

O PODER PROVIDOR: TRANSMÍDIA E PRESENÇA NAS ARTES DA CENA

Adilson SIQUEIRA¹

<https://orcid.org/0000-0001-9380-6385>

Ana DIAS²

<https://orcid.org/0000-0003-0355-7552>

Juliana MONTEIRO³

<https://orcid.org/0000-0003-2296-9288>

Juliana MOTA⁴

<https://orcid.org/0000-0003-2637-7597>

Marcelo ROCCO⁵

<https://orcid.org/0000-0001-7229-339>

Regilan Deusamar Barbosa PEREIRA⁶

<https://orcid.org/0000-0002-5412-7942>

Resumo:

O presente ensaio pretende promover uma análise teórica acerca das noções de Transmídia e Presença nas artes da Cena. A fundamentação teórica busca uma aproximação entre o conceito de performatividade (FÉRAL, 2015) e as noções de virtualidade (LEVY, 2007). Nosso propósito é discutir a capacidade de manipulação do tempo-espaço, considerando diferentes perspectivas sobre a virtualidade encontrada na cena. Após o início da pandemia causada pelo vírus SARS-COV-2, ampliou-se o processo de discussão acerca do ambiente virtual que levou à transformação do corpo presente na cena a partir de diversos elementos, alterando, em parte, a sua estrutura. Isto difere do que é comumente concebido como arte ao vivo, criando outras leituras para o movimento.

Palavras-chave: Presença nas artes da cena. Transmídia. Poder provedor.

PROVIDER POWER: TRANSMEDIA AND PRESENCE IN PERFORMING ARTS

Abstract:

This essay intends to propose a theoretical analysis about the notions of Transmedia and Presence in performing arts. Our theoretical framework seeks to utilize the concept of performativity (FÉRAL, 2015) and notions of virtuality (LEVY, 2007). The aim is to spark discourse about the ability to manipulate space-time, making use of different perspectives towards the virtuality found within the scene. The discourse concerning virtual environments has intensified since the start of the SARS-COV-2 pandemic. This has led to a shift in the body's presence on scene, which, in turn, shifted, in part, the structure of the scene itself. Such transformation differs from the commonly understood live art, opening the way for other perspectives on movement.

Keywords: Virtuality. Transmedia. Provider power.

¹ **Adilson Siqueira** é professor e pesquisador do curso de Teatro e dos Programas de Pós-graduação em Artes Cênicas e Interdisciplinar em Artes, Urbanidade e Sustentabilidade, da UFSJ.

² **Ana Dias** é professora do Departamento de Artes da Cena da UFSJ. Formada em cinema pela UFF, fez Mestrado e Doutorado em Teatro/Artes Cênicas na UNIRIO.

³ **Juliana Monteiro** é voluntária no "na sala da nossa casa", co-fundadora da cia passo a 2 de teatro, diretora, atriz e professora. É professora nos cursos de Teatro na UFSJ.

⁴ **Juliana Mota** é atriz, cantora, diretora e relações públicas. Professora do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da UFSJ. Líder do grupo de pesquisa e programa de extensão CASA ABERTA.

⁵ **Marcelo Rocco** é professor Adjunto na Universidade Federal de Ouro Preto (Ouro Preto, MG, Brasil). Coordenador do grupo de pesquisa Urbanidades Intervenções. Coordenador do PIBID ARTES/UFOP.

⁶ **Regilan Pereira** é pesquisadora associada do Laboratório de Estudos do Espaço Teatral e Memória Urbana (LEGT5/PPGAC/UNIRIO) e integrante do Grupo Transdisciplinar de Pesquisa em Artes, Culturas e Sustentabilidade - GTRANS, vinculado à UFSJ.



