

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE ARTES E LETRAS
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS
CURSO DE LICENCIATURA EM TEATRO

Shaiane Monteiro Machado

**O TEATRO RESPIRANDO POR MÁQUINAS:
A RELAÇÃO DE FORMANDOS DO CURSO DE LICENCIATURA EM
TEATRO DA UFSM COM ESPETÁCULOS *ONLINE***

Santa Maria, RS
2021

Shaiane Monteiro Machado

**O TEATRO RESPIRANDO POR MÁQUINAS:
A RELAÇÃO DE FORMANDOS DO CURSO DE LICENCIATURA EM TEATRO DA
UFSM COM ESPETÁCULOS *ONLINE***

Trabalho de Conclusão apresentado ao Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal de Santa Maria (Santa Maria, RS), como requisito parcial para a obtenção do título de **Licenciada em Teatro**.

Orientadora: Prof. Dra. Rossana Della Costa

Santa Maria, RS
2021

Shaiane Monteiro Machado

**O TEATRO RESPIRANDO POR MÁQUINAS:
A RELAÇÃO DE FORMANDOS DO CURSO DE LICENCIATURA EM TEATRO DA
UFSM COM ESPETÁCULOS *ONLINE***

Trabalho de Conclusão apresentado ao Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal de Santa Maria (Santa Maria, RS), como requisito parcial para a obtenção do título de **Licenciada em Teatro**.

Aprovado em 11 de fevereiro de 2021:

Rossana Della Costa, Dra. (UFSM)
(Presidente/Orientadora)

Cândice Moura Lorenzone, Dra. (UFSM)

Inajá Neckel, Ma. (UFSM)

Santa Maria, RS
2021

AGRADECIMENTOS

À professora Rossana Della Costa pelo carinho, amizade, orientação e dedicação.

Às minhas irmãs.

Às professoras Inajá Neckel, Cândice Moura Lorenzoni, Fabiana Fontana e ao professor Bando por todas as provocações ao longo do curso.

Às minhas amigas-irmãs, Janaina Castaldello, Zezé Vivian e Bruna Laís.

Ao Práxis Popular.

Aos que me acolheram entre os Ateliês de Artes Visuais nos cafés.

À todos os bons encontros, e aos maus também.

*Tem teatro no canto do bode,
Agora também no pagode.
Que somente os dementes, os loucos, os teatros,
Os corações, os quixotes, os palhaços,
Podem vencer os dragões aliados
Aos caminhões e aos supermercados.
E assim retornando essa doce loucura
Que o transe, o abandono e o delírio procura
Pra devolver ao amor plenitude
No êxtase ter-se outra vez a virtude.
Que a inocência, essência do sonho, devolva
Os sais abissais do amor às alcovas.
Desta casa onde casa e se cria
Um degrau
Da minha catedral
O teatro do ator que recria
Quixotes de Espanha
La Mancha e Bahia.
E pelo arauto
No alto do palco
Onde o mito vomita uma história
Que repete a estória da história
O canto do bode
Espermatozóide
E o pagode na prece
Do samba-enredo reconhece*

Tom Zé

RESUMO

O TEATRO RESPIRANDO POR MÁQUINAS: A RELAÇÃO DE FORMANDOS DO CURSO DE LICENCIATURA EM TEATRO DA UFSM COM ESPETÁCULOS *ONLINE*

AUTORA: Shaiane Monteiro Machado
ORIENTADORA: Rossana Della Costa

O presente trabalho insere-se no campo da licenciatura em Teatro e objetiva analisar a experiência dos futuros professores de teatro com espetáculos disponíveis online, caracterizando-se como uma espectação mediada pela tecnologia no período de isolamento social pela Covid 19. Os dados para análise foram produzidos a partir de uma entrevista realizada com os formandos do ano de 2020 do Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal de Santa Maria. Para tanto, foi utilizada a metodologia do estudo de caso, embasado em uma abordagem contemporânea (STAKE, 2010) e realizada a análise de conteúdo (BARDIN, 2011). Além disso, o trabalho está alicerçado no pensamento de Jorge Dubatti, em especial nas noções de convívio e tecnovívio, sendo que cada uma delas propõe experiências distintas. Os resultados alcançados referem-se à reflexão sobre o ritual no tecnovívio tendo como marcadores as diferenças de percepção do tempo e do espaço; de um lado rompendo com as referências do teatro convivial, de outro promovendo outra possibilidade de experiência na qual a responsabilidade do espectador se torna maior. As considerações finais apontam que esta prática pode mobilizar outros modos de pensar, aprender e ensinar teatro.

Palavras-chave: Espectador. Formação Docente. Tecnovívio. Jorge Dubatti.

RESUMEN

EL TEATRO RESPIRANDO POR MAQUINAS: LA RELACIÓN DE FORMANDOS DEL CURSO LICENCIATURA EN EL TEATRO DA UFSM CON SESIÓN DEL TEATRO EN LÍNEA

AUTORA: Shaiane Monteiro Machado
PROFESORA GUIA: Rossana Della Costa

El presente trabajo se inserta en el campo de la licenciatura en Teatro y objetiva analizar la experiencia de los futuros profesores de teatro con sesión de teatro disponibles en línea, caracterizados como una mirada mediada por la tecnología en el período de aislamiento social de Covid 19. Los datos para el análisis fueron producidos a través de una entrevista, realizada con formados del año de 2020 de la Licenciatura en Teatro de la Universidad Federal de Santa Maria. Para ello, se utilizó la metodología de estudio de caso basado en un enfoque contemporáneo (STAKE, 2010) y se realizó un análisis de contenido (BARDIN, 2011). Además, la obra se fundamenta en el pensamiento de Jorge Dubatti, especialmente en las nociones de convívio y tecnovívio, cada una de las cuales propone experiencias diferentes. Los resultados obtenidos se refieren a reflexión sobre el ritual en el tecnovívio con las diferencias en la percepción del tiempo y el espacio como marcadores. El tema del ritual se problematizó en esta configuración de la experiencia, por un lado, rompiendo con los referentes del teatro del convívio, por otro, promoviendo otra posibilidad de vivencia en la que la responsabilidad del espectador se hace mayor. Las consideraciones finales señalan que esta práctica puede movilizar otras formas de pensar, aprender y enseñar teatro.

Palabras-claves: Espectador. Formación Docente. Tecnovívio. Jorge Dubatti.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO: PERCURSOS DA PESQUISADORA.....	8
2	APRENDER E CONHECER: UM ATO EXPERIMENTAL	11
3	PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS.....	18
4	ANÁLISE DOS DADOS	22
4.1	NUVEM DE AFETOS: UM SALTO SEM PARAQUEDAS	29
4.2	UMA LIBERDADE DIABÓLICA: O RITUAL DO TEATRO NO TECNOVÍVIO	35
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	44
	REFERÊNCIAS	47
	APÊNDICES	49
	APÊNDICE A – Termo de Consentimento Informado.....	50

1 INTRODUÇÃO: PERCURSOS DA PESQUISADORA

O presente estudo analisa o movimento que os formandos do curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM) fizeram em relação à transição do teatro convivial ao teatro tecnovivial, devido às restrições de isolamento impostas pela pandemia da Covid-19. Isso significa, portanto, que esse trabalho mobiliza questões relacionadas à formação do professor de teatro, mas, em especial, mapeia as características da experiência tecnovivial e esforça-se por trazer uma análise sobre o assunto.

Para tanto, parto das minhas próprias inquietações como futura professora de teatro, marcadas pela minha relação com as obras teatrais disponíveis *online*. O modo como me relacionei com os experimentos e espetáculos, geraram questionamentos sobre atuar e lecionar teatro. Portanto, a partir dessas experiências e reflexões sobre o fazer teatral, pude constatar que meus questionamentos não eram somente individuais, mas compartilhados com meus colegas e profissionais da área. Entendi, que havia nessa questão, um material para estudo. Justificando esse trabalho como uma forma de me entender como parte de um processo que parece estar redimensionando a arte teatral. Dessa forma, as minhas inquietudes e dúvidas não eram apenas minhas, uma vez que todos estamos sendo atravessados pela experiência do isolamento social.

Sou estudante e futura professora de teatro. É a partir desse lugar que reconheço que pensar a experiência é considerar os modos de ensinar e aprender teatro e, como tais processos, foram afetados pela irrupção de um vírus que modificou o espaço e o tempo, tornando as relações distantes e dependentes da tecnologia. Assim, me interessa investigar como a produção de conhecimento através da relação dos entrevistados com os espetáculos e experimentos teatrais, em um contexto específico, marcado pelo isolamento social, influenciam no modo de pensar e ensinar teatro.

No momento em que o isolamento social foi instituído no Brasil, em março de 2020, muitos grupos teatrais passaram a ofertar os registros fílmicos de espetáculos de forma *online* e gratuita. Incomodava-me essa forma de ter acesso a essas obras. Sentia um estranhamento, o olhar arraigado, uma concepção estabelecida de que o teatro está vinculado necessariamente à presença física. Então fiquei curiosa em saber como meus colegas estavam lidando com isso, quais eram as suas expectativas e pensamentos. Dessa forma, caracterizou-se a questão central desse estudo: **quais são as experiências dos formandos do curso de Licenciatura em Teatro da UFSM com relação aos espetáculos *online*?**

As questões secundárias giram em torno desse assunto e perguntam sobre: qual a relação com o espaço nas formas tecnovivial de teatro? Qual a relação com o tempo nas formas

tecnovivial de teatro? Como pensar o repertório estético do futuro professor de teatro a partir da dimensão tecnovivial?

Como o trabalho aqui apresentado inscreve-se no campo da pedagogia teatral, tomo como referência principal os estudos de Jorge Dubatti, historiador, professor e pesquisador em filosofia do teatro. As noções de experiência, convívio e tecnovívio engendradas por ele ampara a base deste estudo que pensam sobre os processos relacionais no atual contexto, considerando, para tanto, a “[...] caracterização dos subacontecimentos do convívio, *poieses* e expectativa” (DUBATTI, 2016, p. 16).

Sendo assim, este trabalho possui o objetivo de analisar qual a relação dos formandos do Curso de Licenciatura em Teatro da UFSM com espetáculos *online*. E, como objetivos secundários, interessa mapear as características dessa experiência com relação ao espaço, ao tempo e, pensar na formação do professor de teatro nesse contexto. Tais objetivos são considerados guias nesse trabalho, e parto com eles sabendo que se trata de uma questão de maior complexidade.

Logo, o que o leitor encontrará nesse trabalho é o exercício de mapear características de um fenômeno com aspectos específicos desse momento histórico. Cabe ressaltar aqui que a relação entre teatro e tecnologia não é inédita, mas o contexto fez com que essa relação se tornasse a possibilidade e o desafio do momento. Para buscar dar conta do assunto, a estrutura desse trabalho conta com o capítulo de referencial teórico, seguido do capítulo referente à metodologia, para então dedicar um capítulo, com subcapítulos, às análises dos dados produzidos, encerrando com as considerações finais. A seguir apresento cada uma dessas etapas.

No capítulo *Aprender e conhecer: um ato experimental* o(a) leitor(a) irá encontrar descrições das noções de experiência, convívio e tecnovívio elaboradas por Jorge Dubatti (2016). Tais noções são fundamentais para esse trabalho no sentido de guiar as análises e o pensamento sobre teatro no atual contexto.

O segundo capítulo trata dos *Procedimentos metodológicos* utilizados na confecção deste trabalho. A partir da metodologia do estudo de caso com abordagem contemporânea (STAKE, 2010), foi desenvolvido o roteiro da entrevista. Para desenvolver a análise dos dados produzidos foi utilizado a análise de conteúdos (BARDIN, 2011), que, juntamente com Dubatti que entende a arte teatral em relação à linguagem, traz a possibilidade de um olhar para as palavras e a multiplicidade de suas significações.

O terceiro capítulo referente à *Análise dos dados* – no qual é apresentado um panorama do que foi apontado pelos entrevistados a partir das perguntas – está estruturado em 2 (dois)

subcapítulos: *nuvem de afetos: um salto sem paraquedas* – no qual realizo exercício de pensamento, a partir da nuvem de palavras, que utilizei como ferramenta para destaque das palavras respondidas pelos entrevistados; e por fim, o último subcapítulo intitulado: *uma liberdade diabólica: o ritual do teatro no tecnovívio* – no qual, apresento os depoimentos dos entrevistados tratando das suas relações com os espetáculos e experimentos *online*, bem como, apontando para a questão do ritual.

Nas *Considerações finais*, faço um breve resgate do que foi apontado nas análises e apresento as últimas considerações possíveis sobre o que foi realizado. A partir de minhas percepções, inquietações como modos de pensar o teatro e a relação com a tecnologia, suas possibilidades e desafios.

2 APRENDER E CONHECER: UM ATO EXPERIMENTAL

O desafio a que me proponho nesse estudo é pensar o espectador em tempos de isolamento social em decorrência da pandemia da Covid-19, o que implica em configurações específicas de relação com a obra. Isso significa, se ocupar das demandas apresentadas no olhar desse espectador e quais as mudanças geradas pela exacerbação do uso das tecnologias, que terminaram por aproximar ainda mais o teatro da cultura e da estética digital.

Isso posto, não consigo conceber teatro sem pensar quais caminhos esta arte percorre, suas transformações, suas várias máscaras e, principalmente, sua resistência e potência de transformar-se. E, como estamos vivendo em um momento desafiador e que impinge modificações nas formas de pensar o teatro, trago como alicerce para construir este estudo o pensamento de uma filosofia teatral organizado por Dubatti. Em especial, as noções de experiência; teatro de convívio e tecnovívio, do qual, irei discorrer ao longo deste capítulo.

Jorge Dubatti (2016) é *teatreiro*, termo que se impôs na Argentina no início dos anos 90 para classificar o artista de teatro que é múltiplo, suas variadas atividades ligadas ao teatro não se restringem apenas a um papel específico. Este é considerado, diretor, ator, dramaturgo, teórico, etc. O estudo feito por ele é referente ao campo filosófico relacionados à área teatral. Professor da Universidade de Buenos Aires, em disciplinas de história do Teatro Argentino, o autor, dedicou sua vida a se debruçar, há mais de 20 anos, em estudar questões existenciais presentes nos estudos teatrais. Diretor da Escola de Espectadores de Buenos Aires (EEBA), criada por ele em 2001. Exerce juntamente a escola, o objetivo de compartilhar ferramentas para ampliar a perspectiva do espectador contemporâneo, problematizando e fomentando o gosto pelo prazer da fruição teatral. É um dos pensadores mais atuantes no contexto da pandemia, estando presente em diversos eventos *online*, problematizando as questões pertinentes ao teatro nessa configuração.

