacional ganha a oportunidade de ressignificar seu tempo e espaço. Mas antes de abriremos a possibilidade de uma cena/jogo para o público, era necessário pensar como os atores acionariam o estado de jogo entre si.

O artista tende a ser alguém que, contrariando as expectativas, reinventa a sua relação com o brincar, e, mantendo uma ligação umbilical com o lúdico, consegue instaurar novos olhares sobre o cotidiano, buscando, por meio de suas ações, contagiar o mundo, colaborando

para que os outros possam novamente entrar em contato com o jogo, com a brincadeira. É importante observar que a ação de jogo é algo sempre aberto para o compartilhar – não que isso impeça de o jogo ser feito também de maneira solo, mas ele parece sempre deixar um convite aberto para o outro. Aos poucos, seu espírito toma conta do espaço, atingindo a cada um de maneira singular, mas será difícil alguém passar imune a essa atmosfera.

Basta que lembremos, por exemplo, de uma roda de Cavalinho em uma noite de festa. Há, no terreiro, os músicos que colocam os cantos, os brincantes que dispõem as figuras, mas há também um público que participa ativamente da brincadeira. Não há barreiras: todos brincam, mas em funções e lugares diferentes. Esse exemplo nos faz perceber como os folguedos populares são relacionais; suas estruturas de jogo estabelecem momentos de convívio que ressignificam as paisagens cotidianas de seus brincantes.

O jogo é elemento-chave para muitas das experiências cênicas vistas em nossa contemporaneidade. A cena abre mão de construir um objeto acabado, fechado. Ao final de um período de montagem, a ideia de compartilhamento de processo é cada vez mais viva. Percebemos um modo de produzir que renuncia à ideia de construção de uma “obra-prima” e passa a privilegiar a precariedade, o trânsito e o processual como marcas de criação (Silva, 2008). As criações são transformadas ao longo de todo o seu percurso, inclusive durante os seus encontros com os públicos em uma temporada, por exemplo, exigindo dos artistas participantes desses processos investimento e desejo, visando manter uma cena viva e pulsante, que se transforma a cada segundo.

Em diálogo com a experiência de jogo, o conceito de ator-performer é cada vez mais usado, exigindo desses artistas a capacidade de lidar com as previsibilidades e imprevisibilidades do momento espetacular, transformando o seu estar em cena em um permanente estado de jogo. O professor Eduardo de Paula (2015) discute sobre a ideia de estado de jogo ao enquadrar, em sua tese, dois pontos de observação – o teatro de feira, vivido na França entre os séculos XVI e XVII, e a performance, movimento artístico da segunda metade do século XX –, destacando elementos como “risco”, “acidente” e “imprevisto” como norteadores para o trabalho do ator.

Segundo o autor, o estado de jogo pode ser compreendido como uma “atitude de abertura para se colocar em jogo com o momento vivo do acontecimento teatral, uma instância intersticial entre ficção e realidade, com seus necessários reajustes promovidos pelo jogar e pelo jogo” (De Paula, 2015, p. 29). Nesse sentido, o estado de jogo é visto como um estado de abertura, que move o ator-performer para um lugar de trocas, com os outros e com

os espaços, uma percepção aguçada de escuta com todo o corpo, em que nenhuma ação é impositiva e há um forte caráter dialógico e relacional. De Paula enquadra o jogo performativo do ator nas seguintes características:

1. Estado de jogo; ou seja, manter o jogar em ação contínua; como um goleiro que se coloca em jogo sustentando e movimentando sua ação em fluxo contínuo; 2. Colocar-se em jogo de cena considerando toda a sua previsibilidade e imprevisibilidade; 3. Absorver os acidentes que acontecem no ato vivo do jogo de cena; 4. Considerar os traços ficcionais e/ou reais para colocar-se em jogo; 5. Consciência de estar em um lugar instável e, por isso, em risco – promotor do estado de jogo e das qualidades de “escuta cênica” e de prontidão para jogar com tudo que ocorrer no “presente do presente” (De Paula, 2015, p.31).

Essas criações, gestadas em momentos individuais e assíncronos, eram partilhadas nos momentos síncronos do laboratório, nos quais eram friccionadas pelas outras produções dos alunos-artistas, transformando-se no processo, dando novas formas às suas células de criação, abrindo possibilidades para um trabalho dialógico.

