

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO**  
**INSTITUTO DE PSICOLOGIA**  
**DÉBORA DE CASTRO MOREIRA MESQUITA**

**SUBJETIVIDADES DO TEATRO DIGITAL: Relações ator/plateia e  
implicações da mediação**

**RIO DE JANEIRO**  
**2022**

**DÉBORA DE CASTRO MOREIRA MESQUITA**

**SUBJETIVIDADES DO TEATRO DIGITAL: Relações ator/plateia e  
implicações da mediação**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicossociologia de Comunidades e Ecologia Social, no Instituto de Psicologia, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Monica Machado.

**RIO DE JANEIRO  
2022**

## CIP - Catalogação na Publicação

M582s Mesquita, Débora de Castro Moreira  
Subjetividades do teatro digital: Relações  
ator/plateia e implicações da mediação / Débora de  
Castro Moreira Mesquita. -- Rio de Janeiro, 2022.  
121 f.

Orientador: Monica Machado Cardoso.  
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do  
Rio de Janeiro, Instituto de Psicologia, Programa  
de Pós-Graduação em Psicossociologia de Comunidades e  
Ecologia Social, 2022.

1. Produção de subjetividades. 2. Antropologia  
Digital. 3. Teatro Performativo Digital. 4. Plateia  
Online. 5. Desconcerto. I. Machado Cardoso,  
Monica, orient. II. Título.

Elaborado pelo Sistema de Geração Automática da UFRJ com os dados fornecidos pelo(a) autor(a), sob a responsabilidade de Miguel Romeu Amorim Neto - CRB-7/6283.

**DÉBORA DE CASTRO MOREIRA MESQUITA**

**SUBJETIVIDADES DO TEATRO DIGITAL: Relações ator/plateia e implicações da mediação**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicossociologia de Comunidades e Ecologia Social, no Instituto de Psicologia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre.

Banca examinadora:

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Mônica Machado (Orientadora)

Programa de Pós-Graduação e Psicossociologia de Comunidades e Ecologia Social – Instituto de Psicologia – UFRJ

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Patrícia Burrowes

Programa de Pós-Graduação e Psicossociologia de Comunidades e Ecologia Social – Instituto de Psicologia – UFRJ

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Gabriela Lírio Gurgel Monteiro

Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena (PPGAC) – Escola de Comunicação – UFRJ

**RIO DE JANEIRO**

**2022**

## DEDICATÓRIA

Para a minha irmã, minha maior incentivadora.

*Responder criativamente à tragédia é enfatizar o que há de bonito sobre a humanidade. Esse é o nosso tipo de ativismo.*

Harki Murakami

## AGRADECIMENTOS

Escrever os agradecimentos desta dissertação é, sem dúvida, a parte mais difícil do processo. Após dois anos de muito esforço, com o atravessamento de uma pandemia e um isolamento social que desestruturou não só a mim, mas ao coletivo, não posso me permitir esquecer de nenhum amigo, colega, parente e artista que me ajudou a me manter de pé e a continuar a dar o meu melhor neste projeto.

Não poderia deixar de iniciar meus agradecimentos expressando minha eterna gratidão à minha orientadora Monica Machado que, além de me guiar academicamente e contribuir de maneira excepcional com este texto, me fortaleceu diversas vezes e atuou como uma figura materna em várias outras. Não esquecerei jamais de toda a força e carinho que eu recebi.

Agradeço à minha banca formada por mulheres as quais eu admiro muito, Patrícia Burrowes e Gabriela Monteiro por terem aceitado fazer parte dela e pela sensibilidade, delicadeza, e contribuições valiosas na minha qualificação. Obrigada, também, pela inspiração e por me ajudarem a navegar sobre outros rios e enxergar novas formas de ver o tema.

Escrever uma dissertação é um processo solitário e doloroso, por isso, não posso deixar de agradecer à minha família, em especial à minha irmã, que suportou tantas crises comigo e me deu colo todas as vezes necessárias (que foram muitas). Minha grande fortaleza foi minha irmã, sem a qual talvez não existisse sequer um mestrado em minha vida. Por essa e por tantas outras, muito obrigada, Bárbara. Aos meus pais por, mesmo também fragilizados pelo contexto, terem me apoiado nesse processo da maneira em que puderam.

Agradeço, também, ao meu querido grupo de pesquisa Mediatio, pelas conversas descontraídas, pela amizade e pelo incentivo. Juliana Bach, Rondon, Carol Hilal, Elisete, Leonardo, Luísa e Joyce, queridos amigos que tiveram escutas sensíveis e muito carinho comigo. Um obrigada especial à Juliana Bach e à Carol Hilal pela leitura do meu projeto, pelas conversas, desabafos e pela amizade que construímos.

Aos meus amigos da vida, da faculdade, do trabalho e da escola que, todos a sua medida, me ouviram, incentivaram e torceram por mim. Vocês também não serão esquecidos.

Ao corpo docente, discente do EICOS e a todos os funcionários que foram imprescindíveis para este trabalho e que me fizeram entender que há beleza e inspiração no mundo. À UFRJ, meu lugar seguro, minha casa e meu maior orgulho por promover uma educação de qualidade e por se manter de pé, firme e resistente frente a tantas adversidades.

Por fim, agradeço aos artistas que foram figuras de extrema importância para o enfrentamento da pandemia, porque mostraram que a arte é uma válvula de escape não só capaz de trazer entretenimento, mas por ser um alento para o coração e um respiro para a alma. Viva a cultura! A arte! Viva o teatro!

## RESUMO

MESQUITA, Débora de Castro Moreira. **Subjetividades do teatro digital: Relações ator/plateia e implicações da mediação.** Dissertação (Mestrado em Psicossociologia de Comunidades e Ecologia Social) — Instituto de Psicologia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

Este projeto tem como objetivo compreender as produções de subjetividades que envolvem a recepção e criação do teatro digital. Foram investigados os impactos, as vulnerabilidades e as potencialidades do fazer artístico digital, atravessando questões como a linguagem artística, o sentimento de teatralidade e as subjetividades que envolvem o processo de construção do lugar da plateia online. Como ponto de partida são usados os debates teóricos sobre a performance e o teatro em consonância com o campo da antropologia digital de tradição inglesa, que propõe uma abordagem mais plural sobre o universo digital ao reconhecer sua materialidade e sua dialética com a cultura. Somam a essa discussão a colaboração do campo da Psicossociologia, em relação a sua interlocução com a cultura contemporânea, sua preocupação com a investigação acerca do intercâmbio de experiências sociais e dos aspectos mente-corpo, o que imprime certo ineditismo no trabalho. Utilizamos a Teoria Ator-Rede (LATOUR, 1994, 2012) como norte metodológico do trabalho partindo de um estudo do agenciamento sociotécnico construído ao redor do espetáculo adaptado para o digital "Desconcerto". Em seguida, partimos para a análise dos fluxos discursivos que emergem da plateia online, adotando a teoria da Análise do Discurso (AD) de tradição francesa como método de interpretação dos dados. Para tal foram selecionadas 50 mensagens dos interlocutores deixadas no espaço em que ocorreu a apresentação: a plataforma Youtube. Os principais resultados apontam quatro nós na rede entendidos também como rastros culturais presentes no online: o diálogo promovido entre público e ator; a falta de literacia digital; os paralelos levantados entre teatro on e offline e os testemunhos do sofrimento compartilhados. Considerando o digital como revelador de vínculos socioculturais e entendendo que há questões que se mantêm e que se diferem na recepção do teatro digital, apontamos para novas configurações interacionais entre ator e plateia, um novo agenciamento sociotécnico e práticas artísticas possibilitadas pelas plataformas digitais.

**Palavras-Chave:** Produção de subjetividades; Antropologia Digital; Teatro Performativo Digital; Plateia Online; Desconcerto.



## ABSTRACT

MESQUITA, Débora de Castro Moreira. Subjetividades do teatro digital: Relações ator/plateia e implicações da mediação. Dissertação (Mestrado em Psicossociologia de Comunidades e Ecologia Social) — Instituto de Psicologia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

This project aims to understand the subjectivity that involves the reception and creation of digital theater. The impacts, vulnerabilities and potentials of digital artistic making were investigated, covering issues such as artistic language, the feeling of theatricality and subjectivities that involve the online audience. As a starting point, theoretical debates on performance and theater are investigated as well as the field of digital anthropology of English tradition, which proposes a more plural approach to the digital universe by recognizing its materiality and its dialectic with culture. Added to this discussion is the collaboration of Psychosociology, due to its dialogue with contemporary culture, its concern with research on the exchange of social experiences and the mind-body aspects, which gives a certain originality to the work. We use the Actor-Network Theory (LATOUR, 1994, 2012) as a methodological guideline for the work, starting from a study of the socio-technical agency built around the play adapted for the digital "Desconscerto". We then proceed to analyze the discursive flows that emerge from the online audience, adopting the French tradition of Discourse Analysis (DA) as a method of data interpretation. For the research process we analyzed 50 messages that the interlocutors left in the space where the presentation took place: the Youtube platform. The main results point to four nodes in the network, also understood as cultural traces present online: the dialogue promoted between audience and actor; the lack of digital literacy; the parallels raised between on and offline theater and the shared testimonies of suffering. Considering the digital as a revealer of sociocultural bonds and understanding that there are issues that remain and that differ in the reception of digital theater, we point to new interactional configurations between actor and audience, a new sociotechnical agency and artistic practices made possible by digital platforms.

**Keywords:** Production of subjectivities; Digital Anthropology; Digital Performative Theater; Online Audience; Desconscerto.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Ruídos da enunciação.....	66
Figura 2: Ruído e conversação paralela.....	66
Figura 3: As conversas paralelas .....	67
Figura 4: A conversa paralela.....	67
Figura 5: Identificação regional brasileira.....	68
Figura 6: Identificação regional estrangeira .....	68
Figura 7: Ritos de cumprimento e identificação.....	68
Figura 8: Ritos de cumprimentos e conversas paralelas.....	68
Figura 9: Narrativas de cunho político .....	69
Figura 10: Exaltação de figuras políticas .....	70
Figura 11: Viva Paulo Freire .....	70
Figura 12: Elogios e exaltação de figuras políticas .....	70
Figura 13: Presente da quarentena.....	71
Figura 14: Elogios ao ator .....	71
Figura 15: Elogios à performance .....	71
Figura 16: Pandemia e teatro .....	71
Figura 17: Tempos pandêmicos.....	72
Figura 18: Planos pós pandemia.....	72
Figura 19: Menção sobre a estética .....	73
Figura 20: As mensagens sobre a direção .....	73
Figura 21: Diálogo com o espetáculo .....	73
Figura 22: Detalhes do roteiro .....	74
Figura 23: O desconforto com o bate-papo .....	76
Figura 24: A literacia digital.....	76
Figura 25: O letramento digital .....	77
Figura 26: A remoção do chat .....	77
Figura 27: A ajuda com o compartilhamento .....	78
Figura 28: O teatro jamais morrerá.....	79
Figura 29: A sensação de estar num teatro .....	79
Figura 30: A proximidade simbólica .....	80
Figura 31: Estou no teatro online .....	80
Figura 32: Paralelo on e offline .....	80
Figura 33: Efeitos mais ou tão intensos no online.....	81
Figura 34: A casa como espaço público .....	81
Figura 35: A possibilidade de ver e rever.....	82
Figura 36: As vantagens do online .....	83
Figura 37: As lembranças evocadas .....	83
Figura 38: A disponibilização do vídeo.....	83
Figura 39: O like como pagamento .....	83
Figura 40: O pagamento simbólico .....	84
Figura 41: O testemunho e a identificação .....	86
Figura 42: O testemunho e o retorno à plateia.....	86
Figura 43: O compartilhamento de outros vídeos .....	88

Figura 44: O desejo de assistir ao espetáculo .....	89
Figura 45: A contação de histórias .....	89
Figura 46: Poesia da plateia.....	90
Figura 47: O deixar-se afetar pela obra .....	91
Figura 48: Agradecimento à Maria Cecília .....	91
Figura 49: Sentimentos transportados .....	91
Figura 50: Os sentimentos da plateia.....	92

## **LISTA DE TABELAS**

Tabela 1: Ilustração do percurso metodológico.....	45
--	----

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO .....</b>	<b>13</b>
<b>2. TEATRALIDADE E PERFORMATIVIDADE: NO CAMPO DA ANTROPOLOGIA DIGITAL.....</b>	<b>19</b>
2.1 O TEATRO PERFORMATIVO .....	21
2.1.2 O teatro (performativo) digital .....	25
2.2 A PSICOSSOCIOLOGIA E A TRANSVERSALIDADE .....	30
2.3 A ANTROPOLOGIA DIGITAL NOS ESTUDOS DA CONTEMPORANEIDADE ...	33
2.3.1 As redes sociais como palco: o caso do Youtube.....	36
2.3.2 O digital como uma possível linha de fuga .....	38
<b>3. A INVESTIGAÇÃO DA REDE: O PERCURSO METODOLÓGICO.....</b>	<b>44</b>
3.1 ETAPA DE ANÁLISE DO ESPETÁCULO .....	46
3.1.1 Observando o "Desconcerto": como o ator se conecta com a rede .....	46
3.2 ETAPA DE ANÁLISE DA REDE .....	48
3.2.1 Os fluxos discursivos: as interações no digital.....	50
<b>4. ATOR-REDE NO PANORAMA DO TEATRO PERFORMATIVO DIGITAL .....</b>	<b>52</b>
4.1 O DESCONCERTANTE "DESCONCERTO" .....	56
4.2 SEGUINDO OS ATORES: OS FLUXOS DISCURSIVOS EMERGENTES .....	65
4.2.1 O diálogo entre o palco e a plateia .....	66
4.2.2 A literacia digital .....	74
4.2.3 Paralelo entre o teatro <i>on e offline</i> .....	78
4.2.4 Os testemunhos .....	84
<b>5. SUBJETIVIDADE E TEATRO: A INSCRIÇÃO DA TEATRALIDADE NO DIGITAL.....</b>	<b>93</b>
5.1 OS ESTUDOS SOBRE O LUGAR DE PLATEIA.....	96
5.2 OS DESVIOS NO PERCURSO METODOLÓGICO DA REDE.....	99
5.3 O PROCESSO DE IMERSÃO NA PESQUISA .....	101
<b>6. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>105</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>110</b>
<b>ANEXO A.....</b>	<b>116</b>
<b>APÊNDICE A .....</b>	<b>120</b>
<b>APÊNDICE B.....</b>	<b>121</b>
<b>APÊNDICE C .....</b>	<b>122</b>

## 1. INTRODUÇÃO

A tecnologia é capaz de influenciar a forma com a qual nos relacionamos conosco, com os outros e com o mundo, além de interferir na relação tempo e espaço. Por serem produtos histórico-culturais, e sendo este o ponto principal para identificarmos a relação entre tecnologias e coletivo, o avanço das tecnologias está frequentemente redefinindo os contornos das relações sociais, da cultura e, por consequência, da arte. Partindo do princípio de que a internet facilita a dialética da cultura (HORST; MILLER, 2012, 2021) e que está incorporada na vida contemporânea (HINE, 2015), ao pensarmos sobre o campo da arte e o atravessamento da tecnologia questionamos como ocorreu o processo de fusão entre ela e o teatro, mais precisamente como o computador e a mediação atravessaram e expandiram o campo teatral.

Para além do processo de digitalização da vida que ocorria em regime paulatino, um fator foi crucial para a aceleração deste cruzamento: a pandemia da Covid-19. Com o súbito isolamento social causado pelo coronavírus, as relações sociais foram obrigadas a acontecer respeitando os limites da tela. Como os fatores de transmissão do vírus eram até então desconhecidos, foi imposto um isolamento social sem previsão de término que influenciou em diversas áreas da vida. Impossibilitada de contato físico, já que havia uma quarentena imposta, a sociedade foi obrigada a se adaptar para fazer com que os processos e sistemas continuassem em pleno funcionamento, o que impactou também o campo das artes. Que a arte dialoga com seu tempo é questão indubitável nas análises que envolvem o campo. Obras como "Decamerão" de Giovanni Boccaccio e "Rei Lear" de William Shakespeare, são exemplos de obras de notoriedade internacionais que foram produzidas durante quarentenas e isolamentos sociais impostos pela peste negra no século XVI e pela peste bubônica no século XIV, respectivamente.

Em se tratando da relação entre teatro e tecnologias, por sua vez, a dançarina Loïe Fuller foi fundadora daquilo que se convencionou chamar de cena expandida "que aliou dança, teatro, music-hall e experimentações cinéticas por meio de pesquisas laboratoriais com a iluminação" (MONTEIRO, 2016, p.137). Fuller foi responsável por transformações cênicas, uma vez que foi a precursora na utilização de luzes com gelatinas coloridas em seus espetáculos já em 1899, ou seja, se beneficiou da tecnologia existente na época para aprimorar sua arte. As artes, em especial as cênicas, têm fundido suas fronteiras com as tecnologias digitais desde o início da revolução digital, em meados da década de 90. Em 2020, a fusão entre teatro e mídias digitais foi a solução encontrada por profissionais do setor cultural que viram seus trabalhos prejudicados pela imposição do confinamento social, como medida preventiva para o enfrentamento da propagação do novo coronavírus.

O setor cultural e o da economia criativa foram os mais afetados pela pandemia da Covid-19, segundo dados da pesquisa divulgada pelo Observatório da Economia Criativa da Bahia (OBEC-BA), realizada entre junho e setembro de 2020 em todos os estados brasileiros e no Distrito Federal<sup>1</sup>. A partir de um questionário com 2.667 respostas válidas, sendo 1.851 respostas de pessoas físicas e 816 de pessoas jurídicas (incluindo MEIs, representantes de coletivos e comunidades), a pesquisa mobilizou diferentes instituições culturais, treze secretarias e fundações estaduais de Cultura. Como resultado foi demonstrado que os profissionais da área das artes cênicas foram os mais afetados com a pandemia, com 63% dos respondentes alegando terem perdido toda a sua receita entre maio e julho de 2020. Destes, 77% atuam em circos, 70% em teatros e 73% em casas de espetáculo. A estimativa da Associação dos Produtores de Teatro (APTR) é que mais de 12 mil profissionais do setor cultural tenham ficado desempregados só no Rio de Janeiro e em São Paulo e quase 350 peças teatrais tenham sido suspensas pela pandemia<sup>2</sup>.

Percebendo o contexto agravado e a imprevisibilidade de reabertura dos espaços artísticos, o Sesc São Paulo criou o projeto #EmCasaComSesc. A iniciativa visava ser um incentivo à produção artística nacional com a transmissão ao vivo de quatro espetáculos por semana, de até 50 minutos, em seu canal na plataforma Youtube e em seu perfil no Instagram. Muitas foram as apresentações e adaptações que ocorreram no período. Diversos artistas contribuíram com o projeto e apresentaram seus espetáculos no formato simultâneo diretamente de suas casas. Dentre os vídeos disponíveis, o espetáculo “Desconcerto” ficou em primeiro lugar no pódio dos vídeos com maior engajamento da aba de teatro do projeto #EmCasaComSesc<sup>3</sup>, o que foi considerado motivo suficiente para escolhermos mergulhar fundo na sua adaptação. Protagonizado por Matheus Nachtergaele, o roteiro apresentado foi uma adaptação do espetáculo “Processo de Concerto do Desejo” estreado em 2015 nos palcos tradicionais, ou seja, aqueles em que não havia mediação do computador.

Entendendo a fusão entre teatro e digital como solução possível em tempos pandêmicos, mas sem negar a relação entre teatro e tecnologias que já existia no campo da cena expandida (MONTEIRO, 2016) algumas interrogações foram surgindo e se tornando as inquietações

---

<sup>1</sup> Pesquisa de Percepção dos Impactos da Covid-19 nos Setores Cultural e Criativo do Brasil. Disponível em: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000375069/PDF/375069por.pdf.multi> Acesso em: 05 de abr. 2021

<sup>2</sup> Teatro se reinventa na internet, mas ainda busca forma de faturar para salvar profissionais parados. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2020/04/20/teatro-se-reinventa-na-internet-mas-ainda-busca-forma-de-faturar-para-salvar-profissionais-parados.ghtml> Acesso em: 05 de abr. 2021

<sup>3</sup> Como o vídeo está em formato público, os números de visualizações, curtidas e comentários não param de subir. Foi decretado, então, como forma de facilitar a análise, que os dados coletados em 21 de abril de 2022 seriam os números sobre os quais este estudo se baseará.

principais deste trabalho. Quais seriam as potencialidades e as fragilidades do teatro digital no ponto de vista de quem o cria e de quem o recebe? Como o teatro performado inteiramente no digital afeta e é afetado pelo coletivo? Quais os aspectos subjetivos (estética, linguagem, teatralidade) que são absorvidos pelo digital e como? O que se mantém e o que se diferencia da experiência teatral dentro e fora do digital? Como a linguagem cênica conversa com a linguagem digital?

O objetivo principal, portanto, é o de compreender, a partir da imersão na adaptação para o digital intitulada "Desconcerto", os impactos, as vulnerabilidades e as potencialidades do fazer artístico digital, atravessando questões como a inscrição da teatralidade no digital e os elementos de subjetivação que envolvem o processo de construção de plateia *online*. Como objetivo específico a intenção é entender como as produções de subjetividade se organizaram a ponto de descrever como o agenciamento do espetáculo em questão foi atravessado por esses elementos de subjetivação, seja como uma linha de fuga ou como mais um elemento (DELEUZE, GUATTARI, 1995; GUATTARI; ROLNIK, 1996).

Sustentados pela antropologia digital de tradição inglesa (HORST; MILLER, 2012; 2021, MILLER *et al.*, 2016; HINE, 2004, 2015; MACHADO 2017ab; VAN DJICK, 2013) que entende que o digital está embutido na vida cotidiana de forma tal que é impossível dissociá-lo, uma vez que não podemos falar em vida contemporânea sem mencionarmos a sua importância e influência, e utilizando a Teoria Ator-Rede como aporte teórico metodológico (LATOURETTE, 1994; 2012), o trabalho busca compreender o processo de digitalização do espetáculo "Desconcerto", entendendo-o como possível a partir da teorização sobre a cena expandida (MONTEIRO, 2016) com seus hibridismos, cruzamentos, paralelos e afluências. A adaptação será, então, o ponto de análise inicial para compreendermos como a relação entre internet e teatro foi percebida, já que a ideia de partida é a de que há características do fazer teatral que se transformam para fazer caber algumas especificidades da internet e vice-versa. Entendido como um facilitador da divulgação e da comunicação das peças teatrais e como um encurtador de distâncias geograficamente impostas, o digital se torna, a partir deste projeto do Sesc, a solução possível para o contato do coletivo com a arte e com o teatro, em um cenário pandêmico.