Sigo com a referência de Dubatti para pensar os modos de aprender e ensinar teatro nesse momento. Dessa forma, entendo ser necessário estar atenta para a pluralidade da cultura teatral, bem como, ao fato de que o teatro sempre se atualiza e se refaz, com ou sem pandemia. Agora, com a comunicação sendo mediada por celulares, *tablets* e computadores, percebe-se um tensionamento que pode levar a um redimensionamento nas práticas teatrais. Sobre esse assunto, parto da concepção de que, embora as tecnologias forneçam possibilidades de contato, a ideia de que esta virtualidade regida pelos meios tecnológicos não cabe na materialidade fundante e originária do teatro, apresenta-se como uma questão a ser problematizada nesse momento. Digo isso, partindo do princípio que teatro é uma arte presencial. Esse sistema

operacional tecnológico, caracterizado pela integração de diferentes veículos de comunicação, está nos impingindo pensar o teatro através de outro espaço e tempo. Observa-se, portanto, um desafio a ser encarado pelos profissionais da área, no sentido da busca por soluções e possibilidades de continuar exercendo a atividade teatral.

Assim, quando Dubatti afirma que “[...] a filosofia do teatro é uma filosofia da práxis teatral” (2016, p. 17), nos apresenta a necessidade de pensar o teatro que estamos fazendo: de que teatro nos alimentamos e quais os confrontos que nos deparamos no contexto que vivenciamos? O desafio, portanto, indica a necessidade de experimentarmos o fenômeno teatral disponível para a possibilidade de ressignificar o próprio teatro. Nesse sentido, observa-se a tripla necessidade que temos diante da práxis teatral no que se refere a:

[...] pensar as práticas e o pensamento teatral [...]; confrontar as teorias a partir das observações sobre as práticas, [...] rever as bases epistemológicas das teorias com que pensamos o teatro e elaboramos construções científicas sobre ele (DUBATTI, 2016, p. 17).

Tendo em vista essas três ações: pensar, confrontar e rever, em especial as bases epistemológicas nas quais o teatro está alicerçado, Dubatti (2020) difere o teatro das outras artes por sua singularidade de acontecimentos. Há uma provocação feita pelo autor, no sentido de que, para pensarmos, confrontarmos e revermos o teatro, é necessário a criação e manutenção de um fluxo com os acontecimentos que nos mobilizam. É nesse sentido que se situam as distintas configurações entre as bases epistemológicas referente à experiência convivial e tecnovivial, isto é, na possibilidade de manutenção – ou não – desses fluxos.

Este trabalho visa explorar a relação dos formandos em teatro com os caminhos criados por eles no sentido de abrir espaço para pensar, confrontar e rever as práticas teatrais no atual contexto. Dessa forma, assim como a cultura que se modifica, o teatro também desenvolve e cria seus fluxos, criando espaços para sobreviver pois, o cerne dessa arte está no ato de criação do próprio movimento.

Podemos pensar então a especificidade do teatro a partir do que o autor define em duas maneiras: primeiro por uma definição lógico-genético, ou seja, para que exista teatro é necessário a tríade de convívio, *poïeses* corporal e expectativa; e o segundo por uma definição pragmática que seria o entendimento do teatro como zona de experiência e subjetividade que surge conforme a multiplicação da primeira definição.

As primeiras definições são características que o autor chama de teatro-matriz, isto é, geradora da zona de experiência. Já a segunda definição, entende a zona de experiência como

uma forma de conhecimento. Nesse caso, a experiência “[...] é mais que linguagem, inclui inefabilidade e ilegibilidade e constitui formas de produção de conhecimento” (DUBATTI, 2020, p. 17, tradução nossa)¹. Assim, o autor afirma que o teatro é uma experiência efêmera, aurática, e relaciona o teatro com a infância, pois esta é inefável, excedendo a linguagem. Pode-se pensar a experiência como parte do acontecimento, mas não qualquer acontecimento, porque as coisas acontecem o tempo todo. Desta forma, a experiência perpassa campos de saberes específicos em seus acontecimentos (DUBATTI, 2016). Neste contexto, é o tecnovívio que está promovendo experiências que constituem refletir sobre este acontecimento.

Dubatti toma de John Dewey a base para pensar a noção de experiência. Na esteira de Dewey entende-se que “[...] toda experiência é resultado da interação entre uma criatura viva e algum aspecto do mundo em que ela vive” (2010, p.122). Dessa forma, percebo que a experiência pertence somente àquele que a vive. Isto indica que o sentido fica a critério de quem experimenta o acontecimento, de acordo com suas sensações, percepções. Esta ideia propõe uma autonomia daquele que vivencia o acontecimento, e é esta noção de experiência que tomo como guia para realizar as reflexões deste estudo.

A noção de experiência trazida por Dubatti (2016) relaciona-se com as noções de convívio e tecnovívio.

A questão convivial traz consigo, não somente a presença de corpos no mesmo lugar, mas a constituição de um espaço relacional, equivalente à ancestralidade do ser humano, desde o momento em que ele nasce, concebendo o encontro entre duas ou mais pessoas (DUBATTI, 2016). Considerando essencialmente o teatro e sua natureza convivial, é possível pensar que o teatro está ligado a forças da natureza do devir. Com isso, para construir esta zona de experiência é preciso “[...] pôr o corpo à prova [e] [...] o espectador do teatro está construindo esta experiência” (DUBATTI, 2020, 78:11, transcrição de vídeo).

No entanto, nesse momento, é possível dizer que está sendo forçada uma categoria e experiência que pode ser chamada de tecnovivial. Nesse sentido, a “[...] situação tecnovivial implica uma organização da experiência determinada pelo formato tecnológico” (DUBATTI, 2016, p. 130), podendo esta ser interativa (*Skype, Instagram, etc.*) ou monológico (livros, rádio, televisão). No tecnovívio interativo há uma conexão entre as pessoas, mas a relação é com uma máquina que faz a mediação da comunicação. Quanto ao que Dubatti chama de tecnovívio monológico, tem-se a presença do artista ausente, por exemplo, quando se assiste um filme e se observa o ator em cena, aqui tem uma projeção que comunica através de signos. Interessa aqui

¹ No original em espanhol: “[...] es más que lenguaje, incluye inefabilidad e ilegibilidad, y constituye formas de producción de conocimiento”.

pensar a questão da experiência naquilo que promove de singular e de potência. Nesse sentido, o tecnovivial promove a revisão da questão da presencialidade, composta pelo convívio, a *poiesis* corporal e a expectativa, conforme dito anteriormente.

Parece então que se colocam lado a lado o convivial e o tecnovivial. Todavia, as noções de convívio e tecnovívio propõem experiências distintas, portanto, não se trata de comparar qual é a melhor ou qual é a pior. Cada uma delas está alicerçada em bases epistemológicas distintas e devem ser pensadas dentro de suas respectivas bases. Dessa forma, cabe explicitar as implicações da experiência nos âmbitos do convívio e do tecnovívio.

O convívio caracterizado por manifestações da cultura vivente, constrói juntamente a outros corpos uma atmosfera, “[...] um espaço de afetos que interferem na materialidade do universo, afetos que contagiam” (DUBATTI, 2016, p. 131). A encruzilhada de tempo e espaço, onde artistas, técnicos e espectadores criam juntos um território no qual contextos geográficos-históricos-culturais estão presentes. No encontro convivial os corpos tomam posturas diferentes do que quando estão sozinhos. Dessa forma, a experiência atravessada pelo olhar e o espaço preenchido com outros corpos tomam uma forma singular, uma forma de presente - aqui e agora. Quando se podia estar em presença física, a maneira de se relacionar tinha outra natureza, outra materialidade.

É sob esse prisma que “[...] o convívio faz regressar à *in-fância* [e] recorda ao ator, ao técnico, ao espectador que são *in-fantes*” (DUBATTI, 2016, p. 131). O autor utiliza o termo *in-fantes* para explicitar que a experiência antecede a linguagem, ao tomar a infância como um estado de possibilidade entreaberta. “Nesse estado, nossos vínculos, experiências e afetos excedem a ordem da linguagem” (DUBATTI, 2016).

No que lhe concerne, o “[...] tecnovívio é o esquecimento da infância, sua ocultação” (DUBATTI, 2016, p. 131). Tal apontamento não implica dizer se isso é bom ou ruim, mas traz a configuração de serem zonas de experiências diferentes.

Dessa forma, a configuração tecnovivial se diferencia, por ser mediada por tecnologias. Possibilitando, para além de um movimento entre espaços geográficos, uma ruptura que pode abrir espaço para outras formas de pensar e fazer teatro. E a tecnologia oferece a possibilidade de registro, ou seja, de acessar o material imagético gerado em outro momento distanciado dos corpos que o criaram. O que ficaria registrado seria uma informação do acontecimento, e não o acontecimento (DUBATTI, 2016).

A tecnologia possibilita, por exemplo, o compartilhamento de que um mesmo processo artístico possa ser acessado em dois ou mais países. Utilizarei aqui um dos exemplos trazidos por Dubatti e que descreve a seguinte situação: em uma viagem de avião, enquanto assistia um

filme com a atriz Maggie Smith, o avião entra em turbulência, alguns chuviscos na tela, imagem tremida. Apesar do contexto de turbulência, na tela, a atriz permanece em sua atuação. O fato da atriz não estar vivenciando o voo junto dos passageiros, não promove intervenções no seu espaço de atuação. Para além do espaço geográfico, há um deslocamento de tempo no qual a atriz realizou o seu trabalho e o que chega aos passageiros é o registro fílmico do mesmo. Por certo que isso ocorre com o cinema há anos, no entanto, esses deslocamentos pensados no teatro desalojam as concepções sobre o mesmo e obrigam a pensa-lo de outro modo.

Com este exemplo, pode-se pensar as diferenças entre as experiências convivial e tecnovivial. Dubatti afirma que o convívio acolhe o inesperado, e proporciona uma construção poética essencialmente relacional; enquanto o tecnovívio pode ser registrado, comprometido por uma organização de formato tecnológico que pode ser acessado em outro lugar e em outro momento.

Sendo acontecimentos distintos, também se tornam provedores de experiências diferentes e que têm implicações diretas quando pensamos na noção de corpo. Percebe-se que aqui me deparo com corpos diversos: o convívio com seu corpo físico e o tecnovívio com um corpo virtual. Esses corpos possuem características diferentes, modos de relação singulares que fornecem experiências distintas. Dubatti (2020b) comenta que estes são sistemas de modelização diferentes, e que tampouco se pode falar sobre um possível evolucionismo, onde um superaria a forma do outro. Ainda que haja oposição, onde cada fenômeno possui suas características específicas, “[...]na vida contemporânea convívio e tecnovívio se cruzam e influenciam de forma inseparável, também por complementaridade e hibridez” (DUBATTI, 2016, p. 132). Ou seja, não competem entre si, mas essas modalidades são relacionais.

Nessa relação pode-se observar a diversidade de duplos que se configuram na arte teatral: arte/vida; representação/não representação; ficção/não ficção; corpo orgânico/corpo poético; ausência/presença, etc. Nesse sentido, é possível relacionar as fronteiras de transição de um estado a outro. Cabe aqui, fazer alusão a um deus chamado Dionísio, presente na mitologia do teatro. Este deus grego está referenciado nas origens do teatro, uma vez que, o teatro é uma variante dos antigos ritos dionisiacos. Os ritos eram celebrações de caráter cívico-religioso na cidade-estado de Atenas, na Grécia. Na mitologia, Dionísio é um deus dilacerado (morte) e tem seu corpo todo recomposto (vida), representando os ciclos vitais. Também é considerado símbolo do que é inesperado, perigoso e caótico.

É a partir do inesperado que a experiência convivial pode ser considerada caótica, incontrolável, cheia de energia e de forças (DUBATTI, 2020b). Pode-se dizer que estão sendo atravessados pelo contágio, uma zona de afetação. O contágio se configura como um propulsor

de desejos, uma força que atravessa e impulsiona, mesmo que inconscientemente. Por exemplo, um riso que vem de outros espectadores e que promove outras risadas.

No tecnovívio, observa-se a já citada mediação tecnológica, de uma tela, onde, por exemplo, câmeras e microfones se mantêm fechados. Nesta configuração, onde a comunicação ocorre através dos signos, como ocorre o contágio?

A partir do que foi posto, é possível perceber que existem conexões entre convívio e tecnovívio. A diferença aqui é que a cultura convivial na qual se encontra o teatro consegue incorporar a cultura tecnovivial. Quanto à experiência tecnovivial que atravessa no contexto de isolamento, percebe-se sua organização determinada por máquinas, e que esta não permite preservar a singularidade do convívio (DUBATTI, 2020b).

Apesar dos desafios, Jorge Dubatti (2020b) descreve 4 (quatro) corolários para auxiliar a pensar o teatro no atual contexto.

1º- Pluralidade (convivência) – onde há lugar para todos e a possibilidade de desfrutar tanto de um espetáculo convivial quanto de um espetáculo tecnovivial;

2º- Formação da atuação – o que nos leva a pensar na formação de espectadores. Atores com trânsito entre as técnicas convivial e tecnovivial. Ampliando assim a caixa de ferramentas do ator;

3º- Questões epistemológicas – trazem uma constelação de categorias diferentes. Ou seja, não é possível pensar a tela como um palco. Não se trata das palavras ou de pensar o texto, mas de pensar o corpo físico em presença e o corpo virtual. Há soluções diferentes para cada epistemologia;

4º- Formação de espectadores – Uma multiplicidade de espectadores abertos, que possam transitar com o ator entre os fenômenos convivial, tecnovivial e híbridos.

Cabe lembrar que tecnovívio não é uma forma inédita criada a partir do evento da pandemia. Experimentações com uso das tecnologias em cena, como projeções visuais, sonoras e iluminação já aconteciam no teatro. Na perspectiva do isolamento, cria-se a possibilidade de explorar os mecanismos do tecnovívio.

Junto com essa exploração surgem questões a serem observadas relacionadas ao acesso. Não são todas as pessoas que possuem as ferramentas tecnológicas, nem acesso de qualidade à *internet*. Portanto, necessariamente, neste contexto, quem não possui tais ferramentas (*celular, notebook, internet*) são excluídos. A exclusão é uma temática cara para a educação, uma vez que ela impossibilita o acesso à experiência que produziria conhecimento. Seria este o limite do tecnovívio?

Ao pensar as questões postas acima relacionadas aos formandos de Licenciatura em Teatro em período de pandemia, percebe-se a configuração de um momento atípico, no qual a relação pelo formato do tecnovívio tornou-se a única possibilidade até o momento. Neste sentido, os estudantes de teatro, passam a explorar formas de se relacionar com o teatro; bem como os atadores, espectadores, técnicos e professores de teatro que também passaram a desenvolver ferramentas para transitar entre o teatro convivial e o teatro tecnovivial.