O diálogo principal com o grupo se deu por meio do aplicativo de mensagens instantâneas WhatsApp. Esse instrumento facilitou a comunicação, visto o seu alto grau de acessibilidade. O seu uso foi proposto também como uma possibilidade de experimentar a construção de procedimentos artísticos em uma plataforma de comunicação cotidiana, reinventando desse modo suas possibilidades de uso.

Todos os artistas participantes do curso foram inseridos em três grupos do aplicativo WhatsApp:

- a) Grupo 1 (ENVIOS) – Nesse grupo, os artistas recebiam as instruções diárias de trabalho, e por ele o condutor do processo enviava os pré-textos de criação a cada dia;
- b) Grupo 2 (VESTÍGIOS) – Por esse grupo, os artistas podiam compartilhar suas reações aos pré-textos de criação enviados, através de textos, fotografias, vídeos ou quaisquer outros meios digitais;
- c) Grupo 3 (DEBATES) – Com horários pré-estabelecidos, por esse grupo eram compartilhados, diariamente, debates acerca de algum tópico de criação.

Essa estrutura de comunicação foi inspirada na experiência da oficina “Pequenas performances no cotidiano”, conduzida pela professora Thaise Nardim, da Universidade Federal do Tocantins (UFT).

Como resultado desse processo, os artistas participantes construíram uma experiência cênico-digital, uma jornada formulada em um percurso que atravessou os ambientes do WhatsApp, Google Meet, Instagram e *e-mail*.

Para elaborar o universo de nossa criação, partimos da obra do escritor português José Saramago *O conto da Ilha desconhecida* (2010). Não tínhamos o objetivo de alcançar a construção de um trabalho que adaptasse o texto para a cena, nem mesmo ser fiel a uma linha fabular da história. Nossa pretensão era a construção de uma ideia de reação ao texto, como trabalhado por Paulina Caon (2012), em que se busca desenvolver um estudo sobre o texto, fazendo ligações múltiplas com vários outros estímulos, gerando uma cena que é uma resposta ao mergulho dado. Buscamos desenvolver uma metáfora cênica a partir de pontos apresentados no texto que dialogavam com o momento pandêmico: solidão, busca, desejo de encontro e sensação de ser uma ilha.

Sobre isso, a artista Carin Cássia (2022), em sua tese, aponta como o período de isolamento transformou nossos modos de existência, afetando nossas criações artísticas, dando tons que se repetiam e se assemelhavam em diferentes produções. Atravessados pelas emoções e sentimentos do período, os artistas compartilhavam suas esperanças e medos:

Em muitos trabalhos de artistas que estavam criando como nós, era possível notar uma oscilação entre tons mais otimistas, tons mais desesperançosos, mais nostálgicos, outros mais de protestos e indignação diante do que estávamos vivendo, e ainda outros que parecem provocar uma suspensão da realidade e convocam uma realidade completamente diferente de tudo (Freitas, 2022, p. 60).

Partindo da ideia de criação de um ambiente de convívio por meio digital, “Mapa das ilhas desconhecidas” foi uma experiência cênico-digital que colocou realidades em diálogo – uma realidade social e uma realidade narrativa – para criar um ambiente de jogo de realidade alternada, um terreno liminar entre a ficção e o real. Este terreno é zona frutífera para o desenvolvimento de uma “comunidade projetada”, como nos fala Roger Bernat em entrevista a Óscar Cornago (2016), um horizonte em comum de representação, para artistas e público, que permite um ato coletivo de ação, estabelecendo inúmeros caminhos de desenvolvimento para o trabalho. As ideias de comunidade levantadas por essas experiências são explicitamente transitórias; seu público não está ligado por uma raiz identitária, mas pelo desejo utópico de criação despertado pelo jogo.

Através da construção de uma estrutura de narrativa interativa, o público era convocado a participar, decidir e intervir, colaborando em uma criação que tomava como

espaço de jogo quatro ambientes: WhatsApp, Instagram, Google Meet e *e-mail*. Fazendo uso das diferentes modalidades de texto que essas plataformas disponibilizam, uma linha narrativa básica foi proposta pelos atores e pelas atrizes.