Foucault (1995) ao dizer que "Necessitamos de uma consciência histórica da situação presente" (p.232), entende que a conceituação não deve estar fundada apenas em uma teoria do objeto, mas no conhecimento das condições históricas que motivaram a sua conceituação. Seguindo esta teoria, iniciamos nossa investigação com um panorama do campo do teatro performativo e como ele atravessa questões antropológicas e psicossociais. Ao partirmos da



ideia de que as mídias sociais moldam e são moldadas pelos sujeitos em um sistema de reciprocidade, afastamos a ideia de neutralidade das redes (VAN DJICK, 2013). Assim, iniciamos a investigação ancorados pela antropologia digital a fim de descrever os processos de conexão entre o espetáculo e a plateia, buscando compreender como a plateia *online* se entende enquanto tal e quais as questões mais recorrentes nos discursos deixados pelos interlocutores, nas abas de bate-papo<sup>4</sup> *online* e nos comentários da apresentação.

Somados à teoria da antropologia digital e do campo do teatro performativo, inserimos na análise, também, a Psicossociologia como campo de sustentação da pesquisa. A função terapêutica da arte e suas interferências na relação mente e corpo (LANGER, 1953) são colocados em xeque no projeto promovido pelo Sesc, já que a pandemia colocou em destaque a importância do setor cultural para a estabilidade emocional das pessoas de um lado e acelerou a desigualdade de salários e condições de atuação para os profissionais da área de outro. Entendendo a instância psicossocial presente, bem como a relação entre sujeito e contexto, sendo ambos atores de mesma importância para a análise do todo, a Psicossociologia se apresenta enquanto campo transversal na discussão. A valorização da alteridade constitutiva e o foco para os sujeitos do conhecimento: sujeito e contexto, são peças fundamentais na teorização sobre o teatro performativo digital, já que pandemia, aceleração e processo de digitalização da vida foram elementos do contexto importantes para a análise.

O digital é entendido enquanto espaço de construção de sentidos e meio potente sobre o qual é possível interpretar culturas e identificar rastros das experiências *on* e *offline* que são trazidos de um meio para o outro em um regime de reciprocidade (HORST, MILLER, 2012, 2021; MILLER, SINANAN, 2014). Ao escolhermos a adaptação "Desconcerto" como objeto de análise para a compreensão das marcas culturais que se mantêm e que se diferem a partir da experimentação da obra teatral, mergulharemos nos fluxos discursivos que emergem na página de apresentação do espetáculo. A ideia é identificarmos, a partir dos discursos dos integrantes do que estamos chamando de nova concepção de plateia *online* (MESQUITA, MACHADO, 2020), quais os sentidos evocados e como foi compreendido o lugar de plateia. Para tal, utilizaremos a Análise do Discurso de tradição francesa como instrumento de interpretação das falas dos interlocutores deixadas na plataforma como públicos (ORLANDI, 1999, 2003, 2019; PÊCHEUX, 1995), partindo do entendimento de que não há discurso sem contexto.

A análise da recepção da obra será realizada na intenção de identificar os efeitos da mediação entendendo que, assim como postulam Lúcia Santaella e Tarcísio Cardoso: "do ponto

---

<sup>4</sup> Como ocorreu em formato de transmissão ao vivo, o espetáculo contou com uma aba de bate-papo online na qual os usuários conectados conseguiam mandar mensagens concomitantemente com a performance da obra.

de vista do ator-rede, não é possível atribuir uma causa a um efeito, pois os **efeitos são sempre multicausados** ou, mais precisamente, são produtos de uma interação" (2015, p.177, grifo nosso). A importância da análise do coletivo e do contexto são colocadas em relevo, já que ao investigarmos os efeitos da mediação na recepção e criação do teatro digital dialogamos diretamente com esses dois vieses. O fato de os efeitos serem sempre multicausados, como apontam os autores, é ponto de partida desta dissertação, que tem a pretensão de articular diferentes campos do saber: performance, antropologia e psicossociologia, para mapear as circunstâncias e a produção de subjetividades de sustentam a realização e disseminação do teatro digital.

Por que é importante estudarmos os hibridismos entre teatro e digital? Além de estarmos produzindo um material sobre as implicações da pandemia no campo artístico, que historicamente serão de valor para as pesquisas que abordem o tema, estaremos reforçando o lugar do teatro enquanto instrumento político, econômico e cultural de relevância, que teve no cruzamento com o digital uma oportunidade de manutenção, expansão e transformação. A discussão sobre a cena expandida e as diversas possibilidades de caminhos, formas e contornos das artes da cena, neste caso em especial, do teatro, abrem margem para a exploração do formato. Em tempos de instabilidade e imprevisibilidade constante, como no caso de um contexto pandêmico, é importante que estudemos como o teatro digital assumiu a função de alimentar, mesmo de maneira tímida, a esperança e gerar alívio.

Desta forma, a estrutura da dissertação se organiza em quatro capítulos. Tendo como pano de fundo a noção de que investigações qualitativas não partem de hipóteses muito rígidas (MACHADO, 2017), num primeiro momento vamos situar o campo dos estudos do teatro performativo, da psicossociologia e da antropologia digital de tradição inglesa, como arcabouço teórico principal para a análise da adaptação *online*. Para isso, iremos partir da discussão sobre a teatralidade e a performatividade, percebendo os contornos que delimitam ambas as noções. Considerando o lugar do teatro performativo e da performance como campos de ramificações bastante vinculadas ao digital, vamos tangenciar o campo do teatro digital com o performativo, na tentativa de observar como eles dialogam. A Psicossociologia e a antropologia digital serão também, delimitadas neste primeiro momento, já que é fundamental entendermos como o digital é compreendido enquanto espaço de pluralidade de sentidos e interpretações, que influenciam nos sujeitos e no contexto.

Em seguida partiremos para a descrição da metodologia desta pesquisa, que utilizará como norte a Teoria Ator-Rede (TAR) (LATOUR, 1994, 2012), entendendo como a rede se articulou e quais produções de subjetividades emergiram, e a Análise do Discurso de tradição

francesa (ORLANDI, 1999, 2003, 2019; PÊCHEUX, 1995), para identificarmos padrões, minúcias e especificidades dos contextos sócio-históricos marcados nos discursos dos interlocutores, que aqui são os integrantes da plateia *online*. A metodologia escolhida orienta investigações discursivas e subjetivas, como as que nos permeiam enquanto sujeitos sociais. Sobre a seleção do *corpus* empírico, cientes de que seria inviável com o prazo determinado fazer uma leitura de todas as narrativas produzidas, já que no total são mais de novecentos comentários, fizemos a seleção de 50 comentários que serão analisados a fim de respondermos às perguntas principais do trabalho.

Com isso posto, o próximo passo é mergulhar na análise da rede, a partir de uma observação atenta e sensível da obra, descrevendo o que percebemos tanto no que diz respeito ao espetáculo em si, quanto nas vozes dos interlocutores. A partir do aporte metodológico da TAR, vamos seguir os actantes, ou seja, os atores humanos e não-humanos que produzem essas novas cadeias sociotécnicas tentando compreender tudo que as envolve este agenciamento: discursos, imaginários, contexto, criações, desejos etc. Nesta etapa, tecnologia e teatro são personagem de importância igual para a compreensão de como a rede se articulou, quais elementos foram fundamentais para a sua construção e quais as controvérsias que foram mapeadas. Importante sublinhar e mergulhar nas controvérsias da rede já que elas são capazes de revelar questões cruciais dos agenciamentos sociotécnicos como um todo.

Por fim, após perpassarmos por todo o percurso de investigação e descobrimento de nós na rede, a ideia é cruzarmos todos os dados coletados de forma tal que seja possível sanar as dúvidas, hipóteses e reflexões levantadas. Importante trazermos as implicações a nível pessoal que a pesquisa ocasionou para a pesquisadora, bem como os desvios que foram impostos nos rumos da pesquisa, já que o exercício da autoetnografia é parte importante dos trabalhos que tem no campo antropológico sua sustentação (HINE, 2015). Eventuais impossibilidades e impedimentos em relação ao contato com os interlocutores, principais reflexões e implicações de pesquisa são também dados de relevância para essa dissertação. A ideia é a de, no final do estudo, compreendermos melhor o fenômeno do teatro performativo digital à luz da teoria levantada e das inquietações que deram início à investigação.

## 2. TEATRALIDADE E PERFORMATIVIDADE: NO CAMPO DA ANTROPOLOGIA DIGITAL

O teatro é em essência um ato político (GUÉNOUN, 2003) e uma manifestação coletiva, uma vez que não há como dissociar a relação entre teatro, sociedade e cultura (RANCIÈRE, 2005). E, como sintetiza Lehmann: "A arte simplesmente não pode se desenvolver sem estabelecer relações com as formas anteriores" (LEHMANN, 2007, p.34). Por esses motivos, o teatro é entendido como um campo multifacetado (LEHMANN, 2007) e um fenômeno que molda e é moldado por questões políticas, históricas, sociais, culturais, subjetivas e pelos outros tipos de arte.

A partir do século XX, o texto e o lugar começam a ser questionados dentro das teorizações sobre o teatro, já que a tríade ator, texto e público, que fora até então capaz de constituir o fenômeno teatral (MAGALDI, 1985), entrava em conflito com outras formas artísticas como o *happening*<sup>5</sup> e a performance, por exemplo. Surge, assim, a necessidade de se refletir sobre a teatralidade, a fim de centralizar o teatro definindo suas propriedades e diferenciando-o das demais formas artísticas emergentes (FÉRAL, 2015). O que se percebeu durante o mergulho no campo foi que a teatralidade não se resume ao teatro em si. Nas palavras de Josette Féral:

A condição da teatralidade seria, portanto, a identificação (quando é produzida pelo outro) ou a criação (quando o sujeito a projeta sobre as coisas) de um outro espaço, espaço diferente do cotidiano, criado pelo olhar do espectador que se mantém fora dele. Essa clivagem no espaço é o espaço do outro, que instaura um fora e um dentro da teatralidade. É um espaço fundador da alteridade da teatralidade. (FÉRAL, 2015, p.86)

Há, portanto, teatralidade a partir da iniciativa do espectador que é capaz de produzir uma transformação qualitativa nas relações com os demais sujeitos. Ao qualificar o espectador enquanto agente definidor do que está ou não inscrito na teatralidade, o olhar do outro, seu imaginário e sua relação com o mundo tornam-se os protagonistas da ação. Um casamento, por exemplo, suas gestualidades, ritualismos, cenários e discursos podem ser lidos pela ótica da teatralidade pelo observador, que a partir de uma operação cognitiva registra o espetáculo (por que não chamarmos assim?) no âmbito da teatralidade. A noção de teatralidade como uma consequência do olhar e da interpretação do espectador dialoga com a teoria de representação

---

<sup>5</sup> O movimento experimental intitulado "*happening*" investia na interseção entre artista e audiência. Em uma espécie de experiência subjetiva, o *happening* misturava dança, música, pintura e literatura em um hibridismo cênico que tinha na relação com a plateia o foco principal. A música ocupava um ponto importante para esse movimento. John Cage, conhecido como pai da música eletrônica, é um dos principais nomes desta vanguarda. A manifestação artística foi responsável por flexibilizar a rigidez no sistema cênico de divisão entre ator e público (LEHMANN, 2007).

do eu na vida cotidiana de Erving Goffman (1985), que entende o limite entre a vida cotidiana e o teatro como mínimo.

O autor usa o campo semântico do teatro como dispositivo de interpretação da sociedade ao relacionar os comportamentos sociais a papéis representados pelos indivíduos, o cotidiano a um palco e a interação ao lugar de plateia. Ora, se há plateia os papéis sociais também dependem da alteridade e do olhar do outro. O sujeito, portanto, cumpre um papel social de acordo com o contexto, ou seja, para cada estímulo social há um movimento que pode ser representado e que dependerá exclusivamente do público que o assiste. A performance, por consequência, seria resultado de um jogo muito semelhante ao cênico, no qual a plateia e o elenco também têm destaque. Nesse sentido, os indivíduos se encontram no lugar de atores, representando comportamentos em que é possível ter algum domínio sobre quem são. Há, ainda na teorização de Goffman (1985), a noção de *backstage* que seria o lugar no qual o indivíduo conseguiria relaxar e expressar sua própria identidade. A metáfora teatral utilizada por Goffman (1985) oferece ao indivíduo a oportunidade de construção de si no cotidiano, considerado um mar de representações.

Teatralidade, portanto, envolve questões antropológicas, já que comportamentos, interações e reações são elementos fundamentais para sua conceituação. Se a teatralidade existe mesmo quando não há ator, mas quando há criação e ficção, ela existe para além do teatro. Logo, a teatralidade existe em algumas instâncias sendo a do teatro a mais comumente associada. Na conceituação de teatralidade do teatro, Josette Féral (2009; 2015), por sua vez, afirma que o ator é produtor e portador da teatralidade, o que não retira a agência do espectador que se mantém enquanto criador da teatralidade, já que é ele quem se apossa dela pelo olhar.

Voltando a atenção para o caráter antropológico da inscrição da teatralidade, os corpos e a criação (ou o imaginário) são fundamentais para ela. Se pensarmos na virtualidade destes corpos, no sentido de desterritorialização, precisaremos re-investigar a teatralidade do teatro, uma vez que o corpo quando desterritorializado existe a partir da projeção - ou da mediação. O campo da cena contemporânea, com seus vários nomes de batismo - cena expandida, para teatro, performance, dança teatro, instalação, arte como veículo-, resulta da premissa de que o teatro é formado tal qual uma teia de retalhos em que há superposição de gêneros, hibridismos, aramados estéticos e possibilidades infindáveis de formas e formatos (FERNANDES, 2011). Assim como resume Gabriela Monteiro, o debate sobre a cena expandida tem como ponto focal a promoção das “interrelações e novos agenciamentos a partir das articulações estabelecidas entre as artes, o que traduz a inespecificidade dos campos artísticos contemporâneos.” (MONTEIRO, 2016, p.40). O conceito de cena expandida, ainda para Gabriela, abarca mais do

que apenas o fazer teatral convencional, com seus modelos de produção e recepção operantes, permitindo uma espécie de convergência com demais áreas artísticas, como as mídias audiovisuais, a performance, a dança, a literatura etc.

Nesse sentido, considero que a cena expandida modifica a recepção da obra artística, propiciando novos modos de percepção, levando o espectador ao lugar de agenciador da obra. Interagir com possibilidades múltiplas que vão desde o uso de dispositivos audiovisuais, passando por suportes distintos ao contato sensorial com materiais e espaços não convencionais, leva o espectador a experimentar um tipo de recepção em que se vê convidado a transitar entre tempos e espaços variados. É na articulação, no encontro, na intersecção entre tempos, espaços e no hibridismo da confluência entre as artes que situo a cena contemporânea. (MONTEIRO, 2016, p. 42)

A autora dialoga com Silvia Fernandes (2011) e Josette Féral (2013) ao percorrer os pontos principais que sustentam sua teoria sobre a cena expandida. Dentro deste conceito está uma das ramificações possíveis, no sentido Deleuziano, do teatro: o teatro performativo. Definido por Féral, o teatro performativo leva esta nomenclatura para determinar o teatro antes chamado de pós-moderno ou pós-dramático por Lehmann, mas que, para a autora, tem na performance o seu ponto nevrálgico.

Nas bibliografias iniciais sobre o tema, em meados da década de 70, surge o conceito de "teatro pós-dramático", analisado pelo alemão Hans-Thies Lehmann (2007). O conceito aborda questões sobre a superação do estatuto de "dramático" do teatro que, até então, se baseava no texto, e abre espaço para a possibilidade de diferentes formas de uso dos signos e elementos teatrais - como o predomínio da gestualidade, do ritmo, do tom, do vazio e do silêncio, por exemplo. A terminologia de "pós-dramático" foi utilizada pelo autor para se referir ao teatro do presente, no qual manifestações sobre o novo paradigma do teatro foram levantadas.

Feita esta breve relação entre teatro performativo e pós-dramático, voltemos ao teatro performativo, que é bastante caro para este estudo. Por ser uma das possíveis direções permitidas pela cena expandida, vamos a partir de agora mergulhar na sua teorização a fim de traçar um diálogo entre antropologia, performance e teatro.

## **2.1 O TEATRO PERFORMATIVO**

A performance pode ser compreendida como um instrumento de significação do aparato social tanto para os estudos quantitativos, onde há um conjunto de agenciamentos sociotécnicos a partir dos quais a teoria é traduzida para a prática (CALLON, 2006), quanto para os qualitativos, que entendem que o campo da performance pode ter raiz na linguística, na análise

comportamental, na interpretação social, na construção de sentidos sociais e na antropologia (GOFFMAN, 1985; SCHECHNER 2013; BUTLER, 2018), é sobre este segundo pilar que vamos aprofundar nosso estudo.

Como afirma Féral “[...] performance sempre afixou uma multiplicidade de inspirações e de formas, que nenhuma outra arte pôde preservar com a mesma intensidade” (FÉRAL, 2013, p.136). Para Renato Cohen (1995), pesquisador brasileiro pioneiro nos estudos sobre performance, ela é antes de tudo uma expressão cênica, que existe em função do espaço e do tempo. Por isso, é preciso que algo aconteça em um determinado instante e em um determinado lugar para caracterizá-la.

Richard Schechner (2013), autor norte-americano que construiu uma das bases principais sob a qual os estudos de performance se apoiam, também sustenta os estudos sobre o teatro performativo. Para o autor, quase tudo pode ser estudado enquanto performance, o que não significa que tudo é performance, uma vez que não há característica intrínseca a ela que a configure como tal. Segundo sua teoria, as ações são realizadas a partir de comportamentos duplamente vivenciados, ou seja, desde a ação mais secundária até a mais complicada há algum tipo de preparação ou ensaio para que ela ocorra, mesmo que de forma inconsciente - o preparo de um bolo a partir de uma receita é um exemplo. E esses comportamentos duplamente vivenciados ou restaurados são ações performáticas ou apenas performances. Há, contudo, uma característica fundamental: as performances estão sempre em transformação pois não há comportamento igual ao outro.

Porém, partindo da premissa deste estudo de analisar um espetáculo com transmissão mediada pelo computador, vale questionarmos quanto às cópias reproduzidas de maneira mecânica, digital ou biológica. Nesses casos, se não há comportamentos idênticos mesmo quando ensaiados inconsciente ou conscientemente, como se dão as performances? Nos casos em que a performance seria a mesma já que estaria gravada com ajuda dos aparatos digitais, sem qualquer tipo de interferência, como a performance aconteceria? Entra aí a noção e a importância da receptividade da ação. “A raridade de um evento não depende apenas de sua materialidade, mas também de sua interatividade - e a interatividade está sempre em fluxo.” (SCHECHNER, 2013, p.30, tradução nossa<sup>6</sup>). Ora, se a questão principal para categorizarmos algo enquanto performance está centrada, nesses casos, na figura do próximo, ou seja, se o contexto de cada recepção muda e, assim, temos sempre uma nova performance, o olhar do

---

<sup>6</sup> Do original: *The uniqueness of an event does not depend on its materiality solely but also on its interactivity – and the interactivity is always in flux.*

outro é peça fundamental para o campo. A importância do outro e da recepção é questão também percebida nos estudos sobre teatralidade já aqui analisados.

Desta forma, fazendo um breve resumo sobre a teoria *schecheriana* discutida até aqui, grande parte das ações, hábitos, rituais e rotinas seriam parte de comportamentos restaurados e, por isso, configurariam uma performance. Estes comportamentos restaurados têm relação direta com a cultura local, com as tradições e costumes. A convenção, o contexto histórico e social, o uso e a tradição seriam as responsáveis pela confirmação do título de performance, o que aproxima sua teorização do campo antropológico, para além do artístico/cênico. Sendo assim, podemos traçar que o que há de inerente em uma performance é a sua subjetividade (no sentido Deleuziano do termo, em que há produções de subjetividade capazes de intervir nos agenciamentos) e que o domínio da cultura e da noção de agenciamentos é fundamental para compreendermos melhor os referenciais do que seria e do que poderia ser enquanto performance. Resumindo o que vimos até agora: há um giro performativo nas ciências sociais e humanas e um giro antropológico da arte.

Dito isso, voltemos para a teorização sobre o teatro performativo. O diálogo com o campo da antropologia nos estudos de performance são fundamentais para a interpretação do teatro performativo, mas não só. Cabe mencionarmos o valor da performance em seu sentido puramente artístico, questão que Andreas Huyssen (1986), crítico de arte alemão e professor da Columbia University, sublinha e que Féral (2013) endossa. A utilização do campo semântico do teatro e, por consequência, da performance como instrumento de interpretação do mundo - iniciativa antropológica dos estudos de performance - é característica das escolas norte-americanas. Já a perspectiva artística e estética que inclui a performance como objeto de estudo é uma prática mais adotada pelas escolas europeias, segundo Josette Féral (2013). Assim sendo, é pelo cruzamento entre ambas as noções de performance que a autora vai traçando os contornos do que seria o teatro performativo, que toca fundamentalmente na produção de subjetividades do performer.

Performer, ainda bebendo na fonte de Schechner (2013), seria o realizador da ação, em sentido mais amplo: o ator, o encenador, o cenógrafo, iluminador ou qualquer objeto que assumira este lugar. Neste conceito, a valorização do “fazer” supera o valor da representação, no sentido mimético do termo.

Para além das personagens evocadas, ele [o teatro performativo] impõe o diálogo dos corpos, dos gestos e toca na densidade da matéria, sejam as do performer em cena ou das máquinas performativas: vídeos, instalações, cinema, arte virtual, simulação (The Builders Association, Big Art Group, Castraf). (FÉRAL, 2013, p.129)



A ênfase no processo é questão primordial para o teatro performativo, tanto quanto a experiência evocada no espectador. No teatro performativo o ator é convidado a realizar a ação, assumir riscos, estar presente. Ele se torna responsável por “afirmar a *performatividade* do processo” (FÉRAL, 2015, p.13, grifo da autora). O espectador, por sua vez, fica incumbido de interpretar os signos e os gestos que estão em reconstrução permanente. Sílvia Fernandes (2011) em seu artigo sobre teatralidade e performatividade, também investigando a obra de Josette Féral (2013), salienta que o ator em geral se expressa em movimentos autobiográficos e se esforça para desassociar-se da representação, enquanto um sujeito desejante. Schechner (2013) afirma, também, que a performatividade é ao mesmo tempo uma ferramenta teórica e um ponto de vista analítico, já que, ainda segundo o autor, toda construção de realidade tem potencial performativo. Ora, cabe, portanto, indagarmos que se tanto a performatividade quanto a teatralidade dependem do olhar do outro e dos corpos, da ação e da recepção e estão dentro de um guarda-chuva tanto antropológico quanto artístico, onde termina a performatividade para começar a teatralidade e vice-versa?

