

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL
GRADUAÇÃO EM PRODUÇÃO CULTURAL

JULIE RIBEIRO COSTA

TEATRO ON-LINE EM TEMPOS DE COVID-19: a metamorfose e as novas
potencialidades das relações na produção teatral

NITERÓI
2021

JULIE RIBEIRO COSTA

TEATRO ON-LINE EM TEMPOS DE COVID-19: a metamorfose e as novas
potencialidades das relações na produção teatral

Monografia apresentada ao curso de graduação
em Produção Cultural da Universidade Federal
Fluminense como requisito parcial para a
obtenção do grau de bacharel.

Orientador: Prof. Dr. Neide Marinho

Niterói
2021

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG
Gerada com informações fornecidas pelo autor

C837t Costa, Julie Ribeiro
TEATRO ON-LINE EM TEMPOS DE COVID-19 : a metamorfose e as
novas potencialidades das relações na produção teatral /
Julie Ribeiro Costa ; Neide Marinho, orientadora. Niterói,
2021.
76 f. : il.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Produção
Cultural)-Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e
Comunicação Social, Niterói, 2021.

1. Teatro e público. 2. Produção teatral. 3. Teatro on-
line. 4. Presença virtual. 5. Produção intelectual. I.
Marinho, Neide, orientadora. II. Universidade Federal
Fluminense. Instituto de Arte e Comunicação Social. III.
Título.

CDD -



COORDENAÇÃO DE
PRODUÇÃO CULTURAL



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL
COORDENAÇÃO DO CURSO DE PRODUÇÃO
CULTURAL

ATA DA SESSÃO DE ARGUIÇÃO E DEFESA DE TRABALHO FINAL II

Ao sétimo dia do mês de Maio de 2021, às quatorze horas e trinta minutos, realizou-se de forma remota (online), excepcionalmente, em conformidade com a Decisão Nº. 100/2020 de 21/05/2020, do Conselho de Ensino, Pesquisa e Extensão da Universidade Federal Fluminense, a sessão pública de arguição e defesa do Trabalho Final II intitulado “**TEATRO ON-LINE EM TEMPOS DE COVID-19: a metamorfose e as novas potencialidades das relações na produção teatral**”, apresentado por **Julie Ribeiro Costa**, matrícula 117033042, sob orientação do(a) Prof(a). Dr^a Neide Marinho.

A banca examinadora foi constituída pelos seguintes membros:

1º Membro (Orientador(a)/Presidente): Dr^a Neide Marinho

2º Membro: Dr^a Camila Bastos Bacellar

3º Membro: Me. Luiz Carlos Mendonça

Após a apresentação do(a) candidato(a), a banca examinadora passou à arguição pública. O(a) discente foi considerado(a):

Aprovado

Reprovado

Com nota final após arguição:

100

E para constar do respectivo processo, a coordenação de curso elaborou a presente ata que vai assinada pelo presidente da banca:

NEIDE APARECIDA MARINHO Assinado de forma digital por NEIDE
APARECIDA MARINHO
neidemarinho@id.uff.br:5181 neidemarinho@id.uff.br:51814412620
4412620 Dados: 2021.05.13 13:36:47 -03'00'

Presidente da Banca

Dedico este trabalho à classe artística que, apesar de todas as intempéries, jamais permite que a luz da arte se apague.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente gostaria de agradecer a Deus pela força e persistência que tem me alimentado.

Agradeço especialmente aos meus pais, Andréa e Luiz, e meu irmão, Eric, pelo enorme apoio e por sempre acreditarem em mim.

A toda minha família. Apesar do isolamento social dos últimos tempos, sei que vibram por minhas vitórias. Às minhas primas, Camilla, Carol e Gabriela, por encorajarem todos os meus projetos. Às minhas avós, que rezam por mim, e ao meu tio Marquinhos, grande incentivador.

Agradeço a Ademar e sua família, por todo o apoio e amizade, sendo ele o grande responsável pelo estímulo ao meu ingresso na UFF.

Ao meu namorado Vitor, pela paciência e compreensão.

À minha companhia de teatro, Nova Cia, grande fonte de inspiração deste trabalho, e a todos os membros, que compreenderam minha ausência nos últimos meses.

Aos meus amigos da vida, em especial Gil e Bellot, por estarem sempre presentes, mesmo à distância, acompanhando cada fase e ouvindo meus desabafos.

A todos os professores da UFF que agregaram na minha formação e aos amigos que fiz durante esta jornada, essenciais para a leveza e o estímulo durante os anos de graduação, em especial Camilla, Carol, Cintia, Livia e João.

A todos os estágios que tive a oportunidade de fazer ao longo da faculdade e das pessoas que conheci por meio deles, em especial à equipe de programação do Canal Futura, com a qual passei os últimos dois anos e que fazem grande parte da minha trajetória.

Agradeço a todos que colaboraram em algum nível para a realização desta pesquisa. A Eduardo Moreira, Ivan Faria, Sabrina Paraíso e Tania Alice, que dedicaram parte do seu tempo para participar das entrevistas. A Marcos Campello, que ofereceu espontaneamente compartilhar sobre o seu coletivo. A todos que dedicaram um tempo para responder ao meu formulário de pesquisa, que tanto contribuiu para a monografia.

A Camila Bastos, me orientando no projeto, fundamental para o desabrochar desta pesquisa. Agradeço especialmente a Neide Marinho, minha orientadora, sempre atenciosa e acolhedora. A todos, os meus sinceros agradecimentos!

“É o papel do artista criar a luz do sol quando o sol falha.”

ROMAIN ROLLAND

RESUMO

As transformações no teatro a partir da pandemia revolucionaram a produção teatral. O uso intensificado das plataformas digitais modificou as relações entre o teatro, os artistas e o público. A partir de comparações, o teatro realizado virtualmente é questionado e colocado em pauta. Esta pesquisa busca explorar as novas alternativas das montagens teatrais que se utilizam de recursos digitais para a sobrevivência da arte, tendo como finalidade compreender as novas potencialidades e as relações estabelecidas com o público. A avaliação dos vislumbres do setor e o legado das produções também são elementos de destaque. A monografia possui caráter explicativo, ainda que nas primeiras fases os objetivos sejam exploratórios e descritivos. A análise dos dados ocorreu por meio de processo indutivo, a partir da entrevista de três companhias com focos distintos de trabalho, com um formulário de pesquisa destinado a consumidores do teatro on-line e pesquisa bibliográfica. As ferramentas e potências dos formatos são analisadas, visando compreender as particularidades das novas criações. O trabalho propõe reflexões, apresenta um panorama das relações e a capacidade de afetação da arte, sendo o teatro virtual uma forma de resistência. Assim, realizado no ambiente on-line, esta modalidade se revela como potencial forma artística, necessária para a atualidade.

Palavras-chave: Teatro on-line; Presença virtual; Plataformas digitais; Teatro e público.

ABSTRACT

The transformations imposed in theater production because of the pandemic have led to a revolution on, not only how theater is made, but also how it is perceived. The intense use of digital platforms changed the relationship between theater, artists and audience. Based on comparisons to its traditional equivalent, virtual theater has its legitimacy questioned. This research aims to explore the new ways theater productions can take advantage of digital resources to ensure its relevance, while also seeking to comprehend its potential and its connection with the viewer. An evaluation on the sector's future and its legacy are also highlighted elements. This monography has an explanatory aspect, despite the first stages objectives being exploratory and descriptive. The tools and strengths of these new formats are analyzed, looking to comprehend its new creations uniqueness. This work proposes reflections, presents an overview of the relationship between audience and play, and its capacity of affecting art, seeing that virtual theater is a form of resistance. Thus, being on-line, this new manner of theater producing reveals itself as potential art form, necessary nowadays.

Keywords: Online theater; Virtual presence; Digital platforms; Theater and audience.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 O PANORAMA DA CRISE ARTÍSTICA	13
1.1 O colapso do setor cultural	13
1.2 Lei Aldir Blanc e o respiro da cultura	16
1.3 O abraço ao mundo digital.....	19
2 ANÁLISE DE GRUPOS TEATRAIS	22
2.1 Coletivo Paraíso Cênico	22
2.2 Performers sem Fronteiras (PsF)	27
2.3 Grupo Galpão	32
3 O TEATRO NO AMBIENTE VIRTUAL: UMA ANÁLISE	37
3.1 A reconfiguração do estar presente.....	37
3.2 As novas relações contemporâneas.....	41
3.2.1 Um olhar específico sobre as relações no teatro de sombras.....	47
3.3 Novos paradigmas.....	49
CONCLUSÃO.....	57
REFERÊNCIAS.....	61
APÊNDICE A - RESULTADOS DO FORMULÁRIO “TEATRO ONLINE EM TEMPOS PANDÊMICOS”	67

INTRODUÇÃO

O fazer teatral e as relações estabelecidas entre atores e público são fontes de estímulo e inquietude que cultivo há bastante tempo. Em 2011 iniciei os primeiros estudos em teatro a partir de oficinas livres ainda na fase escolar. Anos depois, em 2016, cofundei a Nova Cia de Teatro, companhia independente da cidade de Niterói, Rio de Janeiro, que permanece ativa desde então. Porém, devido à pandemia da Covid-19 que assolou o mundo em 2020, a Nova Cia – assim como as demais companhias e produtoras de arte do Brasil – teve suas atividades culturais abaladas, dada a inviabilidade de trabalhos presenciais. Por vivenciar e compartilhar a realidade problemática da classe artística e do fazer teatral, fui estimulada a estudar as novas possibilidades e formas de trabalho via plataformas digitais, o que fez surgir questões instigantes e reflexões a partir das transformações que ocorreram no modo de produção teatral.

Houve pouco aporte assistencialista para reduzir os impactos da crise, em especial dos financeiramente dependentes da produção de arte. Assim, as saídas adotadas por grande parte da classe foi, indubitavelmente, a fuga para a produção na internet. As novas proposições do fazer teatral em formatos digitais foram despertadas para contornar os percalços do isolamento social exigido pela pandemia, quebrando paradigmas e dividindo opiniões, gerando estranhamentos e comoções tanto dos praticantes como dos consumidores da arte.

Simone Carleto, atriz e diretora, relatou em seu artigo “Pandemônicos em pandemia e o teatro como saída em temp[os] de reclusão” (2020) sua perspectiva, considerando principalmente a experiência no processo de direção e a montagem da peça *Esse trem chamado desejo* (2020), que utiliza instrumentos digitais. “O corpo no espaço, em permanente atitude criativa e em relação com as outras pessoas, consiste na matéria de nosso ofício teatral” (CARLETO, 2020, p. 136). Porém, as circunstâncias atuais exigiram outras alternativas. Apesar de ir contra a natureza do ofício, o artista precisa subsistir, apoiando-se em meios tecnológicos para continuar a produzir, criar, comunicar e relacionar. Tais embates serão discorridos e aprofundados ao longo da pesquisa.

Com a pandemia sem previsão de término, os impactos na classe artística tornam-se cada vez mais expressivos, e as novas adaptações para o universo virtual mais recorrentes. Assim, considerando meus estudos em produção cultural, o apreço

pela arte teatral e como atriz e produtora cultural diretamente impactada, proponho na presente pesquisa debruçar-me sobre os seguintes questionamentos: como a produção teatral se alinha à internet para contornar a crise devido à pandemia da Covid-19? Quais as potencialidades e os impactos na relação entre teatro e público neste contexto?

A pesquisa visa investigar as alternativas das montagens teatrais, com o intuito de compreender as novas relações estabelecidas com o público e avaliar o legado desta metamorfose na produção teatral. Para tal, apresenta por objetivos específicos: a contextualização da crise na classe artística, envolvendo não somente atores, como os demais envolvidos na produção; a identificação de desafios e dificuldades enfrentadas pela classe e o posicionamento governamental; a exposição de propostas de atuação no mundo digital; o estabelecimento de mecanismos que permitem analisar de forma comparativa o teatro via internet e presencial; a investigação das novas relações estabelecidas entre o teatro e o público; e, por fim, a discussão sobre as possibilidades do futuro da produção teatral pós-pandemia.

Valendo-se de uma abordagem qualitativa, os métodos e as técnicas de pesquisa a serem utilizados são de ordens diversas. Com relação às fontes, trata-se principalmente de uma pesquisa documental e bibliográfica, além de optar por uma coleta de dados primários. Dentre as técnicas de pesquisa, destacam-se: revisão bibliográfica sobre as relações entre teatro e público; pesquisa documental em sites, jornais e redes sociais relativa a políticas públicas de fomento ao teatro durante a pandemia; e consulta de documentos legais, como editais, regulamentos e decretos focados no auxílio e no aporte do setor cultural.

Visando a coleta de dados primários, foram realizadas entrevistas¹ estruturadas com questões abertas envolvendo três grupos teatrais, com o levantamento e a análise das motivações, dificuldades e alternativas adotadas de diferentes perspectivas, sendo estas do Coletivo Paraíso Cênico, na produção de espetáculos de sombras; dos Performers sem Fronteiras (PsF), na produção de performances; e do Grupo Galpão, trabalhando em produções maiores, em uma vertente considerada mercadológica. Para estabelecer mecanismos de análise comparativa entre o teatro virtual e o presencial, objetiva-se ainda estabelecer uma amostragem de espectadores

¹ O Coletivo Paraíso Cênico e os Performers sem Fronteiras foram entrevistados via plataforma Zoom, e o Grupo Galpão via WhatsApp.

que assistiram a peças on-line, utilizando como ferramenta o formulário de pesquisa. Aplicadas as técnicas apresentadas, ao final do estudo espera-se que o objetivo geral seja atingido, permitindo compreender as diferentes possibilidades de uso das plataformas digitais nas práticas teatrais, as novas potencialidades, os impactos da produção e suas reverberações.

A partir da metodologia apresentada, o primeiro capítulo pretende contextualizar a crise na classe artística, implicando não apenas atores, como os demais trabalhadores envolvidos na produção teatral, assim como os desafios enfrentados no período pandêmico e a posição governamental perante os fatos. No segundo capítulo, são abordados os processos desenvolvidos e as novas alternativas do mundo digital, com uma análise dos grupos teatrais selecionados. No terceiro capítulo, é feita uma investigação das relações entre teatro e público e apresentada a perspectiva dos novos paradigmas. O capítulo também faz uma análise comparativa da prática teatral na internet e no meio tradicional. Por fim, faz-se necessário discorrer sobre as possibilidades de desdobramentos futuros da produção.

O estudo em teatro on-line é uma pauta imediata, sendo fundamental debruçar-se sobre o processo de desenvolvimento e o desabrochar de uma nova linguagem artística no auge de sua remodelação. As percepções efervescentes dos que vivenciam as circunstâncias atuais e os fluxos de produção on-line são elementos necessários para o processo de análise e pesquisa, sob a perspectiva do estopim e da ascensão de uma série de produções desencadeadas pelo atual momento histórico, todas registradas e documentadas durante o período – o que torna a pesquisa visceral.

1 O PANORAMA DA CRISE ARTÍSTICA

1.1 O colapso do setor cultural

A pandemia da Covid-19 no Brasil, que se agravou em março de 2020, gerou grandes efeitos no setor cultural. O isolamento social necessário para a prevenção e a contenção do novo coronavírus impôs o cancelamento de quaisquer atividades que possam ocasionar aglomeração de pessoas, gerando impacto direto e significativo no trabalho de artistas e produtores culturais. Sendo assim, o teatro – arte presencial por excelência – encontrou-se envolto em uma verdadeira crise econômica. A paralisação da produção de espetáculos gerou uma reação em cadeia, atingindo todos os envolvidos no processo de concepção, criação e produção de peças teatrais.

A crise do setor ocorreu em diversas partes do globo. Em notícia divulgada pela Forbes (AFETADO..., 2020), o Cirque du Soleil – a maior companhia circense do mundo e que envolve artistas de várias nacionalidades, inclusive brasileiros – analisou opções para se reerguer e evitar a falência após o cancelamento de apresentações. Segundo o site G1 (CIRQUE..., 2020; CREDORES..., 2020), em publicação de junho de 2020, imersa em dívidas e visando conter prejuízos, a companhia dispensou mais de 95% da equipe e precisou entrar em processo de recuperação judicial. Apesar de ter sido muito lucrativa desde a sua fundação em 1984, o CEO Daniel Lamarre relatou que não houve receita desde o fechamento da agenda de espetáculos.

Permanecendo no cenário internacional, o teatro da Broadway, famoso pelos grandiosos musicais, fechou as portas em março de 2020 com retorno previsto apenas para maio de 2021. As reverberações na economia foram inevitáveis. Segundo Brad Hoylman, senador do Estado de Nova York, 100 mil nova-iorquinos são dependentes da renda da Broadway. O setor contribui em US\$ 14,7 bilhões para a economia da cidade (FECHAMENTO..., 2020).

Os espaços culturais fechados ainda reduzem as opções de trabalho do setor artístico, agravando principalmente a situação dos trabalhadores independentes. No Brasil, segundo a pesquisa *Impactos da Covid-19 na economia criativa* (2020), desenvolvida nacionalmente e coordenada pelo Observatório da Economia Criativa da Bahia (Obec-BA), 80,7% dos profissionais da cultura respondentes não possuíam

vínculo empregatício formal até março de 2020, sendo 1.293 o número de respostas coletadas.

Neste contexto pandêmico, tais trabalhadores foram os mais lesados, pois não possuem aporte do contratante, não fazendo jus aos direitos trabalhistas. Além disso, vale salientar que as casas de eventos e os espaços culturais que fecharam para o público, em sua maioria, ainda permanecem tendo gastos. Custos fixos básicos continuam a ser cobrados, o que gera dívidas e dificulta a sobrevivência.

Os cinemas, ambientes fechados e de aglomeração, encontraram brechas com o sistema de drive-in, moda no Brasil principalmente nas décadas de 1960 e 1970. Por cumprirem as normas do distanciamento social, a tendência de assistir a filmes dentro de automóveis voltou a ser constante em abril e maio de 2020. Posteriormente, seguindo o modelo, houve shows de música, apresentações de comédia *stand-up*, e até peças teatrais começaram a surgir no mesmo formato.

O circuito de peças infantis drive-in da companhia Expressart, por exemplo, ocorreu na Lagoa, no Rio de Janeiro, em julho e agosto de 2020. Ao ar livre, os personagens das peças mantinham o distanciamento social e faziam uso dos protetores faciais (*face shield*)². Jailton Maia, diretor e produtor do *O mágico de Oz*, uma das peças apresentadas, aproveitou a oportunidade para conscientizar o público, inserindo no roteiro falas que estimulam o uso da máscara e do álcool em gel (DRIVE-IN..., 2020).

O trabalho artístico dos atores, em geral, acaba exigindo a aproximação física durante as encenações, o que torna ainda mais problemática a solução citada. O contato e o toque, comuns nas relações humanas, são recursos utilizados nas interpretações que dão vivacidade às cenas, mas que coloca em risco a saúde dos artistas, sendo necessário adaptar-se para dar continuidade aos trabalhos durante a pandemia.

Na televisão, por exemplo, devido à Covid-19, a Rede Globo suspendeu em 16 março de 2020 as gravações da novela *Amor de mãe* e exigiu que os autores reescrevessem as cenas que continham beijos e toques, visando preservar a saúde dos envolvidos. As gravações retornaram após cinco meses, buscando atender os protocolos de segurança, como exames semanais, aferição da temperatura antes de

² O equipamento é um protetor facial individual de plástico ou acrílico transparente que protege o rosto e permite visualizar todas as expressões faciais dos atores, mas por não possuir filtro de ar, não é eficaz na proteção das vias respiratórias (FACE..., 2020).

entrar no set de gravação e camarins individuais. Mesmo assim, novos casos da doença surgiram entre os participantes da novela, como no ator Vladimir Brichta (COM COVID-19..., 2020; SANTIAGO, 2020), o que comprova que os mecanismos de proteção não garantem 100% a integridade da equipe. Ademais, empresas que investem altos valores em medidas de segurança não constituem a maioria. Diferentemente das novelas, os atores das convencionais peças teatrais trabalham diante do público, o que é mais difícil de ser contornado devido à aglomeração gerada pela plateia.

Diante do panorama apresentado, urgentes resoluções governamentais e políticas públicas assistencialistas tornam-se fundamentais para o setor da cultura. A primeira resposta significativa do Governo Federal à crise econômica no Brasil ocorreu em abril, a partir da criação da Lei nº 13.982/2020, decretando o auxílio emergencial. O benefício não era especificamente direcionado ao setor cultural, mas para os trabalhadores informais, microempreendedores, autônomos e desempregados. O auxílio oferecia três parcelas de R\$ 600, visando dar aporte às famílias em situação de vulnerabilidade social no período pandêmico, considerando a paralisação de diversas atividades econômicas em virtude do coronavírus (BRASIL, 2020b).