A arte carnal é um trabalho de autorretrato no sentido clássico, mas com meios tecnológicos que são aqueles de seu tempo. Ela [a arte carnal] oscila entre desfiguração e refiguração. Ela [a arte carnal] se inscreve na carne porque nossa época começa a dar a possibilidade. O corpo se torna um ready-made modificado porque ele não é mais esse ready-made ideal, que é só assinar. A arte carnal não se interessa ao resultado plástico final, mas à operação-cirúrgica-performance, e ao corpo modificado, tornado lugar de debate público. O corpo é debate público (2018). (Orlan)

Ou ainda:

Espero que inventem uma tecnologia para eu conseguir atravessar a tela do computador e enfiar a minha mão no pênis de vocês (2005). (Bruna Surfistinha)

1. A ‘Mesa’ en scène: o poder provedor – Seminário A Arte Indigente

O presente ensaio é derivado da pesquisa *Performando com SARS-COV-2*, que reuniu, a partir de maio de 2020, seis professores de duas universidades federais mineiras – UFSJ e UFOP – e alguns estudantes dos cursos de Graduação em Teatro e em Ciências da Computação da UFSJ, dentre outros, visando discutir e criar espetáculos, performances e trabalhos acadêmicos a partir do contexto de isolamento que começamos a vivenciar em março de 2020, no Brasil. Com o propósito de refletir sobre a noção de presença cênica virtualizada, o grupo se mobilizou para criar uma nova modalidade de mesa-redonda, que posteriormente foi apelidada de “mesa-en-scène”, por trazer, junto à discussão teórica comum a esse tipo de evento acadêmico, performances artísticas e experimentações de linguagem. Essa mesa-redonda virtual foi apresentada durante o VII Seminário de Pesquisa do PPGAC/UFOP, do Instituto de Filosofia, Artes e Cultura da Universidade Federal de Ouro Preto (IFAC/UFOP), a convite do professor Marcelo Rocco.

Discutir o teatro e a performance como artes da presença e que dependem de um “poder provedor” para se efetuarem, já que podem ser vistas como “artes indigentes”, foi o mote para essa apresentação virtual. Cada professor, então, se debruçou sobre suas linhas de pesquisa para trabalhar com essas questões, e assim surgiu o roteiro da mesa, que entrelaçou textos, imagens, performances e pequenos experimentos cênicos interativos, unindo as propostas dos artistas docentes num enquadramento artístico-acadêmico. A tecnologia entrou, então, como o “novo” poder provedor, gerando questionamentos que envolvem aspectos diversos do âmbito da criação, da comunicação e da propagação da obra, ao deslocarem elementos presenciais para outras espacialidades.



É importante observar que as aspas inseridas na palavra “novo” não foram colocadas por acaso: como sabemos, a tecnologia esteve sempre presente, de algum modo, nos espetáculos cênicos. Vamos discorrer um pouco sobre isso a partir de uma visão cenográfica, que nos é dada por uma das autoras desse ensaio.

2. Sobre imagens, palavras e virtualidades no século XX

Em princípios do século XX, o encenador alemão Erwin Piscator (Alemanha 1893 – Alemanha 1966) introduziu projeções fílmicas no espaço da cena teatral. As grandes telas diante de atores, atrizes e plateia colocaram em destaque imagens e palavras que, juntas, compuseram críticas à sociedade de então. Esta cena que conectou a presença cênica à imagem gravada foi possibilitada como consequência das avassaladoras mudanças nos campos das artes, sociedade, política, e todas estas envoltas pelas inovações tecnológicas que os séculos XVIII e XIX legaram ao princípio do século XX à Europa. A partir de então, este continente viu as vanguardas, termo militar, tomarem lugar no campo das artes, e o teatro certamente teve sua estrutura basilar redimensionada nesse contexto. Na figura 1, os estudos de Margot Berthold apresentam o palco de Piscator em 1927, na cidade de Berlim:



Figura 1. Construção cenográfica com projeção de imagem. Encenação de Erwin Piscator (Fonte: BERTHOLD, 2001, p. 503)



No colóquio de 21 de junho de 2002, na Bibliothèque Nationale de France, organizado por Michel Corvin e Franck Ancel, Béatrice Picon-Vallin apresentou o estudo intitulado *Jacques Polieri na História das Artes do Espetáculo*. Nesse estudo, Picon-Vallin realiza uma análise comparativa entre o cenógrafo tcheco Josef Svoboda (Checoslováquia 1920 – República Tcheca 2002) e o cenógrafo francês Jacques Polieri (França 1928 – França 2011).