“É o olhar do espectador que faz nascer a teatralidade da performance lá onde havia apenas o especular. A arte da performance deveria, portanto, ler-se em primeiro grau.” (FÉRAL, 2013, p.147). Ao fazer essa afirmação, a autora indica que a performatividade seria um dos elementos da teatralidade, o que significa que todo espetáculo é uma relação recíproca entre ambos. Sílvia Fernandes resume bem o pensamento de Josette Féral:

A performatividade é responsável por aquilo que torna uma performance única a cada apresentação, enquanto a teatralidade é o que a faz reconhecível e significativa dentro de um quadro de referências e códigos. (FERNANDES, 2011, p.18)

A performatividade, portanto, seria o pano de fundo onde a teatralidade pode surgir a partir do olhar do outro. Assim sendo, como o teatro performativo permite o hibridismo de formas, representações, estética e fazeres, como ele é percebido quando está sendo realizado inteiramente dentro do digital? O teatro limitado pela tela do computador ou qualquer dispositivo tecnológico (celular, tablet e, até mesmo, geladeiras) que está sendo performado e/ou representado em espaços não convencionais também precisa ser investigado a partir de suas especificidades. Já vimos que objetos podem assumir o lugar de performers, sendo eles o portador de teatralidade e protagonistas da ação, mas quando o espaço cênico é limitado pela tela e depende da conexão para existir, como o corpo, a teatralidade e, conseqüentemente, a performatividade são afetadas? Seria o próprio computador uma espécie de performer?

## 2.1.2 O teatro (performativo) digital

Steve Dixon (2007), pesquisador e artista inglês, buscou compreender quais as particularidades do desempenho de uma performance dentro do espaço digital. Ao esmiuçar a relação e as práticas performáticas dentro do digital, o autor procurou identificar os diferentes significados, usos, impactos e efeitos desta forma artística. Segundo ele, as performances digitais recebem esse título quando a tecnologia do computador funciona como uma peça-chave para a produção da performance e não como um subsidiário do conteúdo, da técnica, da estética.

Isso inclui teatro ao vivo, dança e arte performática que incorpora projeções que foram criadas ou manipuladas digitalmente; performances robóticas e de realidade virtual; instalações e trabalhos teatrais que utilizem equipamento de detecção / ativação por computador ou técnicas telemáticas; e trabalhos e atividades performativos que são acessados por meio da tela do computador, incluindo eventos de teatro cibernético, MUDs, MOOs e mundos virtuais, jogos de computador, CD-ROMs e trabalhos de arte em rede performativos. (DIXON, 2007, p.3, tradução nossa<sup>7</sup>)

O autor entrelaça performance e teatro dentro de sua teorização sobre performance digital como um todo, uma vez que o digital é utilizado enquanto acessório ou meio de produção capaz de tornar a relação da arte com as tecnologias algo horizontalizado, na qual não há distinção hierárquica sobre um em detrimento do outro.

Assim como o debate da cena expandida e do teatro performativo, são várias as formas de nomear o teatro exclusivamente realizado dentro do digital. Seja como cyber-teatro (DIXON, 2007), teatro virtual (GIANNACHI, 2004), teatro digital (FOLETTTO, 2011), teatro cyborg (PARKER-STARBUCK, 2011) ou, invertendo a lógica, computadores como teatro (LAUREL, 1993). É vasta a bibliografia que aborda o tema da migração do teatro para o digital.

Já no final do século XX percebe-se a movimentação de espetáculos fundamentalmente para dentro do *online*, em que a encenação ocorre respeitando os limites da tela. A invenção da World Wide Web em 1991 foi responsável não só por transformar a comunicação (HINE, 2004), mas contribuiu para a esfera artística como um todo, influenciando nas práticas artísticas do teatro, da performance e da dança, por exemplo (DIXON, 2007). Inclinado em traçar a evolução das práticas artísticas, mais precisamente da performance dentro do digital, Steve Dixon (2007) analisa os contextos teóricos, artísticos e tecnológicos que tornaram possível esta forma de fazer arte mediada. Entendendo o teatro digital ou, nas suas palavras, o cyber-teatro,

---

<sup>7</sup> Do original: *This includes live theater, dance and performance art that incorporates projections that have been digitally created or manipulated; robotic and virtual reality performances; installations and theatrical works that use computer sensing/activating equipment or telematic techniques; and performative works and activities that are accessed through the computer screen, including cybertheater events, MUDs, MOOs, and virtual worlds, computer games, CD-ROMs, and performative net.art works*

como uma forma de performance com algumas particularidades na representação do corpo, do espaço e do tempo, o autor afirma que:

Os potenciais interativos únicos do cyber-teatro transformam a relação ator-público, bem como os aspectos espaciais normais da performance teatral. A localização no ciberespaço diferencia fundamentalmente o cyber-teatro da apresentação tradicional baseada em locais com a presença de espectadores, e sua natureza interativa o localiza em um espaço diferente e mais subjetivo do que a televisão convencional ou a mídia de tela. (DIXON, 2007, p.509, tradução nossa<sup>8</sup>)

A especificidade que a coordenada espacial adquire no teatro realizado dentro do digital é um ponto bastante discutido pelo autor, bem como a relação público/ator que também se transforma. Essas especificidades da relação entre tempo, espaço e recepção são reveladas dentro do teatro digital e são consideradas características próprias desta forma de fazer teatral que divergem do teatro realizado fora deste espaço. A forma com a qual os atores percebem a plateia também sofre alterações segundo Dixon (2007) que, ao investigar as singularidades do teatro digital, declara:

Esta é uma diferença importante entre o teatro tradicional e o cyber-teatro da perspectiva de um artista - a falta de presença (com exceção do texto) do público, que eles descobriram que afetava negativamente a sensação de improvisação segura. (DIXON, 2007, p.508, tradução nossa<sup>9</sup>)

A relação entre palco e plateia vem sendo transformada ao longo dos anos em função dos avanços em diferentes esferas: tecnológica, socioeconômicas, regionais, culturais etc. (CARNEIRO, 2017; DORT, 1986). Investindo um pouco mais na teorização sobre a relação entre plateia e teatro, para Viola Spolin (2005), o conceito de plateia implica na influência ativa de um grupo de indivíduos no resultado de um evento, que pode se dar de diferentes formas, seja em um jogo de futebol ou em uma apresentação teatral. A autora, junto com outro estudioso do campo da recepção artística Allan Kaprow (1966), bebe da fonte de John Dewey (1934) que menciona o fato da arte provocar uma experiência. Essa influência e experiência provocadas na plateia, ainda segundo a autora, se dá uma vez que ela deve ser entendida também como uma parte envolvida no processo teatral. É preciso que haja uma experiência pessoal e não apenas uma estimulação artificial ao assistir a um espetáculo. Do mesmo modo que o teatro se adapta à conjuntura sociocultural de cada época, a plateia também sofre alterações e molda-se de

---

<sup>8</sup> Do original: *The unique interactive potentials of cybertheater transform the performer-audience relationship, as well as the normal spatial aspects of theater performance. Location in cyberspace fundamentally differentiates cybertheater from traditional venue-based performance attended by spectators, and its interactive nature locates it in a different, more subjective space than conventional television or screen media.*

<sup>9</sup> Do original: *This is an important difference between traditional theater and cybertheater from a performer's perspective the lack of presence (other than textual) from the audience, which they found adversely affected the sense of improvisational security.*

acordo com o contexto (DESGRANGES, 2008). Por isso, ela é o membro mais prestigiado do teatro e é responsável por dar significado a ele (SPOLIN, 2005).

Indo na mesma direção, Susanne K Langer (1953), filósofa que se dedicou aos estudos da relação entre mente e arte, por sua vez, afirma que toda experiência está carregada de emoções, seja por quem cria ou por quem recebe, e, por isso, a compreensão da obra é realizada a partir das experiências pessoais de cada um. Em outras palavras, ao entrar em contato com uma obra de arte o espectador utilizará suas próprias experiências para se relacionar com ela, que não necessariamente será interpretada da mesma forma daquele que está criando a obra. O que cada um compreende da obra está carregado de suas próprias subjetividades, simbolizações e concepções de mundo.

Entendida como um pilar estrutural da arte teatral, a plateia precisa compreender a linguagem teatral a ponto de interpretá-la. Assim como discute Flávio Desgranges (2006) quando analisa a pedagogia do teatro moderno: "O espectador desempenha um papel fundamental no evento, já que cabe a ele decodificar, relacionar e interpretar um conjunto cada vez mais complexo de signos propostos em um espetáculo teatral." (DESGRANGES, 2006, p.36). A importância da recepção do teatro é tamanha que a própria etimologia da palavra teatro confere à plateia um lugar de prestígio, uma vez que vem do grego *theatron* que significa lugar de onde se vê ou tornar-se espectador (GUÉNOUN, 2003).

Quando Dixon (2007) afirma que a desterritorialização da plateia "afetava negativamente a sensação de improvisação segura" (p. 508), ele nos dá o caminho para investigar como a não presença física da plateia influencia o trabalho do ator. Em que sentidos a virtualização da plateia (no sentido geográfico), implica no teatro performativo digital? Guardemos estas inquietações que serão investigadas durante o trabalho de campo deste projeto.

Quanto à teorização do teatro propriamente realizado no digital, alguns autores se dedicaram a conceituar e nomear o que em meados dos anos 2000 era uma nova forma de se fazer teatro. Gabriela Giannachi (2004) irá classificar esse teatro mediado como teatro virtual. O conceito de virtual, assim como foi proposto por Pierre Lévy (1996), e sustentado por Giannachi, traz consigo a ideia de dualidade real/virtual, sendo o último entendido como um lugar da desterritorialização. A autora afirma em seu livro que a realidade virtual funcionaria como um laboratório de recriação do real e, por consequência, o teatro virtual seria uma simulação do real. Além da experiência do ator, a experiência da plateia no teatro digital é fundamentalmente produto de uma simulação, segundo a autora: "todos eles [os teatros virtuais]

compartilham a característica de serem obras abertas nas quais o espectador participa amplamente da obra de arte de dentro dela." (GIANNACHI, 2004, p.4, tradução nossa<sup>10</sup>)

Em oposição à ideia de dicotomia real *versus* virtual, autores da linha da antropologia digital vão sustentar que não há, dentro do espaço digital, uma relação de ambiguidade sobre o ocorre dentro e fora dele e sim uma continuidade (MILLER *et al.*, 2016; HORST; MILLER, 2012, 2021; HINE, 2004, 2015), vamos voltar nossa atenção para esse conceito no decorrer do estudo.

Ainda em relação ao teatro representado ou performado respeitando os limites do digital, Brenda Laurel (1993) - primeira autora a dedicar-se ao estudo do teatro mediado - afirma que o palco digital estaria posicionado em um não lugar. A abstração do palco seria superada pela representação, uma vez que a importância do ator na produção e na encenação do espetáculo seria essencial e sustentaria em si toda a produção artística. Laurel sublinha que:

A magia técnica que sustenta a representação, como no teatro, está nos bastidores. Se a magia é criada por hardwares, softwares ou wetware, não importa; seu único valor está no que produz no 'palco'. Em outras palavras, *a representação é tudo que existe*. (LAUREL, 1993, p. 17, tradução nossa<sup>11</sup>, grifo da autora)

O lugar de relevância da produção e do ator para o exercício do teatro digital, ponto levantado por Laurel (1993), coloca na comunidade artística a responsabilidade de tornar a experimentação do teatro mediado completa. Como visto, todos os autores até aqui mencionados concordam que há uma transformação de linguagem e estética na transposição do teatro para o digital, alguns irão sobressaltar a mudança na forma de recepção e outros na produção.

Contudo, independentemente da motivação, o teatro é uma arte que sempre olha para o seu tempo. Exemplo fundamental da utilização de tecnologia nas peças teatrais é o Deus *ex-machina* criado pelo autor grego Eurípedes (480-406 a.C). Assim como define Aristóteles em *Poética* - provavelmente registrada entre os anos 335 a.C. e 323 a. C -, a expressão resulta de uma espécie de plataforma (*mechane*) que tem como objetivo pôr em cena uma ou mais divindades para resolver algum conflito do roteiro e/ou inaugurar um culto. Este conflito insolucionável deve, contudo, estar inscrito no registro da verossimilhança, uma vez que o uso do artifício faz parte da Tragédia. Para Aristóteles, a Tragédia é a representação de homens superiores por atores e, por isso, deve ser mais real possível. Ou seja, é preciso que haja

---

<sup>10</sup> Do original: *they all share the characteristic of being open works in which the viewer is variously participating to the work of art from within it.*

<sup>11</sup> Do original: *The technical magic that supports the representation, as in the theater, is behind the scenes. Whether the magic is created by hardwares, softwares or wetware is of no consequence; its only value is in what it produces on "stage". In other words, the representation is all there is.*

verossimilhança na história contada para justificar a utilização do Deus ex-machina, que precisa ser utilizada com critério e rigor. “Não deve haver nas tragédias nada de irracional e, se houver, que seja fora da tragédia, como no Édipo de Sófocles” (ARISTÓTELES, 2004, p. 69).

A preocupação com a verossimilhança de Aristóteles tem relação com a sua denominação de arte: o lugar da imitação, ou seja, o lugar da recriação da natureza das coisas que se dirigem à perfeição. Assim, a arte teria como função corrigir a natureza ou o "princípio criador" naquilo em que haja fracasso (BOAL, 1991). Por exemplo, a arte da tecelagem permite a fabricação de tecidos para proteger a pele do sol e da chuva, uma vez que a pele não é suficientemente resistente (BOAL, 1991).

Com isto posto, a reconfiguração da ontologia do teatro quando em fusão com o digital, principalmente no que tange a relação entre as coordenadas do espaço-tempo, a correspondência entre público e ator e a abstração do palco, vai fazer surgir algumas discussões sobre: i) os espaços possíveis para o fazer teatral; ii) a importância da relação palco e plateia para a configuração do teatro que é posta em evidência pelo teatro digital.

Essa aparente incompatibilidade inicial nos estudos sobre o teatro digital cai no recorrente discurso sobre autenticidade. Assim como na obra do pintor surrealista René Magritte "*La trahison des images (ceci n'est pas une pipe)*", a negação presente no jogo de palavras e na imagem confere ao quadro uma interpretação paradoxal (FOUCAULT, 1988), onde duvidamos do que vemos e do que lemos. Para o teatro digital, essa negação da linguagem e da forma também é percebida. Assim como salienta Lúcia Santaella (2003), a euforia e a disforia aplicadas em relação ao teatro digital ocorreram outrora em relação ao digital enquanto espaço como um todo, questão que iremos detalhar no decorrer deste estudo.

A preocupação com a "perda" ou o "afastamento" da arte teatral com os seus princípios "tradicionais", vai de encontro com a ideia de que o experimental é uma vanguarda tradicional do teatro (GUARINOS, 2012). E, deste modo, a adição do digital na representação artística poderia ser entendida como uma prática artística experimental e/ou também como uma ramificação da cena expandida e do teatro performativo - pontos já discutidos neste trabalho.

Outro ponto de relevância para pensarmos o digital como um espaço possível para a realização do teatro está amparada no fato do teatro ser, em essência, um ato político (GUÉNOUN, 2003) e uma manifestação coletiva, ou seja, não é uma categoria apartada da vida (RANCIÈRE, 2005). Ao pensarmos no mundo contemporâneo e no lugar das tecnologias no dia-a-dia dos sujeitos, percebemos que o digital está embebido no cotidiano, de tal forma que não é possível dissociá-lo (HINE, 2015). Por isso, aqui estamos classificando como teatro (performativo) digital este entrelaçamento possibilitado pela cena expandida que configura a

tela enquanto palco e permite uma reorganização da plateia, a partir de uma desterritorialização dos corpos.

Também tentando entender qual o lugar da arte nesse novo contexto de hibridismos entre *online* e *offline*, porém em um texto mais recente, a autora e diretora Marina Guzzo (2020) vai investigar o conceito de cinestesia para fazer algumas provocações a respeito da percepção da experiência artística mediada por um computador, em especial do teatro. A cinestesia seria a forma com a qual percebemos e sentimos o corpo e o que se move ao redor. A autora afirma que "A presença, como experiência cinestésica e sinestésica (movimento e percepção), vinha trazendo uma potência de aproximação que nenhuma tela ainda é capaz de exercer" (GUZZO, 2020, p.2). No que diz respeito à produção de pensamento e à percepção da experiência artística, a mediação do computador aparentemente não é suficiente para suprir o contato presencial, segundo a autora.

Dados todos esses pontos de vista, a mudança de perspectivas e a adição de elementos de subjetivação, como a abstração do palco e a transformação na ordem do público, são alterações na linguagem e na estética teatral, que implicam em mudanças na percepção da teatralidade e na performatividade do fazer teatral. Acredita-se que o teatro, enquanto meio de comunicação, pode ensinar sobre o estágio atual da cultura por ser um fenômeno sociocultural. Importa, portanto, entendermos melhor sobre as especificidades, os símbolos e simbolismos do digital, a partir de uma análise da antropologia digital, para termos indícios do porquê acontecem essas alterações na linguagem cênica dentro deste espaço. Para entendermos a relação da sociedade com o digital e como ela afeta o teatro, cabe investigarmos agora a teoria da antropologia digital de tradição inglesa. Porém, por se tratar de um estudo do programa de Psicossociologia de Comunidades e Ecologia Social, antes de delimitarmos o campo da antropologia digital, é fundamental darmos um mergulho na teorização sobre a Psicossociologia, a fim de entendermos os contornos psicossociais nos quais esta pesquisa está inserida.

## **2.2 A PSICOSSOCIOLOGIA E A TRANSVERSALIDADE**

Criada nos Estados Unidos pela Escola de Chicago, com influência francesa e a partir dos esforços de pesquisadores latino americanos, a psicossociologia surgiu em consonância com os estudos de comunidades, mas investe na necessidade de se estudar não sobre, mas *com* elas (COSTA, ALVARENGA e ALVARENGA, 2008). As investigações psicossociais se comprometem com a criação de conexões individual-psicológico-singular-subjetivo, de um lado, e com o coletivo-social-popular-político de outro (CAMARGO *et al.*, 2021). Estudam-se

grupos e sujeitos sempre em relação ao seu entorno, sem privilegiar um objeto em detrimento do outro. Escorados muitas vezes na semiótica, o esforço de interpretação da psicossociologia valoriza a alteridade constitutiva e volta seu foco para os sujeitos do conhecimento: sujeito e contexto. A análise desta retroalimentação seria, portanto, um dos caminhos para se fazer psicossociologia.

O carácter transdisciplinar da psicossociologia sustenta a análise aqui levantada sobre o digital e o teatro, uma vez que, segundo Denise Jodelet (2016), pesquisadora das mais notáveis no campo, ele substituiu a visão hierárquica e homogênea da ciência a partir de “uma superação dos limites e modelos propostos em uma organização das ciências em ‘disciplinas’ e ‘especializações’” (JODELET, 2016, p. 1262). Não falamos em pluridisciplinaridade uma vez que ela diz respeito à justaposição de disciplinas, nem em interdisciplinaridade já que ela permite a realização de conexões entre abordagens e conceitos a partir das interpretações próprias de cada disciplina, segundo Jodelet. Entretanto, ambas as noções se organizam em uma relação de complementaridade com as transdisciplinas. Por isso, utilizamos o termo cunhado como justificativa do percurso teórico utilizado, em que de um lado temos o guarda-chuva da antropologia e de outro dos estudos da arte, ambos com pontos de interseção com a psicossociologia.

Regina Campos (2018), especialista em história da psicologia social e da Psicossociologia brasileira, ao analisar o percurso acadêmico e as contribuições da professora Maria Inácia D'ávila Neto, criadora do Programa de Pós-Graduação em Psicossociologia de Comunidades e Ecologia Social - EICOS/UFRJ, para o campo, ressalta a perspectiva dialética da psicossociologia como sendo uma oposição à visão individualista do processo psicossocial. Denise Jodelet (2008), também analisando o trabalho de Maria Inácia, revela a sua defesa pelo alargamento do campo psicossocial, onde são bem-vindas contribuições de outros campos do saber, como a antropologia e as artes visuais, por exemplo.

Jean Maisonneuve (1977), autor francês com ênfase nos estudos sobre relações interpessoais, processos grupais e rituais sociais, cunhou o termo “Ciência da Interação” como um sinônimo da disciplina. Segundo o autor, entre os esforços de investigação do campo estão:

- interação dos processos sociais e psíquicos ao nível das condutas concretas;
- interação das pessoas e dos grupos no quadro da vida cotidiana;
- junção, também, entre approche objetivo e do sentido vivido, no nível do, ou dos agentes em situação. (MAISONNEUVE, 1997, p.5)

Pedrinho Guareschi (2008) também enfatiza a interação quando analisa o campo da psicossociologia, e inclui conflitos, rejeição e exclusão, aos tópicos essenciais de pesquisa, já que tensões e negociações produzem efeitos nas ações e interações interpessoais. A



psicossociologia, portanto, “[...] pauta-se a partir da constatação da complexidade das realidades psicossociais comunitárias, entendendo a necessidade de integrar diferentes campos do conhecimento para se aproximar da compreensão dessas dinâmicas complexas.” (CAMARGO, PELACANI, FARIA, 2021)

Por isso, ao analisarmos o teatro representado dentro do digital convidamos a perspectiva psicossocial para o debate. Fazemos isso ao ressaltar seu diálogo com a cultura contemporânea, sua preocupação com a investigação acerca do intercâmbio de experiências sociais e dos aspectos mente-corpo. Esses atravessamentos entre o campo da arte e da psicossociologia oferecem indícios para a análise das subjetividades e dos processos empíricos que envolvem a digitalização do teatro. Entendendo o teatro como um ato político (GUÉNOUN, 2003) e como um fenômeno sociocultural, ao incorporarmos o digital ao seu campo, abrimos espaço para uma pluralidade de interpretações que permeiam questões como as relações sociais, as subjetividades do fazer teatral e a mudança de linguagem e estética do teatro.

Para além destas questões, a esfera terapêutica da arte, sua capacidade de ressignificação de experiências, afetação da memória e construção de afetos, faz com que seu estudo tangencie diversas vezes o campo da Psicossociologia. A filósofa norte-americana Susanne K Langer (1953), fala sobre o conceito de transformação simbólica da experiência por meio da linguagem verbal e da arte. A autora afirma que: “Sentimentos imaginados, sintomas emotivos ilusórios e representações de sujeitos sencientes há muito são reconhecidos como ingredientes da arte.” (p. 182), todos esses elementos são fundamentais para o campo psicossocial, já que esta abordagem permeia a relação entre sujeito e arte, e como ela se transforma para chegar até a coletividade.