Alguns dos critérios para o recebimento dos benefícios consistiam em: ter mais de 18 anos; não possuir trabalho formal ativo, ter renda familiar per capita de até meio salário mínimo (R\$ 522,50) ou renda familiar total de até três salários mínimos. Após os três meses e o pagamento das três parcelas, o benefício foi estendido em mais duas, além de modificarem certos critérios para a ampliação dos beneficiários, como a inclusão de mães solteiras menores de 18 anos; neste caso, podendo receber até R\$ 1.200 (BRASIL, 2020b). No mês de setembro de 2020, a situação no país continuava crítica e o benefício foi mais uma vez prorrogado para os que permaneciam fora do mercado de trabalho formal, porém com redução do valor, oferecendo parcelas mensais de apenas R\$ 300 até dezembro (PRORROGADO..., 2020). Segundo a Agência do Brasil (2020), o auxílio atendeu cerca de 65 milhões de pessoas. Porém, é preciso enfatizar que, considerando gastos básicos como água, luz, gás e alimentação, o valor concedido pelo governo é simplório.

Para o setor cultural, a ajuda foi tardia. Editais e políticas públicas locais ocorriam de maneira avulsa pelos estados do país, mas era de necessidade comum a promulgação de uma lei que oferecesse de fato assistência relevante aos trabalhadores da cultura em âmbito nacional. Com a falta de providências do Poder

Executivo, a mobilização para reerguer o setor cultural ocorreu a partir de iniciativas da própria classe artística, que passou a pressionar o Estado em busca de medidas com aportes significativos à classe desamparada. Após a participação ativa da comunidade artística e uma série de negociações que buscavam a aprovação de um projeto de lei abrangente e que dispusesse de ações emergenciais, em agosto de 2020 foi publicado o Decreto nº 10.464, que regulamenta a Lei nº 14.017, que ficou popularmente conhecida como Lei Aldir Blanc. Essencial no levante da cultura e da análise deste trabalho, ela será destrinchada no próximo subtópico.

No mês posterior, buscando a retomada gradual das atividades, mas ainda na vigência do estado de calamidade pública, os teatros e cinemas foram autorizados a reabrir. Para tal, protocolos de segurança foram estipulados, sendo eles: lotação de apenas 50% da capacidade, consumo proibido de bebidas e comidas no interior do local, uso de máscara obrigatório e assentos numerados. Apesar da permissão, por causa dos riscos, muitos estabelecimentos mantiveram-se fechados (VILELA; MÁXIMO, 2020)

1.2 Lei Aldir Blanc e o respiro da cultura

A Lei Aldir Blanc³ propõe auxiliar não apenas artistas, mas coletivos, empresas, organizações culturais e espaços artísticos que foram diretamente afetados pela pandemia, ajudando a reduzir a crise financeira por meio de subsídios. Um total de R\$ 3 bilhões foram repassados pelo Governo Federal para serem aplicados pelos Poderes Executivos locais no setor cultural (BRASIL, 2020c). No site do Governo do Brasil, o secretário da Cultura, Mário Frias, declara:

A Lei Aldir Blanc veio para socorrer o setor cultural, responsável por mais de 2,5% do PIB brasileiro [...]. O Governo Federal fez uma medida para ajudar o setor, repassando R\$ 3 bilhões aos estados e municípios para que esses socorressem os trabalhadores da cultura. Foi a primeira vez na história que os 27 estados e mais de 4 mil e cem municípios receberam investimentos do Governo Federal para o setor cultural. (PRORROGADO..., 2020).

Para compreender as frentes de atuação da lei, é preciso diferenciar os focos de ação e a destinação da verba, sendo eles: renda emergencial mensal aos

³ Aldir Blanc Mendes foi um compositor e escritor brasileiro, autor de clássicos da MPB como *O bêbado e o equilibrista*, eternizado na voz da cantora Elis Regina. Vítima do novo coronavírus aos 73 anos em 4 de maio de 2020, a lei emergencial da cultura homenageou o músico.

trabalhadores da cultura; auxílio emergencial às empresas, organizações e espaços culturais e ações de incentivo cultural.

O primeiro foco, a renda emergencial, consistia em um auxílio mensal de R\$ 600 para profissionais da cultura, incluindo todos os inseridos na cadeia produtiva. O pagamento do benefício teve início a partir de junho e foi prorrogado com a lei do auxílio emergencial, citada anteriormente.

Para ter direito ao pagamento, era indispensável também comprovar por meio de documentação ou autodeclaração a atuação na área artística nos últimos dois anos anteriores à data de publicação da lei. Já os demais critérios são próximos aos adotados pela Lei nº 14.017. De forma mais detalhada, a lei especifica que é preciso comprovar

- II – não terem emprego formal ativo;
- III – não serem titulares de benefício previdenciário ou assistencial ou beneficiários do seguro-desemprego ou de programa de transferência de renda federal, ressalvado o Programa Bolsa Família;
- IV – terem renda familiar mensal per capita de até 1/2 (meio) salário-mínimo ou renda familiar mensal total de até 3 (três) salários-mínimos, o que for maior;
- V – não terem recebido, no ano de 2018, rendimentos tributáveis acima de R\$ 28.559,70 (vinte e oito mil, quinhentos e cinquenta e nove reais e setenta centavos);
- VI – estarem inscritos, com a respectiva homologação da inscrição, em, pelo menos, um dos cadastros previstos no § 1º do art. 7º desta Lei. [...] (BRASIL, 2020c).

Vale destacar que o direito do auxílio foi válido apenas para os beneficiários que não foram contemplados com a Lei nº 13.982. O benefício foi limitado por até dois membros do mesmo núcleo familiar; e a mulher, provedora de família monoparental, pôde gozar de até duas rendas de bolsas emergenciais (BRASIL, 2020c).

Na segunda linha de ação, encontra-se o benefício com direcionamento de “subsídio mensal para manutenção de espaços artísticos e culturais, microempresas e pequenas empresas culturais, cooperativas, instituições e organizações culturais comunitárias” (BRASIL, 2020c), que suspenderam as atividades devido à pandemia. Na lei, são exemplificados mais de 20 perfis diferentes de segmentos de trabalho que poderiam ser enquadrados como teatros independentes, cineclubes, feiras de arte, estúdios de fotografia e comunidades quilombolas. Nesta linha de ação emergencial, os espaços culturais e os possíveis outros contemplados deveriam obrigatoriamente comprovar a inscrição e a homologação em cadastros relativos a atividades artísticas e culturais existentes, como o Cadastro Estadual de Cultura, o Cadastro Nacional de

Pontos e Pontões de Cultura e o Sistema de Informações Cadastrais do Artesanato Brasileiro (Sicab), entre outros (BRASIL, 2020c).

O valor destinado para cada entidade consistia em R\$ 3 mil a R\$ 10 mil, dependendo das necessidades e dos critérios avaliados. Além disso, os beneficiários precisam prestar contas aos devidos órgãos públicos em até 120 dias após a finalização da entrega de todas as parcelas do pagamento do benefício (BRASIL, 2020c). Por fim, a terceira linha de ação corresponde à destinação de, no mínimo, 20% da verba total desta lei, ao apoio setorial como:

[...] editais, chamadas públicas, prêmios, aquisição de bens e serviços vinculados ao setor cultural e outros instrumentos destinados à manutenção de agentes, de espaços, de iniciativas, de cursos, de produções, de desenvolvimento de atividades de economia criativa e de economia solidária, de produções audiovisuais, de manifestações culturais, bem como à realização de atividades artísticas e culturais que possam ser transmitidas pela internet ou disponibilizadas por meio de redes sociais e outras plataformas digitais. (BRASIL, 2020c).

Destaco, inclusive que, por meio da Lei Aldir Blanc, a Nova Cia de Teatro, companhia da qual faço parte, conseguiu recursos financeiros para a sua subsistência, sendo contempladas com o Prêmio Erika Ferreira de Criação e Desenvolvimento, incentivado pela terceira linha de ação. A chamada pública visava premiar ideias inovadoras que objetivassem resultar em projetos e processos originais de produção artística. Além da companhia, outro projeto cultural do qual participo também foi selecionado, o canal Bonecos em ação, destinado a esquetes com teatro de bonecos de luva. Neste último, fui proponente junto ao idealizador do projeto, Bruno Figueira. Na chamada pública, as premiações foram de duas categorias, individual e coletiva, nos valores de R\$ 3 mil e R\$ 5 mil, respectivamente.

A política de prestação de contas consistia em elaborar e entregar um relatório com o desenvolvimento da proposta dentro de 90 dias após o recebimento do valor do prêmio. O relatório deveria conter apenas as metodologias usadas, as descrições dos produtos obtidos e aqueles aos quais ainda se desejava obter. Dito isto, ressalto a simplicidade da prestação de contas, que pode ser justificada pelo fato de a Lei Aldir Blanc existir e, conseqüentemente, desta chamada pública: ajudar a classe artística. Desde minha experiência pessoal, na cidade de Niterói o dinheiro do subsídio tem de fato chegado às mãos produtoras sem grandes problemas. Ainda assim, considerando que o valor será utilizado para pagamentos atrasados, dados os meses de gastos acumulados devido às atividades paralisadas, a quantia não exerce grande impacto.

Retomando à explicação da Lei Aldir Blanc, fora as três frentes de ação mencionadas, outra medida assistencialista incorpora a lei: linhas de crédito oferecidas por instituições financeiras federais para a compra de equipamentos e o fomento de atividades culturais. A medida é destinada a trabalhadores da cultura, microempresas ou empresas de pequeno porte do setor cultural; e ainda disponibiliza condições para renegociar dívidas (BRASIL, 2020c).

Volto a frisar que, apesar do subsídio ser uma conquista positiva da classe artística, tal ajuda assistencial ainda é ínfima, dada a situação. Agentes culturais necessitam buscar meios de sobreviver, o que desencadeia a presença no meio digital como recurso para a permanência no estado de atividade.

A atuação no universo digital no período pandêmico tem sido inclusive estimulada pelas políticas públicas, como ressaltado no art. 13 da Lei Aldir Blanc:

Art. 13. Enquanto vigorar o estado de calamidade pública reconhecido pelo Decreto Legislativo nº 6, de 20 de março de 2020, a concessão de recursos no âmbito do Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac) e dos programas federais de apoio ao audiovisual, bem como as ações estabelecidas pelos demais programas e políticas federais para a cultura, entre os quais a Política Nacional de Cultura Viva, estabelecida nos termos da Lei nº 13.018, de 22 de julho de 2014, deverão priorizar o fomento de atividades culturais que possam ser transmitidas pela internet ou disponibilizadas por meio de redes sociais e de plataformas digitais ou meios de comunicação não presenciais, ou cujos recursos de apoio e fomento possam ser adiantados, mesmo que a realização das atividades culturais somente seja possível após o fim da vigência do estado de calamidade pública reconhecido pelo Decreto Legislativo nº 6, de 20 de março de 2020. (BRASIL, 2020c).

Apesar de janeiro de 2021 a pandemia da Covid-19 ainda permanecer com recordes de novos casos de contaminação (MÉDIA..., 2021), em 31 de dezembro de 2020 o decreto do estado de calamidade pública chegou ao fim da vigência e os benefícios dos auxílios emergenciais foram suspensos. Entretanto, em relação à Lei Aldir Blanc, foi assinada no fim do mesmo mês a “[...] medida provisória (MP 1019/2020) para permitir que o recurso de R\$ 3 bilhões, já assegurados pelo governo federal e ainda não utilizados por estados e municípios, possam ser aplicados em 2021” (GONÇALVES, 2021). Atualmente, propostas de lei circulam entre os corredores do Plenário na Câmara para a prolongação do período dos auxílios.

1.3 O abraço ao mundo digital

A condição alarmante para grupos e companhias teatrais provocou a necessidade de buscar novas alternativas de atuação e sobrevivência no mercado de trabalho. A partir disso, a internet, as redes sociais e todo o universo digital se tornaram grandes aliados para a arte e a sua adaptação ao “novo normal”.

Segundo a pesquisa *Impactos da Covid-19 na economia criativa*, onde foram compiladas respostas de 431 organizações e 964 indivíduos atuantes nos setores da economia criativa do país, em uma questão sobre os recursos para lidar com a nova realidade, a alternativa mais respondida se refere ao desenvolvimento de novos projetos/produtos. Ao questionar as necessidades para enfrentar os efeitos do coronavírus, mais de 50% das respostas apontam para as “estratégias digitais de relacionamento com público, venda de produtos e prestação de serviços”, seguido de “serviços para trabalho remoto” (UFRB,p.39-40, 2020). A partir disso, podemos concluir que é fundamental se adaptar e se reinventar ao novo cenário. A predominância da participação na internet e nos meios tecnológicos digitais como ferramentas para contornar a crise em tempos pandêmicos é uma tendência.

O Cirque do Soleil, por exemplo, criou o CirqueConnect, uma plataforma virtual que oferece uma série de vídeos, como espetáculos completos, tutoriais de maquiagem, aulas sobre condicionamento físico, bastidores e bate-papo sobre criatividade, arte, entre outros assuntos, visando o não afastamento do público.

Após suspenderem as atividades presenciais, diversas produtoras como a 33 Produções, empresa júnior do curso de produção cultural da Universidade Federal Fluminense (UFF), desenvolveram projetos paralelos on-line, como a série *Quarentenados em cultura* (2020), que traz depoimentos de profissionais atuantes do setor cultural, expondo as novas rotinas e os processos de criação no período.

Em outro âmbito cultural, muitos artistas, produtores e professores de artes passaram a oferecer workshops, oficinas e cursos pela internet, a fim de obterem novas fontes de renda. Já os artistas da música apostaram nas *lives*, transmissões em tempo de real por meio de plataformas digitais como o YouTube e o Instagram.

Diretores, atores e equipes de produção de espetáculos também passaram a utilizar essas novas ferramentas, abrindo espaço para novas perspectivas e modos alternativos de teatro. No entanto, no contexto das práticas teatrais, as possíveis soluções via internet trazem consigo uma série de questões sobre produção, relacionamentos e desdobramentos futuros, desafiando artistas e produtores

culturais. Antes ecoava do palco: “Desliguem os seus celulares”. Hoje, em tempos de isolamento social, são justamente dispositivos como nossos celulares que resgatam a proximidade com essa forma artística. Desse modo, é inegável que a relação com o público tem sido modificada radicalmente em apresentações teatrais previamente gravadas e/ou feitas para serem encenadas para uma câmera e transmitidas pela internet nas plataformas de *streaming* ou em *lives*.

As novas soluções apresentadas nos trazem à presente pesquisa, que pretende investigar dimensões do teatro realizado por companhias e coletivos durante a pandemia: um teatro, poderíamos dizer, on-line. Grupos como o Coletivo Paraíso Cênico, os Performers sem Fronteiras e o Grupo Galpão permaneceram ativos e têm desenvolvido atividades teatrais que julgo importantes de serem melhor investigadas neste contexto, o qual denomino teatro on-line. Sendo grupos artísticos de vieses de atuação distintos, a análise visa expor as diferentes formas de adaptação, as possibilidades teatrais e suas novas perspectivas.

2 ANÁLISE DE GRUPOS TEATRAIS

2.1 Coletivo Paraíso Cênico

Direcionado atualmente na pesquisa do teatro de sombras, o Coletivo Paraíso Cênico é um grupo teatral formado por mulheres da cidade de Niterói. Iniciado em janeiro de 2019, o grupo apresenta uma estrutura familiar e possui três integrantes fixas⁴: Sabrina Paraíso⁵, formada em cenografia indumentária, atriz e diretora do coletivo; Priscilla Paraíso, professora, atriz, musicista e responsável pela concepção das trilhas sonoras dos espetáculos; Márcia Paraíso, mãe das integrantes, atriz e desenvolvedora das silhuetas e dos desenhos necessários para as projeções.

Apesar de recente, o coletivo realizou diversos feitos ainda em 2019, apresentando-se em festivais, como o Festival Literário Infantojuvenil (Flin) de Niterói, a temporada no centro cultural Scuola di Cultura, a 11ª Mostra de Teatro Infantil da Associação dos Trabalhadores em Artes Cênicas de Niterói (Atacen); além de desenvolver oficinas de teatro de sombras voltadas para o público infantil e infantojuvenil, difundindo esse formato teatral.

Com o anúncio da pandemia da Covid-19, os impactos foram imediatamente sentidos, com participações em festivais desmarcadas, editais em que foram contempladas, anulados; assim como contratos e pautas em espaços de apresentações foram cancelados, a exemplo da temporada em abril de 2020 no Castelinho do Flamengo, que nunca chegou a acontecer. Assim como outros coletivos, o grupo também recorreu a editais e projetos assistencialistas à classe, como o Arte na rede, que busca levar apresentações artísticas gratuitas e virtuais por meio das redes sociais da Cultura Niterói.

O coletivo também foi contemplado pela Lei Aldir Blanc, com ações que pretendem ser realizadas após a pandemia e no retorno das aulas escolares, compreendendo oficinas de teatro de sombras em escolas públicas. Até o presente momento, em 2021, pode-se afirmar que quase metade do processo de construção

⁴ Utilizo o termo “fixas” por ser comum haver participações nas apresentações do coletivo, principalmente antes da pandemia.

⁵ Licenciada em artes cênicas pela AVM Educacional em 2016 e em artes cênicas com habilitação em indumentária pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) em 2014, é pesquisadora desta universidade.

como coletivo ocorreu em meio à pandemia, o que talvez seja um fator modulador do caráter de atuação do grupo. O progresso no qual se encaminhavam em 2019 foi possivelmente um fator de estímulo significativo para o entusiasmo no desenvolvimento, na persistência e permanência em atividade, apesar das situações controversas.

Visando a sobrevivência do grupo e sem perspectivas de retomar ao teatro como o conheciam, a ideia de investimento no universo on-line ganhou força. Em rápida resposta à exigência de isolamento social, o grupo deu início, já em março, a um processo incessante de produção para as redes sociais e plataformas digitais, começando a desenvolver e criar conteúdo para as redes, como oficinas on-line de teatro de sombras, tanto pagas como gratuitas, vídeos no IGTV⁶, *lives* e espetáculos on-line. Cabe destacar ainda que, para permitir uma produção sem grandes problemáticas, devido à pandemia, as três integrantes passaram a morar na mesma casa, o que se tornou um facilitador do processo.

A produção contínua também foi favorecida por causa do espaço de ensaio do grupo, localizado dentro do terreno no qual estão morando. Inteiramente adaptado para o melhor desempenho do teatro de sombras, o local se constitui em um espaço estruturado com paredes e materiais leves, toldo, ar condicionado, e ainda possibilita a abertura para transformar em um palco. O “teatro em casa”, desenvolvido pelo Coletivo Paraíso Cênico, foi utilizado para ensaios e gravações de vídeos e espetáculos – uma vantagem para o grupo, que considera a flexibilidade de horários, a disponibilidade integral de uso e a não dependência de aluguel. O espaço é localizado no bairro de Maria Paula, em Niterói, afastado do centro, com o intuito de realizar apresentações abertas.

Buscando atrair um público local, a abertura do espaço é uma pauta relevante, visto que há escassez de centros e espaços culturais na Zona Norte da cidade. Porém, apesar dos pontos favoráveis, as dificuldades de adaptação para o meio digital são uma realidade, e os desafios na trajetória exigem comprometimento para se adequar e atender às novas necessidades. Investimentos em estrutura fizeram-se inevitáveis, como compra de tripé para suporte, *ring lights*⁷ para as *lives*, computador novo para

⁶ Plataforma integrada à rede social Instagram direcionada para vídeos e que possibilita a criação e postagem de conteúdos de até uma hora de duração.

⁷ Equipamento com luzes de LED em formato circular para melhorar a qualidade da iluminação, ideal para filmagens e fotografias.

suportar os arquivos de mídia e as novas demandas, além do aumento dos pacotes de internet, a fim de evitar problemas de travamento e instabilidade – fundamental nas apresentações dos espetáculos. Uma série de novos gastos foram gerados, sem considerar que, permanecendo mais tempo em casa, utilizamos mais energia, em especial com os aparatos de produção, o que conseqüentemente eleva o valor das contas básicas.

Realmente tem esses fatores. Mas eu acho que foi um ano superprodutivo pra gente. Eu também acho que se a gente não tivesse 24 horas juntas, não ia ter produzido assim. A gente produziu em um ano o que, sei lá, a gente demoraria aí quatro ou cinco anos para produzir como coletivo [...]. É difícil, é isso: tem que investir muito, tem que correr atrás, tem que se inscrever em edital. Muitos editais que abriram era sem produtor, era tudo por pessoa física, então eu tive que aprender a escrever em edital. (COLETIVO..., 2021).

A necessidade de se reinserir no mercado artístico estagnado durante a pandemia ainda reforça o perfil do artista produtor que, por necessidade, passa a aprender a se “autoproduzir”, investindo em si e em sua própria arte. Esse contexto estimula a produção independente e o perfil do artista multifacetado, que assume a postura de produtor, no qual escreve os próprios projetos, como citado por Sabrina Paraíso. Este perfil pesquisa, busca e cria oportunidades, se autopromove e realiza funções, que em outras circunstâncias seriam de outrem.

Em entrevista⁸, Sabrina Paraíso relatou a produção e a falta que sentiu de alguém que entendesse de iluminação, tendo que adotar maneiras de se adequar às ausências de pessoal, praticando as famigeradas gambiarras, e ressaltou a diferença discrepante do que é exibido na tela e na câmera versus a esquematização para tornar a produção viável. “Você tá naquela tela, e naquela tela tá lindo. E aí o que tá em volta é tudo um caos. Mas o que importa é o que tá naquela tela. Isso é muito doido”. De acordo com ela, o processo de produção por trás do teatro de sombras é trabalhoso, visto que antes de iniciar os ensaios propriamente ditos, é necessário desenhar e confeccionar os objetos e as silhuetas referentes a cada cena da peça – um processo lento de busca pela estética idealizada. Ademais, ainda trabalham no desenvolvimento da trilha sonora dos espetáculos, como a do *Planeta Filha*, inteiramente original e composta por Priscilla Paraíso, do coletivo. Em 2020, ainda adotaram o uso de telas móveis, também manipuláveis durante a peça, o que consistia em uma novidade e um desafio para o grupo.