A equipe, formada por cinco artistas – Raphael Bernardo (direção), Analice Croccia¹² (atuação), João Neto¹³ (atuação), Marcela Coelho¹⁴ (atuação) e Sara Yasmin¹⁵ (produção) –, residentes em quatro cidades diferentes, trabalhou durante todo o processo de forma remota, descobrindo os caminhos de criação e de produção por meio do tecnóvivo, em um momento de emergência pública. Em nossa experiência, priorizamos a abertura para um trabalho de atuação que dialogasse com uma construção de linguagem para além do vídeo, exercitando as possibilidades de recursos sonoros, textos escritos, imagens estáticas e textos híbridos.

4.2 As táticas para compor um encontro de ilhas

Em “Mapa das ilhas desconhecidas”, o encontro dos moradores de um condomínio residencial – Condomínio Arquipélago – é a situação de jogo. Os moradores apresentam os problemas e as dificuldades enfrentados em um prédio administrado por um síndico corrupto. O público, durante o jogo-cena, torna-se um morador do edifício e, jogando, procura encontrar soluções para os problemas que surgem. A partir dessa experiência, passamos a refletir sobre as possibilidades de criação de uma poética relacional em situação de tecnóvivo, investigando um possível estado de comoção, como nos conta a professora Ana Pais (Pais, 2018), em que artistas e público constroem uma relação de reciprocidade, que é a base da criação, em uma dramaturgia escrita através do encontro, fazendo com que o trabalho ganhe novos contornos a cada sessão.

¹² Analice Croccia é atriz, diretora, professora, produtora e pesquisadora de teatro. Formada em Licenciatura em Teatro pela UFPE (2017), começou a atuar profissionalmente em 2009, quando participou da montagem de “Histórias das Conchas do Mar”, dirigida por Rodrigo Cunha, com adaptação de texto homônimo de Luciano Pontes, para o Projeto Poetas da Terra (Sesc).

¹³ João Neto é ator, diretor e professor de Artes/Teatro, formado em Licenciatura em Teatro pela UFPE (2016).

¹⁴ Marcela é acrobata de aéreos circenses desde 2016 e atriz em formação. Concluiu o módulo de teatro iniciante (2019) e o curso História do Teatro Brasileiro: Perspectivas Decoloniais (2020) pelo Sesc Santo Amaro-PE.

¹⁵ Sara é atriz, produtora e professora de teatro, formada em Licenciatura em Teatro pela UFPE (2021).

Figura 7 - Instruções enviadas ao público antes do início do experimento



Fonte: Arquivo do Laboratório de Criação Relacional

Para que a experiência acontecesse, 1 hora antes do início das apresentações abríamos as portas do nosso espaço de jogo. O público era adicionado em um grupo de WhatsApp, dávamos as boas-vindas e explicávamos algumas orientações para que a experiência fosse vivida da melhor forma. Com o caminhar do nosso processo, percebemos que, para que o jogo funcionasse da melhor forma, a composição do público não poderia ultrapassar o número de 30 pessoas por sessão.

No horário marcado, um sinal sonoro era emitido no grupo – uma versão das três batidas de Molière – alertando que estávamos prestes a zarpar em busca de terras desconhecidas. Na ação, uma das atrizes grava um áudio em tempo real, compartilha a sua sensação de isolamento, seu sentimento em ser uma ilha. Ainda timidamente, algumas pessoas do público começam a expressar suas identificações com o relato da atriz. Tudo acontece de forma muito rápida, como costuma acontecer nas trocas de mensagens por esses aplicativos. Para não perder o barco de vista, é preciso atenção. Logo uma dramaturgia é composta por meio de áudios, textos, *emojis* e figurinhas, recursos básicos da comunicação via WhatsApp.

Figura 8 - Dispositivo de jogo enviado ao público durante o experimento



Fonte: Arquivo do Laboratório de Criação Relacional

Um convite é lançado ao público por meio de um vídeo curto. Pedimos para que cada um compartilhe a sua linha de horizonte em uma fotografia, dando a oportunidade para que

possamos conhecer um pouco de seus territórios. Uma sequência de fotos invade o grupo; são as imagens dos espaços de isolamento social. Em seguida, o público é direcionado a conhecer mais de perto os territórios dos náufragos-atores, sendo direcionados para salas de vídeo-chamada via Google Meet.