Tal relação sujeito e coletividade pode ser também percebida nos estudos em que a antropologia digital está presente. Por entender que processos sociais, coletivos e individuais permeiam não só questões imateriais como produção de subjetividades e linguagem, mas também abarcam questões como tecnologia e digitalização da vida, a antropologia digital investe em uma análise do coletivo completo. A relação entre sujeitos e tecnologia também é considerada fundamental para a interpretação do sujeito moderno (HORST; MILLER, 2012). Sujeito e seu entorno, sendo esse entorno composto por atores humanos e não-humanos (LATOUR, 2012), são pontos cruciais para o campo da antropologia digital e são caros a este estudo. Vamos, então, adentrar o campo da antropologia digital como ponto de partida para a análise da digitalização do espetáculo "Desconcerto"<sup>12</sup>, uma adaptação da peça "Processo de Concerto do Desejo".

---

<sup>12</sup> Matheus Nachtergaele em "Desconcerto" no #EmCasaComSesc. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=To0j0Ss\\_GkE&ab\\_channel=SescS%C3%A3oPaulo](https://www.youtube.com/watch?v=To0j0Ss_GkE&ab_channel=SescS%C3%A3oPaulo) Acesso em: 20 de fev. 2022

### 2.3 A ANTROPOLOGIA DIGITAL NOS ESTUDOS DA CONTEMPORANEIDADE

Questões centrais foram levantadas aqui: a importância do corpo, da imagem e do espectador. Mergulhando fundo na interseção entre mediação digital e teatro, cabe agora adentrarmos o campo da antropologia digital que está imbricada no esforço de interpretar relações, interações, usos e apropriações do digital em relação com a cultura. A reflexão sobre as “artes multimídia” (FÉRAL, 2015) e a teatralidade envolve a discussão sobre simultaneidade, sincronicidade e materialidade da imagem que também são caras a antropologia digital. Assim como delimitamos o campo da Psicossociologia, vale investigarmos o campo da antropologia digital, já que ela vai estruturar parte importante da análise.

A relação entre teatro e digital tem forte ligação com os preceitos da antropologia, como vimos, pela sua característica enquanto campo semântico, mas não só. Uma ramificação dos estudos antropológicos permite a exploração do digital enquanto espaço de construção de sentidos e meio potente sobre o qual é possível interpretar culturas. A antropologia digital de tradição inglesa, portanto, dialoga com o campo do teatro (performativo) digital porque compreende a experiência teatral *online* como um fenômeno sociocultural.

Daniel Miller (2012; 2021), antropólogo inglês notável nos estudos sobre sujeitos e mediação digital, junto com a também antropóloga Heather Horst, levantaram seis princípios básicos da antropologia digital: 1) O digital intensifica a natureza dialética da cultura; 2) A humanidade não se tornou mais mediada pela ascensão do digital; 3) O caráter holístico da antropologia digital faz com que o foco esteja na análise da experiência vivida dos sujeitos sociais e os seus movimentos; 4) A importância do relativismo cultural, negando suposição de que há homogeneização dentro do digital e dando visibilidade aqueles que são apartados dentro deste espaço; 5) A preocupação com a comum visão do digital enquanto essencialmente ambíguo, a partir de um olhar sobre as contradições do meio; 6) O materialismo do mundo digital que não perde para o materialismo da época pré tecnologias, uma vez que a materialidade não é vista como substrato mas como parte constitutiva do que nos torna humanos.

A internet é, portanto, produto da cultura dentro da qual está situada. Não podemos falar em vida contemporânea e processos sociais sem mencionar a importância da internet para a construção de laços, produção de subjetividades e identidades (HINE, 2004). Como forma de sistematizar o funcionamento da internet para esclarecer possíveis interrogações dos pesquisadores, Christine Hine (2015), pesquisadora do Departamento de Sociologia da University of Surrey, no Reino Unido, elaborou o fenômeno E<sup>3</sup>. Segundo a autora, a internet seria *embedded* (incorporada), *embodied* (corporificada) e *everyday* (cotidiana). Elucidando o

esquema: i) a internet seria incorporada uma vez que não há distinção entre as formas de se relacionar dentro e fora dos limites digitais, ou seja, o que é percebido dentro das redes sociais não perde sua autenticidade; ii) é corporificada porque se materializa no formato dos dispositivos e, assim, afeta as relações interpessoais; iii) e é cotidiana pois está inserida no dia a dia dos indivíduos de modo tal que é praticamente impossível dissociá-la.

Entendida como um fenômeno incorporado na vida dos usuários e corporificada uma vez que não há distinção entre vida fora e dentro da internet, já que os limites entre corpo e dispositivos estão cada vez mais difusos (como, por exemplo, quando usamos a expressão "estou sem bateria"), as relações sociais inseridas nesse espaço digital não perdem em autenticidade uma vez que são consideradas como uma continuidade das relações *offline* (HINE, 2015, HORST; MILLER, 2012;2021). Desta forma, a internet é um veículo que conduz interações sociais e um produto dessas interações, por isso ela precisa ser encarada não como algo alheio do processo de sociabilidade, mas como parte fundamental deste processo e da cultura local (HINE, 2004).

Entendendo que o mundo digital não se distancia do *offline* em autenticidade e materialidade (HORST; MILLER, 2012), há uma relação complementaridade entre os contextos *on* e *offline*, ao contrário de uma ambiguidade como antes se pensava (MILLER *et al.*, 2016). Retomando a discussão sobre autenticidade e desterritorialização do digital discutida por Giannachi (2004) e Lévy (1996), um ponto talvez dos mais significativos nos estudos da antropologia digital é o afastamento da noção de que o ambiente tecnologicamente mediado é uma oposição ao não mediado, na comum dicotomia real *versus* virtual. O digital é um espaço de construção de sentidos e sociabilidade estruturalmente cultural, uma vez que os processos sociais, as formas de usos e as suas apropriações possuem características que são social e culturalmente influenciadas.

A antropologia digital não vai em direção contrária àquela dita tradicional. Ainda há, por exemplo, a priorização da discussão densa e a investigação acerca das complexidades culturais, comuns na tradição antropológica, assim como a preocupação com a identificação e interpretação dos modos de organização da vida cotidiana. O que também entra em cena - para utilizar o campo semântico do teatro - é a noção da mediação tecnológica, questão não levantada pela antropologia até então.

A noção de mediação aciona, dentre outras questões, o debate da autenticidade da vida *online*, já discutido aqui. O que Miller e Horst (2012; 2021) e os demais autores da antropologia digital vão dizer é que a experiência presencial já é mediada, porque já é imersa num agenciamento de mediações (comunicação pessoal por interjeições, ações corporais, discursos,

expressões faciais). O digital, portanto, não está inscrito numa ordem terceira, ele só insere mais um elemento de subjetivação nos agenciamentos já formados, na maioria das vezes. As experiências digitais, portanto, são vistas como também processos de mediação da vida cotidiana, de sociedades urbanas e tradicionais. O que vale ressaltarmos, como um ato de cautela, é que a inclusão digital ainda não é a realidade macro quando falamos em relação a uma perspectiva brasileira. Ainda há uma exclusão digital expressiva e uma falta de acesso que evidenciam diferenças socioeconômicas agudas que não podemos deixar de lado. Ao falarmos de digitalização do teatro e acesso a esta forma de fazer teatral, estamos excluindo parte importante da população que não só não tem recursos da ordem financeira, mas também socioculturais, já que o acesso à cultura no Brasil é uma realidade de poucos<sup>13</sup>.

Há, nos estudos sobre a antropologia digital, contudo, a identificação de movimentos e movimentações tecnológicas em diversos campos e comunidades. Um dado relevante para os estudos do digital é o fato dele produzir diferença e pluralidade, uma vez que há contradições na experiência digital, o que reforça sua pluralidade. As dimensões culturais percebidas durante as investidas antropológicas e o estudo de campo sobre as relações sociais mediadas pela *webcam*, fizeram os pesquisadores Daniel Miller e Jolina Sinanan (2014) produzirem a *theory of attainment* que, em tradução aproximada para o português, seria a "teoria da retenção".

A *theory of attainment* elaborada pelos autores afirma que existem traços culturais revelados pelos usuários dentro do digital que são identificados sob forma de consciência e interação e não perdem em autenticidade apenas por estarem no contexto *online* (MACHADO, 2017b). Essas marcas culturais ou marcas de retenção, são fundamentais para entendermos como se dá a experiência dos usuários em determinadas situações e evidenciam que é preciso estudar o contexto sociocultural para entendermos o comportamento humano dentro do digital - no que diz respeito aos discursos verbais e não verbais proferidos e às práticas de navegação e interação compartilhadas. Em outras palavras, as marcas de retenção seriam os rastros das experiências *offline* que são levados para dentro do *online*.

As experiências mediadas, portanto, são entendidas como dimensões culturais com potencial de revelar marcas trazidas do *offline*. A ideia de autoconsciência é bastante explorada na conceituação, já que através da *webcam* e das plataformas de imagem nós temos a possibilidade de nos vermos na tela, o que pode ser analisado enquanto uma releitura da experiência de subjetivação nos processos anteriores, tal como Lacan discutindo a teoria do

---

<sup>13</sup> Uma pesquisa do Sesc e da Fundação Perseu Abramo de 2013 revelou que 6 em cada 10 brasileiros nunca foi ao teatro. Disponível em: <http://portaldev.sesc.com.br/portal/site/publicosdecultura/sintese/> Acesso em: 28 de mar. 2022

espelho e o lago na tradição de Édipo. O conceito de intimidade e de copresença também são explorados, uma vez que eles podem reafirmar laços, vínculos e tradições. O próprio sentido de lugar, importante nos estudos do teatro mediado pelo computador, também é abordado no livro de Miller e Sinanan (2014). Os códigos afetivos, portanto, são também percebidos por meio de texto, imagem e/ou vídeo no digital. Dessa forma, se utilizarmos os preceitos da teoria da retenção nos estudos do teatro (performativo) digital, percebemos que o teatro no ambiente digital também pode carregar marcas da cultura *offline* para o mundo *online* que serão descobertas no decorrer deste estudo.

No contexto do teatro (performativo) digital, a mediação é responsável por causar efeitos na experiência tanto do ator, quanto da plateia, segundo os autores do campo. Cabe, portanto, uma análise dos espaços nas quais o espetáculo acontece a partir das redes e pela ótica das redes, assim como propõe Bruno Latour (2012). Revisitando brevemente a obra de Latour, o autor nos convida a recusar uma visão maniqueísta de micro e macro, comumente associada às redes digitais, nos convocando a entender a logística (sendo este termo pouco fiel à obra do autor) das redes a partir do seu funcionamento. Sendo assim, no caso deste estudo, ao analisarmos a adaptação do espetáculo "Desconcerto", precisamos entender um pouco mais sobre o espaço no qual ele é apresentado: o Youtube.

### **2.3.1 As redes sociais como palco: o caso do Youtube**

Plataformas digitais são ferramentas tecnológicas programáveis utilizadas para organizar interações sociais. Elas permitem que os usuários conversem, compartilhem conteúdos, comentem, namorem, pesquisem, comprem, ouçam músicas, assistam a vídeos, dentre outras diversas formas de interações, mas não se resumem a isso. As plataformas digitais são sistemas de lógicas e logísticas que vão além do facilitamento da vida: elas são capazes de moldar a forma como vivemos e a organização social (VAN DJICK; POELL; WAAL, 2018). Como parte constituinte da vida contemporânea, o digital engloba uma vasta gama de processos sociais e culturais que possuem dentro desse espaço oportunidades, vantagens e utilidades específicas.

A rede social Youtube tem como característica inerente o favorecimento da cultura participativa, a criação de significado, valor e atuação na relação entre consumidores e produtores (BURGESS; GREEN, 2009). Esta criação de valor na relação entre quem consome e quem produz o conteúdo compartilhado, resulta em uma construção de sentido de coprodução entre "plateia e elenco" - utilizando-se da metáfora do teatro onde a plateia é quem recebe e o elenco quem produz o conteúdo que, no caso do Youtube é apresentado no formato de vídeos.

Fundado em 2005 e comprado pelo Google em 2006 por mais de 1 bilhão de dólares, a plataforma Youtube tinha como premissa facilitar as barreiras técnicas no processo de *upload* de vídeos na internet (BURGESS; GREEN, 2009). Desde a sua criação, a plataforma se estruturou enquanto espaço de compartilhamento de conteúdo gerado pelo usuário (*user-generated content, UGC*) e de conteúdo gerado profissionalmente (*professionally generated content, PGC*) (VAN DJICK, 2013). O crescimento meteórico da plataforma fez com que ela se tornasse "[...] o terceiro site da Internet mais popular do mundo, ostentando quatro bilhões de vídeos e enviando mais conteúdo por mês do que todas as três principais redes de televisão dos EUA juntas fizeram em sessenta anos" (VAN DJICK, 2013, p.122, tradução nossa<sup>14</sup>).

José Van Djick (2013), pesquisadora holandesa importante nos estudos sobre antropologia digital e economia das redes, ao analisar o Facebook, o Flickr, o Youtube, o Twitter e a Wikipedia, como forma de expor os aspectos ideológicos, tecnológicos e as estruturas socioeconômicas das plataformas, parte do princípio de que todas elas são construções tecnoculturais. A autora também investiga as normas e os valores culturais que estão em constante alteração dentro do contexto digital, além dos desafios jurídicos e econômicos envolvidos em cada uma das plataformas. Van Djick (2013) baseia-se em seis elementos constitutivos ao analisar cada uma das redes sociais: a tecnologia, a propriedade, a governança, os modelos de negócios, o conteúdo e os usuários/uso<sup>15</sup>.

Em relação ao Youtube, Van Djick (2013) afirma que o entendimento e o tratamento em relação aos usuários da rede social mudaram significativamente ao longo dos anos. No início, a mídia digital evocava um sentido de rede de compartilhamento, práticas criativas, valores estéticos e produção cultural que foi superado em 2007, ou seja, dois anos após sua criação. A partir daí, os usuários foram entendidos não como produtores ativos, mas como receptores passivos do conteúdo compartilhado, uma vez que a maioria era composta por usuários que não compartilhavam vídeos, nem publicavam comentários ou interagiam com o conteúdo de qualquer forma.

Assim como ocorreu com outras mídias tradicionais, principalmente nos primeiros anos, houve a comparação entre o Youtube e a televisão, onde a superação deste em relação a aquela era prevista. Este discurso foi maximizado quando o Youtube adotou a dinâmica de canais na sua interface. Desde 2011, é possível criar um canal próprio dentro do Youtube onde o usuário

---

<sup>14</sup> Do original: [...] *the third most popular Internet site in the world, boasting four billion videos and uploading more content per month than all three major U.S. television networks combined have done in sixty years.*

<sup>15</sup> Tradução dos conceitos criados por Van Djick: *Technology, Ownership, Governance, Business Models, Content e Users/usage.*

pode compartilhar vídeos, numa espécie de depósito temático onde cada produtor/usuário compartilha seus conteúdos. Como afirma Van Djick (2013): "Muito longe de seu design original, o Youtube não é mais uma alternativa à televisão, mas um player completo na indústria de entretenimento de mídia." (p. 127, tradução nossa<sup>16</sup>). A convergência entre novas e velhas mídias, neste caso, a TV e o Youtube, ainda segundo a autora e com base na teoria de Jenkins (2009), resulta em uma fluidez tecnológica de sistemas e favorece o fluxo de conteúdos audiovisuais pelos diversos canais.

Inicialmente, o Youtube foi pensado para ser um espaço de compartilhamento de vídeos caseiros e tinha como *slogan* "*Your Digital Video Repository*" ou "Seu repositório digital de vídeo". Logo após, a plataforma adotou a frase "*Broadcast yourself*", que no português seria algo como "Transmita-se" (BURGESS; GREEN, 2009). Atualmente, o Youtube retirou o *slogan* colocando o usuário no lugar de espectador (VAN DJICK, 2013). As mudanças de *slogans* evidenciam as alterações em relação à logística e à dinâmica que o site sofreu.

Dada esta imersão sobre a plataforma Youtube, surgem algumas interrogações acerca do lugar que o digital ocupa nas produções teatrais mediadas. Retomando discussões, se a teatralidade está inscrita no olhar do outro, se há passividade e necessidade do imaginário alheio, no digital, mais precisamente no Youtube que é uma plataforma que investe no público e na recepção, caberia teatralidade?

A investida no caráter subjetivo do digital quando em fusão com o teatro será ponto focal deste estudo a partir de agora.

### **2.3.2 O digital como uma possível linha de fuga**

Em "Míl Platôs - Capitalismo e Esquizofrenia", Deleuze e Guattari (1995) propõem uma revisão dos pressupostos dominantes na filosofia e nas ciências humanas. Os autores discorrem, dentre outros temas, sobre o postulado da linguística que concebe a linguagem como informativa e comunicativa. Ao rebaterem este postulado (que seria uma multiplicidade conceitual), Deleuze e Guattari (1995) questionam o primado da comunicação, defendendo que a função primeira da linguagem seria a transmissão de palavras de ordem. Estas palavras de ordem seriam transmitidas no enunciado de um sujeito a outro, ou no interior do enunciado em si. O sujeito individual é um "terminal", não é origem da palavra de ordem, que é dada pelo agenciamento coletivo. Ou seja, o enunciado realiza um ato e/ou o ato se realiza no enunciado.

---

<sup>16</sup> Do original: *A far cry from its original design, YouTube is no longer an alternative to television, but a full-fledged player in the media entertainment industry.*

A linguagem, para eles, teria um grau de complexidade e relação com o mundo muito mais profundo do que na visão dos até então pressupostos da semiologia.

Ao partirem de um pensamento pragmático da linguagem, Deleuze e Guattari (1995) evidenciam que ela não depende de nenhuma instituição, mas apenas dela mesma para seguir ordens e/ou para exercer ações que se realizam pelo enunciado. Em outras palavras, a linguagem seria feita para obedecer e fazer obedecer. Por exemplo, na declaração de marido e mulher postulada pelo juiz oficial ou pelo representante religioso, há a realização de uma ação apenas pela fala. Importante ressaltarmos, como um ato de cautela, que as palavras de ordem e as ações realizadas pelo enunciado não estão associadas a autoridades para serem realizadas, qualquer ator social é capaz de exercer um ato através do enunciado (como em uma promessa, por exemplo).

Contudo, a palavra de ordem seria uma função-linguagem e não definidora da sua origem, na voz dos autores é uma “função coextensiva à linguagem” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p.8). Dentro desta perspectiva, há duas formas com as quais a ação é realizada pelo enunciado: a performativa (ações que são realizadas no instante em que são ditas. Ao fazermos um juramento, por exemplo) e a ilocutória (o que é feito quando falamos, como uma promessa ou uma ordem). Em ambas as ações os atos realizados são interiores à fala e “relações imanentes dos enunciados com os atos” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p.10).

Visto isso, qual seria a relação dos atos de fala com a palavra de ordem? Para entendermos como todos esses termos dialogam, precisamos ter em mente que os enunciados são socialmente determinados e, assim, realizam ações também determinadas. Desse modo, o que é feito quando falamos (o ilocutório) explica as ações que são realizadas quando ditas (o performativo). Ambos os atos de fala, por sua vez, são explicados por “agenciamentos coletivos de enunciação”. “O agenciamento coletivo não corresponde nem a uma entidade individuada, nem a uma entidade social predeterminada.” (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p.31)

Os agenciamentos coletivos de enunciação dão conta do caráter social da enunciação (ANDRADE; ANDRADE; SANTANA, 2018) com o qual eles são experimentados e produzidos, uma vez que, para Deleuze e Guattari, eles estão em contínua transformação. As circunstâncias, que dentro dos agenciamentos devem ser entendidas como externas e internas, estão relacionadas com o significante da enunciação e com o significado, bem como as subjetividades envolvidas no processo de enunciação. Nos agenciamentos há uma quantidade infinita de variáveis que interferem na sua forma. Por exemplo, dentro do seio familiar um juramento tem um significado e um simbolismo que não é o mesmo percebido quando juramos



algo para um parceiro e, assim sendo, não é o mesmo enunciado, mesmo sendo a mesma proliferação de palavras.

Logo, nos agenciamentos coletivos de enunciação, há transformações incorpóreas, ou seja, algo que se atribui aos corpos. É o que percebemos quando, por exemplo, alguém anuncia um assalto a um banco, a situação se altera imediatamente, mas o lugar (banco) permanece o mesmo. A circunstância, a pragmática e outras variáveis fazem parte das subjetividades dos agenciamentos coletivos de enunciação, assim como a sociedade e suas semióticas (que se alteram constantemente).

Portanto, o que caracteriza um agenciamento coletivo de enunciação são as palavras de ordem que o percorrem. Estas palavras de ordem têm força porque se repetem em frequência e ressonância. Há, portanto, uma multiplicidade de componentes nos agenciamentos que admitem uma variabilidade infinita de subjetividades e transformações.

Dadas algumas características dos agenciamentos coletivos de enunciação, os autores acrescentam que:

Segundo um primeiro eixo, horizontal, um agenciamento comporta dois segmentos: um de conteúdo, o outro de expressão. Por um lado, ele é agenciamento maquínico de corpos, de ações e de paixões, mistura de corpos reagindo uns sobre os outros; por outro lado, agenciamento coletivo de enunciação, de atos e de enunciados, transformações incorpóreas sendo atribuídas aos corpos. Mas, segundo um eixo vertical orientado, o agenciamento tem, de uma parte, lados territoriais ou reterritorializados que o estabilizam e, de outra parte, picos de desterritorialização que o arrebatam (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p.23).

Dentro desta perspectiva, as transformações incorpóreas são atribuídas aos corpos dentro dos agenciamentos e, assim, interferem não só nos enunciados, mas nas materialidades. Trazendo essa grande teoria para dentro do campo da antropologia digital, da cultura e das artes, o digital se apresenta enquanto um elemento adicionado ao agenciamento, que pode atravessar (ou não) toda a produção de subjetividades, provocando (ou não) uma linha de fuga. A fuga, contudo, não é garantida, pode fazer fugir (quando entra num pico de desterritorialização), mas também pode retornar sobre as linhas mais endurecidas do agenciamento e virar captura. As duas tendências são possíveis, cada agenciamento é singular, ou seja, o digital pode, por vezes, funcionar como fuga e, por vezes, não. As linhas de fuga são, portanto, elementos que escapam aos pressupostos e provocam a desterritorialização do agenciamento.

O atravessamento do digital, quando analisado sob esta perspectiva, interfere não só no agenciamento coletivo de enunciação do teatro, mas no agenciamento maquínico. A materialidade - ou seja, os corpos envolvidos no processo de agenciamento artístico digital - é percebida das mais diferentes formas: o monitor, o mouse, o teclado, a tela e a própria conexão são elementos somados ao agenciamento maquínico do teatro quando dentro do digital. Essa

desterritorialização produzida pelo digital como uma linha de fuga (ou não), ocorre no plano da materialidade, o que explica o porquê não falarmos em resignificação. Vale ressaltamos que os dois agenciamentos (maquínico e coletivo de enunciação) existem em uma pressuposição recíproca.