Portanto, os formandos do curso de Licenciatura em Teatro, com os quais desenvolvi as entrevistas, também perpassam por essas questões. A ação do momento está na busca pelas formas de criar tais ferramentas, seja em experimentação de criação ou de experimentação do ato de espectral.

Desta forma, através das noções de experiência, convívio e tecnovívio, poderei nesse trabalho refletir as singularidades do teatro. Acredito que através das experiências produzidas na quarentena, na sua diferença, irei potencializar o saber de um campo específico que é o teatro. Reconhecendo que esse processo e os acontecimentos se modificam, entendo que há muito a ser desenvolvido. Este trabalho pode apontar alguns indícios deste trânsito – ainda que forçado – de convívio e tecnovívio.

3 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

Neste capítulo, irei tratar dos procedimentos metodológicos que utilizei neste estudo.

Na estrutura desse trabalho de conclusão de curso, recorri à referência de estudo de caso alinhado a uma abordagem contemporânea (STAKE, 2010). Para a produção dos dados foi utilizada uma entrevista com meus colegas, formandos em Licenciatura em Teatro da UFSM do ano de 2020. Para as análises, utilizei alguns recursos como a nuvem de palavras e a metodologia de análise de conteúdo (BARDIN, 2011). A seguir, detalharei cada uma dessas abordagens e suas implicações nesse trabalho.

O estudo de caso foi o principal traçado da linha metodológica, entendendo a inter-relação entre o fenômeno e seus contextos. O estudo empírico baseia-se nas observações de campo, e o modo interpretativo sustenta-se sobre a intuição, sendo a pesquisa percebida, basicamente, como uma “interação pesquisador-sujeito” (YAZAN; VASCONCELOS, 2016, p. 10). Desta forma, reflete experiências indiretas dos sujeitos numa perspectiva atravessada pelo envolvimento da pesquisadora enquanto futura professora, juntamente o embasamento teórico presente na pesquisa. Ou seja, tal abordagem de estudo de caso considera o espaço sensível do olhar da pesquisadora que está implicado no próprio objeto de pesquisa.

Parto do entendimento que a abordagem interpretativa permitiu que minha intuição e meu campo de observação, auxiliasse no momento de analisar os dados produzidos pelos entrevistados. Com base nisso, minha experiência enquanto espectadora de teatro digital me auxiliou na hora de estruturar as perguntas da entrevista, bem como, na análise dos dados produzidos.

Dentre as ferramentas disponíveis na metodologia de estudo de caso, o meio que escolhi para a produção de dados foi a realização de uma entrevista, na qual pude conversar com meus colegas através de uma plataforma digital chamada *Zoom*. Através desse encontro virtual, foi possível vê-los e ouvir suas vozes, captar reações, mesmo que de forma remota e fragmentada. Afinal, a tela do computador também possibilita atravessamentos e implica na epistemologia tecnovivial, como nos explica Dubatti (2016). Considero que a experiência seria totalmente diferente se o procedimento tivesse sido realizado somente de forma escrita, ou seja, se os entrevistados enviassem por escrito suas percepções sobre suas relações com os espetáculos e experimentos *online*. Nesse sentido, acredito que este contato visual teria sensibilizado os participantes na hora da entrevista, confirmando algumas possibilidades do tecnovívio.

Assim, dos 9 (nove) formandos que entrei em contato, 6 (seis) responderam e concordaram em dispor seu tempo para essa conversa. As conversas ocorreram de forma

individual e foram realizadas nos espaços entre seus afazeres. Aqui é importante reforçar que foi disponibilizado aos entrevistados um termo de consentimento informado (Apêndice A) no qual deixa explícito o sigilo ético, de não mencionar os nomes dos participantes. Tal documento foi assinado por eles.

Para me auxiliar na hora da entrevista foi preparado um roteiro estruturado com dez perguntas que seguem abaixo:

1. Você tem acesso à *internet*?
2. Qual a qualidade da sua *internet*?
3. Você tem conhecimento sobre peças teatrais disponíveis na *internet*?
4. Você acompanha a produção e a disponibilização de obras teatrais e performáticas disponíveis na *internet* durante o período em que estamos em quarentena?
5. Com qual frequência você assiste às peças (Performances, Dança teatro, Espetáculo Circense, etc.) disponíveis *online*?
6. Quantas você assistiu em média nesse formato *online*?
7. Quais? (se nacionais, ou internacionais, se internacionais de qual país, que tipo: se era *live* ou documentos fílmicos disponibilizados pelos grupos teatrais).
8. Como é sua relação com as obras *online*? (Você finaliza as peças ou em algum momento deixou de acompanhar a peça pausando, adiantando o vídeo ou fechando a janela da plataforma?).
9. É possível citar alguma obra que você assistiu *online* e que tenha te impactado?
10. Como você percebe as experiências de ser espectador digital?

As perguntas foram elaboradas para averiguar questões que possam ter implicação na experiência da especiação em tecnovívio. Dessa forma, foram questionadas questões técnicas como o acesso à *internet*, (o que pode influenciar no contato com os espetáculos *online*), até se há, por parte dos entrevistados, conhecimentos sobre os espetáculos e experimentos *online*. A partir dessas perguntas, a intenção era abrir um espaço para a observação dos elementos constituintes da relação dos formandos com as obras *online* enquanto espectadores e futuros professores de teatro.

O momento de elaboração das perguntas foi bastante interessante, pois percebi o quanto minhas percepções estavam de alguma forma me conduzindo para uma determinada resposta. Neste ponto, encontrei dificuldade, porque o que me interessava era saber o que se passava com os entrevistados, na sua singularidade, apesar da experiência do teatro virtual ser coletiva. As

perguntas passaram por vários processos de revisão, até a elaboração da versão final, que constituem parte das entrevistas. A partir deste processo, percebi alguma dificuldade em selecionar questões para evitar a condução das respostas. Esforcei-me por deixar espaços abertos para meus interlocutores e assim acessar um material significativo para a área teatral.

O período de realização das entrevistas deu-se nas primeiras semanas do mês de novembro. Em duas semanas tive a oportunidade de rever colegas, partilhar um pouco das nossas percepções sobre os acontecimentos neste período de pandemia. A partir disso, não me estranha a quantidade de material que obtive. A princípio, não sabia como dar conta de tanta informação e apresentá-las nesse trabalho de conclusão de curso. Essas respostas não são apenas dados, são registros de corpos marcados pelo atravessamento de uma pandemia que nos deslocou e nos leva a pensar no nosso lugar enquanto artistas e educadores.

Embasada nessas questões, precisei realizar escolhas.

Durante o processo de transcrição das entrevistas, foi possível vislumbrar alguns tópicos que se salientavam ou se repetiam nas respostas dos entrevistados. Alguns desses tópicos compuseram o corpo desse trabalho, que viraram subcapítulos de análises. Para que o(a) leitor(a) já tenha em mente do que encontrará no capítulo das análises, busquei apresentar em uma análise geral realizada a partir do material constante nas primeiras sete perguntas. Com o texto transcrito de todas as entrevistas, foi criada uma nuvem de palavras cuja análise gerou o subcapítulo intitulado *Nuvem de afetos: um salto sem paraquedas*. E com o material das três últimas perguntas, pude desenvolver o subcapítulo intitulado *Uma liberdade diabólica: o ritual do teatro no tecnovívio*.

Para selecionar os tópicos e analisar os dados, encontrei em Laurence Bardin (2011) formas de analisar o conteúdo. Segundo a autora, se organiza a análise a partir de três polos que se desenvolvem de forma cronológica: a pré-análise, a exploração do material e o tratamento, inferência e interpretação de resultados.

A primeira fase é onde acontece a pré-análise, na qual a organização desse material começa a ser feito. Este é um momento que “[...]corresponde a um período de intuições, mas tem por objetivo tornar operacionais e sistematizar as ideias iniciais, de maneira a conduzir a um esquema preciso do desenvolvimento” (BARDIN, 2011, p. 124). Nesse sentido, entendo que o momento da transcrição das entrevistas foi possível verificar o período intuitivo no processo de estruturação das ideias iniciais sobre a experiência em tecnovívio. Assim, se constituiu o *corpus* desse trabalho, marcado pelas entrevistas que foram analisadas. Ver as palavras tem um cheiro diferente do que somente ouvi-las, percorrendo as linhas que se formavam e cruzavam, no sentido em que as palavras foram usadas. Com elas pude brincar de

forma analógica. Após ter as respostas em mãos pude começar o processo de exploração, caracterizada como segunda fase.

A segunda fase, a fase de exploração, me pareceu ser o momento mais complicado, porque foi onde precisei realizar escolhas. Para tanto, utilizei como unidade de codificação o auxílio de uma plataforma chamada *WordArt.com*. Com essa plataforma foi criada uma nuvem de palavras na qual localizei os vocábulos que mais se repetiram. As palavras como unidade de registro auxiliaram na hora de criar critérios de escolha sobre quais elementos mais se destacavam. Dessa forma, aconteceu a seleção de algumas palavras: Peça; Espetáculo; Obra; Teatro; *online*; celular; *internet*; *youtube*; virtual; gravado; filme; *live*; vídeo; assisti; assistir; assistindo; participar; criar; olhar; escolher; queria; foram; fui; fazendo; quer; lembrar; estou; estão; envolve; acessar; saber; encontrar; sair; partir; mudou; Poder; espaço; lugar; casa; palco; virtual; projeto; tem; novo; presencial; apesar; sou; experimento. Com estas palavras pude averiguar como elas criam uma teia de significados que perpassam as experiências dos entrevistados. As palavras são a base no tratamento dos resultados, onde a interpretação finaliza a terceira fase.

Palavras, palavrinhas, palavrório. Palavras em si, que nos levam a outras palavras. Serão palavras apenas palavras? Não acredito que seja assim.

As palavras determinam nosso pensamento porque não pensamos com pensamentos, mas com palavras, não pensamos a partir de uma suposta genialidade ou inteligência, mas a partir de nossas palavras. E pensar não é somente “raciocinar” ou “calcular” ou “argumentar”, como nos tem sido ensinado algumas vezes, mas é sobretudo dar sentido ao que somos e ao que nos acontece. E isto, o sentido ou o sem-sentido, é algo que tem a ver com as palavras (LARROSA, 2002, p. 02).

A partir disso, nesse trabalho as palavras são consideradas, segundo a perspectiva de análise de conteúdo, a base no tratamento dos resultados, onde a interpretação finaliza a terceira fase. Com as palavras foi possível fazer relações a partir da minha experiência enquanto espectadora e futura professora de teatro, acompanhada das noções desenvolvidas por Jorge Dubatti (2020), bem como as contribuições de Antonin Artaud (2014), Richard Courtney (2010), Augusto Boal (2003), Luiz Fuganti (2012) e Viviane Mosé (2008).

É nesse sentido que, minha pesquisa se caracterizou como exploratória, já que busquei através das experiências dos formandos saber como se deu a relação destes com as peças *online*. Portanto, o próximo capítulo irei apresentar o processo de análise do conteúdo sob a perspectiva das experiências tecnovivial.

4 ANÁLISE DOS DADOS

Neste capítulo, irei apresentar as análises realizadas a partir dos dados produzidos nas entrevistas. Gostaria de registrar que meu olhar para as experiências das pessoas entrevistadas não as compreende apenas como um conjunto de dados. Esforcei-me por tratar esses arquivos com cuidado e carinho, pois tenho ciência de que foram relatados momentos de afeição e compreensão sobre seus processos como espectadores tecnovivial, bem como reconheço a generosidade desses que compartilharam comigo suas experiências.

Estruturalmente, o leitor encontrará na primeira parte desse capítulo um panorama dos dados coletados a partir de elementos gerais presentes nas respostas dos entrevistados referentes às primeiras perguntas. A seguir, nos subcapítulos, será realizada uma análise, ainda com tratamento geral, a partir da nuvem de palavras geradas pela plataforma *WordArt* (na qual foi gerada a transcrição de todas as entrevistas) e, por fim, será apresentada uma análise sobre implicações mais específicas, em especial, relacionadas ao ritual e o teatro.

Seguimos então, conforme apresentado anteriormente, com uma visão geral a partir das respostas das primeiras perguntas. Tal escolha em apresentar as informações e análises dessa forma, deve-se ao fato das respostas refletirem a realidade dos participantes, configurando um corpo quase homogêneo de movimento desses espectadores em situação de tecnovívio. A manutenção da ordem de apresentação das respostas, de acordo com a ordem das perguntas, acontece com o intuito de que o leitor possa acompanhar o desenvolvimento da formação desse corpo de palavras, que dá forma à experiência deste trabalho. Dessa forma, as análises se apresentam após cada pergunta replicada nesse texto. Conforme as respostas, as perguntas são apresentadas de maneira aglutinada para representar as relações estabelecidas entre as mesmas.

1. *Você tem acesso à internet?/ 2. Qual a qualidade da sua internet?*

Com relação a essa primeira pergunta, a resposta de todos os entrevistados foi a seguinte: o acesso à *internet* é razoavelmente bom, variando conforme os dias, de acordo com algumas interferências. Em alguns momentos, 4 (quatro) entrevistados relataram que o acesso ficou limitado por estarem dividindo com outras pessoas, ou sofrendo interferências do tempo, como em momentos de chuvas fortes, que impossibilitou de fato e por alguns dias, o acesso à rede *online*. Fora esses detalhes, a maioria manteve a resposta de possuírem acesso à *internet*.

Sobre esse aspecto, a questão de ter ou não acesso ultrapassa uma questão técnica e se desenvolve naquilo que Dubatti (2020) fala que o tecnovívio pode produzir exclusão. Ele cita,

por exemplo que, segundo o Ministério de Educação de Buenos Aires, mais de cinco mil (5.000) alunos da rede básica de ensino caíram do sistema perdendo o vínculo com as escolas por não possuírem os equipamentos eletrônicos. No Brasil, a situação não é diferente. O termo que utilizado é “exclusão digital”², e torna ainda mais gritante o acirramento da desigualdade entre escolas públicas e a rede privada de ensino (FERRARI, VILADARGA, 2020).

No exato momento em que escrevo este trabalho, no Brasil está acontecendo a prova do Exame Nacional do Ensino Médio (ENEM) – principal fonte de acesso ao ensino superior. A prova coincide com a segunda onda do coronavírus³. Onde milhares de estudantes brasileiros encontram-se sem preparação para a prova, uma vez que, o ensino remoto não se configura como uma possibilidade para todos (BERMÚDEZ, 2021). Essa é uma questão séria para a educação no sentido de realmente impedir o acesso ao conhecimento.