De acordo com os estudos de Picon-Vallin, esses dois cenógrafos foram os grandes precursores na utilização das mídias de tecnologia cinematográfica e virtuais nas artes cênicas. Svoboda empreendeu a confrontação de atores e atrizes com modernas projeções cinematográficas, o cenógrafo reuniu teatro, música e projeção, e aprimorou a técnica de projeção e iluminação no espaço da caixa cênica italiana ao desenvolver o Polyecran, dispositivo que reúne múltiplas telas e corpos multifacetados em diálogo com intérpretes e plateia. A seguir, na figura 2 se destaca a realização cênica de Svoboda que criou um novo elo entre a cena e a imagem:



Figura 2. Svoboda – Polyécran, 1958 ⁷

(Fonte: http://www.peroni.com/lang_PT/scheda.php?id=52334)

⁷ “Na primeira versão do Polyécran, a partir de um roteiro intitulado A Primavera de Praga, de Emil Radok, oito telas, quadradas e trapezoidais, formam uma composição plástica fragmentada e descentrada... Inúmeros pontos de vista são oferecidos ao espectador” (Nota de tradução de Fátima Saadi para PICON-VALLIN. A cena em ensaios, 2008 p. 104.)



Jacques Polieri, no entanto, optou por novos espaços para a construção cênica, promoveu a ampliação da comunicação teatral ao conceber uma cena simultânea à maneira de um cyber-teatro. De acordo com Picon-Vallin, Polieri considerava que as transformações que as novas tecnologias poderiam promover na cena teatral do século XX ficariam restritas no interior da arquitetura teatral de palco italiano, portanto, para que as inovações pudessem ser amplamente testadas e problematizadas, um novo espaço precisava ser investigado, o qual permitisse uma mobilidade total tanto para atores quanto para espectadores. A seguir a foto da Casa de Cultura de Grenoble, cuja cinética de palco permite novas formulações cênicas espaciais:

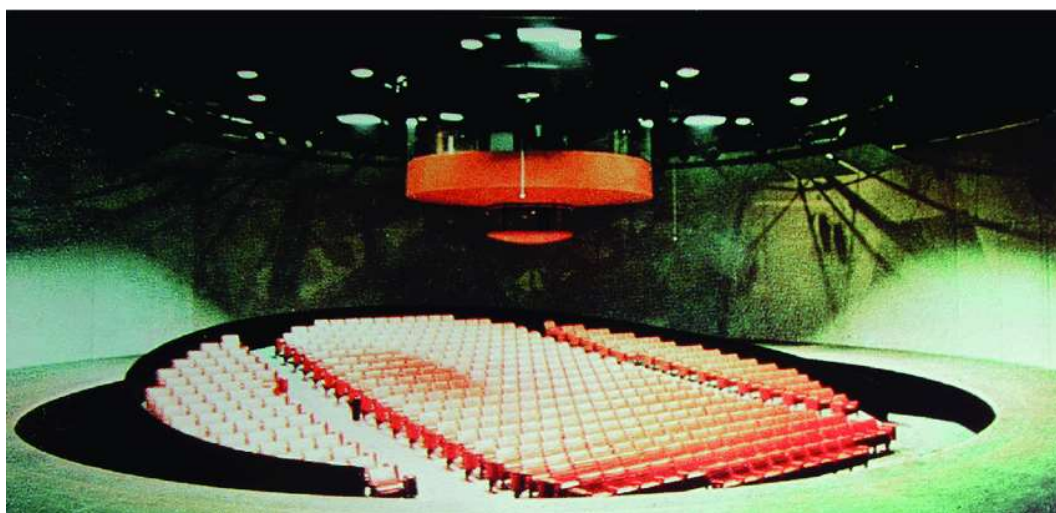


Figura 3. Casa de Cultura de Grenoble - A sala anular móvel, além de girar 360°, é envolvida por um palco circular que gira nos dois sentidos. 1968. (Fonte de imagem e legenda: Moura e Lima, 2016, p. 12)