⁸ Entrevista feita com Sabrina Paraíso pela plataforma Zoom no dia 26 de janeiro de 2021.

Sabrina Paraíso contou ainda sobre os disparadores que levaram as três a adotar certos vieses, como *lives* para oficinas e interação com os seguidores. A primeira *live* em que participou foi como convidada de um ator de Niterói, que conheceu o trabalho do Coletivo Paraíso Cênico por meio das redes sociais, o que evidencia a capacidade da internet de ampliar o networking, proporcionando conhecer, atingir e conectar indivíduos. A partir disso, analisando a participação das pessoas, a resposta positiva e os ganhos permitidos pelo formato *live*, a atividade passou a ser absorvida e recorrente dentro da rede social do grupo, passando a acontecer todos os sábados de março a outubro de 2020.

Com o trabalho no ambiente virtual ganhando notoriedade, em maio de 2020 o Museu Janete Costa de Arte Popular encomendou um novo espetáculo para uma intervenção cultural on-line, a ser apresentado ao vivo, com exibição pelo Facebook do museu. Totalmente desenvolvido e pensado para o digital, a peça foi concebida levando em consideração as novas questões pertinentes à criação para o mundo virtual, como ter alguém na frente que fale com o público e ajustes de enquadramentos adequados para a tela do celular e a *live* do Facebook. Em 15 dias de produção ininterrupta, nasceu o espetáculo *Canta sombras*, direcionado ao público infantil. A partir do projeto e do contínuo fomento das redes sociais, o grupo passou de cerca de 400 para 3 mil seguidores no Instagram no final de 2020.

Em outubro, o *Canta sombras* foi novamente apresentado após passarem no edital da Atacen, referente à 12ª Mostra de Teatro Infantil, com a oportunidade de gravar o espetáculo no Teatro Popular Oscar Niemeyer, porém sem o público presente. A filmagem profissional foi realizada pela Atacen, e a gravação foi exibida na mostra pelas redes sociais do teatro.

Logo após, o Coletivo Paraíso Cênico foi convocado para a Arte em cena, evento do Serviço Social do Comércio do Rio de Janeiro (Sesc RJ), para a criação de um novo espetáculo inédito on-line, produzindo *Planeta Filha*. Inspirado no conto “O sol e a lua”, de Teresa Lopes, o espetáculo estreou em dezembro de 2020 no canal do YouTube do Sesc do Rio de Janeiro no formato de gravação. A peça foi idealizada tanto para assistir na tela do celular como a ser realizada em apresentações de rua. Apesar de o grupo ainda não ter se aventurado em experiências neste último contexto, há essa pretensão. A possibilidade foi pensada considerando a situação pandêmica atual, por acreditar que a volta para o teatro fechado ainda é uma realidade distante. Para isso, pensando na adequação ao “novo normal”, as integrantes pretendem ainda

gravar as falas da peça para facilitar a apresentação de rua com os atores de máscara, protegendo a si mesmas e o público.

O investimento em espetáculos capazes de se adequarem a diferentes moldes teatrais são coringas, e os atuais ideais de projetos do coletivo são chamados espetáculos multi, como denominado por Sabrina Paraíso. Eles podem existir e funcionar dentro do palco, nas *lives* e até nas ruas, além de facilitarem o enquadramento nos editais disponíveis. Outra forma de flexibilização adotada consiste na ampliação do público-alvo, saindo da exclusividade do infantojuvenil – visto que no contexto pandêmico, as pessoas permanecem mais em casa –, tornando-se mais eficaz o desenvolvimento de espetáculos para serem assistidos com a família, como *Planeta Filha*, para todas as idades.

Não podemos nos esquecer do primeiro espetáculo realizado pelo coletivo e apresentado presencialmente em 2019, *Entre nuvens e ladrilhos*, que também realizou uma temporada on-line. Pelo fato de a peça contar com a participação da atriz convidada, Camila Swan – que não permanecia no mesmo ambiente de isolamento que as demais participantes e, também, porque a pandemia passava por um de seus auge no período em questão –, a nova temporada on-line não pôde acontecer por *lives*. O meio encontrado foi usar gravações realizadas antes da pandemia. É importante frisar que esse detalhe não era ocultado do público, mas comunicado em todas as redes e plataformas digitais.

Funcionando on-line, as lógicas de compra e distribuição também exigiram alterações e adaptações. A peça foi disponibilizada durante um final de semana, e as compras ocorreram no site Sympla, que entregava o link de acesso ao vídeo hospedado no YouTube. O link, privativo, ficava disponível de 8 horas da manhã de sábado até as 11 horas do domingo, podendo ser assistindo a qualquer horário dentro do período mencionado e quantas vezes o usuário quisesse. Após isso, o link era invalidado. Ainda no domingo, houve um bate-papo ao vivo pela plataforma Zoom, associada ao Sympla, numa conversa com as artistas sobre questões relativas ao espetáculo.

Simultaneamente às produções de peças, o coletivo permanecia produzindo em outras esperas virtuais, como cursos on-line de teatro de sombras contemporâneo – técnica utilizada pelo grupo –, e que tiveram participações de pessoas de várias partes do Brasil. Houve também o desenvolvimento e o lançamento do e-book guia *Como fazer um teatro de sombras em casa (2020)*, baseado no espetáculo *Canta*

sombras. A publicação oferece todas as silhuetas das histórias populares brasileiras, histórias e cantigas escritas, e os respectivos links do YouTube para ouvi-las, cantadas e contadas por Priscilla Paraíso, além de incluir dois links de videoaulas exclusivos. Ressalto que o e-book foi uma ferramenta tática eficaz de criação de fonte alternativa de renda, visto que após finalizado e disponibilizado para compra, não exige novos gastos de tempo e energia, diferentemente dos espetáculos.

Infelizmente, apesar das produções, o grupo ainda não consegue sobreviver de forma exclusiva dos trabalhos gerados pela arte e, como professoras, dar aulas é a principal fonte de renda das integrantes. Sendo assim, sem folgas, os ensaios dos espetáculos ocorriam geralmente aos finais de semanas, de sexta a domingo.

Em 2021, o coletivo busca continuar com as produções já realizadas. “São recentes. Acho que elas têm muito para percorrer ainda, porque um estreou em 2019 e os outros dois em 2020 [...]. Acho que a gente tem muito o que difundir esses espetáculos”. O coletivo também objetiva comercializar produtos, como máscaras com o logotipo, blusas e bolsas com os desenhos e as silhuetas do grupo.

2.2 Performers sem Fronteiras (PsF)

O grupo Performers sem Fronteiras se tornou um relevante objeto de estudo para a pesquisa a partir da necessidade do grupo de estabelecer relações com o público – critério mínimo para o trabalho de performance relacional que desenvolvem. Desde 2015 em atividade e exercendo um papel socio-artístico, o grupo busca desenvolver projetos participativos “artísticos, culturais e terapêuticos com e para vítimas de traumas de choque – como conflitos armados, migrações, guerras, catástrofes naturais e agora pandemias”⁹.

Intitulados no site como “uma associação artística de solidariedade internacional”, o grupo visa estabelecer núcleos em outras partes do mundo e estimulam a produção de projetos fora do país, como as intervenções que realizaram após o terremoto no Nepal e o atentado de Bruxelas. Em 2017, um núcleo do Performers sem Fronteiras na França foi desenvolvido a partir do período de pós-

⁹ Trecho retirado do site: www.performerssemfronteiras.com. Acesso em: 28 abr. 2021.

doutorado de Tania Alice¹⁰, uma das idealizadoras e diretora artística do grupo. Apesar disso, após um ano criando e desenvolvendo no exterior, a organização não perdurou por longo período após o retorno de Tania para o Brasil. Em suma, atualmente a concentração das atividades dos núcleos internacionais ocorre na Bélgica, com grupos interessados no trabalho performático e onde a diretora oferecia diversas oficinas antes da pandemia.

Cabe observar que a estrutura do grupo, diferentemente de uma companhia de teatro, não tem a necessidade convencional da presença e do acompanhamento constante de um diretor. O grupo possui uma fluidez de integrantes e permite a entrada de novos *performers* interessados e comprometidos a idealizar, participar e acompanhar ações. Grande parte da formação é composta por alunos de graduação, mestrado, doutorado e grupos de pesquisa em performance sob orientação de Tania Alice. Transitórios, muitos desses estudantes permanecem em atividade apenas no período de fase acadêmica. No entanto, dentro do grupo artístico há membros sem vínculo com a universidade e um núcleo que realiza trabalhos juntos há 14 anos.¹¹

Em 2020, com a paralisação das atividades presenciais e as eminentes incertezas, o grupo compartilhava entre si as estratégias para lidar com os sentimentos despertados, as mudanças no cotidiano e as ações que geravam bem-estar a cada um. A partir disso, em abril do mesmo ano, imersos em um contexto traumático – foco de atuação do grupo –, Tania propôs o desenvolvimento do projeto participativo on-line “Crescer pra passarinho: uma experiência de cuidado poético on-line”. Com a participação de dez *performers*, o espetáculo soma atualmente um total de 74 apresentações:

Eu não gosto do ambiente virtual. Eu gosto do encontro, eu gosto das pessoas. Meu trabalho é todo relacional [...]. É tudo no encontro, no contato; é tudo na delicadeza, na intimidade. Não é nada assim, virtual. Só que quando aconteceu a pandemia, a gente como artista precisa fazer algo. A gente não consegue ficar só quieto, meditativo, esperando a coisa passar. Então como é o que tinha, a gente foi explorando, porque o grande princípio da performance é esse, você faz com o que tem. (PERFORMERS..., 2021b).

A criação do espetáculo era feita a partir do questionamento de quais possíveis “cuidados poéticos” poderiam ser ofertados para o público por meio da plataforma

¹⁰ Doutora em artes e com pós-doutorados em performance na Universidade Aix-Marseille e na UFRJ.

¹¹ Informação coletada da entrevista de Tania Alice, realizada pela plataforma Zoom no dia 3 de março de 2021.

digital. O processo ocorreu com total liberdade de criação individual, onde cada *performer* idealizou e desenvolveu seu trabalho performático propondo ações. Na peça, tais ações aconteciam em quadros, em forma análoga às cenas, como no teatro convencional. Em cada quadrante um *performer* aparecia e, em grande parte da apresentação, as aparições intercalavam. Fundamentalmente interativo, o espetáculo se baseia em relações diretas com o público.

Antes do início do espetáculo, uma mediação inicial é considerada fundamental, e um *performer* surge para recepcionar o público, dar boas-vindas, orientações – sendo estas instruções da configuração da plataforma Zoom, principalmente para ocultar as telas com as câmeras desligadas¹² – e o pedido amigável para que espectadores liguem as câmeras e os microfones para uma melhor experiência e aproveitamento do espetáculo.

Já nos primeiros momentos da apresentação são provocadas reflexões, ao indagar sobre os sentimentos durante a pandemia, as saudades sentidas e as ações realizadas em prol de si mesmos. Um *performer* ensina o autoabraço; outro mede o nível de alegria do ambiente e estimula o público a gargalhar; outro, a dançar, e oferecem uma flor desenhada para cada espectador, feita durante a peça por um dos *performers*. Essas são situações que ocorrem durante a apresentação. Vale ressaltar que, apesar de certa resistência inicial por razão da exposição exigida, o processo de relaxamento e entrega ocorre de maneira gradual e orgânica.

A ideia original do espetáculo consistia na apresentação para uma ou duas pessoas por vez, cultuando a proposta do cuidar do outro; dar atenção e assistência, realizando o espetáculo de forma exclusiva. O público-alvo da peça se direcionava a profissionais da saúde, supondo serem os mais “carentes de cuidado” por causa da pressão exercida no contexto pandêmico. Apesar de sempre priorizados, o grupo gradualmente abriu a participação de outros perfis de público. Ivan Faria¹³, um dos integrantes desde o final de 2019, pressupõe que a escolha de reduzir o número de espectadores aconteceu pelo receio de não conseguirem estabelecer uma relação plenamente honesta e intimista com uma grande quantidade de pessoas no ambiente virtual.

¹² Como os *performers* que estão fora de “cena”.

¹³ Formado em teatro pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio) e mestrando pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Unirio. É ator, professor de teatro e *performer*.

Apesar disso, com o decorrer das apresentações, constataram a viabilidade de ampliar o número do público, limitando-se a um máximo de 12 pessoas por vez. Ivan Faria opina que a possível causa para a ampliação é justificada pela corrente de pensamento que acredita que mobilizar dez *performers* para realizar o espetáculo, objetivando atingir uma ou duas pessoas, configura um desperdício de energia e tempo. Para ele, no entanto, esse pensamento é errôneo. “Acho que não existe essa relação direta de aproveitamento e funcionalidade. Eu acho que a arte, principalmente a performance, não se trata disso. A gente faz coisas que não tem função propriamente dita. A experiência é por si” (PERFORMERS..., 2021a).

Vale destacar ainda que, em caso de apresentação de congressos, por exemplo, o número do público na chamada de vídeo excede 12 e é aberta uma exceção para observadores. Essa categoria não participa e permanece com a câmera desligada durante todo o espetáculo, ou seja, sem a “experiência completa”¹⁴ da interação com os *performers*. Por buscar uma relação mais intimista com o público, a duração do espetáculo costuma oscilar de acordo com a quantidade de participantes que interagem. Como exemplo, na apresentação que ocorreu no encontro Rumos da Pesquisa em Artes Cênicas em Tempos de Crise II: Organizar a vida – Viver na arte, constava 35 pessoas na chamada do Zoom, sendo dez *performers* na apresentação, 12 espectadores participando ativamente e 13 observadores. Segundo o site de inscrição do congresso, a estimativa de duração do espetáculo era de uma hora e 30 minutos. Porém, pela dedicação às interações, o espetáculo ultrapassou duas horas.

Apesar de se tratar de uma peça de viés performático relacional e considerando a imprevisibilidade gerada pelas respostas e estímulos provocados pelos *performers*, encontros para a preparação dos espetáculos são necessários em moldes similares a ensaios. Antecedendo esses encontros, o grupo ainda promove reuniões para a combinação do programa performático que define a escala da apresentação, ou seja, esquematizam e consultam a disponibilidade dos *performers* para o dia do espetáculo, adaptando-o de acordo com a necessidade, como a retirada de um quadro ou uma troca de ordem entre eles. Compreender a melhor sequência lógica dos quadros é essencial dentro da performance relacional, considerando que a plateia precisa de um

¹⁴ Termo usado pelos artistas para se referirem à participação ativa dos espectadores com câmera e áudio ligados.

tempo para absorver as informações e de preparação para se sentirem à vontade para realizar determinados comandos.

Já os “ensaios”, expressão inclusive utilizada pelo grupo, consistiam que havia “um pouco em direção, mas que seguia mais um viés de ajuste, do que propriamente de ensaio [...]. Não é que necessitasse exatamente de uma aprovação, mas tinha esse entendimento de afinar as coisas”¹⁵. Em suma, segundo Ivan¹⁶, os ensaios se tratavam de adequações às novas necessidades geradas pelo uso de plataformas digitais, o melhor funcionamento e a potência da proposta de ação, como o apontamento de gestos que não apresentam o impacto desejado perante a câmera e sugestões de aproximação ou afastamento da tela. Além disso, podem ser citadas indicações de ajustes de iluminação, duração dos quadros e alterações de ângulo para o melhor enquadramento. Nesse “ensaio”, um amigo é convidado para se relacionar com o grupo, considerando o “entendimento de que não tem como ensaiar uma performance. Você precisa de alguém interagindo com você, que é, na verdade, pra azeitar a engrenagem, pra aquecer o motor, fazer o corpo lembrar o que você tinha que fazer” PERFORMERS..., 2021a).

Trazendo ainda mais uma nova reconfiguração estimulada pelo uso das plataformas digitais, outro componente intrínseco do teatro tradicional presencial se metamorfoseia: a coxia. Por existir certa preocupação relacionada à estabilidade da internet e da plataforma digital durante o espetáculo, reverberações aconteciam por meio de outra rede: o WhatsApp. O aplicativo passou a ser utilizado como suporte e comunicação do coletivo, certificando-se de que o encaminhamento da peça estava ocorrendo da forma devida. Adotaram, assim, a seguinte dinâmica: os *performers* em cena permaneciam focados ao vivo no Zoom enquanto paralelamente, no grupo do WhatsApp, os demais aguardavam o momento de entrar, tal como na coxia da vida real. Nesse ambiente, permaneciam alertas na transmissão e dispostos a oferecer auxílio em caso de problemas técnicos, como colocar a música que alguém está com dificuldade; recolocar e aceitar na chamada do Zoom um *performer* ou alguém da plateia que saiu da apresentação por instabilidade de rede; confirmar que tudo está ocorrendo como o esperado; se o som está audível, a imagem visível, dentre outras

¹⁵ Entrevista realizada pela plataforma Zoom no dia 15 de fevereiro de 2021.

¹⁶ Lugar situado dentro da caixa teatral – mas fora de cena – no palco italiano, em que o elenco aguarda sua deixa para entrar em cena em uma peça teatral. Por analogia, é qualquer espaço situado fora de cena, em que os atores aguardam sua entrada na cena.

questões pertinentes. Além disso, comentários sobre o andamento do espetáculo e sobre a energia da plateia também são encorajados, mas assim como acontece presencialmente, é preciso ter concentração no trabalho que está sendo realizado, devendo ser exercido com disciplina para não dispersar a energia na coxia. (PERFORMERS..., 2021a)

Tal como o Coletivo Paraíso Cênico, a distribuição e as vendas também ocorreram pelo site Sympla, por meio da liberação de um link de acesso. Inicialmente apenas gratuita, a peça passou a acrescentar a possibilidade de compra de diferentes valores de ingressos, variando de R\$ 0 a R\$ 100. Em prol da classe artística, o grupo vinculou-se à campanha da Associação do Produtores de Teatro (APTR), que tem como proposta converter o valor da venda dos ingressos em cestas básicas. Posteriormente, após constatarem que dentro do próprio Performers sem Fronteiras havia pessoas que também precisavam de aporte financeiro devido às dificuldades agravadas pela pandemia, o valor arrecadado com a venda dos ingressos passou a ser dividido entre os que recorriam.

Em última análise, a simplicidade de elaboração deste projeto é um fator favorável, considerando a estrutura mínima de acesso à internet e a presença de um celular ou computador com câmera. Após marcar o horário do ensaio, entrar na plataforma de videoconferência e finalizar os ajustes, o espetáculo pôde ser divulgado pelo Instagram e de forma totalmente gratuita, sendo necessário apenas efetuar o pagamento da plataforma do Zoom para utilizar o recurso da videochamada por tempo prolongado. Vale ressaltar que o espaço para ensaio, anterior à pandemia, também não consistia em um grande obstáculo para a produção. Os encontros dos Performers sem Fronteiras ocorriam majoritariamente no laboratório da Unirio, mas eram compartilhados com cinco grupos de pesquisa. Porém, Tania afirma que seu trabalho na performance relacional não apresenta grande necessidade de espaço físico para ensaios, mas sim um meio que possibilite a locomoção do *performers* para os locais de atuação, com seus devidos materiais para trabalho, como, idealmente, uma Kombi.

2.3 Grupo Galpão

O Grupo Galpão, companhia de teatro fundada em 1982 na cidade de Belo Horizonte, Minas Gerais, apresenta vasta experiência no teatro de rua e nos palcos.

Entretanto, apesar dos anos de prática e vivência nos mais diversos espaços e contextos, a pandemia se tornou uma adversidade imensa e um desafio a ser contornado, o que exigiu um estudo das melhores abordagens e de criatividade para solucionar a continuidade do fazer teatral e da conexão da companhia com o público.

Por meio de entrevista¹⁷ com Eduardo Moreira, ator, diretor e um dos fundadores da companhia¹⁸, a perspectiva do Grupo Galpão sobre o processo de produção on-line, as particularidades do universo virtual e as opiniões sobre os novos paradigmas do teatro foram compartilhadas e expostas na presente pesquisa. A partir de estudos e de um planejamento dos investimentos possíveis e necessários no ambiente digital, o grupo teve forte presença nas mídias sociais em 2020 e 2021, mobilizando além dos artistas, os demais responsáveis por outros setores dentro da companhia, visando conservar a relação com o público pela internet.

O espaço virtual, de certa maneira abre um espaço para que a gente repense como trabalhar formas de nos comunicarmos com o público para as ações presenciais, para os encontros que a gente vai ter [...]. Se um dia gente voltar à normalidade, isso vai ser uma coisa que acho que a gente vai ter conquistado [...]. Formas de divulgar e falar diretamente com o público sobre o trabalho que a gente está desenvolvendo. (GRUPO..., 2021).