Se na rede básica de ensino emergem essas questões, é possível pensar em ao menos duas preocupações. A primeira diz respeito ao gargalo ao final do ensino médio que, a partir da exclusão digital, dificulta o acesso ao nível superior de ensino. A segunda é que, ao focar nos sujeitos desse estudo que estão concluindo o curso no nível da graduação, verifica-se que sem a *internet* oferecida pela instituição de ensino superior com a qual os alunos possam manter o vínculo, muitos teriam dificuldade de acesso.

Depois da apresentação desse contexto, preocupa ainda o acesso ao conhecimento em artes, em especial nesse trabalho, a arte teatral. Se na educação básica observam-se essas questões, com relação aos formandos de Licenciatura em Teatro também há implicações. No caso dos entrevistados 4 (quatro) possuem rede de *internet* particular, enquanto 2 (dois) utilizavam a rede da UFSM. Aqui me incluo, no sentido de ser estudante de uma instituição pública de ensino e usuária da rede de *internet* na UFSM. Nesse sentido, ratifico a importância de tal elemento na minha formação.

Não esgotarei essa discussão aqui, uma vez que a mesma se configura como estrutural ao pensar na educação em nosso país. Interessa-me, portanto, observar se os formandos possuem as questões técnicas disponíveis para o acesso de obras *online*. A partir das respostas, foi possível verificar que o acesso aos espetáculos *online*, para este grupo, não se configurou como uma questão.

² Disponível em: <<https://educacao.uol.com.br/noticias/2021/01/17/indefinicao-do-enem-expoe-calamidade-no-ensino-em-epoca-de-pandemia.htm>>. Acesso em: 02 fev. 2021.

³ Disponível em: <<https://educacao.uol.com.br/noticias/2021/01/17/indefinicao-do-enem-expoe-calamidade-no-ensino-em-epoca-de-pandemia.htm>>. Acesso em: 02 fev. 2021.

Uma vez que, a tecnologia e o acesso a ela, não se configuram como um impeditivo, pude pensar na intenção dos formandos de se aproximarem – ou não – das obras teatrais que estavam sendo disponibilizadas virtualmente. Dessa forma, percebi que a questão do acesso à *internet* imprime as condições de experiência e de conhecimento sobre o que é oferecido *online*. O que nos leva à próxima pergunta e suas respectivas respostas.

3. *Você tem conhecimento dos espetáculos/experimentos disponíveis online?*

Com relação à pergunta sobre o conhecimento dos espetáculos e experimentos teatrais disponíveis *online*, todos os 6 (seis) entrevistados responderam ter conhecimento de que obras teatrais estavam sendo disponibilizadas *online*.

A variação entre as respostas refere-se ao que é compartilhado através das redes sociais. Isso implica, no trânsito dessas pessoas em redes sociais, e, nesse trânsito, informar-se sobre as produções dos grupos teatrais disponíveis *online*. Nesse sentido, a função algorítmica promove implicações no processo do espectador em tecnovívio. O algoritmo é uma sequência de etapas sugeridas por códigos, dígitos que auxiliam na hora de resolver um problema ou desenvolver uma tarefa de forma automática⁴. Ou seja, conforme a rede social de cada um, é ofertado um tipo de informação sobre as produções teatrais virtuais. Quando o interesse é registrado pelo sistema de um computador, o algoritmo analisa as informações que lançamos no sistema. Desta forma, o algoritmo organiza estas informações e nos indica fontes que possivelmente iremos curtir e compartilhar. Desta forma, ficamos à mercê de escolhas que pensamos que fazemos, nos iludindo.

O fato de formandos em um curso de Licenciatura em Teatro buscarem se informar sobre obras disponíveis *online*, faz parte do seu processo de formação. No entanto, observa-se aqui, outra faceta do trabalho teatral na qual estão implicados os grupos teatrais. Grupos que viviam do fazer teatral viram-se em crise e precisavam buscar alternativas para a subsistência durante o período de isolamento social. Nesse sentido, foi possível averiguar duas categorias de movimentos destes grupos.

O primeiro movimento, no início da pandemia, os grupos teatrais já estabelecidos passaram a disponibilizar, de forma gratuita, espetáculos previamente registrados em vídeos. O segundo, acontece quando os grupos passaram a realizar experiências *online* e obras pensadas para o espaço virtual. Tal movimento, provocava ainda discussões na própria área, sobre a

⁴ Disponível em: <<https://revistapesquisa.fapesp.br/o-mundo-mediado-por-algoritmos/>>. Acesso em: 02 jan. 2021.

configuração teatral, se isso descaracterizaria o teatro como tal e, ainda, discussões sobre o que seria possível produzir. A discussão não foi encerrada, e tampouco pretendo dar conta aqui de possíveis respostas para essas questões. Interessa-me, no entanto, observar a quantidade de obras produzidas e disponibilizadas, o registro que os grupos não ficaram parados esperando soluções, mas que partiram para a ação e produção.

No início deste trabalho, realizei uma lista com alguns sites que disponibilizaram as obras que foram ofertadas (APÊNDICE B). Pude averiguar, a partir das minhas pesquisas e trânsito nas redes sociais, com as quais compartilho com outros colegas da área, que no início da pandemia vários grupos disponibilizaram as gravações das peças de forma gratuita. Havia inclusive encerrado a minha conta na rede social *Facebook*, antes de iniciar esse estudo, mas percebi a importância de retomá-la para ficar a par dos eventos e obras disponibilizadas. O fato de estar fazendo esse trabalho me fez atentar para essa questão. A minha busca pessoal como espectadora em situação de tecnívio, foi gerada pelo fato de ter como premissa que a especção de espetáculos teatrais faz parte da formação teatral, portanto, fazendo parte da formação de professor de teatro (FERREIRA, 2017; DESGRANGES, 2003; MASSA, 2009).

Portanto, a questão imposta ao teatro presencial e situação à qual os grupos teatrais tiveram que se adaptar, também geraram discussões sobre as formas de ensino de teatro e, em especial, à formação do professor de teatro. Esse aspecto nos levou às questões seguintes.

4. Você acompanha a produção e a disponibilização de obras teatrais e performáticas disponíveis na internet durante o período em que estamos em quarentena? / 5. Com qual frequência você assiste às peças (Performances, Dança teatro, Espetáculo Circense, etc.) disponíveis online? / 6. Quantas você assistiu em média nesse formato online?

Escolho assim, apresentar as implicações das respostas dessas três perguntas de forma compilada, pois as respostas se entrecruzam e apresentam um panorama das experiências dos entrevistados de forma relacional às questões elencadas por Dubatti (2020) sobre convívio e tecnívio exploradas no capítulo do referencial teórico.

A partir das respostas, verificou-se dois subgrupos entre os entrevistados, configurando na divisão do grupo exatamente pela metade. Foi observado, em um grupo, um processo de desidentificação e, no outro grupo o processo de identificação, com a questão tecnológica levando respectivamente a resistência à procura das obras teatrais virtuais e à procura e produção. Dessa forma, é possível verificar que acompanhar a produção *online* e as peças

produzidas e disponibilizadas nesse período, varia de acordo com a identificação com o formato *online*, conforme será detalhado a seguir.

O primeiro subgrupo manifesta a preferência pela forma convivial, a ponto de evitar o trânsito com a forma tecnovivial, apresentando resistência à nomenclatura teatro digital. A proximidade com o que é produzido no audiovisual causa estranhamento às referências teatrais que até então estavam próximas. Tal estranhamento levou os entrevistados a vários questionamentos sobre o que é teatro e a própria questão da teatralidade. A partir disso, caracterizou-se nesse grupo a falta de desejo por buscar peças *online* para assistir. Os argumentos variam entre sentimento de descontentamento, de falta do ritual do encontro, do calor e do convívio. O teatro para eles estaria em um outro lugar, um lugar no qual o registro da presença física se configura como imperativo. No entanto, ainda que tenham manifestado esse sentimento de perda e estranhamento, buscaram inteirar-se sobre as produções teatrais virtuais, em especial por conhecer como estavam sendo feitos tais espetáculos e experimentos. Os entrevistados dessa metade do grupo assistiram em média, por pessoa, de 3 (três) à 5 (cinco) peças de março até a primeira semana de novembro.

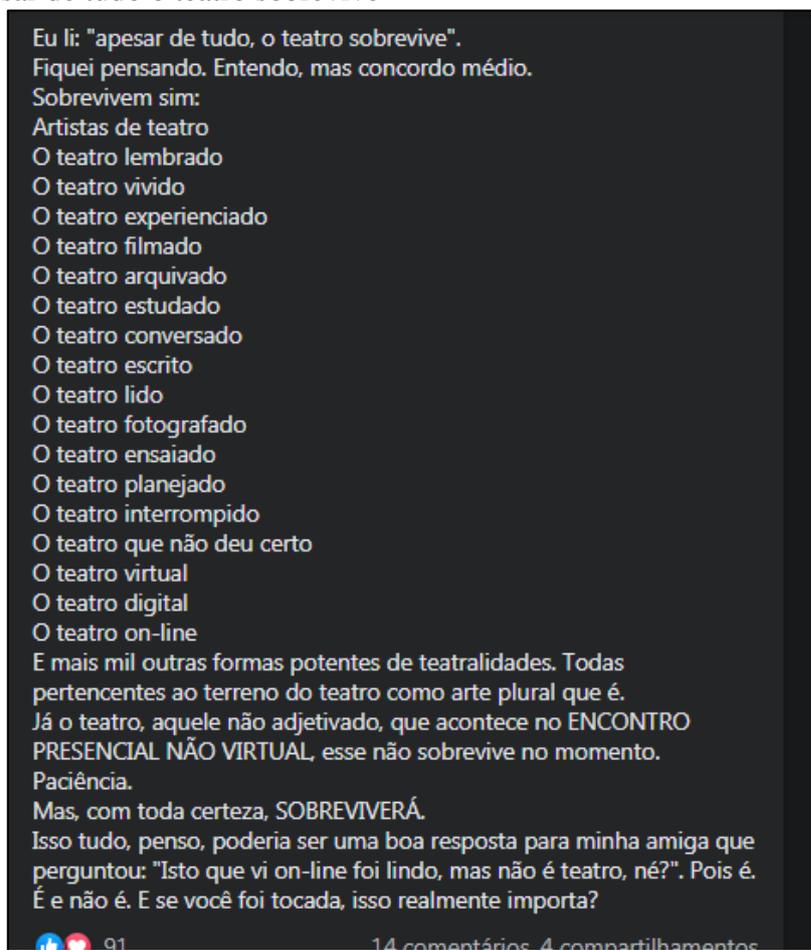
O segundo subgrupo, em contrapartida, manifestou entusiasmo com esse formato. A hipótese sobre tal reação pode ser pensada, embasada no fato de que, esses formandos, tiveram uma prévia aproximação com a linguagem do audiovisual. Sendo assim, a busca por peças *online* não seria uma novidade ou algo imposto, mas sim, um movimento, a partir de ações que já vinham sendo executadas e experimentadas. Esse grupo, apresenta o movimento de, individualmente, ter assistido entre 25 (vinte e cinco) e 50 (cinquenta) peças durante todo período da quarentena.

O que é possível observar com essas respostas é que, além da frequência de peças assistidas, obviamente, variar de acordo com a relação da concepção de cada entrevistado do que vem a ser teatro, tal questão já havia sido explanada por Dubatti (2016) ao tratar das bases epistemológicas convivial e tecnovivial para o teatro. A sensação de perda, ou descaracterização da área pela falta da questão presencial não está presente somente nesses depoimentos, mas também nos diversos eventos da área que ocorreram durante esse período de isolamento com intuito de discutir tais questões. Um desses eventos foi o Fórum de Estágio - Docência em Teatro – 1.ª edição - 2020 (UFSM - UFRGS - UFPEL - UERGS) que promoveu uma conversa com a Professora Dra. Mariana Muniz, professora da Universidade Federal de Minas Gerais, MG.

Na conversa, intitulada “O que muda para o licenciado em teatro na Base Nacional Comum Curricular?”, a palestrante traz algumas provocações sobre o fato das nomenclaturas e

questionamentos do teatro digital ou virtual, se configurar como teatro, ou não. A provocação é colocada de forma a pensar que, permanecer no questionamento de que ser ou não ser teatro, seria a ação mais contraproducente que nós, profissionais da área poderíamos conceber em um momento como esse. Isso porque a situação está posta e, no momento, não há outra opção. Então a ideia é de seguir, sabendo que o teatro sempre nos ultrapassa porque é maior que nós. Isso me fez recordar de um post (Figura 1) na rede social *Facebook* na qual um internauta expõe uma reflexão diante da sensibilidade de outras formas de acessar a teatralidade.

Figura 1 – Apesar de tudo o teatro sobrevive



Fonte: texto do publicado na rede social de Pedro Haddad Martins. São Paulo, 23 mai. 2020.

Sobre isso, Dubatti (2020b) elenca as características das modelações epistemológicas das formas tecnovivial e convivial. A ideia de que não é possível realizar uma transposição ou uma comparação toma corpo nesses depoimentos e ratificam a ideia do ator e do espectador ideal para o autor: aqueles que desenvolvem ferramentas que possibilitam transitar entre as formas convivial, tecnovivial e híbridas, de maneira a desfrutar do que cada uma tem a oferecer. Pensando na pluralidade desses espetáculos e experimentos, observamos a próxima pergunta.

7. *Quais? (se nacionais, ou internacionais, se internacionais de qual país, que tipo: se era live ou documentos fílmicos disponibilizados pelos grupos teatrais, pagas ou gratuitas).*

Os dois grupos, apontaram que na maioria dos espetáculos e experimentos foram nacionais. Ambos relataram sobre a possibilidade de ter conhecimento e acesso a espetáculos de outros estados brasileiros. Ainda, ficaram registradas nas respostas que o movimento tecnovivial possibilitou acessar produções artísticas de vários lugares. Podemos, neste caso, analisar um movimento interessante do tecnovívio, já sinalizado por Dubatti (2020b) considerando a zona desterritorial e a possibilidade de conhecer o que está sendo feito fora do nosso território.

A zona desterritorial gera outra experiência para o espectador. O espectador, mediado pelas máquinas, pode acessar o que aconteceu em outros lugares, em um outro tempo e espaço. Mas essa questão não implica somente uma questão de espaço, mas de relação. Dubatti exemplifica esse fato trazendo dois pontos. Um relacionado à configuração convivial, na qual o olhar pode percorrer, além do espaço da cena, os outros espectadores e se deixar afetar por estes corpos. Enquanto na configuração tecnovivial, o limite para o olhar parece ser apresentado pela movimentação da câmera.