Na cena teatral brasileira da segunda metade do século XX se destaca o cenógrafo Helio Eichbauer que, no princípio da década de 1960, teve a oportunidade de aprender diretamente com Josef Svoboda. Sua formação foi tão frutífera que no final desta mesma década Eichbauer realizou a cenografia para *Álbum de Família*, dramaturgia de Nelson Rodrigues, direção de Eros Martins Gonçalves. Para esta encenação Eichbauer conjugou as linguagens do cinema e do teatro à dramaturgia brasileira.

O dispositivo cenográfico construído para *Álbum de família* dinamizou as projeções das imagens, dada sua cinética, com deslocamentos no espaço que assumiram funções cênicas



diversas. A seguir, a figura 4 apresenta este dinamismo na encenação da dramaturgia de Nelson Rodrigues:



Figura 4. “Eichbauer assina o cenário, a iluminação e o figurino, e divide com Martin Gonçalves a execução do filme projetado. As fotos do *Álbum de Família* e os personagens externos apareciam na tela bidimensional.”
(Fonte da legenda e foto: TEIXEIRA, 2006, p. 36)

Portanto, “O que era narrativa no texto se transforma em imagem filmada. Havia ali uma cumplicidade entre público e a tela, só eles viam o que estava sendo projetado. Os personagens em cena ficavam fora desse diálogo, a eles só era possível ouvir as vozes” (TEIXEIRA, 2006, p. 36).

Na cena contemporânea do século XXI, os exemplos a respeito de projeções e novas tecnologias inseridas na cena teatral se multiplicaram consideravelmente tanto no exterior quanto no Brasil, dada a evolução e a facilitação de acesso às tecnologias de informação e comunicação. Neste contexto se destaca a encenação *Super Vision*, uma realização do grupo norte-americano *The Builders Association*. Esta encenação é particularmente considerada pelo fato do retorno à tradicional caixa cênica italiana nestes primórdios do século XXI, apesar dos muitos questionamentos e experimentações em diferentes espaços e arquiteturas promovidos ao longo do século XX, os quais deram fundamento às críticas contrárias à arquitetura teatral de palco italiano.



cênico, problematizar as modalidades de performance e atuação, entre outras reconfigurações nas práticas cênicas.

Nesse sentido, instaurou-se a polêmica sobre se as criações para a cena virtual poderiam ser consideradas teatrais, já que, a princípio, a especificidade do teatro estaria na co-presença, na concretude do encontro entre artista e espectador. Vamos a ela.

3. Presença e Virtualidade

Ao longo das últimas décadas, parte dos pesquisadores da cena contemporânea tem se debruçado sobre as noções de presença. Apesar da intensificação dos estudos ao redor deste tema, não se pode entender a presença apenas como algo captável, reproduzível ou transmitido de forma pragmática. Quando retratamos parte das discussões a respeito da presença cênica, é possível abordá-la de diferentes pontos de vista, analisando diversos aspectos acerca dos elementos corporais inseridos na performatividade da cena. Podemos pensar na presença cênica sob o viés da corporeidade, em que o performer afeta e se deixa afetar pelo que ocorre ao seu redor.

Neste sentido, a presença se configura também pela receptividade corporal e pela corporeidade imediata do performer que se apresenta diante de uma situação dada. Os motes que dão origem à narrativa, à fábula, não deixam de existir, nem de provocar a atitude do espectador de ir ao teatro, mas tais motes dividem espaço com o desejo do espectador de realizar uma espécie de encontro, sentindo os efeitos que a presença pode evidenciar. Para se pensar em presença, precisamos discutir a entrega corporal que se dá entre um performer em cena e a sua relação com o espectador que o assiste (FÉRAL, 2015).