Importante para a conceituação dos agenciamentos darmos um passo para trás a fim de entendermos o que estamos chamando de subjetividade, uma vez que falamos em subjetividades inerentes aos agenciamentos e possíveis linhas de fuga.

Uma abordagem tradicional nos estudos modernos sobre subjetividade - capturada pelo senso comum - a entende enquanto interioridade dos sujeitos, sendo ela formada com base nas estruturas sociais e culturais nas quais estes sujeitos estão imersos. Essa visão remonta ao pensamento do racionalismo clássico de Descartes que define o sujeito como ‘coisa pensante’ (*res cogitans*) que, estando separado da exterioridade, habita a interioridade do corpo. A exterioridade, portanto, seria aquilo que chamamos de social, fazendo uma direta oposição com o subjetivo e a subjetividade (FERREIRA NETO, 2017). Nossa interioridade seria, então, influenciada pela exterioridade, ou seja, “Nesse caso, o social (exterioridade) constitui a subjetividade (interioridade), numa relação de causalidade” (FERREIRA NETO, 2017, p.5). Essa tendência do pensamento levou a segmentação dos estudos da Psicologia em relação aos estudos sociais - questão que a Psicossociologia vai apontar com veemência e tentar recuperar.

Outra abordagem sobre a subjetividade a confunde com a noção de contexto, em que processos sociais, culturais, econômicos, tecnológicos, midiáticos, ecológicos, urbanos participam de sua constituição e de seu funcionamento (FERREIRA NETO, 2004). Ao invés de uma causalidade, a subjetividade aqui seria sinônimo de concomitância, que se aproxima da concepção de conexão rizomática<sup>17</sup> ou causalidade imanente propostas por Deleuze e Guattari.

Foucault, por sua vez, até 1978, vai pensar uma discussão sobre subjetividade enquanto derivada de práticas de coerção, embebido nas teorias sobre o panóptico e as prisões, em *Vigiar e Punir*, principalmente. A subjetividade seria inicialmente na obra foucaultiana “uma trama cerrada de coerções materiais” (FOUCAULT, 1999, p.42). A partir de 1978 e mais profundamente em 1980, o autor aumenta o escopo da discussão ao falar em subjetividade também como práticas de si e práticas de liberdade. Foucault propõe a recusa da individualidade na busca pelo descobrimento de novas formas de subjetividade ao aprofundar seus estudos

---

<sup>17</sup> O conceito de rizoma, retirado da botânica, recusa uma visão dicotômica do conhecimento, até então marcante na história da filosofia, e propõe uma mudança de orientação do eixo do pensamento. O conceito extrapola a noção de raiz, uma vez que não há eixo principal, fio condutor de conhecimento. “[...]o rizoma se refere a um mapa que deve ser produzido, construído, sempre desmontável, conectável, reversível, modificável, com múltiplas entradas e saídas, com suas linhas de fuga. [...] unicamente definido por uma circulação de estados [...] todo tipo de “devires”. (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p.32).

partindo da teorização sobre governamentalidade. Os elementos discursivos e não discursivos são fundamentais para a construção da discussão sobre subjetividade que tem relação direta com os outros, já que os sujeitos estão sempre em processos situados de subjetivações. Portanto, Foucault assume “o foco na subjetividade não como produto, mas como processo histórico e geograficamente localizado” (FERREIRA NETO, 2017, p. 22).

Voltando a Guattari, para ele e Suely Rolnik “A subjetividade é produzida por agenciamentos de enunciação” (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p.31). Esta noção de produção de subjetividade é ponto crucial da discussão. Para Deleuze e Guattari, a subjetividade é produzida por uma série de agenciamentos - que no vocabulário de Foucault poderíamos talvez falar dispositivos - que incluem múltiplos componentes de subjetivação.

Para Guattari e Rolnik “[...] a subjetividade é essencialmente fabricada e modelada no registro do social.” (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 31). Os conceitos de processo de subjetivação ou produção de subjetividade propostos nos impedem de reduzir a análise a um espectro psicológico de interioridade, uma vez que são vários os elementos (como também valores, ideias e sentidos) que compõem as experiências subjetivas. A produção de subjetividade se dá na medida em que há uma troca constitutiva sempre viva, em que os sujeitos acolhem componentes de subjetivação que o circulam e também o emitem (MANSANO, 2009).

Os processos de subjetivação de semiotização - ou seja, toda a produção de sentido, de eficiência semiótica - não são centrados em agentes individuais (no funcionamento de instâncias intrapsíquicas, egóicas, microsociais), nem em agentes grupais. Esses processos são duplamente descentrados. Implicam o funcionamento de máquinas de expressão que podem ser tanto de natureza extrapessoal, extra-individual (sistemas maquínicos, econômicos, sociais, tecnológicos, icônicos, ecológicos, etológicos, de mídia, enfim sistemas que não são mais imediatamente antropológicos), quanto de natureza infra-humana, intrapsíquica, infrapessoal (sistemas de percepção, de sensibilidade, de afeto, de desejo, de representação, de imagens, de valor, modos de memorização e de produção idéica, sistemas de inibição e de automatismos, sistemas corporais, orgânicos, biológicos, fisiológicos, etc.). (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 31)

Assim como resume Sônia Mansano (2009), o que atravessa a obra dos autores em relação a discussão sobre sujeito, subjetividade e subjetivação é “a produção viva de si no encontro com o outro. Essa produção incessante atualiza a potência coletiva para transformar a realidade social.” (MANSANO, 2009, p. 116) Estão, portanto, abarcadas na noção de produção de subjetividades os desejos, sonhos, afetos, pensamentos, as relações consigo e com os outros, os modos de ver e pensar o mundo e o cotidiano, os modos de se vestir, de amar, de sentir e todos os modos de existência (SOARES; MIRANDA, 2009).

Pensemos assim: cada peça, cada performance, instaura um agenciamento coletivo, com seus aspectos de enunciação e maquínico; esse agenciamento tanto pode trabalhar em

ressonância com outros (por exemplo o agenciamento do capital, ou do consumo) e repetir suas palavras de ordem, como pode ser dissonante, e abrir um outro campo de possibilidades, com outras palavras de ordem, outras subjetividades, outros desejos. Entendendo o digital como mais uma camada de subjetividade que interfere no agenciamento teatral e partindo da premissa que ele mesmo carrega em si uma gama de subjetividades inerentes, esta fusão entre arte, cultura e tecnologia abre espaço para pesquisas sobre as especificidades de cada forma de fazer artístico mediado.

A hipótese inicial do estudo da digitalização do espetáculo “Processo de Concerto do Desejo”, portanto, é que o digital, quando em diálogo com o campo das artes, funcionaria como uma plataforma de visibilidade, mas não só. A relação entre a internet e a arte evidencia que há características do fazer artístico que se transformam para fazer caber as especificidades da internet. No caso do teatro em específico, o digital o atravessa como uma possível linha de fuga do agenciamento coletivo de enunciação já existente, alterando a produção de subjetividades, ao adicionar elementos de subjetivação ao fazer artístico teatral. A alteração no agenciamento de enunciação escorre também para o agenciamento maquínico produzido no teatro, uma vez que a conexão, a tela, o mouse e outras tantas formas de materialidades são transformadas neste teatro digitalizado. No caso do espetáculo analisado, o que suspeitamos é que o digital entra como uma linha de fuga, já que altera o agenciamento prévio estabelecido, com palcos físicos e corpos simultânea e fisicamente conectados. A investigação e confirmação ou não desta hipótese obedecerá a metodologia que será destrinchada em seguida.

### 3. A INVESTIGAÇÃO DA REDE: O PERCURSO METODOLÓGICO

O projeto busca compreender os impactos, as potencialidades e as vulnerabilidades da transformação do espetáculo “Processo de Conscerto do Desejo” para "Desconscerto" em relação à adição do digital como um novo elemento de subjetivação no agenciamento prévio. Serão investigadas as mudanças (ou não) da linguagem artística, do sentimento de teatralidade por parte da plateia e as camadas de subjetividade que envolvem a transposição do lugar da plateia. Tudo isso tentando entender em que sentido o digital atravessa o espetáculo em questão, enquanto uma linha de fuga ou mais uma camada de subjetividade do agenciamento já existente.

Para darmos rumo à pesquisa é imprescindível que entendamos sobre os processos sociais digitalmente mediados seguindo os preceitos da antropologia digital, já que ao atribuímos à fusão do teatro com o digital um caráter sociocultural, dialogamos diretamente com ela (MILLER *et al.*, 2016; HINE, 2004, 2015; MACHADO, 2017a, 2017b; HORST; MILLER, 2012, 2021; MILLER; SINANAN, 2014). Para tal, a metodologia está dividida em algumas etapas.

O estudo sobre o espetáculo teatral “Desconscerto” se ancora na visão de Bruno Latour (1994; 2012) ao pensar a relação Ator-Rede (TAR). O estudo se dará nas conexões entre o espetáculo no contexto digital e seus interlocutores - ator e plateia. Seguindo tal perspectiva latouriana, o espetáculo pode ser entendido aqui como o ator sobre o qual se articula a rede. O monólogo em questão é resultado de uma adaptação do espetáculo "Processo de Conscerto do Desejo" estreado em 2015. A adaptação intitulada "Desconscerto" faz parte do projeto promovido pelo Sesc São Paulo #EmCasaComSesc<sup>18</sup> criado durante a pandemia da Covid-19 em 2020. Com 37.834 visualizações<sup>19</sup>, a escolha deste espetáculo como objeto de análise se deu por ser a apresentação com maior audiência entre os vídeos da sessão de teatro do projeto #EmCasaComSesc.

Após análise do espetáculo a partir do percurso teórico-metodológico da TAR, seguiremos para a etapa de análise dos processos de recepção do espetáculo e, assim, retomaremos o vínculo com a antropologia digital para investigarmos os fluxos discursivos que predominam nas publicações *online* do público. Para tal, serão selecionados 25 comentários e 25 mensagens no chat da página onde ocorreu a apresentação, como forma de desvendarmos as forças e fragilidades desta nova concepção de plateia *online* no contexto da peça "Desconscerto"

---

<sup>18</sup> Teatro em casa: 4 apresentações ao vivo toda semana para você! Disponível em: <https://m.secsp.org.br/teatro-em-casa-4-apresentacoes-ao-vivo-toda-semana-para-voce/> Acesso em: 11 de mar. 2021

<sup>19</sup> Como o vídeo está em formato público, os números de visualizações, curtidas e comentários não param de subir. Foi decretado, então, como forma de facilitar a análise, que os dados coletados em 21 de abril de 2022 seriam os números sobre os quais este estudo se baseará.

(MESQUITA; MACHADO, 2020). As contribuições da Análise do Discurso (AD) de tradição francesa serão acionadas para investigar as diferentes produções discursivas que emergem no modo de recepção do público nos comentários e nas mensagens do chat ao vivo do Youtube (ORLANDI, 1999, 2003, 2019; PÊCHEUX, 1995).

Tabela 1: Ilustração do percurso metodológico

<b>Etapa</b>	<b>Percurso</b>
Ator	Observação de como o ator (espetáculo) se articula com a sua rede.
Rede	Coleta, seleção e interpretação de 25 mensagens no bate-papo ao vivo.
	Coleta, seleção e interpretação de 25 comentários.

Fonte: Tabela criada pela autora para fins de elucidação do percurso metodológico.

Num primeiro momento, a metodologia tinha como pretensão contemplar todos os elementos constituintes do teatro: artistas, texto, público, tempo, espaço (ROAT, 2011), buscando entender como a adaptação do espetáculo foi produzida e percebida por todos os agentes envolvidos, em relação as subjetividades do processo de produção e recepção artísticas. Com o desenrolar do processo metodológico, contudo, não foi possível a aproximação entre pesquisador e ator da obra, nem interlocutores da plateia. O objetivo inicial era realizar entrevistas para colocar em relevo o esqueleto da narrativa do artista e de alguns integrantes da plateia que concordassem em participar da pesquisa, buscando entender a relação entre teatro e digital no que diz respeito às percepções, pontos de potência, críticas e quaisquer questões que toquem o processo de produção e recepção da obra.

Inicialmente foi pensado em contemplarmos todos os sujeitos envolvidos no projeto *online* do espetáculo através das entrevistas (produtores, diretores, atores, cenógrafos etc.), na tentativa de compreender como se deu a relação entre a comunidade artística e a linguagem digital no que diz respeito ao processo de adaptação do espetáculo. Mais tarde viu-se que, por se tratar de um monólogo no qual o ator não só interpreta, mas também participa do processo de produção, ao entrevistarmos ele, estaríamos de alguma forma conseguindo extrair o necessário. Entendendo que se trata de um teatro performativo digital e que, nesta abordagem, a ênfase está centrada no performer, o percurso metodológico iria resumir-se, nesta etapa, a

entrevista com o ator. Para tal entrevista, foi criado um roteiro de entrevistas (Apêndice B), porém a proposta não era a de obedecê-lo com rigidez, já que ele funcionaria como um suporte.

Contudo, mesmo com diversas tentativas, uma série de questões impossibilitaram o desenrolar das entrevistas. A pandemia ainda em voga, projetos pessoais, desconfiança, divergência de agendas e outros fatores fizeram com que não fosse possível a realização das entrevistas em profundidade. Como o processo de pesquisa é vivo e também sofre com elementos de subjetivação, atravessamentos contextuais e produz suas próprias subjetividades, foi decidido que a análise se resumiria a um viés de recepção. Foi-se pensado, então, em entrevistar os integrantes da plateia *online*. Contudo, também sofrendo com atravessamentos do contexto, não foi possível criar uma conexão com os interlocutores a fim de entender a partir das suas vozes como se deu o processo de recepção do teatro digital.

Desta forma, os fluxos discursivos deixados na plataforma Youtube se tornaram os únicos objetos de análise na tentativa de investigar como a rede se mobilizou, quais nós e controvérsias emergiram e como os actantes se conectaram com o ator, aqui entendido como o espetáculo "Desconcerto". Assim sendo, a metodologia e a análise buscaram entender, mesmo que de um prisma particular, quais minúcias e relações humanas e não-humanas sobressaíram a partir da Análise do Discurso (ORLANDI, 1999, 2003, 2019; PÊCHEUX, 1995). A impossibilidade e dificuldade de atingir os interlocutores por outras plataformas (WhatsApp e e-mail, neste caso) não deixaram de ser questões de pesquisa que serão aprofundadas na seção (5.2).

### **3.1 ETAPA DE ANÁLISE DO ESPETÁCULO**

Para adquirirmos conhecimento sobre o fenômeno do teatro digital como um todo, partiremos de uma exploração intensa de um único caso: a adaptação do espetáculo "Processo de Concerto do Desejo" para o *online* "Desconcerto". Realizaremos um mergulho na investigação descritiva e densa do espetáculo para depois passarmos para a análise dos fluxos discursivos da plateia, para assim termos uma visão macro do fenômeno do teatro digital e investigarmos como ele é percebido para quem o recebe.

#### **3.1.1 Observando o "Desconcerto": como o ator se conecta com a rede**

A proposta deste estudo é investigar a adaptação "Desconcerto" entendendo-a como um ator que participa da ação com conexões com aqueles que produzem o espetáculo: a plataforma e a plateia. Na teoria Ator-Rede (LATOUR, 1994; 2021), norte teórico metodológico inicial deste estudo, investiga-se os actantes, ou seja, os modos de interação entre

humanos e não-humanos da rede, em busca dos laços sociais. Para a TAR, o social é percebido como fluxo visível das associações produzidas na rede. Dentro de cada ação é possível identificar controvérsias sobre as formações dos processos que também são entendidas como nós, capazes de revelar questões cruciais dos agenciamentos sociotécnicos como um todo. Assim, ao investigarmos os actantes, podemos identificar processos para então descrever os seus movimentos. A intenção ao cruzar a teoria latouriana com o objeto de estudo é identificar alguns “porta-vozes” da rede, por vezes com enunciações contraditórias, mas sempre observados em seus contextos sociais mais amplos.

Bruno Latour (1994, 2012) fala em mediadores das redes que transformam, traduzem, modificam o significado dos elementos que supostamente veiculam. Inspirando-se na teoria Ator-Rede e tendo como pano de fundo o ecossistema das redes de Jose Van Djick (2013), entendemos o Youtube como um mediador e não um intermediário, ou seja, a plataforma não só facilita as interações, mas tem capacidade de interferir nelas. Em relação a análise do Youtube, assim como foi previamente discutido, para entendermos a importância de analisarmos o espetáculo partiremos de uma análise da plataforma *online* na qual a apresentação é realizada. É preciso que haja uma investigação sobre o lugar que a internet ocupa no cotidiano, a digitalização universal (SIBILIA, 2015) e como a internet está embutida na vida dos sujeitos (HINE, 2015).

A pesquisadora Van Dijck (2013) afirma que "é uma falácia comum, no entanto, pensar as plataformas como meramente facilitadoras das atividades de rede; em vez disso, a construção das plataformas e das práticas sociais é mutuamente constitutiva" (2013, p. 6, tradução nossa<sup>20</sup>). A autora, ao estudar as transformações, os valores sociais e as normas culturais com o advento das plataformas de redes sociais, afirma que o estabelecimento da Web 2.0, em contraposição a 1.0, foi estrutural para o crescimento e consolidação das redes sociais enquanto espaços colaborativos e participativos, onde usuários criam comunidades e laços. Van Dijck cria a metáfora do ecossistema das redes, fazendo menção a interdependência e interoperabilidade das plataformas sociais (no caso especial do estudo: Twitter, Facebook, Flickr, Youtube e Wikipédia), alegando que a conexão entre as plataformas ultrapassa as barreiras das telas e está intrinsecamente relacionada aos usuários.

Partindo da compreensão da internet enquanto um espaço de produção multissituada e cultural, o estudo sobre o espetáculo envolverá, como dito previamente, a análise da plataforma no qual ele foi apresentado: o Youtube. O estudo da plataforma seguirá os preceitos da

---

<sup>20</sup> Do original: "It is a common fallacy, though, to think of platforms as merely facilitating networking activities; instead, the construction of platforms and social practices is mutually constitutive."



antropologia digital, entendendo-a como espaço de construção de sentidos, usos e apropriações particulares (HINE, 2015). Como forma de orientar a análise da plataforma e do conteúdo, foi criado um roteiro de observação (Apêndice A) para nortear o processo.

Dito isso, ao utilizarmos a TAR como norte teórico-metodológico, vamos descrever a movimentação dos actantes (a grosso modo, os agentes humanos e não-humanos que influenciam e são influenciados pelas redes) identificando os vínculos que são formados entre eles. A proposta é a de seguir os rastros digitais (LATOURE, 2004; MILLER; SINANAN, 2014) a fim de identificarmos o que está sendo mobilizado no processo heterogêneo da rede construída ao redor do espetáculo. Ao descobriremos controvérsias, vamos acompanhá-las e descrevê-las, esmiuçando quais ações, actantes e nós compõem o agenciamento sociotécnico como um todo.

O ponto de destaque da teoria latouriana é o fato de que para a TAR, tanto a esfera humana quanto a não-humana estão incluídas na teoria social, já que as diferenças entre ambas são irrelevantes do ponto de vista das redes. A mediação, portanto, se apresenta como tema importante para colocar o Latour em uma caixa particular, estando nela incorporados elementos não-humanos enquanto actantes das/nas redes. Há uma reabertura do diálogo com a antropologia, uma vez que há o investimento da investigação das minúcias, dos rastros, das controvérsias, das descrições, das construções do coletivo e não numa visão de sociologia macro. Há descrição das relações, dos fluxos, dos movimentos a partir de uma abordagem que reafirma o campo antropológico, que investe nas subjetividades, no coletivo, nas associações, questões caras também à antropologia digital.

### **3.2 ETAPA DE ANÁLISE DA REDE**

Pesquisas qualitativas trabalham com significados, motivações, valores e crenças (BONI; QUARESMA, 2005). Para analisarmos um discurso é necessário que se parta do princípio de que a língua é um fato social (SAUSSURE, 2006). A língua e a fala são dois fatores constituintes da linguagem que, segundo Ferdinand Saussure (2006), é um fenômeno dependente de hábitos linguísticos, "é o conjunto dos hábitos linguísticos que permitem a uma pessoa compreender e fazer-se compreender" (SAUSSURE, 2006, p. 92). Para que essa compreensão se dê em totalidade é necessário haja uma superação da esfera individual dando espaço para a esfera social a partir de uma convenção, naquilo que o autor chama de "massa falante". Nas palavras de Saussure:

Essa definição [a linguagem enquanto união de língua e fala] deixa ainda a língua fora de sua realidade social; faz dela uma coisa irreal, pois não abrange mais que um dos aspectos da realidade: o individual; é mister uma *massa falante* para que exista uma língua. Em nenhum momento, e contrariamente à aparência, a língua existe fora do

fato social, visto ser um fenômeno semiológico. (SAUSSURE, 2006, p. 92, grifo do autor)

O estudo da linguagem está relacionado, portanto, aos fenômenos, às convenções sociais e à semântica. Como afirma Orlandi: "A ciência da língua que assim se considera não está apartada do território em que se produz. Tampouco a análise de discurso." (2003, p. 2). A Análise do Discurso considera, portanto, a língua, a história e o sujeito. É importante sublinharmos que os processos semânticos são determinados histórica e culturalmente, ou seja, os sentidos produzidos pelos discursos são efeitos da conjuntura social, assim, ao produzir um discurso o sujeito está reproduzindo ideologias (PÊCHEUX, 1995).

O objeto da Análise do Discurso não é, portanto, a língua uma vez que ela é um sistema de signos, mas sim o discurso, ou seja, os efeitos dos sentidos entre interlocutores (ORLANDI, 2019). A interpretação e a descrição do discurso analisado são os procedimentos de pesquisa considerados básicos da AD, cabe ao pesquisador contemplá-los relacionando sempre a linguagem a sua exterioridade. Rocha e Deusdará (2005, p.318-319) afirmam que "o surgimento da Análise do Discurso se caracteriza não só por uma reorientação teórica da relação entre o linguístico e o extralinguístico, como também por uma mudança da postura do observador em face do objeto de pesquisa." Assim, a linguagem se caracteriza como parte de uma construção social e precisa ser analisada a partir de sua conjuntura, com sensibilidade por parte do pesquisador que deve estar atento ao contexto das falas ou do texto analisado.

Por estar preocupado com a abordagem discursiva e com a construção de sentidos da plateia, este estudo utilizará a tradição francesa da metodologia de Análise do Discurso consolidada na década de 60 (ROCHA; DEUSDARÁ, 2005), ou seja, que entende o discurso a partir da relação língua/sujeito/história ou sujeito/ideologia. A proposta é investigar o fluxo discursivo presente nas interações que configuram a "nova concepção de plateia *online*" (MESQUITA; MACHADO, 2020). Serão analisadas as produções de sentido percebidas nos comentários deixados na plataforma e nas interações que ocorreram simultaneamente à apresentação do espetáculo. Levaremos em consideração as condições de produção destes discursos, não esquecendo do contexto pandêmico que motivou a adaptação e apresentação do espetáculo, tampouco do lugar onde ele é representado.