Quanto à escolha dos formandos, por espetáculos e experimentos nacionais, a hipótese que proponho, se relacionado ao desejo, desses formandos, de ampliar seu conhecimento, se atualizando dos espetáculos produzidos no Brasil, já que nosso país, tem uma diversidade cultural enorme. O que acontece no nordeste tem características diferentes do que acontece no sudeste e sul do Brasil. Assim, é possível analisar que suas escolhas podem ser resultado de pouca exploração do teatro brasileiro, no período de formação no curso. Tal questão, vem sendo sinalizada em outros momentos pelos formandos, de que sabemos pouco o que é produzido no Brasil.

Com relação à gratuidade do acesso às peças, foi relatado por todos os formandos que os espetáculos assistidos eram gratuitos, disponibilizados à comunidade *online* através de leis de incentivo à cultura. Embora também tivessem tido contato com algumas obras que cobravam ingresso. Nesse caso, o valor era considerado simbólico. Tal contexto deixa um desafio para os grupos teatrais sobre como sobreviver dessas produções *online*, ou de que forma colocar em ação um verbo que emerge que é o monetizar. O artista desenvolve maneiras de ganhar dinheiro através das plataformas, mas sabemos que este formato não abrange boa parte da comunidade artística. Os patrocínios e incentivos nem sempre chegam para todos os artistas da cena. Há,

portanto, um movimento por parte dos artistas de criar conteúdo e lançar na rede, onde há grupos que utilizam plataformas de financiamento coletivo online. Alguns grupos possibilitam que o espectador escolha o quanto pagar para ter acesso aos espetáculos e experimentos, desafiando-o a pensar no valor do trabalho destes profissionais.

Outro tópico discutido na entrevista, foi a crescente busca por espetáculos e experimentos durante a pandemia. De acordo com os formandos, a quantidade aumentou conforme foram experimentando e se identificando com o que haviam tido contato. Aconteceu em algum momento, a crença de que a pandemia iria passar em pouco tempo. Essa espera gerou uma barreira, que fez com que inicialmente todos os formandos não se relacionassem com o que estava sendo lançado na rede. O processo de experimentação não é algo isolado do espectador, mas faz parte também de muitos artistas da cena que passaram a se adaptar e modificar seus trabalhos para este formato. Nessa perspectiva, podemos pensar na caixa de ferramentas que Jorge Dubatti (2020b) ressalta, onde os artistas e os espectadores desenvolvem formas também de se relacionar com a liminaridade teatral, uma vez que esta está dada.

Em relação a isso, temos as respostas das últimas perguntas da entrevista, que serão trabalhadas depois de forma mais detalhada, pois elas dão forma ao subcapítulo *Uma liberdade diabólica: o ritual do teatro no tecnovívio*.

8. *Como é sua relação com as obras online? (Você finaliza as peças ou em algum momento deixou de acompanhar a peça pausando, adiantando o vídeo ou fechando a janela da plataforma?); 9. É possível citar alguma obra que você assistiu online e que tenha te impactado? E 10. Como você percebe as experiências de ser espectador digital?*

Contudo, antes de seguir com as questões acima, optei por fazer uma visão geral dos dados produzidos, como um voo por cima de uma nuvem de palavras⁵. Dessa forma, até o momento me detive em analisar cada questão, trazendo respostas que se mostraram abrangentes. No próximo subcapítulo, analisei as respostas a partir de uma nuvem de palavras.

4.1 NUVEM DE AFETOS: UM SALTO SEM PARAQUEDAS

⁵ Nuvem de palavras ou *tag clouds* se popularizou no início dos anos 2000. Elas possibilitam visualizar um corpo de palavras de um texto na sua hierarquização. Conforme o maior número de palavras repetidas no texto maior será seu desenho na nuvem e vice-versa. Disponível em: <<https://tarciziosilva.com.br/blog/o-que-se-esconde-por-tras-de-uma-nuvem-de-palavras/>>. Acesso em: 02 fev. 2021.

Por que pensar em uma nuvem de palavras como uma nuvem de afetos?

Porque a nuvem de palavras pode parecer confusa, desconexa e carregada de sentidos. Penso também que os afetos, neste momento de pandemia, possam estar em excesso, e como uma nuvem *cumulonimbus*⁶ descarregadas e lançadas no solo. Escorrendo entre ruas e vielas até desaguar nos rios.

Agora, faço um exercício de pensamento com as palavras, que, conforme nos diz Jorge Larrosa (2002, p. 02), exercícios com palavras não são mero palavrório, mas formas de significar a experiência, no sentido de que “[...] fazemos coisas com as palavras e, também, que as palavras fazem coisas conosco”. Sendo assim, salto de um voo sobre a nuvem e brinco com a densidade das palavras que a compõem, sem paraquedas, utilizo da imaginação para traçar o percurso de uma queda livre.

Ao olhar a nuvem (Figura 2), é possível perceber as palavras em destaque, significando uma frequente repetição ao longo dos depoimentos. É possível pensar o agrupamento dessas palavras de diversas formas. O que segue são escolhas realizadas a partir de minha leitura e, com certeza, existirão outras.

Escolho utilizar o recurso da nuvem de palavras, no sentido de pensar, a partir de Dubatti, sobre a questão do teatro como linguagem. Por certo que o autor problematiza o fato do teatro ser mais que “[...] um conjunto de práticas discursivas de um sistema linguístico” (2017, p. 08). No entanto, Dubatti pondera também que o teatro não prescinde do texto, uma vez que existe uma estrutura da linguagem na qual há emissor, mensagem, os sujeitos receptores (que aqui são os formandos em teatro da UFSM). É a partir da linguagem que se faz possível um sistema de presenças que englobam o tempo, o espaço e o acontecer. Dubatti (2017, p. 09) ainda problematiza a questão da linguagem como “[...] o fundamento último do acontecer vital ou está inscrito em uma esfera maior e autônoma do que a linguagem, que envolve ordem de experiência?”.

Assim, quando perguntamos com Dubatti (2017): o que se estuda quando estudamos teatro? – deparamo-me necessariamente com a linguagem e com um corpo de palavras. É dessa forma que trago, a seguir, uma nuvem de palavras, como um agregado de partículas a serem lançadas no tempo e no espaço. Ela foi formada a partir da transcrição de todas as entrevistas realizadas. A escolha por confeccionar a nuvem de palavras acontece pelo entendimento de que não estou tratando de uma experiência singular, mas de uma experiência que está atravessada

⁶ Cumulonimbus são nuvens de grande densidade, associadas a tempestades perigosas. Disponível em: <<https://www.portalsaofrancisco.com.br/meio-ambiente/nuvem-cumulonimbus>>. Acesso em: 02 fev. 2021.

‘celular’, ‘internet’, ‘youtube’, ‘virtual’, ‘gravado’, ‘filme’, ‘live’, ‘vídeo’, ‘câmera’, remetem a toda a tecnologia que já estava presente nas práticas teatrais antes da pandemia, como experimentos do teatro contemporâneo, mas que agora emergem em destaque por ser a única possibilidade do teatro se movimentar durante o período de isolamento social. Tais palavras, remetem à questão das distintas epistemologias reservadas ao convívio e ao tecnovívio, de acordo com o que já ponderou Dubatti (2016). As tecnologias implicam uma forma específica de mediação, enquanto o convívio pode vir a abarcar todas as palavras que envolvem a tecnologia. O tecnovívio, portanto, reconfigura as palavras citadas na primeira linha desse parágrafo, uma vez que o tecnovívio não permite preservar a singularidade do convívio. Embora haja o cruzamento das duas experiências.

Um dos aspectos importantes que Jorge Dubatti (2020) sinaliza é que não há uma identidade entre as duas, porque a princípio são experiências distintas. Para tanto há um movimento no ato de teatrar na pandemia que é apontada como inédita, como o caso da relação virtual, de um *podcast*, por exemplo, que se assemelha ao radioteatro. O que nos faz pensar sobre o pluralismo teatral, nas possibilidades de hibridização das experiências convivial e tecnovivial, mas recordando que sua relação não é simétrica. Pois, na experiência territorial do convívio é possível introduzir elementos do tecnovívio, mas na desterritorialização do tecnovívio isso não é possível.

Além disso, a seguir, temos alguns dos verbos que foram trazidos por esses espectadores: assistir, assistindo, participar, criar, olhar, escolher, queria, foram, ficar, fui, fazendo, quer, lembrar, estou, estão, envolve, acessar, saber, encontrar, sair, partir, mudou, etc. Acho muito interessante a relação com os verbos trazidos por eles, pois verbos são ações. Dessa forma, esses verbos são ações executadas pelos futuros professores de Teatro como espectadores em tecnovívio. Percebe-se nesses verbos todos, um processo de ambientar-se com o que estava sendo proposto. Um deslocamento por parte dos formandos de seus lugares e olhares treinados na dimensão do convívio para outros espaços e outras possibilidades. A ação registrada pela palavra nos dá a percepção de que algo lhes aconteceu, mesmo que de forma imperceptível. Lembrar: a lembrança, por exemplo, que carrega um apanhado de afetos e sentidos pode vir a promover a sensação de perda relatada por eles. O que me faz pensar no verbo partir, tanto em pedaços, fragmentos, como em ir embora, pôr-se no caminho, se deixar acabar. Uma outra experiência se instaura, no caso a experiência tecnovivial, que modifica sua relação com os espetáculos e experimentos. A demanda criada para o espectador tecnovivial é a de escolher, criar e envolver-se, em uma atitude necessariamente participativa, mas tendo presente a mudança epistemológica ocorrida. Dessa forma, envolver-se demanda outras

questões que abordamos com maior detalhe no próximo subcapítulo, mas que já se encontra aqui sinalizado. O verbo envolver está presente nesta nuvem de afetos, bem como aparece no depoimento de 5 (cinco) dos entrevistados. Seus depoimentos relacionados a este verbo, giram em torno do acolhimento promovido através do convívio. Bem como aparece enquanto preocupação destes futuros formandos, de qual maneira eles irão envolver os alunos nas suas práticas de teatro digital em seus estágios:

Eu fico pensando que tipo de metodologias vão surgir desse processo. [...] aulas de experimentação e aulas de revisão de conteúdo, agora eu não vejo nenhum espaço pra isso. Não vejo dinâmica, vai ser unilateral na maioria das vezes. To pensando que metodologia vou utilizar agora no estágio, como vou envolver o aluno? (Formando 4, 2020, depoimento).

A preocupação por parte do entrevistado não é um caso isolado, neste processo de mudanças várias lacunas se mantêm abertas por falta da experiência de pedagogias nesse formato tecnovivial. Nesse sentido, pode-se pensar que estamos em laboratório de observação e experimentação. Penso desta forma a relação que podemos fazer com o verbo a seguir, sobre um processo de autonomia.

Temos então uma relação ao vocábulo “Poder”, é possível considerá-lo tanto como verbo quanto substantivo. Enquanto verbo se coloca na possibilidade de poder ou não, como uma forma de realizar uma ação, seja na inércia ou no deslocamento. Nesse processo de experimentação temos alguns depoimentos:

[...] quando eu vou assistir as peças eu não vou assistir pela apreciação, mas é muito mais de assistir de repertório para minha área e tal, observando como eles pensam a luz, como que eles pensam a própria câmera. [...] neste sentido do virtual que é poder voltar e poder ficar sempre revivendo aquilo até eu compreender e até eu significar e poder me exercitar se eu quisesse. [...] Aqui no virtual já aconteceu de eu estar assistindo um espetáculo ao vivo, e aquele tempo todo tava me deixando cansada, aquilo não me chegava, aí eu falei, quer saber saber, eu posso sair. [...] então o virtual me permitiu isso (Formando 2, 2020, depoimento).

Enquanto substantivo é possível pensar em um deslocamento de poder, enquanto verbo, por parte dos entrevistados, na forma como eles se relacionam com os espetáculos e experimentos *online*. Bem como pensar uma questão mais complexa do termo “poder”. Quem estaria com o poder na configuração tecnovivial?

Aqui retornamos a um dos temas que Dubatti cita ao falar sobre o tecnovívio, questão da exclusão, conforme já abordado anteriormente. Em uma das entrevistas que Dubatti (2020)

concedeu à Revista Continente⁷, o autor comenta que na pandemia os “[...] grandes beneficiários foram os portais e as empresas de telecomunicações”. Ou seja, o movimento é promovido por aqueles que têm as possibilidades de se manter dentro de um sistema de exclusão. Para tanto, o artista que consegue fazer o deslocamento, percorrendo esse caminho híbrido, nesse caso do isolamento, se mantém ordenado pela linguagem do tecnovívio, na qual oferece seus trabalhos pela tela na intenção de uma tecnossobrevivência. Há nesse movimento a necessidade de politizar o convívio e o tecnovívio, muito comentada pelo professor. Onde há, uma crítica fortíssima sobre os discursos de empresas com slogans, de uma necessidade de nos mantermos resistentes. Porque em algum momento poderá surgir o discurso de que manter espaços físicos de teatro, bem como escolas, cursos de formação para atores, professores de teatro seria algo desnecessário, já que existe o tecnovívio. Há, portanto, de forma radical, a necessidade de nós profissionais das artes convivial não abirmos mão do pensamento filosófico, de uma ontologia dessas práticas.

E por fim, apresento o último agrupamento de palavras que escolho tratar aqui. Este grupo de vocábulos está relacionado ao elemento do espaço: ‘espaço’, ‘lugar’, ‘casa’, ‘palco’ e ‘virtual’. Considero possível relacionar esse grupo de palavras às zonas territoriais e zonas desterritoriais (DUBATTI, 2020). Os relatos dos formandos apontam que a relação deles com espetáculos e experimentos tem influência direta com esses espaços e como isso interfere nas suas percepções, no seu estado de presença e na forma como são afetados.

Dentro desta perspectiva, gostaria de relacionar o que Luiz Fuganti (2012) comenta sobre o espaço. Este que é filósofo, pensador livre da diferença, como ele se identifica. No 1.º Fórum de Ação Cultural que aconteceu na cidade de São Paulo, Brasil - o filósofo ao falar da linguagem como provedora de delírios, comenta sobre os modos de efetuação da experiência. De que não há tempo, nem lugar, e de que o ser humano é capaz de criar seu tempo e seu lugar, não somente ficar à deriva de tempos e lugares de outros. Entendo que a questão é complexa e necessita de um longo processo de descolonização do pensamento, o qual estimula a dependência. O que acredito ser interessante para esta discussão é o fato de criarmos meios, modos de efetuar, modos contínuos de chegar no encontro. Relaciono a ideia de Fuganti ao falar da linguagem como provedora de delírio, com o que Jorge Dubatti (2016c) expõe ao falar do tecnovívio ser uma zona ordenada pela linguagem. Desta forma não há espaço para que

⁷ Disponível em: <<http://www.revistacontinente.com.br/edicoes/240/ra-pandemia-revelou-o-poder-do-convivior>>. Acesso em: 02 fev. 2021.

efetivamente a experiência seja inefável e estimulada pelos “corpos auráticos” (DUBATTI, 2016, p. 48).