Quando um corpo em cena se coloca de maneira exposta, quando um performer se desnuda diante do público, sua tensão muscular se modifica devido ao caráter de atenção que o performer traz. Cohen (2002) afirma que a *presentificação do corpo* é o processo que coloca o performer em outro estado de consciência, em uma relação intensificada de sensações. Este sentido que privilegia a presença física do performer em detrimento da representação, expõe o mesmo ao desafio do risco físico, da possibilidade de tensão diante do novo. Nessa acepção, a presença não é uma concretude que se repete. Logo, o performer se desloca frente



ao olhar do espectador onde percebe estar sendo visto e, com isto, tenta se desnudar de amarras prévias à cena, ampliando a sua intensidade corporal.

Assim, a obra ultrapassa o ficcional, chegando a uma ideia de acontecimento, fazendo o público confundir a linha imaginária entre o real e o efeito tomado por real. Mas como pensar em presença, ou nos efeitos que ela causa, quando se é retirada a corporeidade imediata do performer? Ou seja, quando o estreitamento físico é substituído por artefatos tecnológicos? Podemos pensar em presença ou apenas em ilusão de presença, ou ainda, em alusão à presença, quando a reunião em um mesmo espaço-tempo, comumente chamada de “aqui-e-agora”, é substituída por imagens e sons compartilhados por meio das telas de computadores? Quando retiramos a camada do que, usualmente, entendemos como real, da efemeridade, da audiência de uma apresentação? A ideia aqui é analisar parte dos efeitos de diálogo entre o espectador e a obra, na codificação dos elementos da presença, mediados pelas plataformas digitais.

Não podemos falar de presença, nas artes da cena, sem mencionar Grotowski (1992), para quem o essencial do teatro pode ser definido como o encontro entre um ator e um espectador. Para ele, o teatro não pode existir se não há relação ator-espectador, uma relação tangível, concreta, viva. O que nos chama atenção nesta singela afirmação é que aí não se diz que esta relação deva ser presencial, mas, sim, “tangível, concreta e viva”. Normalmente pensamos o *tangível* como estando relacionado ao tato, ao que é palpável – presencial, portanto –, mas também pode ser tangível tudo o que resiste às variações perceptivas, tudo aquilo que é suficientemente claro, ou definido, para ser percebido ou entendido.

Por sua vez, *concreto* pode ser qualquer objeto de conhecimento singular, passível de ser captado pelos sentidos. Em sua obra, Hegel (2001, 1995, 1974) refere-se àquilo que é efetivamente real em decorrência de sua universalidade, de seu caráter sintético passível de unificar uma multiplicidade de aspectos ou determinações, em oposição ao que é parcial, podendo ser singular ou individual.

Neste ponto, pensamos em Derrida (2005) quando ele nos propõe a seguinte questão: “Quando os nossos olhos se tocam, será dia ou será noite?” (*apud* PIRES, 2017. p. 514). Estabeleçamos aqui o nosso recorte e façamos uma analogia entre este corpo concreto que existe em frente a outro corpo concreto, percebido pela visão e pelo tato - *via touchscreen*.

Para Foucault (1999), os dispositivos do corpo se alicerçam a partir dos eixos saber-poder-sujeito. Neste sentido, Foucault (1999) diferencia os níveis dos dispositivos a partir do



que é visível e o que é invisível ao sujeito. Ele evidencia o jogo entre a tentativa de esconder estrategicamente as operações de poder e a incapacidade de certos sistemas e instituições de estancar frestas, rachaduras, acerca de diferentes enunciados hegemônicos. O autor destaca ainda a existência de procedimentos de exclusão em todas as sociedades atuais ao problematizar as noções de discurso como algo que é historicamente construído, midiaticamente propagado e culturalmente praticado, descrevendo que a formação social do sujeito está intrinsecamente ligada às construções discursivas no cotidiano.