Figura 9 - Atores recepcionando o público nas salas de videochamadas. *Prints* das telas durante uma das apresentações da experiência cênica digital “mapa das ilhas desconhecidas”



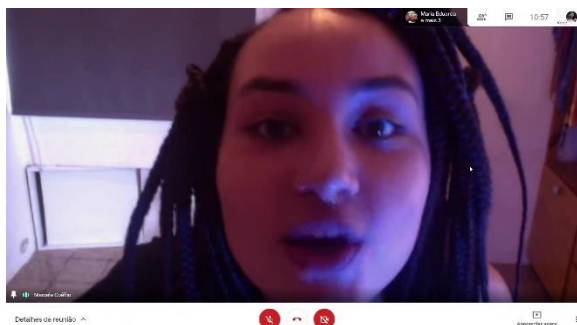
Fonte: Arquivo do Laboratório de Criação Relacional

Figura 10 - Atores recepcionando o público nas salas de videochamadas. *Prints* das telas durante uma das apresentações da experiência cênica digital “mapa das ilhas desconhecidas”



Fonte: Arquivo do Laboratório de Criação Relacional

Figura 11 - Atores recepcionando o público nas salas de videochamadas. *Prints* das telas durante uma das apresentações da experiência cênica digital “mapa das ilhas desconhecidas”



Fonte: Arquivo do Laboratório de Criação Relacional

Figura 12 - Cenas-áudio compartilhadas pelos atores durante o experimento



Fonte: Arquivo do Laboratório de Criação Relacional

O encontro íntimo é interrompido por uma mensagem urgente no WhatsApp. Todos são convocados a voltar para o grupo geral. Os moradores enviam áudios denunciando a falta de água no condomínio, problema que desestabiliza a vida de todos os condôminos. A denúncia da falta de água é o estopim para que outros problemas do prédio venham a público e para que soluções sejam cobradas. Nessa altura da experiência, o público já se apropriou dos recursos do jogo, assumindo seus papéis de condôminos, compondo, com os artistas, uma “dramaturgia do convívio”, que é definida por Jorge Dubatti como:

Dramaturgias que, seja pela liberdade que tem o ator para interagir com os espectadores ou pela imposição do convívio sobre o material de cena, produziram um caso particular. Digamos que o ator deixa de ser uma simples tecnologia do diretor para transformar-se em um gerador de acontecimento convivial, que implica produção de dramaturgia (Romagnolli; Muniz, 2014, p. 253).

Figura 13 - Atriz Marcela Coelho. Foto enviada durante a experiência cênica. Marcela demonstra o seu descontentamento com a falta de água no prédio



Fonte: Arquivo do Laboratório de Criação Relacional

Figura 14 - Foto enviada por uma espectadora da ação. A imagem nos faz refletir sobre o processo de reação do público à obra, resultando na composição de uma dramaturgia em tecnovívio



Fonte: Arquivo do Laboratório de Criação Relacional

O debate acalorado só é suspenso quando um “ataque de *fake news*” invade o espaço de jogo, bombardeando o grupo com um *link* suspeito. O *link* direciona o público para a parte final da experiência.

Figura 15 - Cena-vídeo compartilhada pelos atores durante o experimento



Fonte: Arquivo do Laboratório de Criação Relacional

Buscando estender ainda mais o senso de jogo e de colaboração com o público, inspirados no nosso primeiro dispositivo de criação, ao final da experiência é encaminhado aos participantes um *e-mail*, no qual agradecemos a presença deles em nossa experiência e lançamos o convite para que também nos apresentem as suas “ilhas particulares”:

“Olá, tudo bem?”

Estamos mandando esse *e-mail* para agradecer por ter participado de nossa aventura. Hoje estivemos viajando por Ilhas desconhecidas, que agora, parece que conhecemos um pouco mais. Cada um escolheu a sua, e pôde entender um pouco o trajeto. Lembra dela? Ela estava

diferente, não era? Pensamos nosso próprio trajeto para as nossas próprias ilhas. Cada uma estava do seu jeito, pois eram as nossas coisas, eram nossos cheiros, nossas, cores...
Fiquei curioso para conhecer uma ilha só tua. Como seria? Tu me convidaria para ir contigo?