A relação entre o palco e a plateia está relacionada, segundo Flávio Desgranges (2018), com a esfera sociocultural, "[...] a relação do espectador com o teatro está intimamente relacionada com a maneira, própria a cada época, de ver-sentir-pensar o mundo" (DESGRANGES, 2018, p.11). Assim, a conjuntura imediata (pandemia) e a conjuntura ampla (sócio-histórica, sociocultural) são as condições principais de análise para o estudo porque são

os fatores externos que norteiam a produção de sentidos nos discursos da plateia. Há outras camadas de análise que também importam para a averiguação, como a mediação das telas, as particularidades da plataforma Youtube e o lugar que a arte ocupa na sociedade. Diminuindo ainda mais a lente de análise, as interações, o vocabulário e os ruídos na comunicação também serão examinados, assim como a presença de figuras de linguagens.

A escolha pela análise dos comentários e das interações *online* do espetáculo se sustenta ao assumirmos que as relações dentro e fora das telas não perdem em autenticidade e materialidade. "É possível identificar evidências de experiências culturais reinseridas no ambiente digital, e assim, as mídias sociais expressam sentidos culturais locais." (OLIVEIRA, 2020, p.15). Portanto, busca-se compreender como os sentidos de plateia são produzidos a partir do discurso, levando em consideração que não há discurso sem sujeito, nem sujeito sem ideologia (ORLANDI, 2003; PÊCHEUX, 1995).

O número total de comentários de toda ordem deixados na página do Youtube onde ocorreu a apresentação do espetáculo é 972<sup>21</sup>. Deste total, 734 mensagens foram publicadas no bate-papo *online* disponível apenas durante a apresentação e 238 comentários escritos na página. Serão analisados 25 comentários de cada categoria, somando um total de investigação de 50 comentários. A diferença entre as duas formas discursivas é que as mensagens publicadas no bate-papo não podem ser editadas diferentemente dos comentários. Essa particularidade confere a cada forma de interação uma produção de subjetividades própria, onde os discursos assumem características específicas. Daí surgiu a necessidade de analisarmos ambas as produções discursivas.

Foi criado, como forma de nortear a pesquisa, um roteiro de análise dos fluxos discursivos da plateia (Apêndice C). O roteiro visa contemplar os preceitos da Análise do Discurso identificando as ideologias, os sujeitos e as produções discursivas dos usuários na plataforma Youtube. O foco principal é a interpretação acerca das produções de sentido desta nova concepção de plateia evocados dentro destes espaços de sociabilidade, a partir de uma leitura sensível e situada culturalmente.

### **3.2.1 Os fluxos discursivos: as interações no digital**

As mensagens no chat são marcas de interação que ocorreram apenas durante a apresentação do espetáculo, por isso, identificam alguns usuários que assistiram à peça simultaneamente a sua encenação, configurando, assim, uma especificidade das plataformas

---

<sup>21</sup> Data de análise: 21 de abr. de 2022

digitais no que diz respeito à nova concepção de plateia *online* (MESQUITA; MACHADO, 2020). Cerca de mil pessoas acompanharam a apresentação ao vivo e produziram 734 mensagens no bate-papo.

Serão analisados 25 comentários deste gênero, em que serão identificadas as subjetividades discursivas presentes, buscando compreender, a partir de uma análise minuciosa, os sentidos e os efeitos produzidos dentro de cada discurso. Importa, também, desvendar como se deu a interação social dentro deste espaço.

A peça contava, até o dia da última investigação, com 37.834 visualizações<sup>22</sup>. Deste total, alguns usuários puderam assistir ao espetáculo a partir da gravação do conteúdo e conseguiram deixar seu testemunho na aba de comentários disponibilizada pela plataforma. Nela, constam 238 comentários que tem autoria de diversos indivíduos que estavam ou não presentes durante a apresentação ao vivo. Nesta aba é permitida a inserção de novos comentários de usuários que assistiram à apresentação que ficou gravada e disponível no Canal do Sesc SP.

Também serão selecionados 25 comentários que serão analisados a partir dos preceitos da AD, buscando compreender, assim como na análise das mensagens do chat, quais as manifestações mais expressivas e quais as camadas do discurso presentes na interação. A noção de plateia em cada forma de interação é distinta e possui características particulares, esta condição será fundamental ao analisarmos as produções de sentido de cada categoria.

Ao realizarmos as etapas do percurso metodológico aqui elencadas, a ideia é conseguirmos identificar as produções de subjetividades e os atravessamentos do agenciamento sociotécnico do espetáculo “Desconcerto”, a fim de entendermos como o teatro digital é percebido por quem o recebe.

---

<sup>22</sup> Segundo dados coletados em 21 de abril de 2022

#### 4. ATOR-REDE NO PANORAMA DO TEATRO PERFORMATIVO DIGITAL

Ao dissertarmos sobre o atravessamento das tecnologias dentro dos agenciamentos artísticos dialogamos com alguns autores como Deleuze e Guattari (1995), Foucault (1999) e Bruno Latour (1994; 2012). Este último nos dá pistas mais assertivas sobre como investigarmos o digital como mais um elemento capaz de modificar e/ou desterritorializar agenciamentos, já que segundo sua teoria Ator-Rede (TAR) para entender um ator é preciso entender as suas redes construídas, sejam elas por agentes humanos ou não-humanos.

Ao criticar a tendência categórica das ciências humanas e sociais de analisar a sociedade - ou a cultura- e a natureza numa perspectiva de micro e macro, Latour afirma que há uma impossibilidade de se permanecer em um dos dois locais. O ponto de partida da sua análise foi a investigação sobre os processos de construção da sociologia enquanto ciência e sobre a tendência da academia em promover a cisão entre o que era humano e o não-humano (objetos, materialidades, animais e processos da natureza em geral). A tentativa de superar visões dualistas de natureza *versus* cultura, em que aquela seria o domínio do objeto concreto e esta relacionada à subjetividade e contingência, ocorreu na obra latouriana para as investigações acerca dos objetos e sujeitos. O esforço central na conceituação da TAR foi o rompimento com ideia de mente cartesiana e seus decorrentes dualismos (SANTAELLA; CARDOSO, 2015). Gabriel Tarde (2007) foi o autor que iniciou tal conceituação fazendo uma contraposição à teoria de Durkheim (2007) e sua visão da sociedade como superior em um dualismo com a natureza. Segundo Tarde, não cabia pensar em uma separação entre todo e partes, indivíduos e sociedade, sujeito e objeto, já que os fenômenos sociais seriam produzidos através da inter-relação e da interdependência. Latour (1994; 2012) bebeu da fonte de Tarde (2007) principalmente sobre a relação de uma sociologia de associações para defender a teoria Ator-Rede tão cara para os estudos sobre agenciamentos e hibridismos. A até então cisão promovida entre humanos e não-humanos nas ciências sociais foi entendida pelo autor como artificial, uma construção social.

Houve, então, a necessidade da construção de um novo olhar para a integração dos objetos às práticas sociais. Entendendo que os objetos são capazes de moldar e transformar campos de ação, Latour (1994; 2012) elaborou a ideia de cadeia sociotécnica ou agenciamento sociotécnico. Nessa perspectiva é identificada a agência que os objetos podem vir a ter, questão que também foi percebida por Daniel Miller em *Anthropology and the Individual: A Material Culture Perspective* (2009) e em *Material Cultures: why some things matter* (1998). Miller, por sua vez, utiliza o material coletado nas etnografias que desenvolveu ao longo do percurso

acadêmico para discutir sobre como a antropologia descreve as relações dos indivíduos em seus trabalhos de campo e como esses se relacionam com as instituições mais amplas como família, economia política, estado. Ao fazer isso, ele trabalha com a noção de indivíduos e a “estética da ordem” que deriva de vários processos: com objetos, lugares e relacionamentos, por exemplo. A ênfase do seu trabalho não está focada em analisar processos ontológicos do ser e suas expressões de subjetividades, mas como os indivíduos se relacionam com o mundo e como criam modos de classificação para ordenar o estar no mundo. Estes modos, muitas vezes, envolvem objetos e/ou questões não-humanas, assim como postula Latour. Retomando a obra de Latour, ao darmos agência aos objetos invertemos o panorama - na linguagem do autor - e processos, atores e cadeias são potencialmente influenciadas.

Ainda dentro da TAR, as tecnologias, sendo elementos não-humanos, nos permitem realizar ações de forma muitas vezes mais rápidas e eficientes, o que nos ajuda a redefinir campos de ações e criar novas práticas a partir daí. Os objetos são elementos cruciais na formação da sociedade atual e influenciam na forma como agimos, vivemos, falamos, interagimos etc., não só reduzindo o campo às tecnologias, mas a todos os objetos e como eles ganham novos moldes a partir da ação humana. Cabe então, aos investigadores, seguir essas novas cadeias sociotécnicas e tudo que as envolvem: discursos, imaginários, eventos. Há, portanto, uma relação multidimensional dentro das cadeias que mapeiam práticas sociais. Christine Hine (2015) também menciona esta relação ao afirmar que as tecnologias não só estão presentes no cotidiano como são corporificadas e embebidas na vida dos sujeitos de forma tal que não é mais possível pensarmos em formas de vida em que não haja relação com as tecnologias (salvo questões de falta de acesso socioeconomicamente implicadas). Desta forma fica claro que há construções sociais que surgem a partir de ações facilitadas ou mediadas por objetos.

Dentro deste panorama das construções sociais, Latour vai dar um passo atrás e discutir o que estamos chamando de social. A TAR não examina “o social” como tal, mas visa mapear as relações entre humanos e não-humanos ao explicar como essas relações são tanto materiais quanto semióticas. O social é entendido mais como um resultado das ações do que como um sistema estruturante dentro da teoria latouriana. Portanto, na elaboração da análise crítica sobre o que se concebeu como social na academia, Latour entende o social como um produto da associação entre humanos e não-humanos que seria horizontalizada na teoria Ator-Rede. A preferência do autor é pelo uso do termo coletivo que, segundo ele, é mais bem-sucedido ao abarcar os actantes de forma mais fluida do que o conceito de social.

A noção de coletivo proposta por Latour dialoga com Deleuze e Guattari (1995) e a conceituação de rizoma que fala sobre a construção horizontal e seria, portanto, uma chave interpretativa importante na obra latouriana. A relação do rizoma com as redes e os agenciamentos está atrelada a ideia de processos que operam em multiplicidades e nos feixes de relações, em que não há início, nem fim nesse sistema rizomático, o meio, as rupturas e as conexões seriam o foco da abordagem que privilegia a análise das diversas partes que compõem o todo.

Voltando para a conceituação de micro e macro, bastante discutida na obra latouriana, essa diferença de escala engloba no referencial micro os actantes que quando em associação produzem redes sociotécnicas em que não importa o que é maior ou menor, mas o que é mais ou menos relevante. Actantes seriam uma releitura do conceito de social ou de ator social que se resumiram a sujeitos, em um achatamento das classes epistemológicas modernas - sujeito/objeto, sociedade/natureza. A ação do humano por si só não é suficiente para explicar a organização dos actantes, para isso há a ideia de ação de associação, da combinação de actantes que podem ser sujeitos, computadores, instituições, leis etc. Assim a “ação não é uma propriedade dos humanos, mas de uma associação de actantes” (LATOUR, 1994, p. 35). Dentro destas redes de actantes estariam nós mais ou menos engendrados. Nós relevantes são aqueles que quando desconectados geram um impacto sentido por parte substancial da rede, e são nestes nós que vale o investimento prioritário das análises dos agenciamentos. A perspectiva macro, por sua vez, é responsável por unir todos os actantes dentro da rede "alimentando-as e sendo alimentada por elas" (LATOUR, 2012, p. 257). A proposta latouriana investe no achatamento do plano analisado, visando contemplar todos os actantes presentes na rede facilitando a identificação de nós mais ou menos relevantes.

Muito será dito por Latour sobre seguirmos os atores dentro das redes a fim de interpretá-las, porque ao fazermos isso não responsabilizamos um ator ou um sistema, os acontecimentos dentro desta perspectiva ou panorama não respeitam uma hierarquia, há uma correlação de forças que se invertem e se misturam. Como resumem Santaella e Cardoso ao analisarem a obra de Latour: "Se existe uma coluna dorsal na TAR, esta se encontra na noção de mediação que não deve ser entendida a partir de dicotomias, pois estas tendem a segregar a esfera humana da não humana. Portanto, é para o híbrido que se deve atentar" (p.181). O hibridismo é, por sua vez, "condicionado pela técnica e interação humana, tanto no sentido material e real, quanto no sentido simbólico e ideal."(p.180). Os autores ainda acrescentam que "Se há algo que a tecnologia faz é permitir um *agenciamento novo*, que, no entanto, só se efetiva na interação com o humano."(p. 183, grifo nosso) A primazia do homem sobre a máquina ou

vice-versa é superada através da conceituação de mediação técnica que atribui a ambos "um par dialógico simétrico e uma gênese de propriedades novas, dada pela conjunção homem-máquina" (SANTAELLA; CARDOSO, 2015, p.170).

Dito isso, como forma de resumir a teoria Ator-Rede, o que o autor apresenta é a ideia de associação no uso do social, associação essa entre humanos e não-humanos. Cabe ao investigador descrever procedimentos na perspectiva de uma sociologia de associações feita de forma a seguir os atores nos agenciamentos sociotécnicos. A busca não é por causalidades, mas por conexões que mobilizam ações e/ou actantes (GONZALES; BAUM, 2013). Latour ao afastar-se da ideia de encontrar um sistema ou uma estrutura do social, está muito atrelado a ideia de ir ao campo sem premissas rígidas, mesmo não falando em um campo ou a delimitação dele. O autor incentiva a ideia de afetar-se sem amarras ao seguir os atores dentro de suas redes, visão muito alinhada com a Análise do Discurso, bem como com a etnografia e a antropologia digital por consequência.

Outra perspectiva importante na teoria Ator-Rede é a importância das controvérsias que surgem nas interações entre os actantes na busca pela estabilização das redes em seus emaranhados. A proposta principal é a de seguir os atores dessas redes a fim identificar as controvérsias que as compõem. Por mais que o termo possa indicar que sejam uma forma de aborrecimento ou obstáculo, as controvérsias nada são do que o próprio meio pelo qual as ciências sociais se fazem, a busca é pela identificação delas sem a pretensão de resolvê-las.

Portanto, trata-se de descrever a movimentação dos actantes sublinhando os vínculos que são formados entre eles, podendo construir diferentes amarrações dentro das redes. Como o social é formado por uma produção constante e coletiva de redes formadas por atores humanos e não-humanos, cabe entendermos as articulações e as conexões que configuram o agenciamento sociotécnico. Assim, o que propomos aqui é seguir os rastros digitais (LATOURE, 2004; MILLER; SINANAN, 2014) para compreendermos o que está sendo mobilizado nesse processo heterogêneo. Logo, seguindo a premissa de Latour de avançar lentamente na compreensão das redes, de nó em nó, o estudo será descritivo e acompanhará a construção da rede, pondo em relevo quais ações, actantes e controvérsias compõem o agenciamento sociotécnico da adaptação do espetáculo "Desconcerto".

Dada esta relação da obra latouriana com a antropologia clássica, bem como com a digital, a TAR será pano de fundo para a investigação do objeto deste estudo: o espetáculo *online* "Desconcerto". Assim como postula Latour, a TAR é uma teoria que nos ajuda a entender "*como* estudar as coisas, ou antes, como *não* estudá-las. Melhor ainda: sobre como conceder aos atores espaço para se expressarem" (p. 206). Dessa forma, vamos investigar a rede



construída em torno do ator (a adaptação “Desconcerto”), a fim de identificarmos actantes, nós e controvérsias para interpretarmos as dimensões do agenciamento.

#### **4.1 O DESCONCERTANTE "DESCONCERTO"**

Entendendo a internet como cultura (lugar, ciberespaço) e artefato cultural (produto da cultura), Hine (2004) afirma que as tecnologias podem ser estudadas enquanto espaços de flexibilidade descritiva, com usos e sentidos próprios que devem ser investigados a partir do seu contexto. O digital intensifica a natureza dialética da cultura (HORST; MILLER, 2012), uma vez que as experiências possíveis dentro deste ambiente são múltiplas e estão diretamente relacionadas ao contexto sociocultural dos usuários. Não são as redes sociais que alteram as relações sociais, mas o contrário, as relações sociais interferem no contexto *online* (MILLER *et al.*, 2016). Logo, a antropologia digital estabelece pontes de reflexão entre o digital, a cultura e as redes de sociabilidades (MACHADO, 2017a).

No contexto da pandemia, a criação do projeto #EmCasaComSesc endossa essa máxima, uma vez que, sustentados pela plataforma Youtube, foi possível levar peças de teatro até então somente encenadas no *off*, para o espaço *online*. Neste caso o digital se adapta ao contexto e não o contrário, o que comprova que a internet é uma invenção social resultante da atuação dos usuários e suas apropriações (HORST; MILLER, 2012). As pesquisas qualitativas que investigam a internet, portanto, estudam os sentidos e as experiências que emergem a partir das relações dentro e em torno dela, por isso, cabe ao pesquisador levantar esses sentidos e experiências e explorar seus significados (ORGAD, 2009).

Com isso posto, vale iniciarmos o mergulho na investigação sobre o espetáculo em questão, buscando descrever e identificar as organizações e a rede que o compõem. O espetáculo “Processo de Concerto do Desejo” que estreou em 2015 protagonizado pelo ator Matheus Nachtergaele traz na sua dramaturgia epistolar a história de Maria Cecília Nachtergaele, poetisa e mãe do ator, que deixou cartas para seus familiares antes de sua morte precoce causada por um suicídio. A adaptação desse espetáculo, intitulada “Desconcerto” foi transmitida no formato *online* no dia 10 de junho de 2020 e contou com mais de mil espectadores que acompanharam a transmissão ao vivo tanto no Youtube quanto no Instagram pelo perfil do Sesc São Paulo. Por limitações da plataforma Instagram não é possível reassistir a vídeos divulgados no formato ao vivo sem que o perfil em questão salve a transmissão, o que não foi o caso do espetáculo. Por isso, apenas tivemos acesso à transmissão do espetáculo no Youtube, em que a apresentação foi salva e o acesso tornou-se público.

O Youtube que, segundo Van Djick (2013) conduz os usuários "[...] a uma experiência perfeita, uma experiência que mescla a mídia antiga – televisão e videoclipes – com o ecossistema de mídia conectiva." (p. 128, tradução nossa<sup>23</sup>) mescla também, e agora podemos acrescentar no discurso de Van Djick (2013), o teatro em sua experiência conectiva. Ao fazer isso, algumas particularidades e ferramentas da plataforma acabam sendo ressignificadas em prol da conectividade e fusão com mídias tradicionais, como o caso das descrições dos vídeos. O que funcionaria talvez como um folheto, tal qual aqueles recolhidos na bilheteria com a sinopse e algumas informações relevantes sobre a apresentação que estamos a ponto de assistir, na descrição do vídeo de transmissão do espetáculo lemos:

Adaptação do espetáculo "Processo de Concerto do Desejo" para formato intimista, intitulada "Desconcerto".

Poucas palavras se confundem tanto na língua portuguesa quanto "concerto" e "conserto". Aqui, elas se mesclam vertiginosamente. Na filosofia, muitas vezes o desejo é considerado como característica primeira do ser imperfeito, do ser finito. Com este espetáculo, Matheus Nachtergaele quer consertar o próprio desejo com poesia, num concerto.

O monólogo nasce de textos da poeta Maria Cecília Nachtergaele, mãe do ator, que faleceu quando ele era um bebê de três meses. Da mãe, restaram os poemas lindos e maduros, escritos de uma jovem mulher moderna e triste, e a veia que marca a testa do ator quando ri ou chora muito. Em "Desconcerto", ele dirá finalmente os poemas que guardou nos olhos e na alma como única herança dela. O espetáculo é simples assim: um homem diz no palco as palavras escritas por sua mãe. É só isso, se isso for pouco<sup>24</sup>.

Com 36 minutos e 10 segundos de duração total do vídeo, a apresentação começa após o som do terceiro sinal, símbolo particular e tradicional das apresentações teatrais, que é acionado aos exatos 2 minutos após o início da transmissão. Antes, aparece na tela a frase "em instantes" que fica em *fade in* e *fade out* junto com a *hashtag* #EmCasaComSesc. A utilização dos três sinais evidencia a preocupação do Sesc em manter os traços originais do teatro para uma experiência imersiva e mais aproximada possível de um teatro físico. Os três toques do sinal para o início do espetáculo geralmente ocorrem de maneira gradual nos teatros físicos brasileiros, em que é acionado apenas um e depois de alguns minutos dois toques e, por fim, os três toques da campanha. A tradição dos sinais no teatro tem origem atribuída à Molière e às pancadas ritmadas dadas no palco com a finalidade de avisar ao público sobre o início do espetáculo e silenciar a plateia francesa conhecida por ser barulhenta e volumosa. Como não havia distinção entre palco e plateia nas apresentações na residência do rei Luiz XIV e luz elétrica, ficava por parte das pancadas ritmadas, sendo elas quantas necessárias, a simbologia

---

<sup>23</sup> Do original: "into a seamless experience, an experience that merges old media—television and music videoclips—with the ecosystem of connective media."

<sup>24</sup> Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=To0j0Ss\\_GkE&ab\\_channel=SescS%C3%A3oPaulo](https://www.youtube.com/watch?v=To0j0Ss_GkE&ab_channel=SescS%C3%A3oPaulo) Acesso em: 19 de abr. 2022

necessária para informar o início da apresentação. No contexto brasileiro contemporâneo, o mais comum é presenciarmos os três toques da campainha para marcar o início da apresentação, bem como a diminuição da luz da plateia e a abertura das cortinas.

Essa não distinção comentada entre palco e plateia é fundamental para a história do teatro. Como afirma Guénoun (2003), a arquitetura do teatro representa as diferentes fases que foram vividas no universo teatral. O palco, inicialmente circular e no mesmo nível da plateia, não provocava a distinção entre representação e espectador, permitia que o público se sentisse e se percebesse, e assim construísse uma sensação de comunidade. Como sublinha Guénoun: "Ora, o público do teatro não é uma multidão. Nem uma aglomeração de indivíduos isolados. Este público quer ter o sentimento concreto de sua existência coletiva. O público quer se ver, se conhecer como grupo." (2003, p.21). Anos mais tarde o teatro sofre o primeiro "fracionamento" - usando o vocabulário do autor - com a elevação do palco que acaba por produzir uma barreira entre público e o ator. Em seguida, o teatro é "achatado", também segundo o campo semântico de Guénoun. O palco, já achatado, se estende em largura e profundidade, impossibilitando que espectadores das laterais tenham visibilidade do todo. "O teatro torna-se pouco a pouco frontal. Face a face, confronto de espaços que se afrontam." (GUÉNOUN, 2003, p.28). No caso do teatro *online* a distinção entre palco e plateia existe em outra instância. Não mais sobre elevação, profundidade ou mudança na arquitetura, a distância é medida em duas variáveis: a geográfica e a temporal, em a relação entre corpos é percebida via número de visualizações e texto. Além disso, varia também a abordagem inicial, como os três toques por exemplo, bem como o espaço de representação e a plataforma escolhida.