Já para Deleuze (1999), os dispositivos são movimentos de forças que se misturam, gerando sentido à sociedade a partir de diferentes intensidades e densidades. Neste espectro, por mais que os dispositivos se apresentem a partir de seleção e controle, os mecanismos de limites são, por diversas vezes, desestabilizados. Neste sentido, para Deleuze (1999), os dispositivos de poder operam a partir de reterritorializações, num conjunto de linhas que se mostram transitórias, efêmeras.

Neste contexto, e para além das diferentes formas de dominação, a linguagem performativa transmidiática cambia e tensiona diferentes discursos de poder, revelando a ligação entre as narrativas, numa profusão de dispositivos visíveis para concretizar o estabelecimento de uma comunicação visual, auditiva e interativa com o espectador.

Sustentamos que temos, nesta relação mediada pela tela e, ainda conforme Pires (2017), um espaço-estrutura relacional, onde imperam noções de convergência, continuidade e naturalmente de memória que, como muito bem pontuado pela autora, relaciona-se com o conceito *derridiano* de reflexividade, onde, e é o que propomos, o contato não se submete ao paradigma do contato físico, mas ao da visão. Trata-se, e Pires (Ibidem) muito bem pontua, em que ver é tocar, e isso nos leva a uma experiência de alteridade, de presença ainda que ausente, uma dobra dos limites de si para si e/ou de si para com ou outro.

Nas linhas que se seguem, serão expostos elementos do debate sobre a presença cênica performativa num contexto transmidiático no qual o uso de dispositivos e conexão via internet, disponíveis à grande parcela da população, possibilitam a existência de uma cena que já não mais se configura e tampouco pode ser analisada utilizando categorias de análise da presença/ausência conforme os padrões que vimos desenvolvendo ao longo dos anos. Esse debate traz em seu bojo as importantes contribuições do teatro digital existente antes da pandemia, conforme discorreremos já neste texto, bem como reflexões acerca da mudança de enquadramento (do espaço público dos teatros e praças, para o espaço íntimo de nossas



casas) e que trazem outras possibilidades de criação cênica dentro desse contexto de isolamento.

Assim sendo, na exibição em tempo real de nossa *Mesa-en-scène*, foram discutidas as noções de presença virtualizada a partir da mescla entre a fundamentação teórica e uma encenação improvisada diante do público, num jogo entre a performatividade e teatralidade cênica. A capacidade de manipulação do tempo-espaço mediante a utilização de diversas tecnologias, plataformas e programas foi debatida desde diferentes perspectivas: do performer, do diretor, do espectador. Criou-se um ambiente virtual onde a relação com cada elemento foi capaz de transformar o corpo, alterando, em parte, a sua estrutura. Desse modo, pudemos propor um debate performativo a partir do uso de diferentes tecnologias (aplicativos, plataformas), capazes de gerar uma arte ao vivo, conectando espaços diversos por meio da rede de Internet e a partir da captação realizada por aparelhos. Essa presença virtual, que se difere daquilo que comumente é percebido como arte ao vivo, é capaz de criar outras leituras para o movimento. Dessa vez, cria-se uma leitura contaminada pelo processo de virtualização.

Como afirma Levy (2007), o corpo é desterritorializado, do mesmo modo que a materialidade da obra é perdida, retirando, assim, o testemunho imediato do espectador durante o calor da ação. O que existe agora é uma reprodução da ação. A reprodução do corpo em uma tela, ou através de uma imagem impressa, permite que exista uma atualização desse objeto, e, com isso, novos valores podem ser instaurados sobre ele. A atuação do público também não é mais a mesma: familiarizado com a plataforma de streaming, a tendência é externar reações por meio do chat disponibilizado nesse tipo de plataforma, o que influencia totalmente a experiência de fruição. Utilizando este recurso e esta prática comum do público, pôde ser feita uma experimentação em que o público propunha ações para uma atriz realizar. Essas propostas eram dadas através do chat da plataforma de streaming, as sugestões passavam do chat para um diretor por meio de um mediador que recebeu o nome de *retormer*, e o diretor, enfim, escolhia algumas e as passava para a atriz por meio de uma chamada de voz.