Eduardo Moreira afirma que o objetivo era ocupar todos os espaços virtuais disponíveis, majoritariamente o Instagram e o YouTube, idealizando trazer o público para acompanhar a jornada do Galpão durante a pandemia neste período de impossibilidade de encontros presenciais. Atualmente, com número significativos nas redes sociais – 98 mil seguidores na página do Facebook, 44,4 mil no Instagram e 7,55 mil inscritos no YouTube –, o Grupo Galpão se manteve ativo em diferentes frentes de trabalho.

Foram realizadas constantes *lives* com entrevistas de artistas convidados e diversas propostas de quadros no canal do grupo no YouTube, como “Pausa para o café”, no qual os atores da companhia relatam experiências, compartilhando curiosidades e lembranças que marcaram a trajetória deles, e a série de vídeos “Onde o Galpão estava”, em que leem passagens dos diários de apresentações anteriores. Visando a presença virtual, também se utilizavam do recurso dos *stories* do Instagram. Em 2021, lançaram uma série de seis episódios no canal do YouTube chamada *Nós*

¹⁷ Entrevista via WhatsApp por intermédio da coordenadora de comunicação do Grupo Galpão, Bárbara Prado.

¹⁸ Exerce, ainda, a função de diretor artístico da estrutura do Grupo Galpão.

podemos tudo pelo menos por enquanto, um webdocumentário sobre o processo de ensaio e criação artística do espetáculo *Outros*, peça que aconteceu na pré-pandemia. A série possui o recurso de acessibilidade com interpretação em Libras, e foi dirigida por Luiz Felipe Fernandes, que possui um trabalho de acompanhamento da companhia com registros e filmagens das ações e atividades executadas pelo grupo.

Dentre todos os projetos elaborados para as plataformas digitais a partir do decreto de calamidade pública, dois se destacam: o filme *Éramos em bando* (2020) e a peça on-line *Histórias de confinamento* (2020). O filme, de caráter documental, foi dirigido por Marcelo Castro, Vinicius de Souza e o cineasta Pablo Lobato, lançado pela distribuidora Embaúba Filmes. Nele, foi compartilhado o processo experimental de adaptação on-line dos ensaios da peça *Quer ver, escuta*, que estrearia em abril de 2020. Era uma esperança coletiva que a peça pudesse ocorrer presencialmente, mas constatando que a quarentena se estenderia por período indeterminado, foi adiada.

O filme se baseia nos primeiros passos no ambiente virtual e expõe momentos de três semanas de encontros virtuais para ensaio pela plataforma Zoom, “uma espécie de diário desesperado de um grupo de artistas tentando criar dentro deste contexto de isolamento na pandemia” (GRUPO..., 2020). O filme estreou no YouTube gratuitamente no dia 21 de setembro de 2020, permanecendo por tempo limitado no site. Atualmente está disponível para alugar por 72 horas na plataforma de *streaming*¹⁹ Vimeo, pelo custo de US\$ 1.

Já o espetáculo *Histórias de confinamento*, dirigido por Inês Peixoto, Eduardo Moreira e Thiago Sacramento, foi elaborado a partir de relatos enviados pelo público sobre experiências vividas no período de isolamento social. Uma campanha on-line, lançada pelo grupo, em maio de 2020, estimulava o envio de histórias sobre o cotidiano e situações ocorridas durante a quarentena, fictícias ou não. Com um total de quase 600 relatos, 18 foram selecionados e adaptados para se tornarem cenas, realizadas pelos atores em suas próprias casas. A temporada durou duas semanas, ocorrendo de sexta a domingo às 20 horas no período de 20 a 29 de novembro de 2020, e as encenações aconteciam em tempo real via Zoom, transmitidas pelo YouTube. É válido ressaltar que a produção criativa do espetáculo se diferencia dos formatos até então expostos aqui. O material exibido na apresentação era editado ao

¹⁹ Plataforma que permite consumir conteúdo da internet como vídeo e música de forma on-line, sem a necessitar de baixá-lo para o computador ou celular.

vivo durante a exibição e, em modelo híbrido, a peça também apresentava cenas gravadas.

Pelo fato de a temática do espetáculo consistir na relação do ser humano com o isolamento social – tema em evidência devido à pandemia –, a proposta buscava gerar um contraponto entre o esvaziamento e a lotação de espaços. Segundo Eduardo Moreira, codiretor da peça, “isso era uma coisa conceitual. Foi pensado nessa contraposição do vazio do espaço público, com o cheio, o preenchimento do espaço privado” (GRUPO..., 2021). Nesse contexto, foram filmadas cenas de espaços públicos para a inserção durante o espetáculo. A transmissão, de cerca de 50 minutos, ocorria gratuitamente, mas contribuições espontâneas ao projeto poderiam ser efetuadas por meio de um link na plataforma Symppla. Inseridos na Lei de Incentivo à Cultura, a peça teve patrocínios como o Governo de Minas Gerais e realização da Secretaria Especial de Cultura e do Ministério do Turismo e Governo Federal, o que contribuiu para a continuidade do trabalho do grupo e o financiamento das atividades da companhia.

Sobre o futuro do Grupo Galpão e seus trabalhos, Eduardo Moreira afirma que objetivam permanecer produzindo para o ambiente virtual ao longo de 2021 com uma programação de dramaturgias que visam ocupar diferentes e alternativos espaços virtuais, como o WhatsApp. O projeto, denominado Dramaturgias, deseja convidar dramaturgos ou trazer dramaturgias autorais do Grupo Galpão. Além disso, pretendem desenvolver curtas-metragens e uma série de peças radiofônicas. Idealizando a criação entre cinco e sete episódios, tais peças, em formatos similares a *podcasts* e antigas radionovelas, com trabalho direcionado ao áudio e sem o uso da imagem, consistem em uma nova aposta da companhia: “Me parece também uma vertente interessante que está sendo muito desenvolvida. Houve um foco muito grande desse lugar neste momento que a gente está vivendo.” (GRUPO..., 2021).

Por fim, em outra frente de trabalho, mas com ligação direta à companhia, é importante notificar a respeito das práticas do Galpão Cine Horto, centro cultural fundado em 1998, “um espaço aberto à comunidade, comprometido com a pesquisa, a formação, o fomento e o estímulo à criação em teatro”²⁰, o qual também se encontra comprometido com atividades durante a pandemia. Paralisadas as ações presenciais,

²⁰ Informações retiradas do site da instituição. Disponível em: <https://galpaocinehorto.com.br/institucional/sobre/>. Acesso em: 29 abr. 2021.

os colaboradores passaram a dar oficinas virtuais e cursos livres on-line de teatro pela plataforma Zoom, além de lançar editais, mostras e festivais de curtas on-line, incentivando a produção teatral em diferentes mídias e a experimentação nos formatos híbridos. Ademais, desenvolveram ainda o selo TV Galpão Cine Horto, que estreou em 1º de março de 2021, levando para a internet programas autorais inéditos semanalmente, como entrevistas e leituras de poesias, que contam com a participação dos atores do grupo.

3 O TEATRO NO AMBIENTE VIRTUAL: UMA ANÁLISE

3.1 A reconfiguração do estar presente

Por se tratar de um novo ambiente de atuação para grande parte da classe artística, incluindo as três companhias referenciadas no segundo capítulo, as novas performances e os novos espetáculos desenvolvidos para a internet apresentaram, ao menos inicialmente, caráter experimental, ao tatear e explorar os novos recursos disponíveis. Longe dos considerados padrões ideais da prática teatral, a internet passou a ser uma aliada do processo de produção por necessidade, mesmo que isso consista na possível perda de potencialidade e especificidade do fazer teatral. Com extensa e sólida pesquisa na relação entre teatro e espectador, Flávio Desgranges afirma no artigo “Instâncias da relação entre teatro e público: o espectador como participante do ato teatral” (2019), de forma um tanto enfática, que não existe teatro “genuíno” sem a presença do público:

Nunca é demais lembrar que não existe teatro sem público [...]. O teatro não existe sem a presença deste participante fundamental com o qual dialoga sobre o mundo e sobre si mesmo. Sem espectadores interessados neste debate, o teatro perde conexão com a realidade que se propõe a refletir e, sem a referência deste participante com quem dialoga, o seu discurso pode se tornar ensimesmado, desencontrado, estéril. Não há transformação do teatro que se dê sem a efetiva participação do público. (DESGRANGES, 2019, p. 87).

Porém, cabe evidenciar que no ambiente virtual há um público presente, apesar de não ser em seu formato idealizado. O espectador compartilha o mesmo tempo do aqui e do agora, estando envolvido em outra instância de presença. Ivan Faria, do grupo Performers sem Fronteiras, ilustra sua percepção:

No meu espetáculo, a gente pede para as pessoas ligarem a câmera e o áudio, e eu estou conversando com as pessoas. Elas pararam a vida delas para estarem ali com a gente. Tem uma sincronia de tempo, e a gente pode juntar essa coisa tempo-espço. A gente está no mesmo espaço virtual, porque eu vejo a cara dela junto da minha. Então, no espaço virtual a gente ocupa a mesma sala que, inclusive, é chamada de “sala”, e a gente está interagindo e, sensorialmente, essa pessoa está recebendo os estímulos que eu faço. O menino toca música e ela diz “opa”; eu mostro a flor e a mulher chora. E aí? Como é que eu digo que a gente não está junto? É complicado. São outras possibilidades de presença, sem dúvida [...]. Eu diria que é fundamental para o nosso trabalho a presença. O que está em jogo é o que é presença, o conceito de presença que usar. (PERFORMERS..., 2021a).

Segundo o Oxford Languages, a presença pode ser “1) fato de (algo ou alguém) estar em algum lugar; comparecimento. 2) fato de (algo ou alguém) existir em algum lugar; existência”. De acordo com essas definições, o espectador virtual se encontra em presença, considerando a partir da percepção de que ele existe em um local, ainda que não seja o mesmo da pessoa no qual se relaciona, mas permite o compartilhamento do tempo presente pelas possibilidades ofertadas pela globalização.

A pesquisa “Teatro on-line em tempos pandêmicos”, realizada por meio de um formulário da plataforma Google Docs, abordou as opiniões e percepções do público consumidor de espetáculos on-line, com perguntas abertas e fechadas. Um compilado de dados foi feito a fim de analisar os impactos e as novas formas teatrais desenvolvidas on-line. O formulário foi direcionado a produtores culturais, artistas e demais interessados em teatro; sendo divulgado para a participação no grupo do WhatsApp da Câmara Setorial de Teatro e Circo de Niterói²¹ e nos grupos do WhatsApp²² e Facebook²³ destinados a alunos, ex-alunos e professores do curso de Produção Cultural da UFF. Disponibilizado para respostas no período de 23 de março de 21 a 30 de março de 2021, a pesquisa totalizou 100 participações, em que: 72 respondentes assistiram a alguma forma de espetáculo on-line; 27 não assistiram, mas possuem curiosidade no formato; e apenas uma pessoa afirma não ter assistido e não possuir interesse. O perfil do público consumidor de peças virtuais apresentado foi de 65,3% do sexo feminino e 34,7% do masculino. Já as faixas etárias correspondem a 43,1% entre 18 a 24 anos; 38,9% entre 25 a 25 anos; 8,3% entre 36 a 45 anos; 5,6% entre 46 a 55 anos e 4,2% entre pessoas de 56 anos. O panorama do perfil é relevante para o entendimento das perspectivas.

Além dos apontamentos, como a necessidade da presença, Desgranges (2019) defende a participação ativa do público como validador do teatro, o que tem ocorrido em certas apresentações virtuais. Dos 72 respondentes da pesquisa que assistiram a uma ou mais peças on-line, 34,7% afirmam ter assistido a atrações com interação e participação direta do público. O projeto “Crescer pra passarinho: uma experiência de cuidado poético on-line”, dos Performers sem Fronteiras, foi um dos adeptos do

²¹ Grupo “C. Setorial Teatro Circo” no WhatsApp, que em 31 de março de 2021 somam 232 participantes.

²² Grupo “Procult é Amor y Fuego” no WhatsApp, que em 31 de março de 2021 somam 206 participantes.

²³ Grupo “Procult é amor” no Facebook, que em 31 de março de 2021 somam 1.754 participantes.

formato. A função participativa, segundo Tania Alice, idealizadora do espetáculo, ajudava a manter a conexão com o espectador que respondia e dialogava com os *performers*, criando um vínculo e permitindo maior envolvimento na experiência. Desse modo, gerava uma presença mais potencializada, em comparação aos espetáculos virtuais que ocorrem sem a interferência do público.

[...] a gente consegue chegar numa presença um pouco maior do que um espetáculo que fosse só acontecer, independentemente de ter uma pessoa ou 15 pessoas, ou 100 pessoas, com todo mundo com a câmera desligada e o espetáculo acontecendo do mesmo jeito. Então ele [o espetáculo virtual] é muito baseado na relação. Eu acho que isso que faz a diferença. (PERFOMERS..., 2021b).

Além de dialogar diretamente com os participantes na peça via Zoom, outra forma de relação também ocorria com os espectadores. Com a câmera do público ligada, os artistas observavam gestos e comportamentos, e a proximidade possibilitada pela câmera estabelecia uma relação intimista. Apesar de não ser possível sentir o calor humano e a respiração do público, eram identificáveis as reações e os sentimentos por meio de gestos e expressões (PERFOMERS..., 2021a). Como um termômetro de interesse da plateia, as leituras comportamentais geravam comunicação e interação via plataforma virtual, mesmo que não estabelecida verbalmente.

Contudo, o estímulo para o envolvimento do público on-line é questionado por diversos fatores, como a diferença em relação à atmosfera criada no teatro presencial. Quase ritualística, ela envolve particularidades como a ambientação do teatro, o falatório pré-espetáculo, a impossibilidade de apertar o botão para pausar a apresentação, a aglomeração comum e, até mesmo, o ato de deslocar-se para o evento – elementos que modificam a forma como o produto artístico é processado pelo espectador. Em contraponto, o espectador virtual assiste de qualquer local, em qualquer plataforma digital, sozinho ou acompanhado, com maiores possibilidades de dispersão. Ivan Faria considera o processo imersivo não apenas na experiência do espetáculo em si, mas no envelopamento dela:

Quando eu vou ao teatro, uma das coisas que mais me marca é quando saio e volto pra casa. Se eu assisto a uma peça muito boa, é o que fica na minha mente. Quando eu assisto aqui, eu já estou em casa, eu não tenho que voltar pra casa, sabe? [...]. Acabou, desligo e eu já estou inserido de novo no meu cotidiano, em coisas que são muito familiares pra mim. Então isso muda o modo como a experiência vai reverberando. Às vezes eu já estou deitado na cama. Eu desligo e durmo, por exemplo. Parece uma besteira, mas muda muito. Por outro lado, uma coisa que eu vi [...]. As pessoas assistiam ao

espetáculo tomando um “negócio”, uma taça de vinho, super à vontade, de chinelo [...]. É óbvio que isso muda a relação que você estabelece, a galera bebericando vinho, comendo coisas [...]. E é óbvio que interfere na experiência, no modo como você está usufruindo. (PERFORMERS..., 2021a).

Sabrina Paraíso, do Coletivo Paraíso Cênico, endossa o comparecimento físico no ato artístico como forma de reforçar o envolvimento do espectador a partir do deslocamento para o local específico da apresentação, rodeado de pessoas com um objetivo comum e sentindo a plateia presente. No ambiente familiar, no entanto, com variadas formas de distração e interrupção externa do processo artístico que contempla, como um cachorro latindo ou uma campainha tocando, mesmo para os espectadores mais empenhados que se isolam em um cômodo, a experiência não se iguala ao teatro presencial, tanto para quem produz como para quem assiste.

Não obstante, vale destacar que tal fator não representa uma perda na potência do fazer teatral, mas sim uma nova linguagem e outra forma de potencialidade. Sabrina Paraíso relata que assistiu a outras peças on-line e se emocionou, mas não foi despertado o sentimento de imersão e “deslocamento para outra realidade” (COLETIVO..., 2021). No entanto, ela levanta a questão de que a privacidade permitida pelo teatro on-line favorece o espectador, que permite expressar os sentimentos livremente, sem qualquer inibição que poderia ocorrer no ambiente público do teatro (COLETIVO..., 2021).

Tania Alice, sob outro ponto de vista, acredita que para o público esse tipo de experiência virtual pode ser preferível, visto que o formato oferece liberdade e comodidade ao espectador, considerando principalmente a possibilidade de desligar a câmera e entrar e sair do espetáculo quando e quantas vezes quiser. De acordo com ela, assim é possível identificar interessados, pois o espectador permanece on-line caso tenha genuína vontade, propondo-se a participar integralmente da peça. Além disso, ele não se sente coagido pela estrutura que o teatro presencial pode gerar, mantendo-se confortável no ambiente familiar e sem a necessidade de seguir certos protocolos do teatro presencial, como desligar o celular, não comer ou beber, fazer barulhos ou levantar a todo momento.

Essas novas maneiras de interagir e se relacionar com o teatro trazem discussões acerca da perda de potência do fazer teatral a partir da mediação da

tecnologia²⁴. Contudo, outras formas de mediação acontecem corriqueiramente, sem que as questionemos. Ivan Faria frisa o fato de grande parte das experiências serem mediadas, se considerarmos que a luz jogada no palco, o microfone que o ator utiliza, a caixa de som que amplifica o áudio e até os óculos de graus são espécies de mediações do mundo real (PERFOMERS..., 2021a). É certo que as plataformas digitais consistem em outra forma e grau de mediação. Mas, ainda assim, o levantamento do debate se torna interessante a partir da ampliação da perspectiva para a existência de outras formas de alteração da percepção do real. A potencialidade do teatro virtual é perdida por intermédio de uma plataforma digital? No formulário de pesquisa²⁵, 62,5% pessoas apontam que sim.

A dependência das plataformas digitais por si só se torna uma problemática, considerando que falhas tecnológicas podem interromper o processo de envolvimento do espectador. Além disso, os atores em cena passam a apresentar novas preocupações, como enquadramentos corretos da câmera, regulação do volume do áudio e conexão estável, principalmente no caso de peças em *lives*. Os cuidados requeridos são obstáculos para o desprendimento dos artistas em relação à plataforma digital e a conexão com o processo artístico realizado e o espectador do outro lado da tela. A mediação da tecnologia e, conseqüentemente, a possível perda de potência artística, é a principal problemática que circunda a pauta do teatro on-line, e é o fator estimulante das comparações das diferentes formas teatrais desenvolvidas.

3.2 As novas relações contemporâneas

A migração da produção artística para o universo on-line, reflexo da pandemia, transformou a forma de se relacionar com o público e demonstrou a resistência da arte teatral em tempos pandêmicos. O atual colapso no Brasil, principalmente na saúde e na economia, tornou a arte via internet uma potencial ferramenta de escape das problemáticas da atualidade. Ademais, modificou os modos de consumo do teatro e significações das manifestações artísticas. Nesse contexto, é fundamental o estudo da perspectiva tanto dos artistas e produtores culturais, como dos consumidores da

²⁴ Principalmente da internet, sobretudo a veiculação de peças teatrais gravadas ou feitas para serem exibidas/performadas on-line.

²⁵ "Teatro on-line em tempos pandêmicos".

arte final: os espectadores, realizando uma análise da receptividade, capacidade de afetação e percepções das novas criações.

Nesse sentido, os dados da pesquisa "Teatro on-line em tempos pandêmicos", se tornaram relevantes, pois apontam para questões que considero importantes de termos em conta. Do total de pessoas que assistiram a um ou mais espetáculos virtuais, 61,1% afirmaram que se envolveram emocionalmente em algum nível. Mas questionamos: a capacidade de afetação do público teria sido equivalente caso a mesma peça ocorresse de forma presencial no teatro? Das 72 respostas, 40,3% pessoas afirmam que sim. No entanto, a porcentagem empata com a parcela dos que acreditam que o envolvimento teria sido diferente. Porém, vale destacar que 19,4% assinalaram que "talvez" a experiência possa ser similar em ambos os formatos. Em síntese, somando as respostas dos incertos, visto que não negam a possibilidade da equivalência, as opiniões que tendem para a similaridade do envolvimento emocional se mantêm superiores quantitativamente, o que consiste em um ponto favorável para os novos moldes teatrais.

Tania Alice, em suas apresentações, não constatou diferença na capacidade de afetação do espectador, considerando que em todas as pessoas se envolviam, participavam, se emocionavam e, inclusive, enviavam feedbacks relatando o impacto positivo do espetáculo em suas vidas. No site dos Performers sem Fronteiras, depoimentos dos espectadores do projeto "Crescer pra passarinho: uma experiência de cuidado poético on-line" são públicos, como os de Giulia Cruz e Marcela Ferreira:

Eu nunca imaginaria que poderia vivenciar tudo isso estando dentro de casa, ainda mais no contexto em que estamos vivendo. Vocês são extremamente necessários! Esse projeto é vital, e eu estou muito feliz de ter participado. Agradeço a cada um de vocês pelo carinho e dedicação que entregaram a mim neste dia. "Crescer pra passarinho" mudou minha noite e ressignificou a minha quarentena. Obrigada!

(Giulia Cruz, estudante de artes cênicas, Duque de Caxias, Rio de Janeiro)

A experiência foi sensacional! Depois que terminou, chorei como nunca... Me percebi tão debruçada em coisas "sérias demais", sabe? Foi bom ficar um tempo só falando de passarinhos, lagartas e borboletas, sambar e gargalhar. Morar sozinha, numa cidade nova e trabalhar com algo tão sério e desconhecido está sendo muito duro. Vocês trouxeram um momento de leveza para a minha vida. Além do que, foi ótimo ter um compromisso com horário sem ser para trabalhar. Parabéns pelo trabalho de todos e de cada um. Obrigada pelo momento de cuidado comigo.