Voltando a análise do espetáculo, após os três toques, vemos no quadro (ou na tela) o que aparenta ser um cômodo de uma casa, não há elementos suficientes para afirmarmos ser um quarto ou uma sala. O cenário é dividido em três planos que estão mais ou menos iluminados, sendo o primeiro dentro da casa, o segundo um plano com ausência de iluminação direta, apenas com um violão em penumbra com uma luz avermelhada e o terceiro o que parecer ser o lado de fora da casa. No primeiro plano, o destaque é uma cadeira de madeira e palha que está mais iluminada do que o resto do cenário, uma mesinha de canto com um espelho, uma escultura que parece ser de um animal e flores secas compõem a cena, à esquerda da tela vemos também o que parece ser uma escrivaninha com papeis, livros, canetas e, de novo, flores secas tudo isso sob um tapete bege. Sobre a parede dois quadros de pássaros enfeitam o cenário dando um toque de natureza que é acrescentado por duas esculturas de onça embaixo da mesinha. No segundo plano, a parte mais escura do cenário, há apenas livros e um violão. Ao fundo, no terceiro plano, o que parece ser uma área externa da casa, com uma árvore e a presença de um

foco de luz. O ator transita por todo o cenário durante a encenação, utiliza-se do espelho para trazer um novo ângulo para a peça, fica em um plano mais próximo, se afasta e quebra constantemente a quarta parede para falar diretamente com o público, numa tentativa, talvez, de trazê-lo para dentro da peça. A análise do cenário, visagismo, direção e gestualidades no processo de estudo de uma obra teatral é definida por Josette Féral (2015) como "rascunhos" primordiais para a visão analítica das obras por parte daqueles que vão estudá-las. Féral afirma que "A obra cênica, portanto, estaria sempre em vias de se fazer e estaria inscrita em um processo de constante criação." (2015, p.65), por isso, descrever como se apresenta o espetáculo e entender motivações para gestualidades e movimentos é ponto crucial do trabalho do pesquisador de teatro.

O figurino, por sua vez, é composto por um vestido preto decotado na frente e nas costas, com detalhes de flores vermelhas atrás, e o visagismo conta com uma maquiagem preta que destaca os olhos da personagem, com cílios postiços e batom vermelho. Há a presença de uma música instrumental durante toda a apresentação. A luz, sempre em penumbra mesmo nos planos mais iluminados do cenário, dá um tom sombrio ao espetáculo que, narrando as cartas de Maria Cecília, evidenciam a história de uma mulher triste e melancólica que está sofrendo após o nascimento do seu primeiro filho, no que parece ser em decorrência de uma possível depressão pós-parto. Mesmo com a possibilidade de aumentar ou diminuir o brilho da tela do computador ou do dispositivo utilizado para assistir à peça, a falta de luz direta impossibilita aos espectadores identificarem todos os elementos cenográficos, já que fica claro que o foco da apresentação é a performance sensível do filho que interpreta a própria mãe.

A partir dos dados disponibilizados via outras redes sociais e plataforma de pesquisa: Instagram, Google, Facebook e também via Youtube, o que se percebe é que o figurino não se alterou na performance realizada em espaços tradicionais (*offline*) e na adaptação *online*. Este fato seria, por si só, uma esfera do agenciamento prévio que não se transformou quando houve a sua desterritorialização e conseqüente abertura de um novo agenciamento sociotécnico. Contudo, mesmo cientes da importância da descrição analítica dos elementos constitutivos do teatro, Josette Féral (2015) afirma que "[...] todos os sistemas significantes do teatro - espaço cenográfico, figurinos, maquiagem, narração, texto, iluminação, acessórios - podem desaparecer sem que a teatralidade cênica seja profundamente afetada." (p.91). Isso acontece porque o ator consegue sozinho inscrever a teatralidade nas situações, sem a necessidade do suporte destes elementos. Concordando com Féral sobre a relação entre ator e teatralidade, Guénoun (2003) afirma que: "o ator é a fonte da teatralidade" (p.57).

A necessidade de descrever os sistemas significantes do teatro, tal qual um rascunho da análise, como mencionada por Josette Féral (2015), é fundamental como etapa de construção da análise por parte do pesquisador. Contudo, no campo do teatro performativo e da cena expandida, questões como iluminação, cenário, som e figurino são extremamente particulares e não obrigatórias, já que a relação entre ator e espectador está no cerne de toda a fundamentação teatral. O olhar do espectador é quem cria a realidade da cena e decifra os códigos visuais a fim de conceber a performance como um todo. Féral (2009) resume:

No teatro performativo, o ator é chamado a “fazer” (doing), a “estar presente”, a assumir os riscos e a mostrar o fazer (showing the doing), em outras palavras, a afirmar a performatividade do processo. A atenção do espectador se coloca na execução do gesto, na criação da forma, na dissolução dos signos e em sua reconstrução permanente. Uma estética da presença se instaura (se met en place). (p.209)

Como exemplo prático, Gabriela Monteiro (2016) embebida na teorização sobre a cena expandida, ao analisar a instalação imersiva “Branco” aponta:

A alteração da percepção espacial do espectador é conseguida pelos artistas através da manipulação de partículas de fumaça em contato com fontes de luz específicas. O áudio, realizado ao vivo, amplia, ainda mais, a qualidade perceptiva das imagens criadas, despertando uma ampla gama de sensações. (p.47)

Se percebermos atentamente, ao descrever a relação entre luz e som da instalação, a autora dá ênfase para a percepção da plateia sobre tais elementos. A luz é mencionada em relação com a percepção espacial e o som como responsável por despertar naqueles que assistem, diversas sensações. O mesmo acontece com a descrição do espetáculo digital “Desconcerto”, a ideia de descrever de forma densa todos os elementos constitutivos se dá pela necessidade de pontuar questões do agenciamento que se distanciam e se conectam nos espaços dentro e fora da internet.

Desta forma, a presença do público (seja como ela for) continua sendo crucial para a análise, no que diz respeito a inscrição da teatralidade, aos pontos de contato com o teatro performativo e com a conceituação da cena expandida. No caso do espetáculo analisado, o espectador é convidado a ficar nos primeiros um minuto e meio apenas observando o cenário, sem a presença do ator. Durante este tempo, porém, há a presença de reações do público no bate-papo *online*. Os espectadores compartilham percepções sobre o cenário, expectativas, elogios e experiências pessoais (como o testemunho do início de um choro com um espetáculo ainda em vias de começar), na aba de bate-papo que recebe novas mensagens num fluxo de 5 em 5 segundos.

O espetáculo se inicia com a voz em *off* (utilizando termos do vocabulário teatral) do ator que dá vida a obra narrando o suicídio de sua mãe, Maria Cecília, no dia do seu batizado:

21 de abril de 1968. A utilização do artifício da narração em *off* é bastante utilizada em espetáculos realizados em espaços tradicionais que, com o avanço das tecnologias do som e da luz elétrica, permitiram que a experiência teatral se transformasse de diversas maneiras e impactasse diversos sentidos. No caso da adaptação analisada, esse uso da narração se revela como mais um traço híbrido recolhido do agenciamento teatral tradicional que se transpõe para o digital. Nos primeiros minutos de contato entre ator e plateia, mesmo que apenas pela narração, sem a figura da personagem em cena, a voz nos explica o porquê do figurino e da iluminação mais forte na cadeira de palhinha em primeiro plano, já que ao lado da última carta de Maria Cecília, ela havia deixado o vestido preto escolhido para a cerimônia sob uma cadeira com as mesmas características.

“O espetáculo é simples assim: um homem diz no palco as palavras escritas por sua mãe. É só isso, se isso for pouco”<sup>25</sup>, neste fragmento retirado da descrição do vídeo temos algumas pistas sobre como a performance se dá no espetáculo. Entendendo a profundidade e a sensibilidade da construção da performance lúgubre em "Desconcerto", vemos que vida e morte, mãe e filho e outros paralelos são colocados em xeque. Vida e arte se conectam diretamente nesta performance, uma vez que o filho interpreta a própria mãe a partir de uma dramaturgia co-construída pelas cartas deixadas pela poetisa e entregues ao ator quando completou 16 anos.

Susanne K Langer (1953) endossa o poder de agência da arte em transformar experiências difíceis ou até terríveis experimentadas em vida em formas de arte belas, uma vez que a partir da arte podemos abstrair e redefinir percepções sobre a experimentação e os efeitos de tais eventos. Isso parece acontecer em “Desconcerto”, a representação do espetáculo parece servir como um processo de resignificação do luto de um filho que não construiu memórias com a mãe e, talvez por isso, a encena como forma de personificar a sua concepção de como ela seria.

Parafraseando Suely Rolnik e Félix Guattari (1996):

Os universos semióticos em seu funcionamento real não existem como universos separados. As pessoas, nas sociedades arcaicas [...], pessoas cuja atividade de expressão se dá de diferentes maneiras, não separam seus modos de semiotização em esferas de criação: esfera da música, da dança, da representação plástica, do teatro, das atividades religiosas, das atividades econômicas, de um campo etnológico, e assim por diante. Tudo isso constitui, indissociavelmente, sua produção de subjetividade. (p.70-71)

---

<sup>25</sup> Descrição do vídeo. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=To0j0Ss\\_GkE&ab\\_channel=SescS%C3%A3oPaulo](https://www.youtube.com/watch?v=To0j0Ss_GkE&ab_channel=SescS%C3%A3oPaulo) Acesso em: 19 de abr. 2022

Assim como pontuam os autores, todas as esferas de criação de universos semióticos constituem indissociavelmente a produção de subjetividades de um sujeito. No caso da adaptação analisada, muitos foram os elementos de subjetivação que, em conjunto com a memória, o trauma, os afetos e as experiências vividas após o trágico evento, sustentaram a criação e performance do espetáculo. O processo de ressignificação do luto, realizado através da arte, necessariamente foi marcado por agenciamentos prévios de enunciação e maquínicos. As escolhas estéticas, a dramaturgia, a direção e a performance não foram realizadas ao acaso, já que diversas vezes vemos que houve um direcionamento estilístico para fazer com que a experiência teatral fosse o mais fiel possível à época e aos eventos que são apresentados no roteiro (como no caso da cadeira de palha e do vestido preto).

A relação afetiva entre mãe e filho, impossibilitada fisicamente pela morte precoce da figura materna é ressignificada no espetáculo que, segundo o próprio agenciamento formado através da rede, da conexão e de uma infinita capilaridade horizontal de controvérsias, elementos de subjetivação e expressões pessoais, é experimentada de uma forma totalmente particular por quem a cria e quem a recebe (LANGER, 1953; DELEUZE & GUATARRI, 1995). As relações subjetivas nos agenciamentos familiares são frequentemente comentadas por Deleuze e Guattari (1995) que mencionam, por exemplo, a diferença de um juramento no seio familiar e em qualquer outro agenciamento (escola, romântico, sociedade secreta, tribunal). Os autores não apenas estavam cientes das implicações e atravessamentos psicanalíticos que envolvem a relação familiar, mas também sublinharam que a produção de subjetividades de cada agenciamento é singular e depende de elementos de subjetivação próprios.

Caminhando para uma análise mais quantitativa, com 37.834 visualizações, 238 comentários, 3.800 mil curtidas, 13 descurtidas e 734 mensagens no chat ao vivo<sup>26</sup>, o elevado número de engajamento do espetáculo *online* é mais um exemplo que suporta a teoria de Van Djick (2013) sobre como o Youtube transformou-se em uma plataforma cotidiana. Segundo a autora "O que mais chama a atenção em sites como o YouTube é sua normalização na vida cotidiana - a aceitação onipresente das pessoas da mídia conectiva penetrando em todos os aspectos da sociabilidade e criatividade" (p.129, tradução nossa<sup>27</sup>). Mais uma vez o teatro, sendo *per se* uma atividade de entretenimento presente no dia-a-dia das cidades, dos espaços públicos e do cotidiano, se conecta agora com o digital numa relação de hibridismo constitutivo (MONTEIRO, 2016).

---

<sup>26</sup> Segundo dados coletados em 21 de abril de 2022

<sup>27</sup> Do original: "What is most striking about sites like YouTube is their normalization into everyday life—people's ubiquitous acceptance of connective media penetrating all aspects of sociality and creativity."

As primeiras impressões sobre a plataforma giram em torno dos números, dados cruciais nas análises sobre mídias digitais. A quantidade de visualizações continua a subir desde o primeiro contato com o espetáculo, que na primeira análise para a construção deste estudo, em 09 de agosto de 2020, somava 27.985 views. O fato de estar disponível para o público e por se tratar de um espetáculo protagonizado por um ator de relevância nacional, com trabalhos importantes para o audiovisual e para a história do teatro no Brasil, faz com que haja interesse em assistir ao espetáculo. O fato de ser uma adaptação de uma peça que fez turnê pelo Brasil também explicaria o alto número de views do espetáculo, já que a falta de acesso ao teatro físico, seja pelo deslocamento, seja pelo fator econômico, ou neste caso, pelo isolamento social provocado pelo coronavírus, podem ser fatores cruciais para a aderência no formato digital do teatro, que num espaço de 2 anos obteve 10.000 novas visualizações. Dentre essas 10 mil visualizações, não podemos precisar se se trataram novos espectadores ou de retornantes, já que, como discutido, o formato digital permite a elasticidade da coordenada espaço temporal, e pessoas conseguem assistir e reassistir a conteúdos salvos na plataforma.

O espetáculo *online* é performado em 32 minutos e 40 segundos *versus* a duração de “Processo de Concerto do Desejo” que era de 60 minutos segundo dados de divulgação do espetáculo<sup>28</sup>. O vídeo, por sua vez, tem 36 minutos e 10 segundos, sendo os minutos iniciais da apresentação aparentemente dedicados ao tempo de acesso dos espectadores de se conectarem à apresentação ao vivo, no sentido tecnológico do termo, a partir do acesso ao link ou da busca pelo espetáculo na barra de pesquisa da plataforma Youtube. E os minutos finais à promoção de um outro espetáculo “Ledores no Breu”, inspirado na concepção e prática de Paulo Freire e no poeta Zé da Luz, também no formato *online* e promovido pela iniciativa EmCasaComSesc, que aconteceu na quarta-feira após a realização da adaptação “Desconcerto”.

A falta de literacia digital parece ser um dos fatores responsáveis pelos 2 minutos de preparo antes do espetáculo começar, já que fica evidente a dificuldade de alguns em acessar o link da apresentação - questão que veremos ao aprofundarmos a análise sobre as mensagens no chat ao vivo. Também o fato de o Sesc construir a sessão EmCasaComSesc o mais próximo possível da experiência física de ir ao teatro pode explicar o porquê destes minutos iniciais de tela preta com frases do evento serem necessários. Importa, assim como pontuado no decorrer deste estudo, entendermos todas as etapas de construção e compartilhamento do espetáculo, já

---

<sup>28</sup> Divulgação da apresentação em Brasília. Disponível em: <https://www.funarte.gov.br/teatro/matheus-nachtergaele-traz-processo-de-concerto-do-desejo-a-brasilia/#:~:text=Processo%20de%20Concerto%20do%20Desejo%20estrou%20em%20novembro%20de%202015,de%20nada%2C%20n%C3%A3o%20desejaria%20nada>. Acesso em: 22 de abr. 2022



que estamos tentando traçar pontos de congruência e de afastamento entre as experiências *on* e *offline* de ida ao teatro.

O fato de ir ao teatro já é em si uma questão que se distingue nas experiências *on* e *offline*. Há um caminho que é preciso percorrer para chegar no link de apresentação do espetáculo: acesso ao Youtube, busca pelo nome do canal Sesc; ou ida ao Instagram, busca pelo perfil do Sesc; ou até mesmo ida ao website do Sesc São Paulo, pesquisa na aba de busca sobre o espetáculo; e mais uma gama de caminhos possíveis para se chegar ao espaço de apresentação. Caminhos esses que podem ser paralelos à perspectiva de ir assistir a uma peça de teatro fisicamente, se analisada a partir da nova concepção de plateia *online*. Além do trajeto, a música era parte importante do espetáculo performado no *offline*, já que como o próprio ator afirmou em entrevista à revista *Época*: “Quero consertar meu desejo com poesia, num concerto”<sup>29</sup>. A frase apresenta um jogo de palavras curioso envolvendo as ações de consertar algo e ir a um concerto. Esse é também outro paralelo levantado no espetáculo, o conserto do desejo do ator de performar sua mãe, a fim de ressignificar experiências e construir novas narrativas sobre o trauma a partir de um concerto, com as músicas favoritas de Maria Cecília. No espetáculo *online* não há a presença de músicos para configurar um concerto, há apenas uma trilha sonora instrumental que acompanha toda a performance com volume baixo ao fundo.

A própria escolha do termo “Desconcerto” para ser o título da apresentação *online* se apresenta como uma polifonia de sentidos. Numa análise mais superficial e imediata, o simples fato de haver a ausência de músicos no espetáculo, algo que acontecia nas apresentações *offline*, poderia ser o mote principal para a nomeação da adaptação como um “desconcerto”. Contudo, seguindo os vestígios da rede, encontramos uma entrevista à Funarte para divulgação da apresentação em Brasília, em que o ator do espetáculo afirma que: “quero ir consertando meu desejo de acordo com essa emoção, dia após dia. Como na vida. Como no teatro. Isso, só o teatro pode nos trazer. Temos um ator, um violão, lindos poemas e a canção. Tudo pequenininho para a grandeza do essencial”<sup>30</sup>. Num cenário de isolamento social em decorrência da pandemia e de representação da obra sobre os limites da tela do computador ou celular, esse processo de consertar os desejos do ator por meio da arte pode vir a se apresentar, por que não, como um “desconcerto”. A hipótese que levantamos é a de que com elementos de subjetivação macro,

---

<sup>29</sup> Fala de Matheus Nachtergaele em entrevista para a *Época*. Disponível em <https://epoca.oglobo.globo.com/colunas-e-blogs/bruno-astuto/noticia/2015/11/matheus-nachtergaele-volta-aos-palcos-com-espetaculo-em-que-recita-textos-de-sua-mae.html>. Acesso em: 23 de abr. de 2022

<sup>30</sup> Divulgação da apresentação em Brasília. Disponível em: <https://www.funarte.gov.br/teatro/matheus-nachtergaele-traz-processo-de-concerto-do-desejo-a-brasilia/#:~:text=Processo%20de%20Concerto%20do%20Desejo%20estrou%20em%20novembro%20de%202015,de%20nada%2C%20n%C3%A3o%20desejaria%20nada>. Acesso em: 22 de abr. de 2022

como a emergência da Covid 19 e a necessidade abrupta de transformar as experiências culturais presenciais em *online*, poderia produzir-se um desconcerto, na medida em que seria uma experiência disruptiva, experimental, agenciando o novo e, até então, desconhecido. No sentido de se sentir desconcertado, desacertado, desconfortável, com o contexto pandêmico, com o isolamento social e com os novos formatos, o novo título pode ter sido adotado como forma de sintetizar todos esses desarranjos.

Após a descrição do espetáculo e a discussão sobre pontos de inquietação na investigação da rede, com algumas questões fundamentais da análise já elencadas, cabe agora adentrarmos nos fluxos discursivos da plateia. A intenção é identificarmos as controvérsias da rede (LATOURE, 2004) e as ideologias por trás dos discursos proferidos (PÊCHEUX, 1995; ORLANDI, 1999, 2003).

#### **4.2 SEGUINDO OS ATORES: OS FLUXOS DISCURSIVOS EMERGENTES**

Ao entrarmos no campo foi necessário organizar as informações mapeadas de modo que a visualização e a investigação fossem facilitadas. Foram criadas pastas no aplicativo Excel nas quais cada comentário foi copiado e classificado de acordo com as conexões com o campo e com as ideologias do discurso: ruídos da comunicação, dialetos essencialmente teatrais e *emojis* são alguns dos exemplos das categorias identificadas nos discursos presentes tanto nos comentários deixados na plataforma quanto no bate-papo *online*.

A necessidade de interpretação das ideologias por trás de cada discurso, já que “todo dizer é ideologicamente marcado” (ORLANDI, 1999, p.38), fez com que fosse imprescindível identificar padrões nos discursos. Questões como a comparação entre o teatro tradicional e o digital, o compartilhamento de experiências semelhantes e discursos políticos, por exemplo, reiteram a afirmação de que a Análise do Discurso funde questões linguísticas, materiais históricos e questões da psicanálise em sua fundamentação (ORLANDI, 2003).

Durante a análise profunda de todos os comentários a fim de elencar os 50 principais para adentrar ainda mais nas entranhas dos discursos e suas ideologias (PÊCHEUX, 1995; ORLANDI, 1999, 2003), foram identificados alguns nós ou controvérsias na rede. Havia uma possibilidade infinita de controvérsias para serem mapeadas e aprofundadas dentro da rede construída em torno do ator: a adaptação do espetáculo "Desconcerto". Porém, as controvérsias elencadas pareceram ser o caminho mais eficaz para identificarmos os efeitos do teatro performativo digital causado no público: objetivo principal deste estudo.

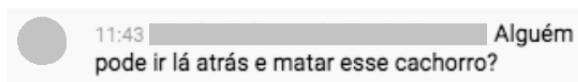
Ao seguirmos os actantes que formam esses nós e interpretarmos seus discursos social e culturalmente situados, a ideia é identificarmos as produções de subjetividade que nascem do

hibridismo entre teatro e digital e como atravessam e são atravessadas pelo agenciamento presente. As 4 controvérsias sobre as quais vamos debruçar nossos esforços de análise são: 1) O diálogo entre o palco e a plateia; 2) A falta de literacia digital por parte relevante do público; 3) As diferenças de percepções do teatro *on* e *offline*; 4) A captura de emoções e o compartilhamento de testemunhos, nesta ordem.