O debate versou também sobre a virtualidade na performance: a virtualidade desconstrói a materialidade corporal do performer, alterando a sua relação com o ambiente, fazendo-o desabilitar o espaço físico de representação para ocupar uma espécie de ciberespaço. Sobre esta perspectiva, Féral (2015) aponta que o performer recusa o status de



personagem, trazendo para a cena a figura humana do artista que apresenta uma ideia de interpretação de si, mesmo estando em diferentes situações.

Outro elemento discutido na mesa foi o estreitamento físico: O espectador pode sentir o suor do performer, pode ouvir sua respiração, em uma relação que ultrapassa a mera contemplação, colocando o espectador como testemunha, como coparticipante da ação, num jogo de frestas, de pequenas lacunas entre cena e público. Pode-se entender a presença como uma relação, como algo que está *entre*, que ocorre no acontecimento cênico e que não se sustenta de forma perene, mas em amplitudes diferenciadas. Neste âmbito, mais que falar sobre o estreitamento físico entre artista e espectador – já que não há a aproximação corporal no caso das mediações midiáticas – nos debruçaremos a tentar compreender os efeitos que a presença do artista provoca no espectador após a finalização de um trabalho, se distanciando da noção de *live art* para se apropriar dos vestígios de cena, do emaranhado de signos que o artista deixou para o espectador investigar.

Nesses tempos de isolamento e pandemia, percebeu-se ainda a urgência de se discutir as políticas do cotidiano, dos espaços internos e dos lugares íntimos, caminhando contra uma ideia sedimentada de arte. Isto permitiu o movimento de elementos próprios de criação do artista, agora expostos virtualmente em cena para que não só a narrativa fosse dada ao espectador, mas o corpo do artista fosse entregue, desnudado por uma tela. Nesse contexto, abrimos as nossas casas nas plataformas digitais, deixamos as nossas frestas à mostra: barulhos de carro, de bicicletas que passavam lá fora, cachorros latindo, crianças brincando. Por mais que tentássemos ocultar, por mais que tentássemos enquadrar a imagem da tela do nosso *notebook*, a presença da vida esteve e está na casa. Não escondemos os ruídos, os sons externos, os erros, as passagens. Abrimos os nossos lares. Deixamos que nossas casas fossem invadidas, revelando todas as suas rachaduras.

A porosidade da cena que, então, se apresenta, permite o cruzamento de ideias, de diferentes linguagens e áreas do saber, proporcionando maior responsabilidade ao espectador. Ele sabe onde habitamos, os cenários montados, as paredes brancas, a arquitetura reiterada e clichê da estante com livros ao fundo da nossa tela. Transformamos o espectador em testemunha da obra, em coparticipante do que mostramos através de nossas telas. Ampliamos a consciência ao percorrermos diferentes caminhos. Oferecemos chaves de leitura para acessar as obras através de uma tela.



4. Considerações Finais

Ao construirmos uma mesa acerca de presença cênica virtualizada, estamos trazendo outras percepções para o corpo físico, outras experiências vivenciadas por este corpo virtualizado, que exige um novo conjunto de informações e de significados. Os aspectos de formação, transitórios e finalizados, do trabalho artístico proposto em uma cena virtual, conjugam as materialidades audiovisuais numa relação de porosidade com os aspectos da teatralidade contemporânea. A ideia da mesa foi borrar as fronteiras artísticas na busca de uma linguagem multidisciplinar que não se enquadra em locais seguros e já solidificados de arte. A pulsão do trabalho está no limiar entre as narrativas e imersões no campo da performance, teatro, cinema, instalação, entre outras áreas do campo artístico.

Ao lembrarmos também, nesse ensaio, de alguns momentos da história das apropriações criativas das tecnologias cinematográficas, de vídeo e de comunicação pelas artes da cena e da performance, entendemos que esses momentos, que essas criações, também podem colaborar com a reinvenção das práticas cênicas. Criadas complementarmente por meios tecnológicos e exibidas em tempo real via Internet, essa presença transmídia sobrevive em meio ao rigor necessário do distanciamento social. Nesse sentido é possível afirmar que as artes da cena e da performance, sob diferentes tecnologias e contextos sociais, políticos e culturais, revivem na história da humanidade desde os primórdios da civilização, quando homem e mulher direcionaram o olhar para si.