(Marcela Ferreira, nutricionista, Porto Alegre, Rio Grande do Sul)

A partir de depoimentos como esses, são evidenciados os envolvimento via plataformas digitais, tornando-se indiscutível que atravessamentos sensíveis existem

e consistem em uma potência emergente para o agora na realidade pandêmica. Em relação à capacidade de envoltura na experiência assistida, vale ressaltar, em paralelo, que a presença física no teatro não significa necessariamente a certeza de comoção e afetação do espectador, que pode estar mentalmente desconectado com o que é apresentado. Sendo assim, o envolvimento trata também do comprometimento e da disposição do espectador à experiência a qual se propõe a assistir, independentemente do meio.

No artigo²⁶ de Sandrine Simeon (2017) a respeito dos efeitos da presença, são abordados tópicos relevantes sobre a temática. A pesquisadora destaca o argumento de Bourassa (2013), endossando a afirmativa sobre o envolvimento do público:

Estamos presentes onde nossa atenção está focada, seja em um ambiente físico real, seja por meio de um dispositivo mediado. [...] Nas artes ficcionais, a vivência da imersão em um mundo imaginário constitui um poderoso elemento atrativo da atenção do espectador, que envolve sua atividade mental. Quando a ação dramática de uma performance ou de um filme o seduz, sua atenção fica inteiramente absorvida pelo desenvolvimento ficcional dos personagens ou das situações que o tornam presente ao ato de espetatura. (BOURASSA apud SIMEON, 2013, p. 130).

Desgranges, no artigo “O desejo dos outros: aspectos da relação entre teatro e público na contemporaneidade” (2014), resalta outra questão que se torna complementar, relacionando a capacidade de afetação do teatro. Ele destaca aspectos de John Cage²⁷ sobre a ruptura gerada pela arte dentro do cotidiano, e que influencia o modo de enxergar o mundo. “A arte pode fazer com que os espaços cotidianos sejam transformados em lugares especiais”. (Cage apud Desgranges, 2011) A transformação na percepção da vida torna a arte potente, treinando o olhar observador da realidade à volta.

Quando isso ocorre, percebemos que há uma ampliação do espaço da arte, interferindo e se confundindo com o espaço da própria vida, de maneira que por vezes temos dificuldade em distinguir um espaço do outro. O que nos convida a pensar que o olhar pode ser compreendido como um ato performativo, que o indivíduo pode conferir significação poética a um objeto ou situação do cotidiano. Além do que, nos ajuda a compreender a ideia de que, desde a modernidade, o eixo do fazer artístico se desloca da obra para o espectador, que assume também a incumbência da produção poética. E que este pode carregar essa potência para a vida social, experimentando diariamente a não rigidez das coisas e o prazer de poder concebê-las de outra maneira. (DESGRANGES, 2014, p. 39-40).

²⁶ SIMEON, S. Efeitos de presença: estratégias do filme-teatro? **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 7, n. 3, p. 573-600, set./dez. 2017. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/2237-266069703>. Acesso em: 28 abr. 2021.

²⁷ Compositor, escritor e artista norte-americano.

Cabe observar que tais circunstâncias de percepção são possibilitadas no formato virtual de teatro, não havendo disparidades, sendo uma atitude do espectador, independentemente do local no qual a atividade artística se realize. Assim, o espectador não apenas assiste aos espetáculos, mas se permite afetar, refletir e modificar o modo com o qual se relaciona com a vida. Nisto consiste a potência artística.

Não se resume, pois, a perceber a forma, os contornos, a beleza ou mesmo o conteúdo crítico do objeto, mas também a perceber-se percebendo o objeto [...]. O que se produz em mim e o que eu produzo a partir da relação com os objetos e cenas selecionados pelo artista, e separados de seu uso cotidiano [...]. Ou seja, o descompasso estabelecido entre a percepção habitual que o espectador tem das coisas da vida e o modo com que estas coisas surgem na proposição artística pode provocar alterações na percepção do espectador [...]. Ao se relacionar com a (des)organização poética dos objetos conhecidos, entra em certo estado de desequilíbrio, de desestabilização de suas certezas. A vida não lhe parece mais da mesma maneira, e a sua percepção das coisas é colocada em questão. (DESGRANGES, 2014, p. 39-42).

Assim, se a capacidade de afetação permanece viável e similar nos novos formatos teatrais, a potência artística torna-se um processo perceptivo de experiência individual e intransferível para quem assiste. No artigo de Desgranges, destaca-se que a interação com o espectador e o modo como se relaciona com a obra é apresentada de diferentes formas, mas a relevância da relação consiste mais no ato de sentir do que apenas na compreensão do que é apresentado. Dessa forma, o espectador processa o evento artístico a partir de sua realidade e percepções particulares, instituindo assim o fazer artístico.

Atribuir sentidos indica elaborá-los em relação a nós mesmos, ao modo com que nos deixamos atravessar pela proposição artística, ao que nos acontece a partir daí. Trata-se menos de descobrir o que quer dizer uma cena e mais de se perguntar o que acontece conosco, como ela nos atinge. O que demanda disponibilidade para se permitir impactar, pois uma cena não pode ser resumida a um significado anteriormente designado, a que se queira ou se deva chegar. (DESGRANGES, 2019, p. 93).

Na relação estabelecida no ato de contemplação da obra, é desencadeada uma aproximação com o universo e os personagens retratados, em que o espectador se lança no interior do universo ficcional. Após esse fenômeno, ele retorna para si, sendo um processo de “ir e vir do contemplador diante da obra de arte: o mergulho no universo ficcional e o retorno à própria consciência, exterior à obra, de onde irá analisá-la, e formular um juízo de valor acerca dela” (DESGRANGES, 2006, p.29). Por

meio desse deslocamento, pode-se fazer uma interpretação pessoal do que é exposto na cena teatral. “O mergulho na corrente viva da linguagem acende também a vontade de lançar um olhar interpretativo para a vida, exercitando a capacidade de compreendê-la de maneira própria.” (DESGRANGES, 2006, p.23). Esse efeito está relacionado diretamente com o relato de Ivan Faria, visto que aborda as sensações do processo ritualístico da ida ao teatro, e o estado contemplativo que permanecia nele após a saída do espetáculo. Porém, vale frisar que esse fenômeno é possibilitado em outras formas artísticas, não sendo necessário o deslocamento para o teatro físico.

A pauta acerca da potencialidade consiste, em síntese, no embate da necessidade da presença corporal no local em que a atividade artística ocorre. No entanto, por que buscar delimitar e mensurar as novas formas, quando nos deparamos com a viabilidade de impacto e envolvimento emocional em ambos os formatos teatrais, sejam eles presenciais ou virtuais? Independentemente dos desafios e das novidades da exploração nesse ambiente virtual, como adequações da estrutura e instabilidades de conexão²⁸, o fator de destaque do teatro via internet torna-o único e abre um leque de oportunidades de emancipação do saber: a capilaridade permitida por esse meio.

Tania Alice destaca um ponto favorável na forma de produção e sua relevância no decorrer das apresentações do projeto “Crescer pra passarinho: uma experiência de cuidado poético on-line”:

[...] a gente só descobriu fazendo, que é de poder fazer uma performance participativa com pessoas que estão no interior do Ceará ou pessoas que estão acamadas ou pessoas que estão longe, pessoas que nunca iriam ao teatro ou talvez nem participariam de uma performance relacional, porque não é do universo delas. Mas dali, pelo on-line, consegue estar participando com uma pessoa que está super longe e que está encontrando uma pessoa de Santa Catarina, que está encontrando uma pessoa de Curitiba... Esse trânsito foi meio inesperado. A gente se tocou quando uma senhora falou: “Nossa, tô aqui na cama, tô com Covid e vocês trouxeram o teatro até mim” [...]. Ela morava no interior do Ceará. Então eu pensei: “Gente, mas jamais a gente com o presencial teria encontrado ela” [...]. E a gente no início ia fazer duas semanas, ia fazer uma coisa muito pontual, mas a gente foi fazendo, foi fazendo [...]. De repente estava com quase 80 espetáculos. Eu nunca, na minha vida, apresentei o mesmo espetáculo/performance 80 vezes. É a primeira vez. (PERFORMERS..., 2021b).

Ivan Faria ressalta o benefício da capilaridade em locais como cidades do interior do Brasil, que não possuem aparelhos culturais, mas que por meio de um

²⁸ Conexão da internet.

celular com acesso à internet e, somando-se às novas ofertas de espetáculos on-line, podem tornar o teatro parte de suas realidades. Ainda, em cidades pequenas em que determinados assuntos consistem em tabus e temas de preconceito, a sensação de liberdade do consumo do conteúdo é ampliada. Um jovem, por exemplo, que gostaria de assistir a peças LGBTQIA+ mas que se inibe de ir ao teatro, pode driblar a situação assistindo em qualquer lugar, pelo acesso as plataformas digitais (PERFORMERS..., 2021a). Ressalto que esse desconforto não deveria sequer ocorrer, mas infelizmente trata-se de um reflexo do Brasil machista e homofóbico²⁹ no qual ainda vivemos.

Em questão aberta do formulário “Teatro on-line em tempos pandêmicos”, os respondentes, estes anônimos, compartilharam experiências nos espetáculos virtuais, reafirmando a capilaridade com exemplos como: “Qual a chance de eu assistir ao balé Bolshoi em São Petersburgo?”, além de:

Assisti a peças da Broadway que dificilmente teria a oportunidade de assistir presencialmente. Ainda prefiro o presencial, mas acho que o teatro on-line abre portas para democratizar o acesso ao teatro.

O teatro é encantador. E o meio virtual apenas é mais uma maneira de nós vivenciarmos esta experiência. Gostei bastante das peças virtuais, e gostaria que continuassem neste modelo virtual. As peças virtuais facilitam muito o acesso ao teatro. Viver em bairros distantes dos centros dificulta muitíssimo o acesso a cultural. Você vai assistir à peça com receio: será que haverá transporte público para voltar para casa? Quais os diversos tipos de violência aos quais podemos ser submetidos? Qual discriminação podemos sofrer devido à nossa aparência?

Assim como há espetáculos presenciais que possuem maior ganho na presença física, os formatos elaborados exclusivamente para o virtual se utilizam das possibilidades ofertadas pelas plataformas digitais, explorando ao máximo seus recursos, particularidades e potencialidades, apresentando linguagens específicas em cada formato. O projeto “Crescer pra passarinho: uma experiência de cuidado poético on-line”, por exemplo, idealizado para o virtual, não seria eficaz em outro meio, visto que se tornaria outro projeto em total discrepância com a proposta. Em exemplo, o “Petformances”, projeto de Tania Alice, visa criar performances com pessoas que têm animais de estimação, consistindo em um trabalho artístico viável apenas no ambiente virtual. Em casa, o dono e o animal se apresentam inseridos em um contexto que

²⁹ GOMES, P. Ao menos uma pessoa é morta por dia no Brasil por homofobia, diz relatório. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 17 maio 2017. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2019/05/ao-menos-uma-pessoa-e-morta-por-dia-no-brasil-por-homofobia-diz-relatorio.shtml>. Acesso em: 28 abr. 2021.

possibilita a efetivação da proposta, visto que dificultaria se adaptassem posteriormente para o formato presencial, tendo que deslocar vários animais para o espaço da oficina. Cada linguagem apresenta suas particularidades.

3.2.1 Um olhar específico sobre as relações no teatro de sombras

Após os panoramas apresentados, é necessário fazer um breve redirecionamento da pesquisa para as relações com o público no teatro de sombras. Essa expressão artística apresenta questões pertinentes distintas dos outros grupos abordados, devido às suas particularidades de atuação. Suas formas de relacionamento com o público também foram reconfiguradas, mas para a compreensão destas, é de suma importância o entendimento de como a conexão era estabelecida e ocorria antes da pandemia, ou seja, presencialmente. Dentre as diversas possibilidades do espetáculo de sombra contemporâneo, destaco duas modalidades: as que podem acontecer diante da plateia, como no espetáculo *Planeta Filha*, e aquelas em que os atores permanecem atrás da tela de projeção durante todo o espetáculo, não sendo vistos pelo público.

Em *Entre nuvens e ladrilhos*, por exemplo, apesar de as atrizes se manterem fora da visão do público durante a maior parte da apresentação, elas surgem ao final do espetáculo para cantar uma música. Segundo a diretora Sabrina Paraíso, esse ato foi escolhido para o entendimento da plateia, principalmente das crianças, a fim de mostrar o trabalho e a projeção ao vivo, visando a desvinculação de uma possível relação e semelhança com a tela de cinema. Apesar de permanecer a maior parte do tempo atrás da tela, Sabrina Paraíso revela que é possível sentir o público corresponder:

[...] quando a gente faz teatro de animação, a gente tem que se doar pro objeto, se doar pra silhueta, se doar pro boneco. Então existe uma quebra de ego aí, e nem todo mundo consegue fazer essa quebra. Acho que é importante no teatro de animação você ser essa quebra. Você tem que deixar de lado o eu-atriz, e ser o eu-boneco [...]. Fazer essa conexão é importante para você se conectar com o público. Porque você faz a conexão com o boneco, e o boneco faz a conexão com o público [...]. E você sentir a respiração, a risada, o susto da criança, né [...]. É incrível. Você fica em êxtase lá trás [da tela]. Então essa conexão é muito forte, mas lembrando que você é o boneco, você é a silhueta, você é aquilo [...]. Às vezes você faz cenário, às vezes você faz boneco, depende de que situação você está. Nesse caso, as quatro faziam tudo, então você podia ser cenário, você podia ser objeto, podia ser luz, podia ser os dois ao mesmo tempo. E isso diz muito, você ser o boneco, você

se entregar para aquela ação como atriz sombrista naquele momento. (COLETIVO..., 2021).

Nos espetáculos on-line de teatro de sombras, as relações com o público diferenciam-se das convencionais, mas segundo Sabrina Paraíso, a energia que precisa ser transferida ao boneco, e é referenciada na citação acima, é equivalente a estar em um teatro lotado. Apesar disso, no paralelo traçado entre o teatro de sombras virtual e o presencial, questionamos: se sombras são projeções em superfícies, o que as distingue de sua exibição na tela de um dispositivo eletrônico? Para Sabrina Paraíso, a diferença acontece na relação estabelecida pelo ao vivo, por meio do contato do espectador com a projeção e, conseqüentemente, com o ator que realiza o trabalho, mesmo que ele permaneça o tempo todo atrás da tela. Assim, as conexões estabelecidas com o público são os pontos de divergência do teatro de sombras em relação a qualquer outra forma de animação exibida em plataformas digitais.

A não visualização direta do ator em formatos de teatro de sombras faz crer, de modo errôneo, que os impactos da presença do público nos espetáculos são reduzidos. Porém, a experiência teatral que ocorre na presença física não pode ser substituída e, a partir do momento em que o trabalho é feito pelo sombrista, ele se torna o desenhista da cena – por meio da movimentação dos corpos, objetos e silhuetas, sendo o produtor das imagens. A maior distinção entre assistir a um espetáculo de sombras na tela de projeção do palco do teatro e na tela do celular é justamente o ao vivo, com o espectador em contato com o boneco e “com a respiração daquela pessoa que pode estar na frente ou atrás da tela, com as imprecisões que todo o ser humano tem, e com todas as potências de ser feito por uma pessoa” (COLETIVO..., 2021).

Tal corrente de pensamento ainda defende o ser humano como elemento indispensável no fazer teatral, sendo uma pauta de relevância ao verificar que a tecnologia se apresenta cada vez mais na vida das pessoas, inclusive dentro dos fazeres artísticos. Em 2009, na Suíça, por exemplo, a primeira peça³⁰ de teatro com androides, denominada *Robôs*, estreou. O musical foi dirigido por Lee Maddeford, e apresentava três robôs compondo o elenco, colocando em xeque as definições de potência teatral. Porém, apesar de abrir portas para novos debates, é necessário ater-

³⁰ PRIMEIRA peça com robôs estreia dia 1º de maio. **Época Negócios**, São Paulo, 23 abr. 2009. Disponível em: <http://epocanegocios.globo.com/Revista/Common/0,,ERT69561-16382,00.html>. Acesso em: 28 abr. 2021.

se ao foco da presente pesquisa: as criações teatrais proporcionadas pela internet e as novas relações estreitadas com os espectadores.

3.3 Novos paradigmas

O preconceito existente nos formatos de peças virtuais ocorre, em suma, pelo “limbo” e pela falta de categorização que estes se encontram, nos quais não correspondem nem ao teatro convencional presencial nem ao formato audiovisual cinematográfico. Em alguns casos, o julgamento se estabelece pela necessidade de um enquadramento, considerando amadorismo o trabalho dos que optam por utilizar-se de recursos cinematográficos, mas sem adentrar nos ditos parâmetros do formato audiovisual, desenvolvendo outras linguagens. A interação com recursos do audiovisual são formas de condução do trabalho que trazem perspectivas antes não necessárias ao teatro presencial, como direção de câmera, iluminação específica para filmagens ou, até mesmo, edições. Esse meio-termo entre as partes – o teatro e o cinema – gera estranhamentos, principalmente para os amantes da sétima arte. Seria este um “cinema precário”?

Sob outro prisma, se os produtores teatrais optam por utilizar todas as possibilidades do audiovisual, sendo gravado e possuindo cortes e edições, o que o diferencia de uma série ou um filme? O que ainda o torna teatro? O que torna ainda este modelo de teatro on-line atrativo para os adeptos da arte, em meio a tantas possibilidades da internet, com a competitividade das séries e dos filmes dos *streamings*?

Os formatos mais assistidos das peças on-line, segundo o formulário “Teatro on-line em tempos pandêmicos”, foram os espetáculos gravados, seguido do ao vivo e, por último, as híbridas, que se apresentam em *live*, mas também exibem trechos gravados, como a peça *Histórias de confinamento* do Grupo Galpão. Já a plataforma mais utilizada para assistir às apresentações foi o YouTube, assinalado 66 vezes e, em segundo lugar, as plataformas de videochamadas, Zoom e Google Meet, assinaladas 32 vezes.³¹

³¹ Esclarecimento: os dados foram coletados das 72 pessoas que assistiram a uma ou mais peças on-line. No formulário era possível assinalar mais de uma opção (no caso de terem assistido a mais de uma apresentação e em plataformas diferentes). Dentre as opções sugeridas, encontravam-se as plataformas: YouTube, Facebook, Instagram e Zoom/Google Meet. Porém, era permitido que os

Apesar das escolhas das novas abordagens variarem de acordo com a especificidade de cada grupo teatral, é necessário compreender a intimidade e proximidade geradas pela plataforma virtual em que expressões faciais são mais evidentes. Sendo assim, independentemente do formato virtual optado, é fundamental desenvolver criações e adaptações ao novo espaço on-line, estando ciente da percepção da transição de “mídia”.

No processo de imersão para os ambientes virtuais, estratégias foram utilizadas para aproximar o público e aumentar a afinidade aos novos formatos. Essas estratégias, conscientes ou não, buscam em síntese o resgate de aspectos qualitativos do teatro presencial, visando uma possível assimilação e familiaridade com os formatos convencionais presenciais. Para os coletivos e as companhias que se submeteram aos espetáculos gravados, o recurso “Estreias” foi recorrentemente mencionado nas entrevistas. Presente em plataformas como o Facebook e o YouTube, a funcionalidade consiste em simular a experiência de estreia de filmes e peças. A ferramenta permite programar o dia e a hora que o vídeo será disponibilizado, proporcionando aos espectadores assistir juntos em tempo real, como uma plateia virtual, podendo comentar durante a exibição e interagir no bate-papo. No YouTube, por exemplo, o número de pessoas da “plateia virtual”, ou seja, a quantidade de pessoas on-line assistindo simultaneamente, é visível para todos e é atualizado durante a apresentação. Como forma de monetizar o vídeo exibido, é possível ainda incluir anúncios – apesar de não ser apropriado para a proposta de um espetáculo on-line – e realizar pagamentos para que certos comentários recebam maior visibilidade no bate-papo. A opção “Estreias” ainda colabora no engajamento dos espectadores e na ambientação e criação da expectativa, que também é ressaltada por uma contagem regressiva realizada dois minutos antes da exibição. Logo, tornou-se uma opção favorável para os que apostaram nos formatos gravados.

Em outro viés, a apresentação no Museu Janete Costa de Arte Popular da peça *Canta sombras*, realizada pelo Coletivo Paraíso Cênico, ocorreu como *live*, sendo transmitida ao vivo pelas redes sociais. Durante a apresentação, assim como o recurso “Estreias”, os espectadores podiam comentar instantaneamente. Nesse contexto, vale ressaltar o imediatismo do compartilhamento de impressões do público

participantes relatassem outras plataformas, nos quais destacaram: Canal do cliente (Net/Claro), Sympla, WhatsApp e telefone, Disney+, Doity e Netshow.me.

que não ocorre no teatro convencional. Afinal, comentar e conversar durante um espetáculo é falta de etiqueta; uma atitude reprimida dentro do teatro. Além do mais, quando ocorrem durante uma apresentação, permanecem no ambiente privado, característica que também difere dos comentários nas redes sociais, que são públicos e de acesso instantâneo. Sabrina Paraíso acredita que essa forma de interação acontece pela necessidade das pessoas de externarem o que sentem em alguma instância por meio desse espaço. O feedback do público é objetivado pelo Coletivo Paraíso Cênico e a prática é incentivada, buscando responder os comentários e desenvolver uma aproximação com a “plateia”. Todavia, vale pontuar: variando de plataforma, o recurso do bate-papo e a visibilidade dos comentários são opcionais.