Com isso, penso na questão da alteridade, de como o outro pode influenciar. Espaços divididos e espaços solitários. Espaços de transição modificados. O espectador tecnovivial na sua zona desterritorial necessariamente precisará atribuir ferramentas que o auxiliem neste percurso de criar modos efetivos para um bom encontro, mesmo que territorialmente estejamos sozinhos. Talvez, com estas ferramentas, o espectador poderá obter um auxílio nos momentos de sua liberdade diabólica, tema que iremos discutir no próximo subcapítulo.

4.2 UMA LIBERDADE DIABÓLICA: O RITUAL DO TEATRO NO TECNÓVIVIO

É uma liberdade diabólica porque tu tá ali na sala e tu pode só não estar ali, é muito mais fácil de se dispersar. Eu assisti uma peça, onde eu assei uns pães, eu fiquei cuidando dos pães. (Formando 1, 2020, depoimento).

É com esse fragmento que inicio esse subcapítulo que também tem a expressão – *liberdade diabólica* – como subtítulo. Esta expressão demarca bem a relação que o espaço cibernético promove. Um espaço que contém uma infinidade de coisas para escolher, um excesso de informação. O formato digital contém múltiplas possibilidades de acesso, as várias ofertas podem se tornar obstáculos para que os espectadores estejam totalmente presentes assistindo as peças. A expressão liberdade diabólica pode ser compreendida pela possibilidade de presença ou não do espectador, uma vez que ele tem a opção de fazer mais de uma coisa ao mesmo tempo, como no exemplo citado, assar o pão. As múltiplas possibilidades podem ser reconhecidas como excessos que podem gerar conflitos acerca do que e como se utiliza das ofertas disponíveis neste espaço cibernético. Isso porque o fenômeno tecnovivial instaura outra relação do espectador com os espetáculos, esta prática multifacetada interrompe com a possível instalação de um ritual. Esse conflito cabe somente ao espectador resolvê-lo, caso contrário a experiência pode ser superficial. A sua ação é o que vai determinar a intensidade de seus encontros.

Ao analisar os dados produzidos, algo que se destaca é a relação dos entrevistados com os rituais. Foi possível observar que a presença do ritual – ou a falta dele – nas práticas de especiação *online* dos entrevistados deflagra que há aí um tópico para a análise, uma vez que, tal questão ocupa o cerne da linguagem teatral.

O teatro, como conheço hoje, está sendo redimensionado, com referência na sua origem ritualística. A partir disto, pude analisar a palavra de origem grega *théatron*, que carrega consigo

o sentido de espaço-lugar, um lugar onde acontece o ato de avistar, assistir. O lugar-espaço onde o olhar do espectador é lançado, de forma física e territorial (DUBATTI, 2020). E também de forma física que o encontro é caracterizado através dos ritos – cerimônias realizadas pelos integrantes de povos, que com sua devoção demonstravam cooperação e reconhecimento para com os deuses (COURTNEY, 2010).

É através deste encontro territorial, que aparece a utilização dos elementos do chamado “[...] teatro total – ou seja – representação e identificação, dança, diálogo, máscara, música, espetáculos, figurinos, vestuários, improvisação e estilização” (COURTNEY, 2010, p. 161) conforme a cultura de um determinado povo. Dessa forma, é possível pensar que, “[...] para o homem primitivo, a ordem do ritual contém um significado mágico” (COURTNEY, 2010, p. 167). Pode-se pensar o ritual como toda movimentação que é marcada pelo encontro de corpos em convívio, desde o preparo para o deslocamento até o acontecimento teatral propriamente dito. O acontecimento teatral carrega consigo a ideia fundamental de convívio como manifestação ancestral da cultura vivente (DUBATTI, 2016).

O encontro de corpos promove forças potencializadoras. Para tanto, pensar o corpo é acreditar no sistema sensório-motor que se une em ações e sensações. “Os corpos em ressonância geram uma zona de afeição que gera uma zona de experiência” (DUBATTI, 2020, 48:11, transcrição de vídeo). Tal espaço de afetação pode ser considerado uma zona de experiências promotoras de afetos em potência máxima. Um campo atmosférico com alto índice de atravessamento, promovendo assim também uma mística.

Na literatura teatral encontramos múltiplas abordagens sobre a questão mágica relacionada ao teatro. Para este trabalho onde traço um olhar filosófico sobre os acontecimentos do teatro, acredito ser indispensável apontar algumas ideias desenvolvidas por Antonin Artaud (2014) em relação a essa ideia do espaço ritualístico constituinte da arte teatral. Para ele, o teatro tem de ser visto no seu sentido religioso e metafísico, mas não no sentido em que conhecemos hoje. Artaud entende ritual como fonte potencializadora de criação, de possibilidade e de atravessamento nos sinalizando o ritual como:

“[...] o grau em que o teatro usa da magia da natureza, permanece marcada por uma coloração de tremor da terra e de eclipse, onde os poetas fazem falar a tempestade, onde o teatro enfim se contenta com o lado físico acessível da alta magia.” (ARTAUD, 2014, p. 75).

As forças da natureza sentidas através dos rituais de encontro são absolutamente únicas de uma arte do encontro. “Pelo *sentimento do numinoso, do sagrado, do metafísico*” (BROOK

apud DUBATTI, 2016, p. 166), através desta excepcionalidade do encontro do acontecimento que o espectador se envolve, se é capturado (DUBATTI, 2016).

É interessante pensar que é exatamente a questão da presença física da qual estão apartados, no momento em que os formandos disseram sentir falta, nas entrevistas realizadas. Estão apartados pelo perigo do contágio. Todavia, gostaria de trazer uma outra abordagem de contágio que não é de doença, ou causadora de mortes, mas antes promotora do convívio e do ato teatral.

Tal noção de contágio é trazida por Antonin Artaud (2006), em um ensaio chamado o “Teatro e a peste”, o autor, apresenta a comparação do teatro e a peste feita por Santo Agostinho (354 d.C. – 430 d.C.). Tanto a peste como o teatro, possuem forças que se instalam no organismo, causando transformações no corpo e no espírito, e isso acontece em forma de contágio, percorrendo invisivelmente os espaços ocupados. Tem-se no encontro convivial a possibilidade de contágio, mesmo que o teatro não utilize palavras para nos tocar. Assim, entender “[...] o teatro, como acontecimento, é muito mais que o conjunto das práticas discursivas de um sistema linguístico” (DUBATTI, 2016, p. 27). Ao ultrapassar o sentido de significado e significante, o experimento nesta configuração de forças se encontra naquilo que Jorge Dubatti (2016) chama de zona de inefabilidade. Encontra-se aqui um lugar de prazer, de indiscrição, promove uma relação ainda em forma de contágio, que produz um desejo de interação, de unificação:

O contágio faz que o espectador sinta o desejo de ser artista, o desejo de “ser” teatro. Quando estamos diante de um acontecimento de excepcionalidade, sentimos que “somos” o teatro. “Vou ao mar para ser o mar”, escreve Urdapilleta, [...] do mesmo modo, quando participamos da excepcionalidade do acontecimento, sentimos que “fomos ao teatro para ser teatro”. O acontecimento contagia sua relevância com a força do impulso amoroso. (DUBATTI, 2016, p. 171).

O atravessamento teatral se expressa nas definições de zonas de experimentação no qual a expectativa da *poiesis* corporal em convívio se manifesta e as zonas de subjetividades são acessadas e/ou até mesmo criadas. A influência de outros “corpos auráticos” (DUBATTI, 2016, p. 47) modificam em intensidades variadas. O campo atmosférico constituído no ritual, na hora do encontro de expectativa e criação de *poiesis* é a distinção do teatro em relação à outras manifestações como o cinema, o rádio e a televisão. E mais distinto ainda em relação ao teatro que está sendo chamado de digital, via computador. Como fica a questão do ritual nesse contexto?

Utilizando o sentido do ritual apresentado anteriormente, faço a relação com os depoimentos dos entrevistados, sob a perspectiva de algo que não se instaura no tecnovivial.

Longe de encontrar respostas uníssonas, observei que os formandos entrevistados trouxeram a memória afetiva do convívio para as questões relacionadas à experiência do teatro *online*, que se encontra no teatro tecnovivial. Para tanto, é perceptível que a memória afetiva do convívio aparece e se apresenta como perda.

Ao tomar a questão do ritual, entendo que trato de algo mais complexo, necessariamente relacional e presente nas falas dos entrevistados sob diversas perspectivas. Como a questão do ritual na origem teatral implica a questão física, iniciarei abordando este tópico a partir do seguinte depoimento:

Tem uma questão de ser espectadora digital que eu percebo muito que é uma [...] eu gosto muito dos rituais assim[...] do preparo, de organizar meu tempo [...] o ritualzinho de ir até o acontecimento cênico, da gente se reunir e se encontrar [...] Todo um movimento pra fazer aquilo. (Formando 2, 2020, depoimento).

Nesse depoimento, observa-se que o vínculo estabelecido em convívio interfere na relação dos sujeitos com outros corpos, isso pode ser percebido de forma consciente ou pode passar despercebido. Este deslocamento da pandemia no modo das relações humanas, promove reflexões acerca da potência que é o ritual social do teatro, e de quão forte é a influência de outras forças (corpos) sobre os corpos que em convívio acabam por criar assim a *poiesis* (DUBATTI, 2020). A construção de mundos paralelos se faz em convívio, com influência das sensações dos outros percebidas por nossos corpos. Um exemplo: ao olhar para o lado e perceber a emoção do outro, isso de alguma forma contamina e potencializa a experiência.

A sensação de perda do convívio, a falta do contágio é uma das influências para que alguns dos entrevistados não procurem os espetáculos *online*. Conforme dito anteriormente, na análise de elementos gerais, três pessoas demonstraram entusiasmo e três pessoas não aderiram tão imediatamente às práticas *online*, manifestando ainda resistência. Para o subgrupo que não aderiu imediatamente às práticas *online*, o formato tecnovivial gerou a sensação de estranhamento, de desidentificação por não estarem em presença física, o que para eles desconfiguraria o teatro. Criou-se uma barricada, onde só o fogo, uma chama viva que gera calor, aquece e ilumina o espectador como uma fogueira de ritual. Onde estas forças – forças de uma natureza – geram um encontro em composição. Abaixo há um depoimento no qual o entrevistado comenta sobre sua sensação.

Eu não gosto de assistir *online*. [...] tem uma barreira pra mim que eu não sei explicar. É porque, é tão legal a questão de ser naquele momento, algo vivo, acontecendo naquele momento. Mas por outro viés, o da tela, do audiovisual, tenho um estranhamento, porque é uma coisa que pra mim soa como fria. Um pouco frio, o calor que tem dentro do teatro, o calor físico. Que é uma energia de vida pulsando, produção de energia humana, transcendental, mística, invisível que o teatro proporciona. [...] É frio, tem tudo pra esquentar. Se a pessoa saísse da tela, um bafinho, um suor, uma gota de vida escorrendo. Apesar de que tá, a pessoa tá viva ali, mas é... calor, calor. Falta. Ausência de calor. (Formando 1, 2020, depoimento).

Aqui identifico o trânsito da energia mencionado pelo entrevistado, deste calor que é passado de uma massa (corpo) para outra, desde fogo que se não for alimentado acaba por se apagar. Dessa forma, o teatro enquanto uma arte efêmera, de um “teatro dos mortos” (DUBATTI, 2016), onde há um processo de difícil aceitação e que nos proporciona experimentarmos a perda. Não somente no teatro a perda se faz presente, mas na vida como experiência. O teatro, neste sentido, simboliza toda força e potência da vida no seu processo de vir a ser. Morte – vida – morte. Transformação. Um processo de relação com o tempo e espaço, que vividos fisicamente altera todo o estado de consciência de si, dos outros ao redor. Essa manifestação é encontrada nos rituais, onde a passagem do tempo e espaço é pensada, organizada e ali encontra-se a ação. Quando o Formando 1 relata sua sensação de perda, parece evidente a sua percepção de que o teatro é caracterizado pelo ritual. O ritual de preparo, o ritual do encontro e o ritual da perda. O sentimento de perda vai contra nossa vontade e esforço de capturar e manter o acontecimento.

De alguma forma as pessoas capturam o acontecimento e o mantém vivo através das sensações. Os espectadores assimilam os acontecimentos com os sentidos – o tato, olfato, audição, visão, paladar, a não captura do calor. E a incapacidade de conectar-se ou não com o que se passa virtualmente. É o que pode ser percebido no depoimento do Formando 2, que evidencia o fato de que a sua pouca procura por espetáculos *online* se dá por conta da sensação de perda:

Agora durante a pandemia, eu não sou um bom espectador. Tenho participado mais de eventos acadêmicos, não tenho assistido muita coisa. Antes os trabalhos mexiam e convidavam a gente pra esse momento de compartilhamento, onde todo mundo tava reunido para estar em comunhão, com a ideia que estava sendo trazida pelos atores, o encenador, as músicas, toda a ambientação. Todos os sentidos, tato, olfato, audição, visão. Tudo tinha uma preparação que convidava a gente pra esse espaço que parecia ser mais ativo, do que tu estar dentro da tua casa. Por que tu estar dentro da tua casa, tu pode passar uma sessão sem ser percebido pelos outros, sem ser reconhecido a tua presença naquele espaço. De certa forma quando tu tá no caixa preta, ou no treze tu ocupa uma cadeira. E aquela presença ali marcada, as pessoas conseguem te ver, te cheirar. Isso é uma coisa que não acontece mais, né, se perdeu. Até porque nem todo mundo liga a câmera, eu não ligo. (Formando 2, 2020, depoimento).

No momento em que o Formando 2 expressa - eu não sou um bom espectador – é possível pensar que há uma relação com a necessidade de perceber inteireza no encontro. A necessidade de sentir-se percebido pelos demais em um encontro tem implicações na experiência. Falta a sensação de pertencimento. Na forma virtual, ele se sente suprimido dessa sensação de pertencimento. Inclusive diz sentir passar despercebido quando é virtual.

Todas essas questões impactam a experiência do espectador e possuem relação com o ritual. Ritual aqui, entendido como espaço compartilhado de coexistência, reconhecimento do outro e, portanto, de pertencimento. Dentre as questões postas, o entrevistado avalia a si mesmo e postula critérios para ser ou não um bom espectador a partir do espaço relacional das presenças. Tal avaliação remete a uma possível idealização sobre as funções do espectador. Uma espécie de utopia a ser buscada, pensando nas configurações diversas para o teatro atualmente. Mas em que sentido se encontraria um espectador ideal?