Referências

- BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. Trad. Maria Paula V. Zurawaki, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- CARVALHO, Victa. **O dispositivo imersivo e a Imagem-experiência**. In: ECO-PÓS-v.9, n.1, janeiro-julho 2006, pp.141-154.
- COHEN, Renato. **A performance como linguagem**. São Paulo, Perspectiva, 2002.
- CORVIN, Michel. Jacques Polieri. Criador de uma cenografia moderna. Tradução de MOURA Monize Oliveira; LIMA, Evelyn Furquim Werneck. **O Percevejo Online**. Periódico do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas PPGAC/UNIRIO. V. 8, n. 1, 2016. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/5775>
- DELEUZE, Gilles. O que é o dispositivo? In: **O Mistério de Ariana**. Lisboa: Passagens, 1996.



- DERRIDA, Jacques. **On Touching: Jean-Luc Nancy** (trad. Christine Irizarry). Stanford University Press, California, 2005.
- FÉRAL, Josette. **Além dos limites: teoria e prática do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- FISCHER, Rodrigo Desider. **Poéticas entre o Cinema e o Teatro: reflexões sobre a presença e a atuação cênica a partir da obra de John Cassavates**. Tese (Doutorado) – Universidade de Brasília, Brasília, p. 212, 2015.
- FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. 5. ed. São Paulo: Loyola, 1999.
- GROTOWSKI, Jerzy. **Em Busca de um Teatro Pobre**. Tradução de Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.
- HEGEL, Friedrich. **Fenomenologia do Espírito**. 1º Volume. 6ª Edição. Tradução de Paulo Menezes, Petrópolis: Editora Vozes, 2001.
- HEGEL, Friedrich. **Filosofia da História**. Brasília, UnB, 1995.
- HEGEL, Friedrich. **Introdução à História da Filosofia**. Coimbra. Armenio Amado Editor, 1974.
- HORTON, Richard. **COVID-19 is not a pandemic**. The Lancet. Vol 396 September, 2020.
- KAYE, Nick. **Screening Presence: the Builders Association and Dbox**, Supervision (2005). Contemporary Theater Review 17 (4) 2007, p. 557-577.
- LEVY, Pierre. **O que é o virtual?** São Paulo: Editora 34, 2007.
- PEREIRA, Regilan Deusamar Barbosa Pereira. **O ator entre o real e o virtual**. Projeções cenográficas que expandem o corpo e a cena. VIII CONGRESSO DA ABRACE. Belo Horizonte, UFMG, 2014. Disponível em: <http://portalabrace.org/viii-congresso/resumos/historia/PEREIRA%20Regilan%20Deusamar%20Barbosa.pdf>
- PICON-VALLIN, Béatrice. **A cena em ensaios**. São Paulo: Perspectiva, 2008. Trad. Fátima Saad, Cláudia Fares e Eloísa Araújo Ribeiro. (Coleção estudos; 260/dirigida por J. Guinsburg). PIRES, Susana Maria. O murmúrio do tangível - A semântica tátil na sintaxe da superfície. *ouvrouver Uberlândia* v. 13 n. 2 p. 510-522 jul. | dez. 2017. DOI 10.14393.
- PISCATOR, Erwin, **Teatro político**. Trad. Aldo Della Nina. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1968, p. 69 e 70.
- SINGER, Merril et alli. **Syndemics The Lancet**, Vol. 389, No. 10072, March, 2017.
- TEIXEIRA, Maria Odete. **A busca da forma essencial**. In: Chronos. Uma publicação Cultural da UNIRIO. Rio de Janeiro, 2006 n°1.

Recebido em 10 de fevereiro de 2021

Aceito em 05 de maio de 2021