No espetáculo “Crescer pra passarinho: uma experiência de cuidado poético on-line”, outras estratégias de aproximação ao formato do teatro presencial convencional foram aplicadas, sendo: recepção do público; criação de cartaz da peça; elaboração de programa do espetáculo, incluindo cartaz, ficha técnica, texto explicativo e demais informações sobre a peça; apresentação em horário marcado, dando exclusividade ao conteúdo, podendo ser assistido apenas no horário determinado e, também, marcação em horários táticos, como sábados à noite – horário habitual das peças realizadas presencialmente.

Outro coletivo de teatro que vale destacar, por adotar uma nova forma de simulação, é o TransParente, grupo de militância LGBTQIA+ da cidade de Niterói que se utiliza do teatro como forma de expressão artística. Após a interrupção das atividades presenciais, o grupo iniciou um trabalho on-line que mistura a linguagem do cinema e busca a aproximação da essência teatral, com a peça *Pietra* (2021). No espetáculo, minutos antes da transmissão via Zoom, eles desenvolveram uma ambientação que se assemelha ao burburinho gerado antes da peça presencial, como se o público estivesse entrando no teatro. A plateia virtual aguarda cerca de 15 a 20 minutos na plataforma Zoom até o início da peça. Nesse momento, uma música ambiente toca e é possível conversar e enviar mensagens aos presentes. Apesar da peça ser gravada e sem a necessidade de interação com o público, o coletivo TransParente mantinha as câmeras e os microfones dos espectadores ligados enquanto ocorria a transmissão. Segundo o diretor, Marcos Campello, observar e escutar as reações do público durante toda a peça estabelecia proximidade com o ambiente do teatro, simulando o presencial, em que o público reage ao que é visto. De acordo com ele, era possível ouvir risadas, sustos e qualquer outro som advindo

da plateia. Sendo assim, todas as estratégias destacadas consistem em “efeitos da presença”:

A performatividade tecnológica age sobre a presença e faz nascer efeitos, por parte do sujeito, sobre os planos da percepção e da construção de sentidos. Segundo Bourassa (2013, p.132), o termo "efeito de presença" é utilizado para descrever tais processos que induzem o sentimento de presença no sujeito em situação de experiência mediatizada. Assim, o efeito de presença é o fator, situado do lado do dispositivo, que induz o sentimento de presença no espectador ou no participante em uma situação mediatizada, por um efeito de atenção aumentada. Os efeitos de presença são uma manifestação de performatividade que modifica a percepção de mundo. (COELHO, 2017, p. 121).

É importante destacar que as evidências das ocorrências de técnicas de aproximação do teatro convencional³² nos espetáculos on-line não visam juízo de valor, mas a exposição dos mecanismos adotados pelas companhias como parte do processo da análise comparativa, objetivando compreender também os pontos de convergência. A comparação entre eles torna-se válida para o estudo dos novos paradigmas, um melhor entendimento da dimensão das novas relações e as potencialidades próprias de cada formato. De acordo com Ivan Faria, “se a gente tenta comparar, uma fica devendo à outra” (PERFORMERS..., 2021a). Apesar de díspares fundamentalmente na presença, ponto-chave do teatro, ambos os formatos possuem potências, possibilitam atravessamentos sensíveis reais e não devem ser hierarquizados.

Apesar do isolamento social ser um possível fator catalisador da maior sensibilização do público nas produções on-line, a motivação da imersão e da comoção não se tornam relevantes nesta pesquisa, mas sim constatar que se trata de um fenômeno autêntico e que é inegável a existência de potência no formato teatral virtual. O surgimento dessas novas produções virtuais de forma acelerada gera, ainda, especulação sobre o rumo e os possíveis desdobramentos do teatro no futuro.

Pedro Bennaton, cofundador do ERRO Grupo, em matéria para a *Revista Gulliver*, estabelece reflexões sobre o teatro e essas novas alternativas:

É necessário frisar que as atuais respostas telepresenciais oriundas de uma parcela dos fazedores de teatro em meio a essa pandemia podem também ser ações imediatistas e inocentes. Essa bem intencionada atual proliferação da divulgação de peças gravadas, leituras dramáticas e até peças sendo feitas ao vivo nas redes (anti)sociais como solução para esse período que enfrentamos pode ter um efeito exatamente oposto ao seu objetivo principal,

³² Com “teatro convencional”, refiro-me ao teatro que ocorre de forma presencial, sem mediação de uma plataforma digital.

que é o de salvar o teatro. Também pode não acarretar em problemas futuros, pois é sinal de que existe uma ansiedade em não pararmos de fazer teatro. (BENNATON, 2020).

A preocupação consiste na transformação gradual do “teatro social” para um “teatro de rede social”, e frisa que a maior problemática fundamenta-se em “como recuperamos o corpo e os contatos corporais que vão além da imagem. O teatro não pode reduzir-se ao plasma visual, não pode reduzir seus erros apenas às quedas de conexão” (BENNATON, 2020). Os vislumbres do setor teatral ainda permanecem nebulosos em relação às perspectivas de retorno em massa para o teatro. Apesar das vacinações do coronavírus terem sido iniciadas em meados de janeiro de 2021, uma declaração³³ da Fiocruz aponta que a vacinação no Brasil será concluída apenas em 2024 se mantiver o ritmo atual. Além disso, ainda não existem remédios específicos para a Covid-19, sendo o tratamento realizado a partir dos sintomas presentes no paciente³⁴. Os protocolos de segurança, como uso de máscara, utilização de álcool em gel e distanciamento social ainda permanecerão por um longo período na vida dos brasileiros. Neste contexto, conclui-se que os processos e espetáculos desenvolvidos virtualmente continuarão a ser produzidos devido a ausência de outras opções totalmente seguras. Porém, os novos formatos on-line perdurarão na realidade dos artistas e produtores após a pandemia?

A pergunta foi respondida pelos fundadores dos grupos entrevistados. Eduardo Moreira, do Grupo Galpão, destacou que os espetáculos virtuais serão registros do conturbado período histórico vivenciado pelo mundo, além de soluções e formas de resistência e sobrevivência da arte. Cabe ressaltar que, além disso, a riqueza dos registros para pesquisa e estudo permitirão analisar o próprio desempenho do artista para uma autodireção, utilizando da ferramenta para o aperfeiçoamento do trabalho.

Já Sabrina Paraíso, do Coletivo Paraíso Cênico, pontua a possibilidade de dar continuidade à produção, mas que a partir do momento em que o público retornar firmemente ao teatro, ocorrerá um esvaziamento do espaço on-line. No entanto, ela ressalta que a procura por espetáculos virtuais, ainda inviáveis de serem assistidos

³³ RESENDE, L. Vacinação no Brasil vai acabar em 2024 mantendo o ritmo atual, segundo a Fiocruz. **CNN Brasil**, São Paulo, 12 fev. 2021. Disponível em:

<https://www.cnnbrasil.com.br/saude/2021/02/12/vacinacao-no-brasil-vai-acabar-em-2024-mantendo-o-ritmo-atual-segundo-a-fiocruz>. Acesso em: 28 abr. 2021.

³⁴ PINHEIRO, C. Como é o tratamento do novo coronavírus, dos cuidados em casa à UTI. **Revista Veja**, São Paulo, 3 fev. 2021. Disponível em: <https://saude.abril.com.br/medicina/tratamento-do-novo-coronavirus/>. Acesso em: 28 abr. 2021.

presencialmente, como de outros estados e países, permanecerá. De opinião similar a Sabrina, Tania, dos Performers sem Fronteiras acredita que após o teatro³⁵ se tornar seguro novamente, o frenesi pela retomada dos palcos será coletivo, e poucos serão os adeptos do virtual.

Frisando outro ponto de vista, o diretor do coletivo TransParente, Marcos Campello, acredita de forma convicta nas novas linguagens teatrais, pretendendo continuar nesse viés de trabalho. Campello aposta que as novas formas de manifestação artística virtuais irão permanecer após a pandemia e visualiza a possibilidade de novos mercados, novos públicos e novos artistas desenvolvendo. Com positiva perspectiva, ele considera o formato on-line motivador e desbravador, viabilizando a realização de mais sessões de espetáculos e permitindo a ampliação do público, que pode permanecer em casa, tornando a arte inclusiva.

Por fim, no formulário “Teatro on-line em tempos pandêmicos”, de 72 participantes, 81,9% afirmam que os novos formatos virtuais continuarão a ser produzidos mesmo após o término da pandemia; 16,7% acreditam que não irão continuar e 1,4% não sabem opinar. Na análise panorâmica, há fatores favoráveis que indicam e estimulam a continuidade da produção teatral via internet, mas que consistem apenas em suposições a respeito do futuro: o orçamento, a praticidade e a acessibilidade. Assim sendo: baixo orçamento da produção em relação aos formatos presenciais, sobretudo em vista da facilidade de produção para atores e companhias iniciantes, sem as dificuldades de arranjos e custeio de pautas em teatros; praticidade da produção, distribuição e exibição, a partir da possibilidade de desenvolvimento em qualquer local e circunstância, necessitando “apenas” de internet e aparelhos de comunicação como celulares e computadores – elementos que, muitas vezes, já estão inseridos no cotidiano dos envolvidos; acessibilidade dos conteúdos e a capilaridade proporcionada, uma vez que, inserido na internet, destrói barreiras físicas, facilitando seu acesso em diferentes localidades ao redor do mundo.

A projeção pós-pandemia do setor – a partir da investigação em teatro on-line, utilizando relatos, entrevistas coletadas e os dados dos formulários – identifica desdobramentos de formato híbrido, com junções dos moldes presencial e virtual. Isto é, a perspectiva que soma as potências dos formatos, com o retorno da peça presencial com a plateia física, sendo transmitida simultaneamente pela internet e

³⁵ Teatro em local físico.

abrindo novas possibilidades de alcance de público. Há, ainda, outra hipótese: a normalização da oferta de diferentes versões do mesmo espetáculo, sendo uma presencial e outra uma adaptação para o modelo on-line, sendo uma escolha opcional do espectador. Ademais, segundo Ivan Faria, a possibilidade das gravações e permanência da atuação no ambiente on-line consistem em fatores favoráveis para a captação de patrocinadores e o apoio de peças, visto que o espaço virtual é benéfico pela ampliação da veiculação da marca do interessado, abrangendo diferentes localidades e um número maior de pessoas.

Além disso, outra razão conveniente da continuidade da produção virtual está na capacidade de reprodutibilidade do produto artístico, uma vez que nas peças on-line em formato *live* há maior possibilidade de frequência de realização da peça, pela praticidade do meio e custo, e o atributo da “reprodutibilidade infinita”³⁶ dos espetáculos gravados³⁷. Esses elementos se aproximam de soluções para as problemáticas apresentadas nos primeiros estudos³⁸ em economia da cultura sobre espetáculo ao vivo, realizado pelo economista americano William Baumol. O setor de espetáculos ao vivo permanece em constante déficit crônico, visto a impossibilidade de reprodução ilimitada. Os impasses consistem na produtividade do artista permanecer submetido às limitações físicas e soma-se à dificuldade de rentabilidade por exigir altos e frequentes custos de produção. Por não ser viável suprir os gastos com aumentos gradativos no valor do ingresso, o setor perdura com incertezas e riscos, no qual torna-se dependente de financiamentos recorrentes (BAUMOL, 1968). Por outro lado, as propostas teatrais virtuais não apresentam tais embargos, como o espetáculo “Crescer pra passarinho: uma experiência de cuidado poético on-line”, que atingiu o marco de 80 apresentações. Assim, a facilidade de reprodutibilidade do espetáculo gravado e a praticidade das peças via *lives*, juntamente aos baixos custos e a viabilidade de divulgação e exibição gratuita pelas redes sociais, tornam-se grandes aliados na defesa do formato.

Em suma, os estudos de peças teatrais virtuais, assim como eram os estudos de Baumol em espetáculos, encontram-se ainda em fases iniciais. Porém, cabe salientar que experiências teatrais que buscavam vincular e somar as forças do virtual

³⁶ Referente ao arquivo em si, sem considerar fatores como os provedores de hospedagem de sites ou a sustentabilidade destes.

³⁷ Apesar de não serem ao vivo, são englobados por consistirem em novas criações teatrais.

³⁸ BAUMOL, W. J. **Performing arts: the economic dilemma**. Massachusetts: MIT Press, 1968.

ao teatro já aconteciam anteriormente à pandemia, como o espetáculo *Merlin e Arthur, um sonho de liberdade*³⁹, dirigido por Guilherme Leme Garcia. No elenco, a atriz Vera Holtz, por meio de participação virtual, contracenava com os demais atores via projeções de tela. Em outro exemplo, o espetáculo *Incubadora – Versão final*⁴⁰ de texto e direção de Ivan Andrade, inspirado em jogos de simulação, permitia que os espectadores interagissem com a cena por meio de aplicativo no celular, decidindo como a história se encaminharia.

Atualmente, as propostas experimentais de peças teatrais permanecem imersas no on-line, buscando respiros em simulações da presença do vivo e do contato. Assim, com a forte intensificação das produções virtuais, os estudos dos processos e as transformações do meio teatral têm sido estimulados e desenvolvidos, buscando compreender os novos formatos teatrais e as novas relações entre público, produtores e artistas e, até mesmo, a geração de adeptos do formato.

Em última análise, referente ao cenário de captação de novos públicos, a pesquisa “Teatro on-line em tempos pandêmicos” apontou que 88,9% das 72 pessoas que assistiram a um ou mais espetáculos virtuais possuíam o hábito de frequentar o teatro presencialmente, o que já era esperado do público assíduo. Porém, os 11,1% restantes, que não possuíam, são potenciais consumidores dos novos modelos. Além disso, vale ressaltar a quantidade de peças virtuais assistidas pelos respondentes: somam-se 52,8% dos que assistiram três ou mais peças, o que identifica interesse nesses produtos artísticos. Atraídos pela arte teatral, os novos públicos virtuais também são estimulados a se manterem presentes no teatro quando retornar aos palcos.

³⁹ ALVES JUNIOR, D. *Merlin e Arthur, um sonho de liberdade: ao som de Raul Seixas*. **Revista Veja**, São Paulo, 2019. Disponível em: <https://vejasp.abril.com.br/atracao/merlin-e-arthur-um-sonho-de-liberdade-ao-som-de-raul-seixas/>. Acesso em: 28 abr. 2021.

⁴⁰ ZASSO, M. *Teatro ou game?* **Select**, São Paulo, 7 mar. 2013. Disponível em: <https://www.select.art.br/teatro-ou-game/>. Acesso em: 30 abr. 2021.

CONCLUSÃO

As análises dos grupos teatrais apontam diversas possibilidades de criação e exploração artística, destacando que apesar de diferentes nichos de trabalho em teatro, a arte resiste e se mantém viva, adaptando-se de acordo com as realidades de cada grupo. A inviabilidade de atuação nos modelos presenciais foi agente estimulante da metamorfose, da criatividade e da adaptabilidade do fazer teatral. As técnicas aplicadas para a aproximação com o público, os novos recursos adotados e a escolha do formato virtual, sejam gravados ou *lives*, são determinados a partir dos principais fatores: as motivações artísticas por trás do trabalho, a capacidade de investimento financeiro na estrutura da produção e o grau de necessidade da rentabilidade do objeto artístico, que modela a distribuição. Para os consumidores, a análise evidencia a comodidade, o acesso ampliado/facilitado dos conteúdos e os valores reduzidos dos ingressos.

Traçando um paralelo para o vislumbre futuro do teatro, a constante metamorfose dos meios de comunicação, juntamente com a evolução da sociedade, despertam reflexões em relação às transformações da arte. A evolução sequente do rádio, telefone, televisão, celular, computador e internet trouxeram novas possibilidades para a produção artística. A partir dos novos meios e recursos, surgiram desdobramentos como as radionovelas, novelas, filmes, séries e webséries. Apesar da ascensão dos formatos oscilarem mais do que outros, variando conforme o período⁴¹, todos coexistem atualmente. O teatro, inserido nesse contexto, permanece atual, ativo e insubstituível desde a Grécia Antiga, por volta do século VI a.C. Entretanto, com as tecnologias e plataformas digitais, novas experimentações transmídias abrem oportunidades para descoberta em outras formas do “fazer teatral”, desenvolvendo novas linguagens e criando vertentes. Com a evolução da sociedade, a arte também se modifica e é ressignificada.

Apesar do debate referente às criações artísticas apresentarem questões subjetivas, a continuidade da prática no contexto pandêmico e com adversidades, comprovam: a arte é um ato de resistência.

⁴¹ Seguindo principalmente tendências. Os *podcasts*, por exemplo, são produtos que não usam imagens e permanecem em alta em pleno século XXI.

[...] trago notícias ruins aos que anunciam a extinção dessa arte milenar, que nasceu e morrerá com o humano: o teatro não acabou, nunca acabará. O social persiste, e junto sobrevive a sua performatividade, pois o teatro é uma arte que se assemelha a uma barata que sobrevive à explosão de uma bomba nuclear. As cidades podem ficar desérticas, as ruas militarizadas, as pessoas devidamente resguardadas em suas casas para vencermos o desafio que essa pandemia traz aos seres humanos, mas o teatro terá a capacidade de se reinventar. (BENNATON, 2020).

Em síntese, constata-se que a exploração e evolução de mídias se torna agregadora e não excludente, havendo espaço para as potencialidades do teatro de forma virtual:

É outra potência, é uma potência necessária para agora [...]. A gente não pode perder a potência que tem também a nossa classe artística fazendo essas intervenções [...]. A gente tem que botar potência no que a gente está fazendo e acreditar [...]. “Eu não faço curta, eu faço teatro”, entendeu? Eu não faço cinema. Aquilo não é um filme. Aquilo é um espetáculo, produzido com a técnica de teatro de sombras, que foi transmitido por uma plataforma. Mas nada substitui o público, e isso é óbvio. O teatro, o ritual do teatro é maravilhoso, mas acho que a gente construiu outro ritual, que a gente está construindo e que talvez não fique pra sempre mesmo. Eu acho que a gente tem que viver o momento e ir tocando o trabalho e se aprimorando [...]. E aí, daqui a 10 anos, daqui a 20 anos, a gente entende se isso foi teatro, se não foi teatro, o que que foi. Dá um novo nome. Cine-teatro, sei lá. Tira o teatro do nome, não sei. Mas eu acho que não cabe agora a gente definir isso. (COLETIVO..., 2021).

Em consonância com a declaração de Sabrina Paraíso, a necessidade de enquadramento em termos e a definição dos limites que constituem o fazer teatral podem tolhê-lo. Bertolt Brecht, que defendia o fazer teatral com viés pedagógico, teve a legitimação do seu trabalho questionado, assim como destacado no livro de Desgranges, *A pedagogia do teatro* (2006). Tal como ele, as novas práticas teatrais virtuais devem se ater ao “vigor do evento e da prática”, sendo o ponto enérgico da produção, sem, ao menos inicialmente, ter grandes preocupações com terminologias adequadas. Não desvalorizando a necessidade de possíveis nomenclaturas, mas evidenciando o real foco: a exploração do “potencial sensível, vigor crítico, reflexivo, transformador, educativo” dessas práticas (DESGRANGES, 2006, p. 91).

Por fim, vale trazer à atenção que as propostas de teatro on-line, para os conservadores do fazer teatral convencional, tornaram-se alvos de crítica e desmerecimento. Porém, cabe compreender a necessidade de resignificação do teatro em seus novos formatos, com suas potencialidades e particularidades. Ademais, há a naturalização da existência de uma possível predileção por produtores e consumidores, visto que o fazer teatral e sua experiência consistem em uma

percepção individual. Ainda, há o entendimento de que outras formas artísticas teatrais estão surgindo e continuarão a surgir a partir do período de hiato da presença física, com seus ganhos e perdas. Considerando o objeto artístico não mensurável nem hierarquizado universalmente, a avaliação qualitativa realizada é subjetiva. Assim, a presente pesquisa não visa classificar, mas abrir a perspectiva para novas dimensões, estimulando reflexões, processos experimentais e desdobramentos para pesquisas futuras.

ENTREVISTAS

COLETIVO Paraíso Cênico. Entrevistada: Sabrina Paraíso. Entrevistadora: Julie Ribeiro. [s. l.: s. n.], 2021. 1 arquivo MP4 (110 min).

GRUPO Galpão. Entrevistado: Eduardo Moreira. Entrevistadora: Julie Ribeiro. [s. l.], [s. n.], 18 mar. 2021. *WhatsApp*. 10 arquivos de áudio, extensão ogg (12 min 58 seg).

PERFOMERS sem Fronteiras. Entrevistado: Ivan Faria. Entrevistadora: Julie Ribeiro. [s. l.: s. n.], 2021a. 1 arquivo MP4 (126 min).