Jorge Dubatti (2020) idealiza um espectador sinalizando uma ética do espectador ao falar de um modo como se relacionar com o teatro, de estar aberto para o diálogo, de estar disposto a adequar-se a este diálogo. Contudo, o que o entrevistado está nos relatando é sua sensação de perda, da falta do olhar, do reconhecimento, a ausência de calor que foi relatado pelos formandos é característica viva do teatro convivial. Entretanto o ritual estabelecido no convívio promove um sentido de pertencimento daquela comunidade. E quanto ao teatro tecnovivial, onde as características de presença física, do encontro com corpos não é possível, como se estabelece a relação do ritual? O ritual se perde ou se reconfigura? Como que o espectador promove a sensação de pertencimento dentro de sua casa sozinho? Quais os modos de uma configuração ética do espectador?

Nesta configuração da relação do ritual, neste caso de isolamento, de não perpassar outros corpos, podemos nos aproximar do que Augusto Boal (2009) chama de rituais profanos. Rituais profanos é uma expressão bastante utilizada a ponto de ser considerada um jargão no Teatro do Oprimido. É utilizada para muitas das ações cotidianas, que inconscientemente repetimos, por um exercício já mecanizado em nossos corpos. Por exemplo: o café da manhã diariamente. As ações de segurar a xícara, de passar manteiga no pão, de enrolar o guardanapo, enfim, ritual profano é um processo comum à todas as pessoas, realizado muitas vezes sem planejamento ou foco naquela ação, como que automatizados. O interessante nesse processo ritualístico profano é que, mesmo quando é feita mecanicamente, há um conhecimento, uma forma, uma regra já estabelecida, ainda que inconsciente.

Portanto, há um desejo, uma vontade que move as forças para que o acontecimento se concretize. No teatro digital o desejo também existe, mesmo que na sua singularidade de

fenômeno tecnovivial, apesar do estranhamento sentido e manifestado. As pessoas estão habituadas a uma forma de se relacionar com o teatro – o convívio – que quando há uma ruptura – tecnovívio – são lançadas em um mar sem cais, sem possibilidade de descanso, ofegantes e às vezes até morrendo afogadas. Surge nesta morte a possibilidade de renascimento.

A responsabilidade do espectador aqui é ação crucial para a possibilidade de retorno à terra, sobrenadando e reforçando a atenção na respiração. O excesso de informações e também o excesso de cotidiano é um obstáculo que o espectador digital enfrenta, e cabe somente a ele criar espaços no dia a dia para a possibilidade de um novo ritual. A respiração libera espaços. Quando se cria espaços algumas prioridades e concepções surgem, “[...] a vida social exige regras que canalizem a violência que existe em nós, que organizem correlações de forças” (BOAL, 2009, p. 76), a organização estaria num princípio ético do espectador. Quando Augusto Boal (2009) fala sobre a vida social exigir regras, relaciono aos modos de vida que podemos criar, a partir do conhecimento que respira por máquinas, talvez pela grande quantidade de água que é ingerida.

Nesse processo de excessos, o autoconhecimento é um exercício diário, uma vez que “[...] a quarentena (resposta à pandemia de coronavírus) transformou a vida cotidiana [...] em um vasto laboratório de (auto)observação das experiências de convívio e tecnovívio” (DUBATTI, 2020, p. 03). É sob esse viés que percebi que o laboratório de percepção dos formandos tem como registro a experiência do convívio. E suas colocações e desejos acerca do ritual são fortemente apresentadas, ao relatar suas experiências com o tecnovívio:

[...] no virtual normalmente assisto de pijama, deitada. Então é muito mais dinâmico neste sentido. Não tem um juízo de valor assim, porque eu não fico comparando se é teatro ou não é. Porque eu acho que não tem como comparar: são meios diferentes de relação. Mas eu sinto saudade do ritualzinho de ir até o lugar e isso de certa forma na minha perspectiva já faz parte, não do acontecimento cênico, mas do projeto. E no virtual não é assim, todas as vezes que eu assistia era sozinha e às vezes amigos me indicavam, mas nunca tinha essa questão de se encontrar juntos, isso era muito frequente no presencial. (Formando 2, 2020, depoimento).

Gostaria de ressaltar que a palavra *projeto*, presente no enunciado, é utilizada no seu sentido mais direto como verbo. O verbo projetar, significa uma ação de lançar-se, arremessar-se. A força da ação de lançar-se ao acontecimento está em processo antes mesmo do ato de sentar-se para olhar o espetáculo. Me parece, que há no convívio espaços criados no tempo antes mesmo do encontro propriamente dito. No teatro digital, não há possibilidade do encontro entre os corpos, mas há o desejo de encontro, nesse sentido pode-se atribuir a um esforço que

o espectador faz para que também o encontro aconteça. Um desejo de encontro consigo, uma criação de *poiesis* de si. Um ritual de conhecimento.

Nesse momento então, depois de pensar mais especificamente a questão do ritual e suas implicações, retorno à nuvem de palavras (Figura 2) para escolher outras duas palavras que acredito ter sentido com a questão do ritual: tempo e escolha. O tempo presente no tecnovívio possui características muito diferentes do convívio. No tecnovívio o tempo se deixa enlatar, enquanto no convívio o efêmero é uma das suas características. Eu relaciono o tempo enlatado uma possibilidade que o espectador tem de controle. Talvez o controle nesse caso pode ser associado à possibilidade de escolha dentre tantas opções; ou à ilusão de controlar e manipular o tempo.

Seguindo o traçar de uma linha, encontro as palavras “tem”; “novo”; “presencial”; “apesar”; “sou”; ‘experimento”, percebe-se então uma curiosidade, porque de fato tem-se aí um novo presencial. Afinal, apesar de não poder ter um encontro, há formas de experimentar o acontecimento. O ritual de conhecimento se estabelece, a seguir, em um depoimento, onde se torna explícita a necessidade de observação enquanto futuros professores de teatro. “Tem uma questão que é – tu tem que criar um espaço pra isso dentro do teu cotidiano assim, pra mim pelo menos envolve uma ética do espectador” (Formando 4, 2020, depoimento).

A impossibilidade de confraternizar com outros corpos a experiência teatral, tem proporcionado uma nova experimentação deste tempo e espaço em que agora se encontram sozinhos dentro de casa. O novo presencial tem estimulado outras formas de pensar o lugar do espectador no formato digital. Agora a casa se constitui enquanto lugar de descanso, dividindo espaços com pesquisas, trabalhos e experimentos cênicos, como comenta o Formando 3:

Eu me perdia dentro dos meus afazeres. Esqueci dentro de tudo assim. Então acho que tem dentro a ética do espectador que envolve um esforço. Como tá rolando muita coisa, envolve um esforço de tu parar de fazer o que tu tá fazendo dentro da tua casa, dentro desse teu cotidiano excessivo, pra se dedicar nesse momento, uma hora, trinta minutos que seja. Participar de uma coisa diferente. Estar num espaço diferente, mesmo dentro da tua própria casa. Meio que tu tem que deixar um sentimento, que aquela atmosfera entre também na tua casa, no teu quarto, no lugar onde tu esteja. (Formando 3, 2020, depoimento).

A partir desse depoimento é verificável que, no excesso de cotidiano, a escolha é tão importante quanto o movimento de deslocamento até o espaço onde o espetáculo vai acontecer. Não se trata de equivalência, mas de mobilização interna para o acontecimento teatral. Esse esforço mencionado pelo entrevistado, perpassa um lugar de autonomia no qual está diretamente relacionado ao que Jorge Dubatti (2020) relaciona a um laboratório de

autoobservação e de percepções acerca das experiências convivial e tecnovivial. Enquanto estudantes de teatro, a prática de auto-observação é indispensável, pois a construção de conhecimento se dá a partir da experiência, da própria prática, nesse caso, enquanto espectador.

A vida em seus acontecimentos, seus desafios, bem como o *excesso de cotidiano*, promove também experimentações, “[...] mas não de modo a se comporem em uma experiência singular”, como nos indica John Dewey (2010, p. 109). A sobrecarga de informação contida no espaço cibernético pode vir a promover contradições no que se deseja, no que acontece, no que se pensa, pela grande quantidade de distração e dispersão (DEWEY, 2010).

Com isso, pode-se pensar que é preciso abrir espaço dentro desse excesso para que estas poéticas possam entrar nas casas, e que o espectador, também manifeste sua poética através da sua experimentação, enquanto seres humanos criativos e pensadores de uma estética e ética.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

“O melhor lugar do mundo é aqui e agora”

Gilberto Gil

Nesse trabalho de conclusão de curso, procurei buscar respostas a partir das experiências dos formandos do curso de Licenciatura em Teatro da UFSM, em relação aos espetáculos *online*. Procurei essas respostas ou indicações nas falas dos formandos do curso no ano de 2020. Analisei as respostas tendo como guia as noções de experiência, teatro convivial e tecnovivial elaboradas por Jorge Dubatti (2020), chegando a algumas considerações significativas.

Os espetáculos e experimentos *online* foram produzidos no formato tecnovivial como consequência do isolamento social, medida preventiva do Covid-19. O teatro, enquanto uma arte fundamentalmente presencial, teve que se colocar de forma forçada a se manter somente no formato tecnovivial. Dessa forma os artistas, pesquisadores e estudantes de teatro se mantiveram em processo de experimentação, de auto-observação com os acontecimentos.

Para saber como se deu esta experiência, desenvolvi uma entrevista com os formandos, onde foi possível, pelas respostas fornecidas, separar os elementos dos dados e desenvolver a análise que compõe o corpo deste trabalho. Através das experiências dos formandos, e da minha experiência, apresento ao/a leitor(a) algumas considerações finais.

A primeira consideração que alcancei, trata-se sobre a não possibilidade de pensar teatro sem pensar nas relações humanas. Tais relações não são estáticas, mas estão se refazendo a todo o momento. Da mesma forma, o teatro como uma ação cultural fundada nas relações humanas também perpassa por reconfigurações. Assim, o teatro só é possível porque somos seres passíveis de criação e adaptação.

A partir disso, observei que a pandemia abalou nossas estruturas, nossos corpos, nosso sistema nervoso. “Estamos em crise de abstinência convivial” (DUBATTI, 2020b). E o teatro como uma arte convivial, produziu desejo, e a este desejo nada falta, pois ele gera vontade de criação. Neste contexto, o que falta é ir ao encontro, ir ao espaço teatral. Quando estão em convívio, seja no teatro, em reunião com os amigos em um bar, com suas famílias, a percepção sobre a realidade toma uma dimensão artaudiana: religiosa e metafísica. Essa dimensão difere de uma ideia de metafísica relacionada à religião, como hoje observo no senso comum. Religião tem origem do latim *Religare* – onde o prefixo *re* intensifica a palavra *ligare*, que tem como significado ligar, unir. Dessa forma, *religare* tem o sentido de religar, reunir. É neste sentido, junto com Dubatti (2020) e Artaud (2014) que o teatro liga, aproxima da ancestralidade de seres

conviviais. Talvez seja por isso que os depoimentos dos entrevistados permitiram o desenvolvimento de um capítulo que fala sobre o ritual no/do teatro.

Onde há relação, há cultura, cultivo. Contudo, o teatro é produzido pelo mundo e com o mundo ele se modifica. Desta forma, no contexto de isolamento o teatro no seu formato original teve de se conter. Mas sobrevive respirando por máquinas. Através das máquinas, através da cultura tecnovivial. Considero a possibilidade de encontrar meios de manter as pessoas ativas, através da experimentação e da criação mesmo nessa configuração.

Esse tipo de relação denomino aqui de tecnossobrevivências. É preciso obter as ferramentas necessárias para atravessarmos este acontecimento da pandemia como um ato de resistência, até a liberação dos encontros no formato convivial. Utilizando, então, estas ferramentas tecnológicas para uma produção de conhecimento acerca desta experiência específica despectar e produzir modos de ensinar teatro em tempos de pandemia.

Outra consideração, um tanto óbvia, mas que acredito ser necessário afirmar, é a questão dos espectadores serem agentes fundamentais para que possamos pensar o acontecimento teatral. Suas experiências promovem saberes e desta forma produzimos conhecimento. Nesse sentido, configura-se aqui o desafio sobre como pensar a formação de espectadores para o teatro de tecnovívio, uma vez que, essa situação parece que irá se prolongar mais tempo do que desejam nossas vontades.

O estranhamento e desidentificação dos espectadores aparece na pesquisa como um fator da resistência. A hipótese que se tem é a de que a sensação de estranhamento promoveu uma dificuldade em nomear essa forma de expressão teatral. Durante a pesquisa foi se tornando mais evidente que em relação à nomenclatura, ela será respondida de forma subjetiva, a partir da relação que cada um tem com essa forma do teatro digital. De que não há certo ou errado, já que se trata de experiências diferentes.

Ao longo das análises pude perceber que: os formandos se mantiveram fechados em bolhas, quase como que buscando subterfúgios para permanecer em um lugar já conhecido. Embora haja manifestações de disposição para o novo, as influências de uma geração digital e tecnológica provocam sensações das quais relutantes, tentam conservar o convívio. Mas acredito que este movimento faz parte de um processo de desenvolvimento. O distanciamento poderá fazer com que o retorno ao presencial seja ressignificado e se torne mais potente.

Durante o trajeto que percorri enquanto pesquisadora, percebi que nele havia alguns obstáculos de negação que eu mesma havia colocado, como forma de resistência ao tecnovívio. Ao longo da pesquisa, fui me deparando com a minha negação, gerando uma auto paralisia, um coma induzido por mim. E que o fato de sentir desconforto poderia me levar a pensar

filosoficamente o teatro. Entendi que não há como sair vitoriosa, porque não se trata de uma disputa. Mas de enfrentar, analisar. E que no teatro, como na vida, na filosofia existem várias respostas, várias formas de fazer teatro, de fazer filosofia e de viver, mas tem aquelas que afirmam a vida.

Como afirmar a vida durante uma pandemia?

Não há resposta certa para esta pergunta. O mais próximo que posso chegar é com a epígrafe de Gilberto Gil, ao longo da música em que narra o espaço e tempo que ele ocupa. Dessa forma, o músico cria espaços com as pausas entre uma frase e outra, estabelece uma melodia harmônica com o que ele vê e com o modo como ele vê. O artista da cena, do teatro tem as ferramentas necessárias para atravessar este momento turbulento. Como lembra Dionisus, deus do teatro, dos ciclos vitais, do renascimento: o teatro não morre, se transforma e retorna.