Você me mostraria o mapa?

Te convido a representar o mapa de sua ilha desconhecida.

Quais as dimensões dela? Como é composta a fauna e a flora de sua ilha? As cores? Os costumes? O que se enxerga em seu horizonte?...

Experimente colocar tudo isso em uma folha de papel, em uma foto, vídeo... fique à vontade para materializar esse espaço.

Ficaremos felizes se puder compartilhar conosco, nos encaminhando por *e-mail* ou postando em suas redes sociais e nos marcando”

A seguir, compartilhamos alguns dos materiais recebidos do público participante, expressões individuais para compartilhar suas “Ilhas pessoais” conosco.

Figura 16 - Compartilhamento de “mapa pessoal” recebido do público participante da experiência cênica digital, em 26 de fevereiro de 2021

Olá coletivo,
desde já agradeço ao espetáculo de vocês, me diverti bastante nessa noite de sábado.
Há 2 anos resolvi descobrir outras ilhas, outras cores, outras faunas, e esse agora é o mapa da cidade que escolhi para morar.
Fica há 2.695 km de Recife, mas precisamente localizada na região metropolitana de São Paulo. Essa ilha é circundada por um trecho de mata atlântica, chamado Serra do Itapety, que tem como flora característica bromélias, embaúbas, quaresmeiras, manacás, entre outros. A mata é fechada, quente, úmida, e seu representante animal mais característico é Sagui da Serra Escuro, junto com uma infinidade de outros mamíferos, aves, répteis e anfíbios, bem típicos da região.
As cores da bandeira dessa ilha são: azul, vermelho, branco e preto, e trazem estampadas as imagens dos bandeirantes que descobriram estas terras, junto do nosso produto de exploração do Brasil colônia, café e cana de açúcar.
O rio Tietê corta essa ilha de fora a fora, e por mais espetacular que pareça, é limpo!
Na semana de pentecostes, os habitantes da ilha se reúnem para celebrar a festa do Divino Espírito Santo, a mais tradicional e antiga da região.
O que vejo da janela é a serra, que, ao atravessá-la por cerca de 40km, dá de encontro com o mar da praia de Bertioga, de um lado e, a 50km do seu oposto, dá de encontro com outra grande ilha super caótica, chamada São Paulo.

Espero que tenham gostado da minha ilha, e ela estará aberta para caso vocês queiram conhecê-la.
Vida longa para a companhia e para o espetáculo. Evoé!

Atenciosamente,

Fonte: Arquivo do Laboratório de Criação Relacional

Figura 17 - Compartilhamento de “mapa pessoal” recebido do público participante da experiência cênica digital, em 27 de fevereiro de 2021

Olá!
Minha ilha tem muito de imaginação. De sonho. De transição.
Recentemente ela está abalada por um acidente natural. Ainda estou triste por causa de isso. Mas sobrevivi...
Minha ilha é apesar de tudo um lugar lindo, colorido, enorme, cheira a mar, a liberdade e a superação de desafios.
Ela é rodeada de natureza e paz por todos os lados. A vegetação é de Paraíso tropical. Vejo peixes e animais marinhos que nem sei os nomes porém invento nomes pois adoro imaginar...
Aqui se dança bastante. Tem se aqui a necessidade do movimento porque ele, o movimento, é vida!!!
Minha ilha é assim flutuante e instável às vezes. E ando aproveitando esse balanço pra não perder o ritmo da vida da dança que tanto amo! - No momento minha ilha transita...se locomove...vai comigo....
Obrigada a todos Vcs que me fizeram sonhar!