PERFOMERS sem Fronteiras. Entrevistada: Tania Alice. Entrevistadora: Julie Ribeiro. [s. l.: s. n.], 2021b. 1 arquivo MP4 (47 min).

TRANSPARENTE. Entrevistado: Marcos Campello. Entrevistador: Julie Ribeiro. [s. l.], [s. n.], 25 mar. 2021. *WhatsApp*. 22 arquivos de áudio, extensão ogg (18 min 48 seg).

REFERÊNCIAS

AFETADO por coronavírus, Cirque du Soleil avalia opções, incluindo decretar falência. **Forbes Brasil**, São Paulo, 26 mar. 2020. Disponível em: <https://forbes.com.br/negocios/2020/03/afetado-por-coronavirus-cirque-du-soleil-avalia-opcoes-incluindo-decretar-falencia/>. Acesso em: 28 abr. 2021.

ALVES, E. P. M.; COUTO, B. G. O consumo cultural-digital das famílias brasileiras. **Interseções**, Rio de Janeiro. v. 21, n. 3, p. 717-741, dez. 2019. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/intersecoes/article/download/47256/31512>. Acesso em: 29 abr. 2021.

ALVES JUNIOR, D. Merlin e Arthur, um sonho de liberdade: ao som de Raul Seixas. **Revista Veja**, São Paulo, 2019. Disponível em: <https://vejasp.abril.com.br/atracao/merlin-e-arthur-um-sonho-de-liberdade-ao-som-de-raul-seixas/>. Acesso em: 28 abr. 2021.

ARTISTA da Finlândia relata o fazer teatral no país em tempos de pandemia. **SP Escola de Teatro**. São Paulo, 21 abr. 2020. Disponível em: <https://www.spescoladeteatro.org.br/noticia/artista-da-finlandia-relata-o-fazer-teatral-no-pais-em-tempos-de-pandemia/>. Acesso em: 29 abr. 2021.

AZEVEDO, P. M. H. **A comunicação online das organizações culturais**: a utilização de novas ferramentas pelas companhias de teatro de Lisboa e Vale do Tejo de 2000 a 2013. 2013. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Instituto Politécnico de Lisboa, Escola Superior de Teatro e Cinema, Amadora, 2013.

BARBOSA, A. O teatro terá futuro após a pandemia de COVID-19? **Consumidor Moderno**, São Paulo, 2 jun. 2020. Disponível em: <https://www.consumidormoderno.com.br/2020/06/02/teatro-futuro-covid-19/>. Acesso em: 28 abr. 2021.

BARROS, L. A era de ouro dos podcasts: entenda o boom dos programas de áudio on-line. **O Globo**, Rio de Janeiro, 21 abr. 2019. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/a-era-de-ouro-dos-podcasts-entenda-boom-dos-programas-de-audio-on-line-23612273>. Acesso em: 28 abr. 2021.

BAUMOL, W. J. **Performing arts**: the economic dilemma. Massachusetts: MIT Press, 1968.

BENNATON, P. O teatro como respirador social: reflexões sobre arte presencial na pandemia. **Revista Gulliver**, Santa Catarina, 17 abr. 2020. Disponível em: <https://revistagulliver.com.br/teatro/o-teatro-como-respirador-social/>. Acesso em: 17 ago. 2020.

BOND, L. Artistas buscam alternativas de sustento durante a pandemia. **Agência Brasil**, Brasília, DF, 27 jun. 2020. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2020-06/artistas-buscam-alternativas-de-sustento-durante-pandemia>. Acesso em: 28 abr. 2020.

BRASIL. **Decreto nº 10.464, de 17 de agosto de 2020**. Regulamenta a Lei nº 14.017, de 29 de junho de 2020, que dispõe sobre as ações emergenciais destinadas ao setor cultural a serem adotadas durante o estado de calamidade pública reconhecido pelo Decreto Legislativo nº 6, de 20 de março de 2020. Brasília, DF: Diário Oficial da União, 17 ago. 2020a. Disponível em: <https://www.in.gov.br/en/web/dou/-/decreto-n-10.464-de-17-de-agosto-de-2020-272747985>. Acesso em: 28 abr. 2021.

BRASIL. **Lei nº 13.982, de 2 de abril de 2020**. Altera a Lei nº 8.742, de 7 de dezembro de 1993, para dispor sobre parâmetros adicionais de caracterização da situação de vulnerabilidade social para fins de elegibilidade ao benefício de prestação continuada (BPC), e estabelece medidas excepcionais de proteção social a serem adotadas durante o período de enfrentamento da emergência de saúde pública de importância internacional decorrente do coronavírus (Covid-19) responsável pelo surto de 2019, a que se refere a Lei nº 13.979, de 6 de fevereiro de 2020b. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2019-2022/2020/lei/l13982.htm. Acesso em: 28 abr. 2021.

BRASIL. **Lei nº 14.017, de 29 de junho de 2020**. Dispõe sobre ações emergenciais destinadas ao setor cultural a serem adotadas durante o estado de calamidade pública reconhecido pelo Decreto Legislativo nº 6, de 20 de março de 2020. Brasília, DF: Diário Oficial da União, 29 jun. 2020c. Disponível em: <https://www.in.gov.br/en/web/dou/-/lei-n-14.017-de-29-de-junho-de-2020-264166628>. Acesso em: 28 abr. 2021.

BRIE, C. Propuestas para el trabajo teatral en tiempos de pandemia. **Acotaciones**, Itália/Argentina, v. 44, p. 367-372, ene-jun. 2020. Disponível em: <https://www.resad.com/Acotaciones.new/index.php/ACT/article/view/418/574>. Acesso em: 28 abr. 2021.

CARLETO, S. Pandemônicos em pandemia e o teatro como saída em temp[os] de reclusão. **Rebento**, São Paulo, v. 1, n. 12, p. 131-155, jan./jun. 2020. Disponível em: <http://www.periodicos.ia.unesp.br/index.php/rebento/article/view/490>. Acesso em: 29 abr. 2021.

CATALÃO, M. A. P. Teatro virtual: teoria e prática. **Art Research Journal**, Brasil, v. 3, n. 1. p. 92-106, jan./jun. 2016. Disponível em: <https://doi.org/10.36025/arj.v3i1.8203>. Acesso em: 29 abr. 2021.

CIRQUE du Soleil entra em recuperação judicial para tentar evitar falência. **G1**, São Paulo, 26 jun. 2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2020/06/29/cirque-du-soleil-entra-com-pedido-de-recuperacao-judicial-no-canada-apos-espetaculos-cancelados.ghtml>. Acesso em: 28 abr. 2021.

COELHO, M. C. **As múltiplas presenças do ator**: as novas relações e inovações em territórios cênicos. 2017. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2017.

COM COVID-19, Vladimir Brichta é afastado das gravações de novela. **Revista Claudia**, São Paulo, 23 set. 2020. Disponível em:

<https://claudia.abril.com.br/famosos/vladimir-brichta-covid19/>. Acesso em: 28 abr. 2021.

CREDORES assumirão o controle do Cirque du Soleil. **G1**, São Paulo, 19 ago. 2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/economia/noticia/2020/08/19/credores-assumirao-o-controle-do-cirque-du-soleil.ghtml>. Acesso em: 28 abr. 2021.

DESGRANGES, F. **A pedagogia do teatro**: provocação e dialogismo. São Paulo: Hucitec; Edições Mandacaru, 2006.

DESGRANGES, F. Instâncias da relação entre teatro e público: o espectador como participante do ato teatral. **Urdimento**, Florianópolis, v. 3, n. 36, p. 85-95, nov./dez. 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.5965/1414573103362019085>. Acesso em: 29 abr. 2021.

DESGRANGES, F. O desejo dos outros: aspectos da relação entre teatro e público na contemporaneidade. **Moringa**, João Pessoa, v. 5, n. 1, p. 29-42, jan./jun. 2014.

DONDOSSOLA, E. SALAS de cinema do Rio reabrem com uma série de protocolos de segurança. **G1**, Rio de Janeiro, 1 out. 2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2020/10/01/salas-de-cinema-do-rio-reabrem-com-uma-serie-de-protocolos-de-seguranca.ghtml>. Acesso em: 28 abr. 2021.

FACE shield: usar ou não usar? **Americas Serviços Médicos**, São Paulo, 17 set. 2020. Disponível em: <https://www.americasmed.com.br/central-de-conteudo/informativos/face-shield-usar-ou-nao-usar>. Acesso em: 28 abr. 2021.

FECHAMENTO de teatros da Broadway se estende a maio de 2021 e causa alarme. **Forbes Brasil**, São Paulo, 9 out. 2020. Disponível em: <https://www.forbes.com.br/forbessaude/2020/10/fechamento-de-teatros-da-broadway-se-estende-a-maio-de-2021-e-causa-alarme/>. Acesso em: 28 abr. 2021.

FUNDAÇÃO GETÚLIO VARGAS. **Relatório sobre os impactos econômicos da Covid-19**: economia criativa. São Paulo: FGV, 2020. Disponível em: https://fgvprojetos.fgv.br/sites/fgvprojetos.fgv.br/files/economiacriativa_formatacaosit e.pdf. Acesso em: 28 abr. 2021.

GOMES, P. Ao menos uma pessoa é morta por dia no Brasil por homofobia, diz relatório. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 17 maio 2017. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2019/05/ao-menos-uma-pessoa-e-morta-por-dia-no-brasil-por-homofobia-diz-relatorio.shtml>. Acesso em: 28 abr. 2021.

GONÇALVES, B. Fim de vigência do estado de calamidade acaba com auxílios emergenciais e muda regras fiscais e orçamentárias. **Senado Federal**, Brasília, DF, 6 jan. 2021. Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2021/01/06/fim-de-vigencia-do-estado-de-calamidade-acaba-com-auxilios-emergenciais-e-muda-regras-fiscais-e-orcamentarias>. Disponível em: 28 abr. 2021.

GUIDORIZZI, G. Lurdes voltou! Saiba curiosidades da retomada das gravações de 'Amor de Mãe'. **Purepeople**, Rio de Janeiro, 20 ago. 2020. Disponível em: https://www.purepeople.com.br/noticia/tudo-sobre-a-volta-das-gravacoes-da-novela-amor-de-mae-na-globo_a299929/1. Acesso em: 28 abr. 2021.

GUZZO, M. **Partilhas sensíveis e essenciais em tempos pandêmicos**: [ou, quando poderemos novamente ir ao teatro?]. São Paulo: N-1 edições, 2020.

KOGUT, P. Coronavírus: Globo cancela gravações de 'Amor de mãe'. **O Globo**, Rio de Janeiro, 15 mar. 2020. Disponível em: <https://kogut.oglobo.globo.com/noticias-da-tv/noticia/2020/03/globo-cancela-gravacoes-de-amor-de-mae-por-cao-da-pandemia-de-coronavirus.html>. Acesso em: 28 abr. 2021.

LEI Aldir Blanc: entenda como vai funcionar a ajuda emergencial ao setor cultural. **G1**, São Paulo, 18 ago. 2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/economia/noticia/2020/08/18/lei-aldir-blanc-entenda-como-vai-funcionar-a-ajuda-emergencial-ao-setor-cultural.ghtml>. Acesso em: 28 abr. 2021.

MARCONDES, R. **I'm alive ou I'm a live?**. São Paulo: N-1 edições, 2020.

MÉDIA móvel de casos de Covid volta a bater recorde no Brasil; nenhum estado apresenta queda nas mortes há 5 dias. **G1**, São Paulo, 12 jan. 2021. Disponível em: <https://g1.globo.com/bemestar/coronavirus/noticia/2021/01/12/casos-e-mortes-por-coronavirus-no-brasil-em-12-de-janeiro-segundo-consorcio-de-veiculos-de-imprensa.ghtml>. Acesso em: 28 abr. 2021.

MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da percepção**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MINISTÉRIO DA CULTURA. **Mapa tributário da economia criativa**: artes visuais, audiovisual, editorial, jogos digitais e música. Brasília, DF: Secretaria da Economia Criativa, Ministério da Cultura; São Paulo: Cesnik, Quintino e Salinas Advogados, 2018. Disponível em: http://www.abragames.org/uploads/5/6/8/0/56805537/mapa_tributario_da_economia_criativa_final_1.pdf. Acesso em: 28 abr. 2021.

MUNIZ, M. L.; ROCHA, M. A. A relação entre teatro e internet: tensionamento do tempo e do espaço do acontecimento teatral. **Pós**, Belo Horizonte, v. 6, n. 12, p. 242-254, nov. 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15750>. Acesso em: 29 abr. 2021.

NO BRASIL, o machismo é o preconceito mais praticado. **Carta Capital**, São Paulo, 13 out. 2017. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/diversidade/no-brasil-o-machismo-e-o-preconceito-mais-praticado/>. Acesso em: 28 abr. 2021.

O PROJETO teatro, pesquisa e extensão em tempos de pandemia. **Jornal da Universidade UFRGS**, 21 maio 2020. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/jornal/o-projeto-teatro-pesquisa-e-extensao-em-tempos-de-pandemia/>. Acesso em: 28 abr. 2021.

PINHEIRO, C. Como é o tratamento do novo coronavírus, dos cuidados em casa à UTI. **Revista Veja**, São Paulo, 3 fev. 2021. Disponível em: <https://saude.abril.com.br/medicina/tratamento-do-novo-coronavirus/>. Acesso em: 28 abr. 2021.

PRIMEIRA peça com robôs estreia dia 1º de maio. **Época Negócios**, São Paulo, 23 abr. 2009. Disponível em: <http://epocanegocios.globo.com/Revista/Common/0,,ERT69561-16382,00.html>. Acesso em: 28 abr. 2021.

PRORROGADO prazo de utilização do auxílio emergencial da Lei Aldir Blanc. **Governo do Brasil**, Brasília, DF, 30 dez. 2020. Disponível em: <https://www.gov.br/pt-br/noticias/cultura-artes-historia-e-esportes/2020/12/prorrogado-prazo-de-utilizacao-do-auxilio-emergencial-da-lei-aldir-blanc#:~:text=A%20Lei%20Aldir%20Blanc%2C%20sancionada,parcelas%20mensais%20de%20R%24%20600>. Acesso em: 28 abr. 2021.

REGINA Casé se emociona ao retomar gravações de 'Amor de Mãe': 'Estava morrendo de saudade dessa mulher'. **G1**, São Paulo, 18 ago. 2020. Disponível em: <https://gshow.globo.com/novelas/amor-de-mae/noticia/regina-case-se-emociona-ao-retomar-gravacoes-de-amor-de-mae-estava-morrendo-de-saudade-dessa-mulher.ghtml>. Acesso em: 28 abr. 2021.

RESENDE, L. Vacinação no Brasil vai acabar em 2024 mantendo o ritmo atual, segundo a Fiocruz. **CNN Brasil**, São Paulo, 12 fev. 2021. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/saude/2021/02/12/vacinacao-no-brasil-vai-acabar-em-2024-mantendo-o-ritmo-atual-segundo-a-fiocruz>. Acesso em: 28 abr. 2021.

SANTIAGO, A. L. Após Covid, Vladimir Brichta já tem data para voltar a 'Amor de Mãe'. **O Globo**, Rio De Janeiro, 9 out. 2020. Disponível em: <https://kogut.oglobo.globo.com/noticias-da-tv/novelas/noticia/2020/10/apos-covid-vladimir-brichta-ja-tem-data-para-voltar-amor-de-mae.html>. Disponível em: 28 abr. 2021.

SOBRE o Galpão Cine Horto. **Galpão Cine Horto**, Belo Horizonte, [202-]. Disponível em: <https://galpaocinehorto.com.br/institucional/sobre/>. Acesso em: 29 abr. 2021.

SIMEON, S. Efeitos de presença: estratégias do filme-teatro? **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 7, n. 3, p. 573-600, set./dez. 2017. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/2237-266069703>. Acesso em: 28 abr. 2021.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RECÔNCAVO DA BAHIA (UFRB). **Impactos da Covid-19 na economia criativa**. Salvador: Observatório da Economia Criativa da Bahia, 2020. Disponível em: https://ufrb.edu.br/proext/images/pesquisa_covid19/RELAT%C3%93RIO_FINAL_Impactos_da_Covid-19_na_Economia_Criativa_-_OBEC-BA.pdf. Acesso em: 28 abr. 2021.

VIDALES, R. La pandemia abre una nueva era teatral. **El país**, Madrid, 2 jun. 2020. Disponível em: <https://elpais.com/cultura/2020-07-07/la-pandemia-abre-una-nueva-era-teatral.html>. Acesso em: 29 abr. 2021.

VILELA, R.; MÁXIMO, W. Auxílio emergencial de R\$ 600 é prorrogado por mais dois meses. **Agência Brasil**, Brasília, DF, 30 jun. 2020. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/economia/noticia/2020-06/auxilio-emergencial-de-r-600-e-prorrogado-por-mais-dois-meses>. Acesso em: 28 abr. 2021.

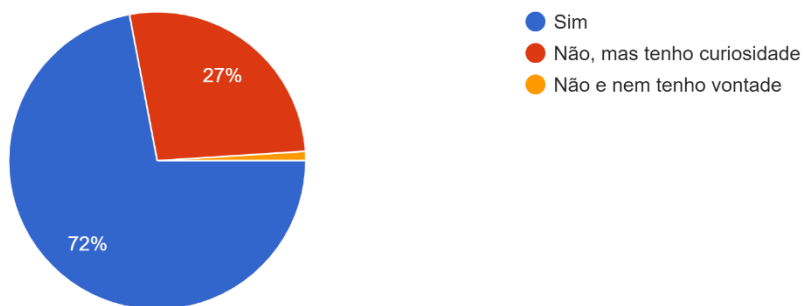
WARNER, M. **Públicos e contrapúblicos (versão abreviada)**. Periódico Permanente, n. 6, p. 1-17, fev. 2016. Disponível em: <http://www.forumpermanente.org/revista/numero-6-1/conteudo/publicos-e-contrapublicos-2013-m-warner>. Acesso em: 29 abr. 2021.

ZASSO, M. Teatro ou game? **Select**, São Paulo, 7 mar. 2013. Disponível em: <https://www.select.art.br/teatro-ou-game/>. Acesso em: 30 abr. 2021.

APÊNDICE A - RESULTADOS DO FORMULÁRIO “TEATRO ONLINE EM TEMPOS PANDÊMICOS”

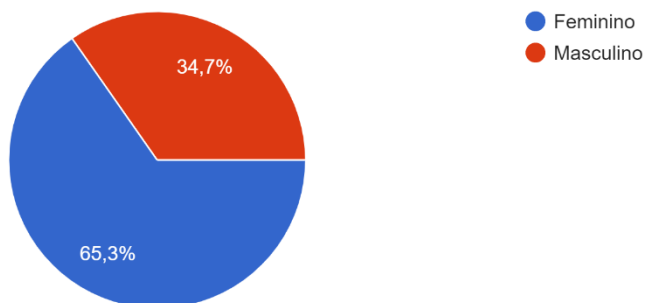
Você já assistiu algum espetáculo online (considere também as peças gravadas)?

100 respostas



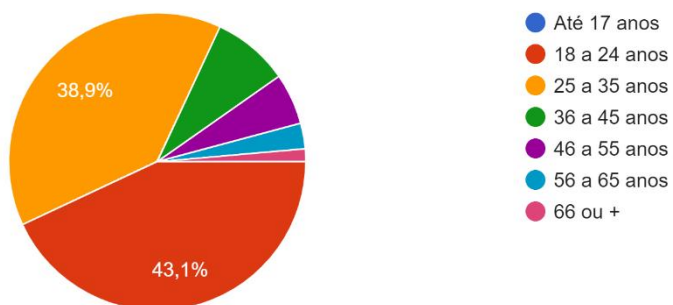
Sexo:

72 respostas



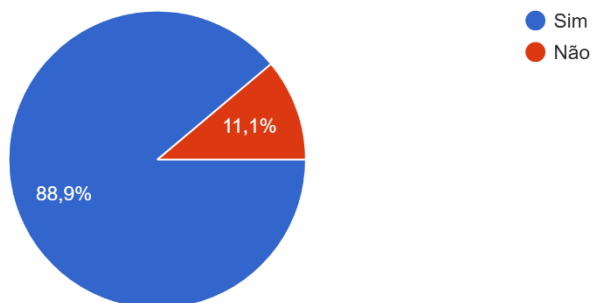
Qual sua faixa etária?

72 respostas



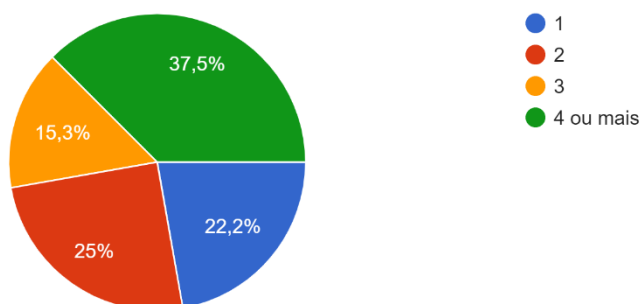
Você tinha hábito de frequentar teatro presencialmente?