REFERÊNCIAS

- ARTAUD, Antonin. **Linguagem e vida**. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- BOAL, Augusto. **O teatro como arte marcial**. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.
- CARNEIRO, Leonel Martins. **A experiência do espectador contemporâneo: memória, invenção e narrativa**. 2016. 368 p. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade de São Paulo, SP, 2016.
- COURTNEY, Richard. **Jogo, teatro e pensamento**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- DESGRANGES, Flávio. **A pedagogia do espectador**. São Paulo: Hucitec, 2003.
- DEWEY, John. **Arte como experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- DUBATTI, Jorge. **El teatro y la ética de convivência**. Cátedra Alfonso Reyes, publicado em 31 de outubro de 2013 (45 min), 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=UQfwvdLvZlQ>>. Acesso em: 15 mai. 2020.
- DUBATTI, Jorge. **O teatro dos mortos: introdução a uma filosofia do teatro**. São Paulo: editora Sesc, 2016.
- DUBATTI, Jorge. **Teatro-Matriz, Teatro Liminal: nuevas perspectivas en filosofia del teatro**. Ciudad de México: Paso de Gato, 2017.
- DUBATTI, Jorge. Experiencia Teatral, experiencia tecnovivial: ni identidad, ni campeonato, ni superación evolucionista, ni destrucción, ni vínculos simétricos. **Rebento**: revista eletrônica de Artes Cênicas, São Paulo, v. 1, n. 12, p. 8 -32, jan./jun. 2020. Disponível em: <<http://www.periodicos.ia.unesp.br/index.php/rebento/article/view/503>>. Acesso em: 22 jul. 2020.
- DUBATTI, Jorge. **El teatro y pandemia**. Pensar el después. Teatro Alternativo, publicado em 12 de junho de 2020 (120 min), 2020a. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=E12wBP45eJM&feature=youtu.be&fbclid=IwAR0IvL5f+6nDyz8NOpgRzCfcfeiJh9F4x8HXbPnBPoRGl_yrujC6_tP5kRIU&ab_channel=TeatroAlternativoRD>. Acesso em: 02 fev. 2021.
- DUBATTI, Jorge. **Fórum de estágios - docência em teatro**. FAROL, publicado em 14 de agosto de 2020 (163 min), 2020b. Disponível em: <<https://farol.ufsm.br/transmissao/forum-de-estagios-docencia-em-teatro-2020>>. Acesso em: 02 fev. 2021.
- FERREIRA, Taís. **Professores/as de teatro e dança brasileiros/as como espectadores/as**. 2017. 301p. Tese (Doutorado em Teatro – Dottorato ArtiVisive, Performative, Mediali) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, BA/Universidade de Bolonha, Bolonha, Itália, 2017.
- FUGANTI, Luiz. **Ação Cultural como produção de subjetividade**. 1º Fórum de Ação Cultural, publicado em 18 de setembro de 2012 (66 min), 2012. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=O1oPkCL9piI&ab_channel=LuizFuganti>. Acesso em: 02 fev. 2021.

LARROSA, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. Tradução de João Wanderley Geraldi. **Revista brasileira de educação**, n. 19, p. 20-28, jan./abr. 2002. Disponível em: <<https://www.scielo.br/pdf/rbedu/n19/n19a02.pdf>>. Acesso em: 02 fev. 2021.

MARTINS, Pedro. **Apesar de tudo o teatro sobrevive** [em rede social]. Publicado em 23 mai. 2020. Disponível em: <<https://www.facebook.com/pedro.h.martins.3/posts/10157114092818199>>. Acesso em: 02 fev. 2021.

MASSA, Clóvis. As redefinições nos estudos de Recepção/Relação Teatral. **Sala Preta**, v. 8, p. 49-54, 2009. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57350>>. Acesso em: 02 fev. 2021.

MOSÉ, Viviane. **O que pode a palavra?** Café filosófico CPFL, publicado em 2018 (45 min), 2018. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=YuQ8sXoTCbQ>>. Acesso em: 02 fev. 2021.

STAKE. E. Robert. **Pesquisa Qualitativa: Estudando como as coisas funcionam**. 1. ed. São Paulo: Penso, 2010.

YAZAN, Bedrettin; VASCONCELOS, Ivar. Três abordagens do método de estudo de caso em educação: Yin, Merriam e Stake. **Revista Meta: Avaliação**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 22, p. 149-182, jan./abr. 2016. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/309021647_Tres_abordagens_do_metodo_de_estudo_de_caso_em_educacao_Yin_Merriam_e_Stake>. Acesso em: 13 jul. 2020.

APÊNDICES

APÊNDICE A – Termo de Consentimento Informado

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE ARTES E LETRAS
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS
TERMO DE CONSENTIMENTO INFORMADO**

A entrevista sobre os processos de recepção no período de quarentena tem como objetivo coletar dados referentes a percepção dos estudantes do sétimo semestre do curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal de Santa Maria. O objetivo desta entrevista tem como finalidade investigar como a produção de conhecimento através da recepção de obras teatrais em um contexto específico, marcado pelo isolamento social, influenciam no modo de pensar e ensinar teatro. A coleta do material exposto na entrevista auxiliará na construção de dados do trabalho de conclusão de curso da pesquisadora Shaiane Monteiro Machado. Trabalho orientado pela Profa. Dra. Rossana Della Costa.

Comprometo-me a respeitar os valores éticos que permeiam esse tipo de trabalho, efetuando através da plataforma online Zoom as entrevistas e eventualmente sendo transcritas por mim.

Tendo em vista essa prerrogativa, gostaria de informar que não haverá qualquer constrangimento ou ressentimento, caso algum participante ou familiar não deseje participar deste trabalho.

Os dados e resultados individuais desta pesquisa estarão sempre sob sigilo ético, não sendo mencionados os nomes dos participantes em nenhuma apresentação oral ou trabalho escrito, que venha a ser publicado.

A participação nesta pesquisa não oferece risco ou prejuízo à pessoa entrevistada/observada.

Como pesquisadora responsável por esta pesquisa me comprometo a esclarecer devida e adequadamente qualquer dúvida ou necessidade de esclarecimento que eventualmente o participante venha a ter no momento posterior pelo e-mail shymachado.2@gmail.com.

Após ter sido devidamente informado de todos os aspectos desta pesquisa e ter esclarecido todas as minhas dúvidas; eu, _____, RG n.º _____, concordo em participar desta pesquisa.

_____, _____ de _____ de _____.

Assinatura do participante

Assinatura da pesquisadora

APÊNDICE B – Lista de alguns sites que disponibilizaram espetáculos

Teatro para crianças:

Disponível em: <https://lunetas.com.br/teatro-online/?fbclid=IwAR06DMAgOunYB_nO2sZXFOA4QS-deTTk09kdbB-_9l50ILT8GQztNrDfveE>. Acesso em: 02 fev. 2021.

Disponível em: <http://teatrounam.com.mx/teatro/teatro-en-video/?fbclid=IwAR0kmJQN11HkRWmedXoQRpugpGpij5kvFeKnTqy3ckr-_VhKDEa4k_B_DdY>. Acesso em: 02 fev. 2021.

Disponível em: <<http://finde.latercera.com/teatro/teatro-a-mil-tv-obras-documentales-entrevistas/?fbclid=IwAR3kMurgjhyy0BhxAuxDrGT4ngTsuHAYADKbvgo2NVbL8CDQLsnW2S6YG-M8>>. Acesso em: 02 fev. 2021.

Portal Abrace:

Disponível em: <<http://portalabrace.org/4/index.php/telepresencas/259-iniciativas-telepresenciais-em-artes-cenicas?fbclid=IwAR3WVkaNF5XHNgNeyopHoWOkmr9QAJ0-27dDlvRShLmR5vy8tv307ujU8Gw>>. Acesso em: 02 fev. 2021.

Disponível em: <<http://www.teatroaberto.com/?fbclid=IwAR1SoPSFEaX-aU4XsWiMgTbCZpVseppjT15v4Wy8MenqUZXLpFWvtqRVx5o>>. Acesso em: 02 fev. 2021.

Página do Facebook:

Disponível em:
<https://www.facebook.com/espetaculosonline/?ref=search&__tn__=%2Cd%2CP-R&eid=ARCchwNJeRIKd8goVM2rnKBk0XPkom8nkrGsbm2WsUBsxGYxfVVVYyYNgvBbMT6gMhush0FVI9xfTnJqH>. Acesso em: 02 fev. 2021.

Disponível em:
<<https://www.facebook.com/TeatroAbertoPT/photos/p.3034764436561838/3034764436561838/?type=1&theater>>. Acesso em: 02 fev. 2021.

Disponível em:
<<https://espetaculosonline.com/?fbclid=IwAR1N2QI4vuuwlpvYqkTgsBqKkDC0IscvdagAPWCesZyn41zJCa0WObRoaA4>>. Acesso em: 02 fev. 2021.

Disponível em: <<https://espetaculosonline.com/p%C3%A1gina-inicial>>. Acesso em: 02 fev. 2021.

Canais no Youtube:

Disponível em: <<https://www.youtube.com/c/uzonauzyna/videos>>. Acesso em: 02 fev. 2021.

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=NDRRKJQw4w4>>. Acesso em: 02 fev. 2021.

Peças no Youtube:**Cócegas.** Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=quOXly8fSG8&feature=youtu.be&fbclid=IwAR39xl3mGdLEFb_7cm0IhicwnT43cDo7SX3AzVRXXs6Pn4wofxr9WHUCkXo>. Acesso em: 02 fev. 2021.

Hiperativo. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=UQh3D29SURw&feature=youtu.be&fbclid=IwAR3XEAO97314KFIvSp9YesWeZzK_WTyVfq1YvJ0JhkYW94IT7qMUHmB1w2k>. Acesso em: 02 fev. 2021.

7 O musical. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=6d1wsNolRzw&feature=youtu.be&fbclid=IwAR2k0fQb8eOFEkzFC3UR-qY6kNkyLOu2hAM4CfVhSpEs1Qxd70BxhTSgJiw>>. Acesso em: 02 fev. 2021.

Espectáculos Galpão em casa. Disponível em:

<https://www.youtube.com/playlist?list=PLKNqPJ40MOqWOI_jiXUGqacOkifHKLeFG>. Acesso em: 02 fev. 2021.

A noviça rebelde. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=AdT9z8KsMm4&feature=youtu.be&fbclid=IwAR0s62PVPxy8AzF2U7SA5yjBbKgb1KKC5X3NUpSp7L-u2-FRCeh8xKRbYhw>>. Acesso em: 02 fev. 2021.

Avenida Q. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=qhcZqg_wkJY&feature=youtu.be&fbclid=IwAR0RmN9K2A6CtghdSRF7e2COOgRMMNVwRgQ9NFI3S7yMOz2HHLw9EcFWG1k>. Acesso em: 02 fev. 2021.

1 ato. The Book of Mormon. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=Odo7NNbxwDE&feature=youtu.be&fbclid=IwAR0s62PVPxy8AzF2U7SA5yjBbKgb1KKC5X3NUpSp7L-u2-FRCeh8xKRbYhw>>. Acesso em: 02 fev. 2021.

2 ato. The Book of Mormon. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=kKVx1zP7vGA&feature=youtu.be&fbclid=IwAR2gbDNw0A2YIFqbA8_qlFAmy4jHhseY6omI3zIOZmE-92ugY1kMRrwoLq8>. Acesso em: 02 fev. 2021.

Diogo Almeida - Vida de professor. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=266ejI9uLCg&feature=youtu.be&fbclid=IwAR3WWukFskT6tz-_GGv_-HCKhgEEa5v-1-jH1wjfVbhOoa85HKE_Mn6Ad8w>. Acesso em: 02 fev. 2021.

Floribella - Musical. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=danJhuPs5-Q&feature=youtu.be&fbclid=IwAR25UXLsBV8jj89n9veHpfU16UTj73A62DETZE04n-jw6uNHS_sNd1fRj00>. Acesso em: 02 fev. 2021.

Gypsi. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=PbiPIpKuG9M&feature=youtu.be&fbclid=IwAR3vkI_sdxJQYnxInZgz_yzH7vG5OEhtGDIE77uNa1FzvNVXKS0-L8rXFIE>. Acesso em: 02 fev. 2021.

Beatles num céu de diamantes. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=7EU59AYUmv8>>. Acesso em: 02 fev. 2021.

Hair. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=vCJAabp0_UU&feature=youtu.be&fbclid=IwAR2aZdbLcT1XU7r-923EsGO8WLDiW1UENT3OeL8VC4NzRhHuuVeyO1wNXyY>. Acesso em: 02 fev. 2021.

O despertar da primavera. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=BuGfEBDEwis&feature=youtu.be&fbclid=IwAR3XaqW1NKVdjXTLMphWjNcsWwtmG-eExNKsITc_LG5PcKQEknm2QD6pjuU>. Acesso em: 02 fev. 2021.

outro grupo – mesma peça. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=ljKb820T1YU>>. Acesso em: 02 fev. 2021.

O fantasma da Opera. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=rZB6r0VTgeg&feature=youtu.be&fbclid=IwAR3a33GYtJBhdGcSirKaWeclb_w5iXkJw8rKTqOGIIAI6ntRedhNZSfZWvQ>. Acesso em: 02 fev. 2021.

O mágico de OZ. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=QFfFv6StVRM&feature=youtu.be&fbclid=IwAR2gbDNw0A2YIFqbA8_qlFAmy4jHhseY6omI3zIOZmE-92ugY1kMRrwOLq8>. Acesso em: 02 fev. 2021.

Ópera do Malandro. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=lkH0nPiF7mE&feature=youtu.be&fbclid=IwAR2mh5BT86cTKlvXjnAxfYMo_Yq5OLQiuyUiN8InDvLh7noBROVOSEbMxTU>. Acesso em: 02 fev. 2021.

Os miseráveis. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=6z7N2q5tpp0&feature=youtu.be&fbclid=IwAR0AYJqW8qWFCYq00EboWEqmca81QSx21KpJhh4CAaVhUDIOWzrCDQ9foRo>>. Acesso em: 02 fev. 2021.

Mamma Mia! Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=6uv0ZazIUWM>>.

Acesso em: 02 fev. 2021.

Rent. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zpS6oAg-IGo&feature=youtu.be&fbclid=IwAR2_oFH5nR3zS8hQAmXD75oGWK9zXZHa1aANkb6Vbz8R6virN0-FIYsvEXo>.

Acesso em: 02 fev. 2021.

Vingança. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=nCV2vLBkvkk&feature=youtu.be&fbclid=IwAR3H3wcPLZkump43IOMvNV5MUURsdH3_F-n0LK-d-JNTvStpVhvEkiLN7ac>. Acesso em: 02 fev. 2021.