Fonte: Arquivo do Laboratório de Criação Relacional

Figura 18 - Compartilhamento de “mapa pessoal” recebido do público participante da experiência cênica digital, em 20 de fevereiro de 2021



Fonte: Arquivo do Laboratório de Criação Relacional

“Mapa das ilhas desconhecidas” nos faz refletir sobre a potência da arte em instaurar o sentido de jogo no ambiente cotidiano, ressignificando, nesse caso, inclusive, nossos meios de comunicação e de relações neotecnológicas, dando a oportunidade para que repensemos nossos espaços de vida. Diante das dinâmicas de desencanto social que atravessamos, fruto do nosso tempo, e não só do período pandêmico, reacendemos o desejo utópico do encontro, acreditando na possibilidade de redesenhar caminhos para as experiências coletivas, nos quais a arte vigora como lugar para experimentarmos o sentimento de comunidade. As micro-poéticas relacionais, vividas por meio do *tecnovívio*, ajudaram-nos a atravessar o momento da pandemia. Interessa-nos, agora, entender como essas possibilidades de criação podem auxiliar no momento de retomada convivial. Diante das atrocidades de um governo que enxerga a diferença como algo a ser combatido e aniquilado, a arte nos faz lembrar da importância do encontro, ação de ir “ter com”¹⁶.

¹⁶ Esse comentário foi construído durante o período do desgoverno 2019-2022. Graças a força da democracia, hoje vivemos tempos de novas esperanças.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Percepções de um corpo em deriva

Sou sobrevivente de um naufrágio. No início desta pesquisa, sonhei que ela seria uma travessia tranquila. Nos meus planos ideais, navegaria olhando as estrelas, guiaria-me por bússolas, apoiado pela ciência milenar dos navegadores que vieram antes de mim. Não imaginava que, já no início dessa viagem, um furacão – sem precedentes! – destruiria minha embarcação e me coloraria à deriva em alto-mar.

Encontrar novas terras foi uma experiência de deriva. Quando saímos à deriva no oceano, não sabemos o que nos espera pelo caminho; estamos expostos aos temperamentos do mar. Por isso, é preciso estar preparado para as pequenas brisas e os grandes furacões. É preciso coragem. Quem sai à deriva no mar, sabe que a terra firme não é tão segura quanto parece, e por isso se aventura em busca de novas terras. Porque sabe que o encontro com o novo pode trazer de volta o encanto, a esperança. Encontrar novas ilhas pode trazer beleza ao nosso olhar. Mas até que isso aconteça, é preciso saber lidar bem com a sensação de estar perdido. Estar perdido em alto-mar pode ser desesperador.

O exercício da pesquisa em Artes Cênicas durante o período pandêmico foi desafiador. As palavras aqui registradas podem ser vistas como um diário de uma aventura em busca de novos horizontes, a partir da seguinte pergunta: seria possível a construção de um processo teatral tomando o relacional como “ponto de partida e de chegada” (Bourriaud, 2009, p. 62)? A capacidade de adaptação é algo que não podemos perder de vista no trabalho com a pesquisa, mas, confesso, o assombro do estado pandêmico e o isolamento social me fizeram pensar, em alguns momentos, que esta pesquisa não seria possível. Para além disso, vivíamos em um momento politicamente terrível: tempos de brutalidade institucionalizada, de propagação do medo e do ódio. Nesse contexto, o encontro com o outro se tornava, cada vez mais, uma sombra de perigo.

O encontro com novas referências trouxe perspectivas para pensarmos a criação teatral; aqui, especificamente, para pensarmos na abordagem de uma micro-poética relacional por meio do tecnovívio. A arte sempre colaborou para que pensássemos em outras possibilidades de configuração das relações humanas, proporcionando o encontro entre estranhos, criando espaços de afetos em terrenos desérticos, levantando novas lógicas para as trocas humanas. A potência de um teatro sob uma perspectiva de micro-poética relacional está

em sua célula de desejo, em sonhar com a criação de novas relações humanas por meio do fazer artístico.

Nas últimas décadas, as relações humanas passaram a ser cada vez mais mediadas pelas tecnologias. Boa parte do teatro vivido antes da pandemia parecia insistir no caminho contrário, reafirmando a vocação do teatro para o convívio e para uma lógica de criação analógica. A pandemia instaurou o digital como único modo de compartilhamento da criação teatral durante o biênio 2020-2021. Com isso, encaramos o desafio de pensar as relações de criação entre artistas e público através das tecnologias. Passada a pandemia e voltando ao estado de convívio, cabe a nós pensarmos o que levaremos de herança da experiência vivida. Não podemos negar que boa parte de nós ainda vive em uma lógica de tecnovívio – assistimos a aulas *on-line*, temos reuniões em salas digitais e pedimos nossa comida por aplicativos, por exemplo. Então, como o teatro continuará a dialogar com as tecnologias em seus processos de criação? Como podemos pensar micro-poéticas relacionais híbridas para o mundo pós-pandemia?