72 respostas



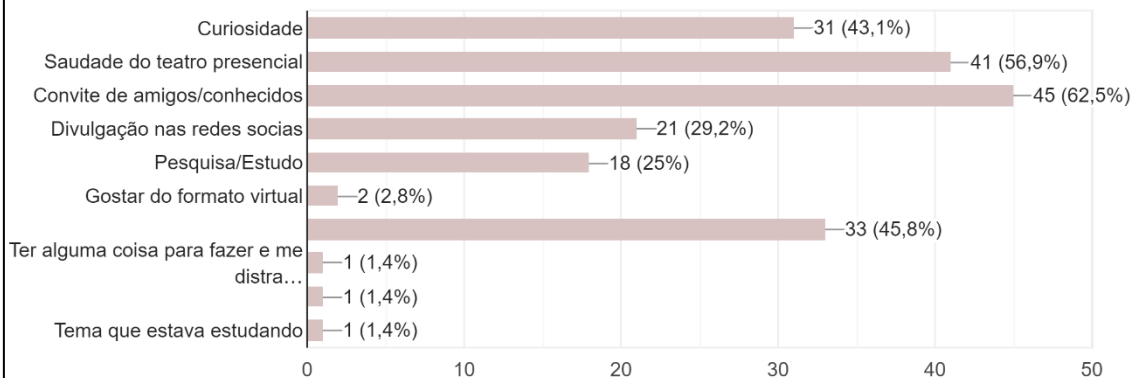
Você já assistiu quantas peças online?

72 respostas



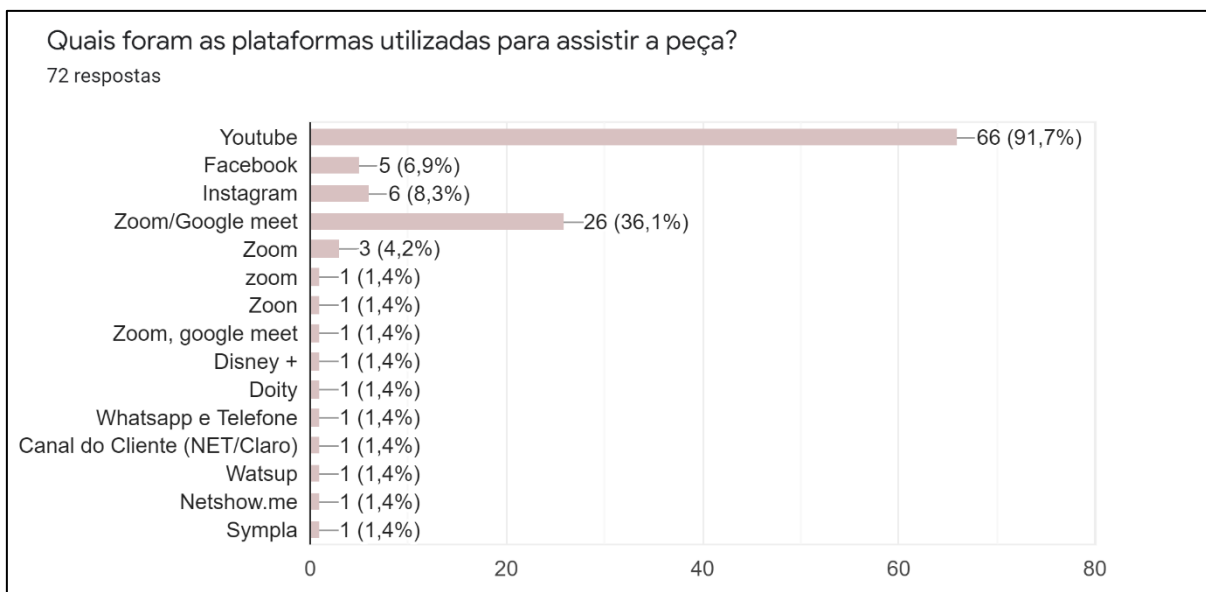
O que o levou a assistir a peça virtual?

72 respostas

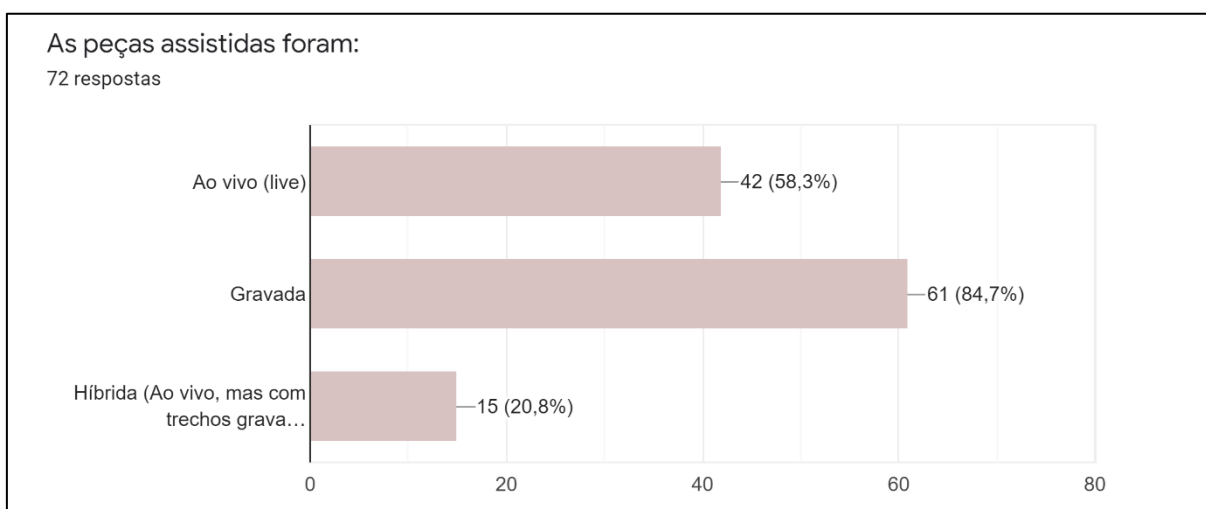


42

⁴² Duas opções não aparecem visíveis: a opção com 33 votos, que corresponde à “Ser a única opção de teatro disponível” e a com um voto, que corresponde à opção “Comodidade”.



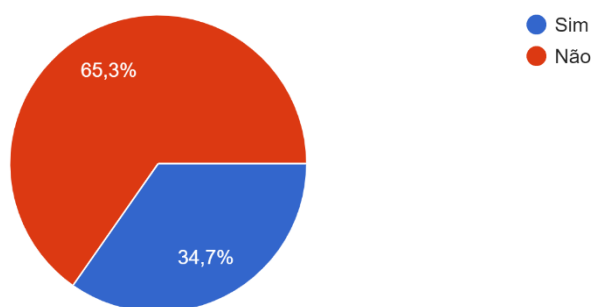
43



⁴³ Nas perguntas “O que o levou a assistir a peça virtual?” e “Quais foram as plataformas utilizadas para assistir a peça?” as respostas apresentam sugestões dos respondentes, que são adicionadas automaticamente no gráficos, o que justifica a falta de padronização. Na primeira pergunta, as três opções finais foram sugeridas pelos participantes. Na segunda, apenas as quatro primeiras são opções ofertadas no formulário.

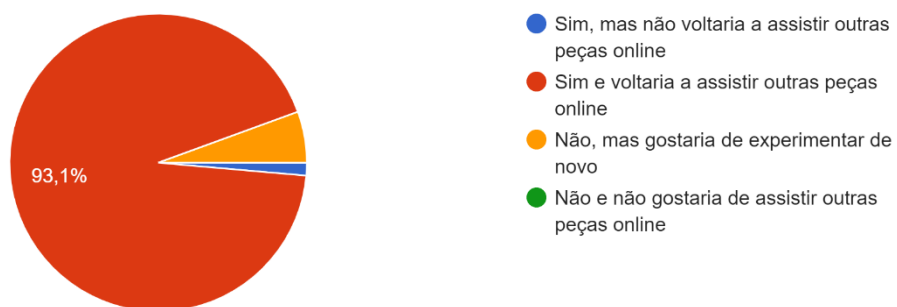
O espetáculo tinha interação/participação direta com o público?

72 respostas



Você gostou da experiência?

72 respostas



Por quê? Compartilhe sua experiência conosco.

40 respostas

Eu amo teatro e acho as peças online uma boa alternativa nesse momento de pandemia

Gosto de teatro, gosto de quem pesquisa teatro. Quanto mais coisas descobrirem, melhor

Há histórias que funcionam muito bem para este formato.

Não é a mesma coisa que o presencial, mas ainda é uma boa experiência e uma forma de contato com a arte.

Não precisar sair, pegar carro, enfrentar estacionamento, etc.

Foi bom ter uma distração diferente de filmes e lives sem medo de pegar covid. Pude assistir comendo. Não precisei me deslocar para longe para ver uma peça legal

Eu gosto de ver formatos diferentes e ver como novas formas do fazer teatral se manifestam. Contudo, esse formato não consegue ser tao bom quanto uma obra audiovisual ou quanto o teatro presencial.

Ainda sinto saudade das peças e acho que seria legal apoiar artistas

Porque eu acredito que a arte movimenta o mundo. Ela não deixa as pessoas ficarem tristes e consegue manter a mente em sanidade trazendo um ótimo momento de lazer e cultura.

Tudo se adaptou nesse período, e fiquei surpreso de como as peças online também se adaptaram. Fui por curiosidade, saí impressionado. Parabéns principalmente a Nova Cia de Teatro!

Gostei da comodidade de assistir na minha casa e uma forma nova de entretenimento.

Acredito que nesse momento é a única opção mas em um mundo pós pandemia, vale a pena ampliar o leque de opções

Tem muitos grupos de teatro que estão conseguindo utilizar de forma bacana os recursos da internet. Vi muita coisa bacana com grupos do Rio, de Minas, São Paulo. Revi peças que já tinha visto presencialmente e foi ótimo assim como vi outras que morria de vontade de ter assistido e, por algum motivo, não tinha visto presencialmente.

Acho importante a pesquisa.

Como estudo, vale a pena assistir as peças gravadas. Também vale pelas circunstâncias. Mas o contato de verdade não acontece no modo virtual, a experiência teatral de fato não se efetiva - e nem me refiro a peças que tenham interação com a plateia, me refiro ao rito que é estabelecido, a comunhão entre as pessoas da plateia e os atores

Não chamaria de teatro. Ainda não tenho a nomenclatura. Não é uma peça filmada para registro. É outro olhar. Também não é cinema experimental. Um híbrido, que aí da busca o calor da platéia. Acho um caminho a ser explorado.

Porque faço teatro e gosto de assistir peças

Por quê sou uma pesquisadora de teatro e quero acompanhar o que acontece na minha área. Várias experiências atuais, de espetáculo remoto, acredito eu, irão transformar o teatro que faremos pós pandemia e, como profissional do ensino das artes cênicas, preciso ficar atenta às transformações na cena teatral contemporânea.

Gostei porque é uma alternativa interessante para esses tempos de distanciamento. E quando os teatros reabrirem, penso que esse formato on-line poderia continuar, por favorecer a quem não pode/quer se deslocar.

Toda forma de arte vale a pena!

Adorei a experiência! Só não assisti mais porque não soube de outras. Vale muito a pena e é um evento para ficarmos em casa, ótimo para fazer algo diferente na pandemia.

Gostei da experiência. Não é como assistir a um filme ou a uma peça presencialmente. É um novo formato e que exige experimentação e adaptação. Tenho curiosidade em ver como irá se desenvolver.

Curti o formato e por enquanto é isso que tem disponível. Mas voltaria a assistir on-line mesmo o presencial voltando ao normal.

Por ter sido divertido

Prefiro peças presenciais porém como não há a possibilidade de realizá-las presencialmente na atual conjuntura, acho peças online uma saída viável.

Qual a chance de eu assistir balé bolshoi em St. Petersburg?

Porque vivemos num tempo onde o fazer teatral não pode parar. Ainda mais para nós, atores, que buscamos o contato com o nosso ofício. A maneira mais segura que nos resta então acaba sendo as plataformas digitais. Vamos usando as telas para matar a saudade dos palcos...

Por ser a opção mais segura para matar a saudade do teatro no momento, assistir uma peça online é uma boa forma de se manter em casa e ainda sentir que está em outro lugar.

Achei uma ótima maneira dos artistas se reinventarem e se manterem vivos, bem como de eu manter minha mente em movimento e obter novos aprendizados.

Achei que empobreceu muito a experiência em todos os sentidos. Das várias peças que assisti, 2 eram adaptações (peças que já haviam sido realizadas presencialmente), uma ficou muito caseira e perdeu recursos técnicos que contribuíam muito para a narrativa, a outra deixou de ser teatro e virou de fato uma experiência audiovisual, como outra qualquer.

Das peças que assisti e que foram criadas já para esta realidade virtual, uma funcionou muito bem, outra foi razoável e as demais eu realmente não gostei.

Assisti peças da Broadway que dificilmente teria a oportunidade de assistir presencialmente. Ainda prefiro o presencial, mas acho que o teatro online abre portas para democratizar o acesso ao teatro.

A experiência muda bastante, eu ainda prefiro a presencial com certeza, mas na falta da presencial a online se torna uma boa substituta e supre um pouco dessa lacuna na experiência do entretenimento e arte.

saudade de teatro, palco, aqui e agora

gostei de algumas, de outras não.

Infelizmente a experiência do teatro online não chega perto do teatro presencial, é algo diferente mas mesmo assim não deixa de ser válido. Foi muito interessante assistir neste formato, algumas apresentações que vi tiveram problemas técnicos por conta da transmissão da internet e outras com uma produção maior como os espetáculos do sesc ocorreu tudo bem. Acho que no momento atual as peças online são a melhor maneira para que o teatro não pare

Vejo por ser a unica opção de teatro no momento mas acho q o teatro se perde no online e me entristece lembrar que nao podemos mas ver e viver o teatro presencial.

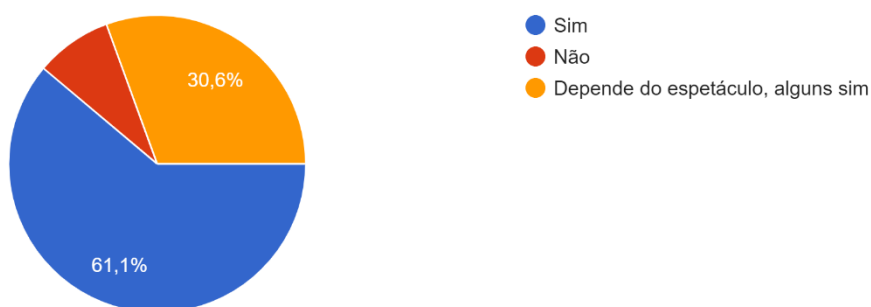
Sou artista. Me senti muito desamparada. Nessa pandemia me rendi a peças on-line. Assisti algumas e também fiz um infantil on-line. São formatos diferentes, mas, de alguma forma, preenchem esse vazio que a gente tá sentindo nesse momento

O teatro é encantador. E o meio virtual apenas é mais uma maneira de nós vivenciarmos esta experiência. Gostei bastante das peças virtuais, gostaria que continuassem neste modelo virtual. As peças virtuais facilitam muito o acesso ao teatro. Viver em bairros longe dos centros dificulta muitíssimo o acesso a cultural. Você vai assistir a peça com receio: será que haverá transporte público para voltar para casa? Quais os diversos tipo de violência que podemos ser submetidos? Qual discriminação podemos sofrer devido a nossa aparência?

São gratuitas ou com preços mais acessíveis que as peças presenciais.

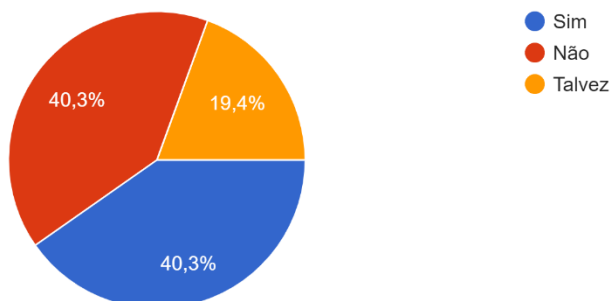
Você se envolveu em algum nível (principalmente emocionalmente) na(s) peça(s) online assistida(s)? (Ex.: Se emocionou, ficou feliz, triste, animado, etc)

72 respostas



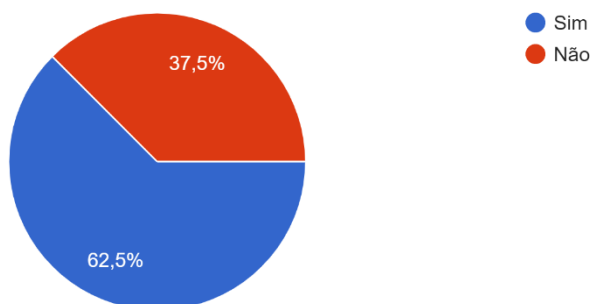
Você acha que o seu envolvimento teria sido equivalente se a peça fosse presencial no teatro?

72 respostas



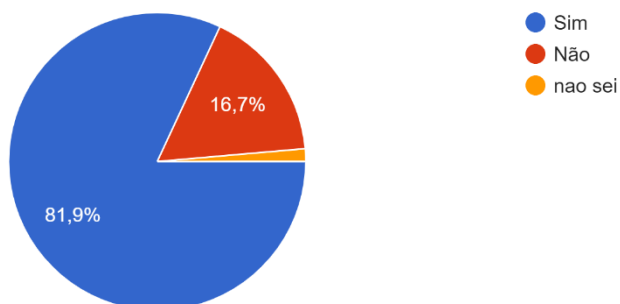
Você acha que a potência do teatro é perdida por intermédio de uma plataforma digital?

72 respostas



Você acredita que esse novos formatos virtuais continuarão sendo produzidos mesmo após o término da pandemia?

72 respostas



⁴⁴ "não sei" consistiu em sugestão automatizada acrescentada por participante do formulário.

Se puder, compartilhe sua opinião sobre o tema: os espetáculos online.

21 respostas

Os espetáculos online são uma ótima saída para o teatro, contudo, ainda acho que é um campo com muito campo inexplorado. Além disso, um ponto positivo é que um tipo de espetáculo que vejo mais acessibilidade ao público, visto que os ingressos, mesmo de grandes produções, normalmente são mais baratos ou até mesmo gratuitos.

Antes de assistir a primeira peça online, eu tinha preconceito mas curti! Foi super legal e dinâmico. Admiro quem segue fazendo arte

CONTINUEM FAZENDO!

Importante pois no momento é o que se pode fazer e não podemos deixar morrer o teatro de que forma for.

É o que temos no momento pra arte não morrer

Acho que em função do momento é uma opção para os atores e mais uma possibilidade de assistir um espetáculo de qualidade.

Acredito que é uma ferramenta importante , pra esse tempo de pandemia . Não descartando o teatro presencial que é tão importante .

Já respondi. Acho uma alternativa importante e a interação também é possível no formato online.

Sendo interessante e bem feito, o teatro te prende em qualquer formato.

Defendo que sejam ao vivo. Espetáculos gravados são filmes, não importa o quanto se aproximem da metodologia ou formato teatral (mesmo que se utilizem de algum tipo de interação, não serão diferentes de filmes como Bandersnatch ou jogos como Heavy Rain).

Os espetáculos, além de serem ao vivo, devem tentar explorar as capacidades e individualidades deste novo formato ao invés de tentar substituir o teatro presencial.

Acredito, também, que este novo tipo de experiência deva continuar no pós pandemia se o formato se mostrar diferente (e interessante) o suficiente para continuar atraindo público e gerando lucro para os apresentadores.

Como antes dito, acredito que seja a nossa única opção. Claro que o presencial é mais vívido, mas o digital tem sua intensidade sim.

São necessários no momento por falta de alternativa segura presencialmente

Um novo ambiente de criação que não imaginávamos existir e que acredito que influenciará em produções pós pandemia. Uma mistura entre digital, Internet, teatro, performatividade.

Acredito ter sido uma forma de grupos continuarem produzindo arte mesmo num momento tão atípico. Levar cultura mesmo que de modo online ainda é válido, a ideia a emoção ainda conseguem ser passadas.

Algo importante para suprir a falta dos teatros presenciais em época de pandemia. Não acredito que ele dure quando acabar o covid, acredito que a experiência do teatro presencial é muito mais intensa que o online

Acredito (e espero) que o teatro possa em breve voltar a ser majoritariamente presencial. Mas o online traz uma força democrática muito importante em um país tão grande que o eixo teatral fixa em RJ-SP. Espero que as peças voltem ao normal mas também sejam transmitidas ao vivo, para que mais pessoas possam assistir.

É uma solução para o momento, mas não assistiria em outra situação, principalmente se for pré-gravado

Não é aquele teatro vivo, energia do palco e da troca com a plateia. Mas é a nossa saída. É o que estamos fazendo para sobreviver. Porém, o teatro de fato não é a mesma coisa

Presencialmente é melhor

Os espetáculos online são uma forma de comunicação importantíssima para o acesso à cultura das pessoas com baixo poder aquisitivo e que moram distantes dos centros.

Eu particularmente já acompanhava algumas peças gravadas que eram exibidas em canais de cultura na TV fechada. Com a pandemia muitos espetáculos que não eram acessíveis foram disponibilizados gratuitamente. Pude assistir montagens nacionais e internacionais que jamais conseguiria presencialmente.