Pensar em micro-poéticas relacionais por meio do tecnovívio nos trouxe a possibilidade de experimentar novas percepções para a construção de relações através dos dispositivos tecnológicos. Essa vivência pode gerar nos indivíduos novos sentidos para a concepção de arte contemporânea, tornando viável aproximá-la de seus cotidianos. A experiência de criação artística dentro dos espaços de isolamento social facilitou a reflexão sobre as novas relações com os espaços domésticos, enxergando novas formas de habitar, fazendo pensar – tanto para os artistas, quanto para o público – em novos tempos/ritmos de existência, facilitando a quebra de uma lógica do tempo mecânico, colaborando para pensarmos a prática artística como algo próximo do nosso dia a dia.

O Laboratório de Criação Relacional foi um terreno de treinamento e criação cênica que apostou na descoberta de estratégias e táticas relacionais, adaptando-se às demandas do tecnovívio. Fica em nós o desejo de ampliar cada vez mais esse campo, por meio da criação e da autorreflexão, e de colaborar para a ampliação dos estudos das micro-poéticas relacionais no contexto brasileiro, buscando entrar em contato com novos cenários, enxergando as particularidades e os novos estímulos. A vivência aqui compartilhada é construída sobre uma perspectiva, como dito antes; a Estética Relacional não está presa a uma forma, e sim é desenhada a partir das referências de cada artista.

É importante lembrar que o campo das relações é um terreno de conquistas, no qual nem sempre as ações do público correspondem às expectativas dos artistas. É preciso estar

aberto às situações inesperadas, tendo abertura para jogar com os diferentes estímulos recebidos. Em uma próxima etapa de pesquisa, desejamos investigar o dissenso como terreno para a construção de relações.

Por fim, ressaltamos o potencial pedagógico dessa experiência, tanto como campo de formação para atores e atrizes, quanto como espaço para formação de espectadores. O trabalho de criação com as tecnologias possibilitou a abertura para o diálogo com novos públicos, pessoas que, por diversos motivos, não tinham acesso ao teatro.

Já no campo da formação dos artistas, compactuamos com o pensamento do professor Jorge Dubatti, que nos fala sobre uma “Desejável formação múltipla aos artistas em atuação, para que estejam capacitados tanto para as artes teatrais como para as artes tecnoviviais (e multipliquem assim sua possibilidade profissional)” (Dubatti, 2020, p. 24).

6 REFERÊNCIAS

- ALICE, T. **Performance como revolução dos afetos**. São Paulo: Annablume, 2016.
- BISHOP, C. Antagonism and Relational Aesthetics. Mit Press, **Revista Octubre**, 2004. <https://doi.org/10.1162/0162287042379810>
- BISHOP, C. Divisão digital. **Revista Eco Pós - Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da UFRJ**, Rio de Janeiro, 18, 36-44. Disponível em: <https://doi.org/10.29146/eco-pos.v18i1.2391>. Acesso em: 22 de janeiro de 2022.
- BOURRIAUD, N. **Estética relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- CABALLERO, I. D. **Cenários Liminares: teatralidades, performances e políticas**. Uberlândia: EDUFU, 2016. <https://doi.org/10.14393/EDUFU-978-85-7078-434-6>
- CIURANS, E. La participación, el mito del nuevo espectáculo. **Telonde fondo - Revista De Teoría Y Crítica Teatral**, (24), 178-190, 2016. Disponível em: <https://doi.org/10.34096/tdf.n24.3152>. Acesso em: 27 de agosto de 2021.
- CORNAGO, Ó. "Uno va al teatro a ser manipulado – Una conversación con Roger Bernat. **Telonde fondo - Revista De Teoría Y Crítica Teatral**, (24), 214-226. Disponível em: <https://doi.org/10.34096/tdf.n24.3154>, 2016. Acesso em: 27 de agosto de 2021.
- DARDOT, P; LAVAL, C. **Comum: ensaio sobre a revolução no século XXI**. São Paulo: Ed. Boitempo, 2017.
- DE PAULA, J. E. **Jogo e Memória: Essências - Cena contemporânea e o jogo do círculo neutro como anteparos para os processos de preparação e criação do ator**. 2015. Tese (Doutorado em Artes) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.
- DUBATTI, J. **O teatro dos mortos: introdução a uma filosofia do teatro**. São paulo: Edições Sesc São Paulo, 2016.
- DUBATTI, J. **Teatro y territorialidad: Perspectivas de filosofía de teatro y teatro comparado**. Barcelona: Gedisa Editorial, 2020.
- DUBATTI, J. Experiencia teatral, experiencia tecnovivial: ni identidad, ni campeonato, ni superación evolucionista, ni destrucción, ni vínculos simétricos. *In: Rebento*, São Paulo, n. 12, p. 8-32, jan.-jun., 2020b.
- ENRILE, J. P. **Teatro relacional: una estética participativa de dimensión política**. Caracas:

Editorial Fundamentos, 2016.

EUGÊNIO, F.; FIADEIRO, J. **O encontro é uma ferida**. Excerto da conferência-performance Secalharidade de Fernanda Eugenio e João Fiadeiro. Lisboa: Culturgest, jun. 2012. Não paginado. Disponível em: <https://ladcor.files.wordpress.com/2013/06/o-encontro-c3a9-uma-ferida.pdf>. Acesso em: 05 de setembro de 2021.

FONTES, H. Ser ou não ter teatro. *In: Questão de Crítica*, 13 de setembro de 2021.

Disponível em: <http://www.questaodecritica.com.br/2021/09/ser-ou-nao-ser-teatro/>. Acesso em: 20 de abril de 2023.

FREITAS, C. C. L. **Um teatro de emergência**: as fricções nos processos de criação cênica em tempos de pandemia. 2022. Tese. (Doutorado em Artes Cênicas) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

GUIMARÃES, J. O teatro como dispositivo relacional na habitação cênica Naquele Bairro encantado. **Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**, Belo Horizonte, v. 5, n. 10, p. 44-57, nov. 2015.

MUNIZ, M. L.; FALCI, C. H. A eficácia da presença na cena contemporânea mediada pela tecnologia: o caso Play Me. **Visualidades - Revista do Programa de Pós-graduação em Arte e Cultura Visual da Universidade Federal de Goiás**, Goiânia, v. 16, n. 2, 2018.

Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/VISUAL/article/view/48603>. Acesso em: 11 de dezembro de 2021. <https://doi.org/10.5216/vis.v16i2.48603>

MUNIZ, M. ROCHA, M. A relação entre teatro e internet: tensionamento do tempo e do espaço teatral. **Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**, Belo Horizonte, v. 6, n. 12, 2016. Acesso em: 13 de dezembro de 2021.

PAIS, A. **Comoção**: os ritmos afectivos do acontecimento teatral. Tese. (Doutorado em Estudos Artísticos) - Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2014.

PAVIS, P. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2017.

RANCIERE, J. **O espectador emancipado**. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

ROMAGNOLLI, L. E.; MUNIZ, M. Teatro como acontecimento convival: uma entrevista com Jorge Dubatti. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v.2, n.23, p. 251-261, 2014. Acesso em: 15 de fevereiro de 2022.

<https://doi.org/10.5965/1414573102232014251>

SNEED, G. Dos Happenings ao diálogo: legado de Allan Kaprow nas práticas artísticas “relacionais contemporâneas. **Revista Poiésis**, 12(18), 169-187, 2011. Disponível em:

<https://doi.org/10.22409/poiesis.1218.169-187>. Acesso em: 12 de fevereiro de 2021.

SCHECHNER, R. **El teatro ambientalista**. Toluca: Arbol Editorial, 1988.

SOARES, S. J. P. **O corpo-testemunha na encruzilhada poética**. 2018. 251 f. Tese - (Doutorado em Pedagogia do Teatro) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

TAVARES, G. **Atlas do corpo e da imaginação: teoria, fragmentos e imagens**. Porto Alegre: Dublinense, 2013.