#### 4.2.1 O diálogo entre o palco e a plateia

Ao compararmos ambas as formas de discurso: as que podem ser editadas e aquelas que foram publicadas simultaneamente com a apresentação do dia 10 de junho, vemos que há temas que diferem na categorização dos fluxos discursivos. Por exemplo, no bate-papo vemos um ruído na enunciação que gerou um diálogo paralelo durante a performance causado por um latido de cachorro que vazou no áudio do espetáculo. Não fica claro se o cachorro é do ator ou de um vizinho, mas durante alguns minutos é possível ouvir os latidos desesperados do animal que distraiu parte do público. Um exemplo de mensagem publicada no chat aos 11 minutos e 43 segundos de apresentação ilustra a conversação paralela que se formou por consequência dos latidos do cachorro:

Figura 1: Ruídos da enunciação



Fonte: Mensagem do bate-papo deixada na página da apresentação

Logo após um segundo membro da plateia declara e acrescenta

Figura 2: Ruído e conversação paralela



Fonte: Mensagem do bate-papo deixada na página da apresentação

Talvez na tentativa de afirmar que é possível ouvir o que está sendo dito pelo ator ou de sugerir para a plateia deixar-se afetar por todos os sons e, literalmente, ouvir tudo o que está na apresentação, o usuário se prontifica a defender o animal e a apresentação, já que a conversação paralela ocorreu por alguns minutos e poderia atrapalhar parte dos espectadores que acompanhavam o espetáculo. Nos comentários, por sua vez, não estão presentes menções ao ocorrido, o que sugere que esta controvérsia de enunciação só mobilizou os espectadores simultâneos a ponto de compartilharem seu desconforto.

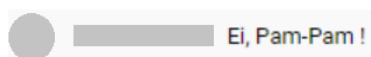
O fato nos dá indícios sobre as formas de percepção do espetáculo ao vivo *versus* gravado. Assim como aponta Schechner (2013), as performances gravadas são sempre inéditas porque têm diferentes públicos e, assim, afetam e são afetadas de diferentes maneiras. Essa questão é visível neste fragmento do discurso, uma vez que ao vivo o público não só percebeu, como se sentiu desconfortável a ponto de dividir com os demais espectadores seus incômodos com o som do espetáculo. É sobre essas minúcias de interação que os esforços de análises aqui são inseridos.

Outro ruído na enunciação identificado, foi o surgimento de conversas paralelas e ritos de cumprimentos que aconteceram majoritariamente nas mensagens do bate-papo. A aba de bate-papo foi utilizada por alguns como um chat de conversas, assim como o próprio nome sugere. Segundo Steve Dixon (2007) o bate-papo *online* é

[...] em certo sentido, simplesmente uma chamada, mas a presença de vários usuários no espaço o diferencia de uma chamada telefônica (embora as chamadas de conferência possam fazer o mesmo) para concretizar um sentido pelo qual uma sala de bate-papo parece apenas isso - um local distinto e ponto de encontro. Em outro sentido mais estrito, é: um disco rígido ou servidor em um espaço físico em algum lugar, com o qual as pessoas entram em contato e compartilham comunicações em tempo real.” (p.462, tradução nossa<sup>31</sup>)

Usuários aproveitaram o espaço para cumprimentarem amigos ou conhecidos que também estavam *online* assistindo à apresentação. Aparentemente, assim como ocorre no meio tradicional, algumas pessoas aproveitaram a apresentação ao vivo para combinarem de assistir juntos ao espetáculo, cada um de um espaço físico diferente.

Figura 3: As conversas paralelas



Fonte: Mensagem do bate-papo deixada na página da apresentação

Figura 4:A conversa paralela



Fonte: Mensagem do bate-papo deixada na página da apresentação

Como sugere a figura acima, os usuários já se conheciam previamente e, por isso, se cumprimentam com apelidos. A mesma movimentação foi percebida durante todo o decorrer da apresentação, mas não foi identificada nos comentários. Mensagens de boa noite,

<sup>31</sup> Do original: [...] *in one sense simply a call-up, but the presence of multiple users in the space differentiates it from a telephone call (although conference calls may arguably do the same) to concretize a sense by which a chat room seems just that—a distinct location and meeting point. In another, stricter sense, it is: a hard drive or server in a physical space somewhere, which people contact and share real-time communications via and in.*

apresentações de si e identificações regionais também apareceram no chat ao vivo, principalmente no início da apresentação, quando o ator ainda não estava no quadro.

Figura 5: Identificação regional brasileira



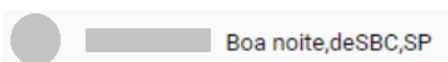
Fonte: Mensagem do bate-papo deixada na página da apresentação

Figura 6: Identificação regional estrangeira



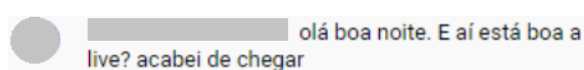
Fonte: Mensagem do bate-papo deixada na página da apresentação

Figura 7: Ritos de cumprimento e identificação



Fonte: Mensagem do bate-papo deixada na página da apresentação

Figura 8: Ritos de cumprimentos e conversas paralelas



Fonte: Mensagem do bate-papo deixada na página da apresentação

O desejo de se apresentar fez com que usuários ocupassem o espaço de bate-papo para tal, se apropriando do espaço de uma maneira própria e singular, já que não havia incentivo da parte do Sesc ou da produção da adaptação para a utilização do bate-papo durante a apresentação. A figura 9 se torna ainda mais interessante por ter sido compartilhada aos 33 minutos de apresentação, faltando apenas 3 para o término. Ou seja, pelo fato de o usuário ter entrado na *live* atrasado, ele compartilhou uma mensagem parecida com aquelas publicadas no início, dando a entender que esse tipo de interação inicial é comum neste espaço. Essa questão exemplifica como os usuários impõem usos particulares das plataformas e produzem subjetividades para cada espaço a partir de movimentações únicas.

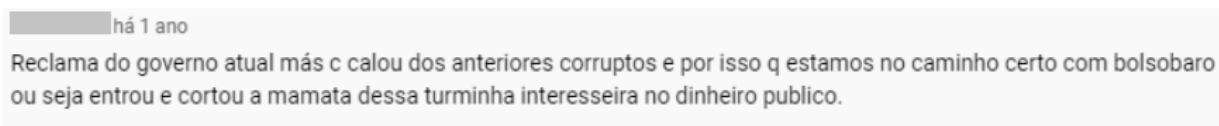
O bate-papo nesse caso, além de ser um espaço para dividir percepções sobre o áudio, o espetáculo ou a performance, se tornou uma sala de conversas com possibilidades infinitas de interação. Além dessa questão, a elasticidade espacial (DIXON, 2007), já mencionada como uma das características principais do teatro performativo digital, é ressaltada aqui. Usuários de outros países, neste caso Uruguai (Figura 7), puderam acompanhar a apresentação simultaneamente com sua performance, o que em um espaço tradicional de apresentação talvez fosse algo mais difícil de acontecer. Importante salientarmos os pontos de reiteração prática das

questões trazidas por autores do campo, a fim de, mais uma vez, pinçarmos aquilo que se mantém e aquilo que se altera no teatro *on e offline*.

Outra questão compartilhada, nesse caso que atravessou ambos os espaços de interação - os comentários e o bate-papo simultâneo -, foi a narrativa de cunho político. A pandemia da Covid-19 foi um mobilizador potente para acentuar ainda mais a polarização política brasileira, onde de um lado estavam defensores fugazes do atual governo e de outro críticos assíduos das condutas governamentais para com as posturas ideias de combate ao vírus. No caso do espetáculo, a maioria das mensagens é de sujeitos opositores ao governo, que viram principalmente no bate-papo um espaço para compartilharem suas expectativas com as próximas eleições. Curioso, contudo, percebemos que, quando a coleta de mensagens do bate-papo ocorreu, em abril de 2020 mapeamos tais mensagens diretamente relacionadas à figura do presidente da república, mas ao voltarmos no chat em 2022 para fazermos a captura da tela e ilustrarmos tais discursos, não conseguimos identificar tais mensagens. Há três hipóteses para o desaparecimento das mensagens: i) a própria plataforma Youtube retirou mensagens de cunho político com expressões de repúdio diretas, como neste caso; ii) o usuário responsável foi banido da plataforma; iii) o usuário apagou as suas publicações. Foram mapeadas em 2020 duas menções com este cunho publicadas pelo mesmo usuário. Não há como precisarmos o porquê da remoção das mensagens em questão, mas é no mínimo instigante vermos que de todas as mais de 700 mensagens no chat mapeadas, as mais diretas relacionadas a políticos não estão mais disponíveis.

Nos comentários, por sua vez, identificamos apenas 1 comentário com este cunho e era com opinião contrária aquelas deixadas no bate-papo. Na menção, a usuária alega o "fim da mamata" com o fim da Lei Rouanet.

Figura 9: Narrativas de cunho político



Fonte: Comentário deixado na página da apresentação

Ao utilizar o espaço dos comentários de um espetáculo para dividir sua opinião sobre os ideais políticos considerados como “caminho certo”, o usuário em questão fez uma crítica ao ator e sua relação política explícita. Em outras palavras, a ideia ao utilizar o espaço dos comentários era de enviar uma mensagem diretamente ao ator da obra, o que é mais uma forma de uso do espaço interacional emergente na rede. Exaltações a figuras políticas de notoriedade

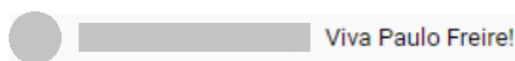
no campo como Paulo Freire também foram compartilhadas, desta vez tanto no bate-papo quanto nos comentários, mas em volume maior nas mensagens ao vivo (3 vs. 1).

Figura 10: Exaltação de figuras políticas



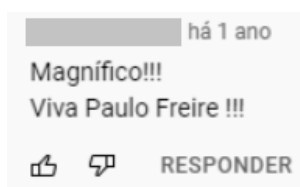
Fonte: Mensagem do bate-papo deixada na página da apresentação

Figura 11: Viva Paulo Freire



Fonte: Mensagem do bate-papo deixada na página da apresentação

Figura 12: Elogios e exaltação de figuras políticas



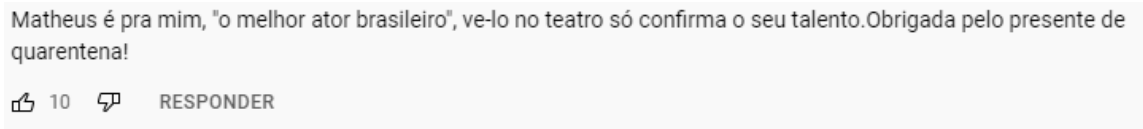
Fonte: Comentário deixado na página da apresentação

No final do vídeo, assim como pontuamos anteriormente, houve a divulgação do espetáculo "Ledores no Breu", inspirado na concepção e prática de Paulo Freire e no poeta Zé da Luz, o que incentivou o compartilhamento destas mensagens, já que elas apareceram no chat simultaneamente com a promoção da peça.

Essas análises dos discursos nos dão um norte sobre o viés político preponderante daqueles que tiveram não só o interesse em assistir ao espetáculo, mas em deixar registrado seus posicionamentos. Além disso, o estatuto primeiro, se é que podemos dizer assim, do teatro de ser uma manifestação coletiva e política (GUÉNON, 2003; RANCIÈRE, 2005), aqui no sentido político literal, não se apaga quando fundido ao digital, o que sublinha os contornos daquilo que se mantém e o que se difere do fazer teatral *on* e *offline*.

Ainda no tema da cultura brasileira, a importância da arte em tempos de isolamento social, em que a saúde mental dos sujeitos foi colocada em xeque, foi pauta relevante, bem como o papel terapêutico da arte. Ambas as questões foram narradas pelos espectadores do espetáculo, evidenciando como mesmo em formato digital é potente o papel agenciador do teatro.

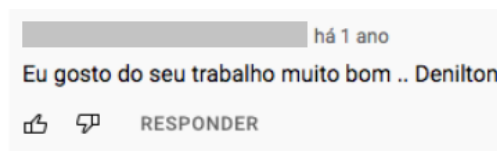
Figura 13: Presente da quarentena



Fonte: Comentário deixado na página da apresentação

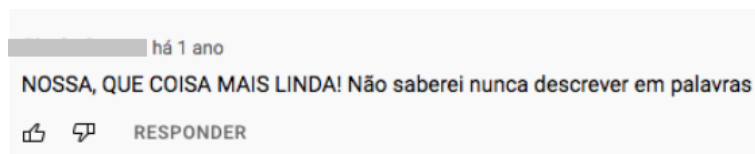
Considerada um "presente da quarentena", a adaptação recebeu uma série de elogios que se estenderam ao ator, à dramaturgia, à personagem, e que compuseram em número absoluto o principal volume de menções presentes nos comentários de ambas as ordens, que muitas vezes foram expressos imagetivamente a partir de *emojis*<sup>32</sup>.

Figura 14: Elogios ao ator



Fonte: Comentário deixado na página da apresentação

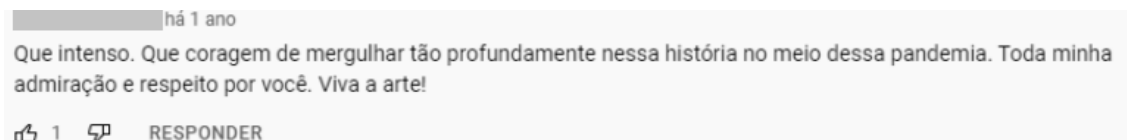
Figura 15: Elogios à performance



Fonte: Comentário deixado na página da apresentação

Curioso e instigante tentarmos aprofundar sobre um ponto que se destacou durante a análise um-a-um dos comentários deixados na página do espetáculo: a presença de menções sobre o coronavírus e a Covid-19 apenas nos comentários da página, como exemplificadas nos depoimentos abaixo:

Figura 16: Pandemia e teatro

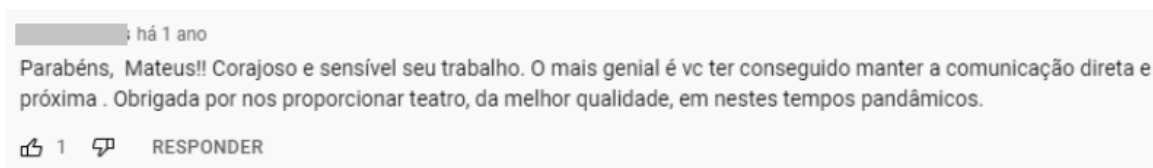


Fonte: Comentário deixado na página da apresentação

<sup>32</sup> Emojis são pequenos ícones, disponíveis nos teclados da maioria dos smartphones, que representam expressões faciais, objetos, lugares, animais, entre outros. Sua função é ajudar a modular o tom da mensagem, acrescentando um símbolo que pode representar uma emoção, por exemplo. Fonte: <https://www.dicionariopopular.com/significado-dos-emoticons-emojis/>. Acesso em: 2 de jun. 2022.

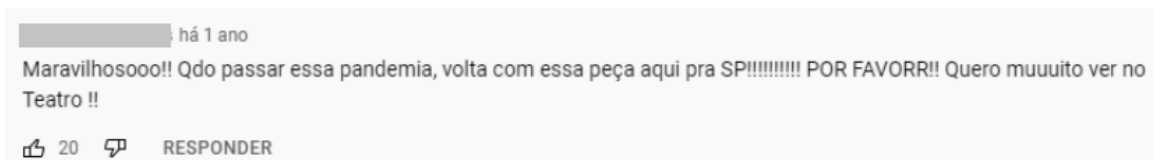


Figura 17: Tempos pandêmicos



Fonte: Comentário deixado na página da apresentação

Figura 18: Planos pós pandemia



Fonte: Comentário deixado na página da apresentação

Os depoimentos ilustram a percepção do público sobre os atravessamentos da pandemia no cenário cultural brasileiro. A figura 19, por sua vez, engloba duas questões importantes neste estudo: a pandemia e a diferenciação entre o teatro *on* e *offline* - questão que será aprofundada no subcapítulo 4.2.3. Durante a apresentação ao vivo do monólogo os usuários que experienciaram simultaneamente a performance não comentaram sobre os efeitos da Covid-19, nem mencionaram o isolamento social ou sequer falaram em vacina - já que em junho de 2020 as vacinas eram um sopro de esperança ainda distante para aqueles que sonhavam com a proteção de toda a população com a aplicação delas, que ainda estavam sendo fabricadas em uma corrida contra o tempo pelas grandes farmacêuticas. A hipótese que levantamos é que, por estarem mergulhados e, nas palavras de Christine Hine (2015), “embebidos” na arte através do digital, houve em alguma parcela uma suspensão da realidade vivida e o esquecimento momentâneo das circunstâncias sociais. Esse potencial suspensão causada pelo espetáculo evidencia o poder de agência do teatro performativo digital de, pelos 36 minutos de obra, ser capaz de alterar a percepção sobre o contexto, fazendo o público entrar na trama e abstrair toda a difícil realidade presente.

Os efeitos psíquicos do isolamento social e o recorrente discurso sobre o vírus que bombardeava todas as mídias na época (televisões, jornais, revistas, blogs, fóruns etc.), foram de alguma forma superados pelos minutos de imersão teatral, já que não há nenhuma menção ao contexto pandêmico no bate-papo, mas muitos nos comentários. Ou seja, ao escolherem compartilhar um registro sobre o que assistiram nos comentários, os usuários agradecem pelo teatro ser uma forma de arte viva e necessária em meio a um isolamento social legalmente imposto. Mas isso apenas nesta aba de publicações que pode sofrer alterações e acréscimos, não

naquela simultânea. Talvez por assistirem ao espetáculo em outro horário não houve uma sensação maior de conexão com o ator e a performance em si, e questões diversas atravessaram as percepções sobre a obra de maneira mais incisiva.

Outra questão mapeada, desta vez mais alinhada com as expectativas ao mergulhar no campo, foi a intenção de um diálogo literal entre plateia e palco. A aba de bate-papo, num primeiro momento de análise, pareceu ser o espaço propício para o compartilhamento de opiniões, críticas ou palpites sobre a adaptação, o texto, a performance, a direção ou qualquer elemento propriamente teatral envolvido, de forma tal que no roteiro de análise do fluxo discursivo previamente elaborado, foram produzidas 7 perguntas sobre o assunto (ver Apêndice C). Contudo, o que foi visto após análise foi um pequeno número de mensagens com este cunho. Assim como já foi dito anteriormente, os usos e apropriações do digital são questões cultural e socialmente dirigidas (HINE, 2015; HORST; MILLER, 2012, 2021), o que faz com que cada espaço de interação carregue consigo subjetividades particulares, como foi o caso do bate-papo.

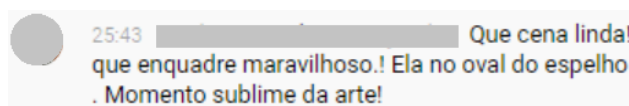
Menções a direção da cena, pontuando detalhes do enquadramento apareceram durante alguns minutos isolados.

Figura 19: Menção sobre a estética



Fonte: Mensagem do bate-papo deixada na página da apresentação

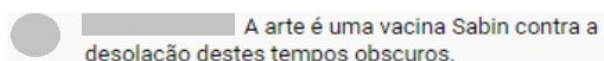
Figura 20: As mensagens sobre a direção



Fonte: Mensagem do bate-papo deixada na página da apresentação

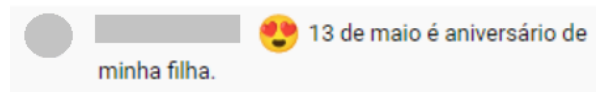
Há um momento na dramaturgia em que Maria Cecília pede que seja aplicada a vacina Sabin em seu filho. Minutos depois vemos uma mensagem no bate-papo que faz um paralelo com o que foi dito. Ainda nesta direção, após comentar sobre a data de aplicação da mesma vacina, uma usuária alega ser no dia do nascimento de sua filha. Ambos os exemplos evidenciam como os usuários que assistiam ao espetáculo ao vivo se transpuseram para dentro dele, uma vez que observaram detalhes da dramaturgia e se sentiram à vontade para dividir percepções e afinidades.

Figura 21: Diálogo com o espetáculo



Fonte: Mensagem do bate-papo deixada na página da apresentação

Figura 22: Detalhes do roteiro



Fonte: Mensagem do bate-papo deixada na página da apresentação

Como mencionado, a expectativa primeira ao adentrarmos o campo era a de encontrarmos mais mensagens e comentários sobre essas perspectivas propriamente teatrais. Assim como ocorre no teatro tradicional, ao final do espetáculo o burburinho da plateia sobre o que acabara de assistir toma conta do espaço. O que vimos é que a intenção de comentar sobre a peça ocorreu e foi compartilhada de forma imediata, ou seja, durante a performance as opiniões e críticas foram compartilhadas imediatamente, sem que ocorresse a espera tradicional para o fim do espetáculo. Essa diferenciação de fluxo discursivo da plateia foi questão importante da análise de recepção do espetáculo digitalmente performado.

Para além desta questão identificada na rede, outra controvérsia chamou atenção nos discursos da plateia e tem direta relação com a conjuntura socioeconômica brasileira.

#### 4.2.2 A literacia digital

Uma das controvérsias percebidas nos fluxos discursivos foi a falta de intimidade de uma parcela dos espectadores com o meio digital. A literacia digital é o processo de aprendizado da cultura midiática e de compreensão das ferramentas digitais, dos seus processos e da possibilidade de reflexão crítica sobre os seus usos, e é fundamental para o melhor aproveitamento das plataformas (MACHADO, 2017b). A falta de compreensão dos mecanismos de acesso à plataforma e do uso da aba de bate-papo, principalmente, apareceram na rede como sendo um desafio para uma parcela relevante do público.

Muito cara para os estudos da antropologia digital, a necessidade de um letramento digital é questão bastante difundida nas investigações sobre o campo brasileiro, assim como a falta de acesso por parte relevante da população (MACHADO, 2017b). A falta de intimidade e o fluxo muitas vezes não intuitivo de funcionamento dos programas e das plataformas digitais, pode tornar a comunicação digital enviesada nos espaços de debates, como no caso do bate-papo *online*. Van Djick (2013) destaca que as plataformas digitais são formas de conversação que dependem das arquiteturas de participação para serem moldadas, e estão suscetíveis às maneiras que os usuários se apropriam de cada dispositivo. Desdobramentos inesperados são resultados dos desvios nas dinâmicas de cada plataforma e estão diretamente relacionados com os usos e apropriações que cada usuários faz de uma plataforma.

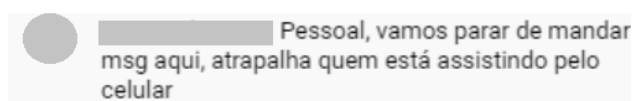
Ao percebermos que havia dificuldades variadas com o acesso e a navegação na página do Sesc São Paulo no Youtube, corroboramos com os argumentos fundamentais da antropologia digital. Como vimos, as interações *online* revelam rastros tanto locais quanto culturais dos usuários e tais relações socioculturais são capazes de impactar as mídias sociais na mesma proporção que as mídias sociais impactam as relações humanas (HORST; MILLER, 2012, 2021; MILLER *et al.*, 2016; MACHADO; 2017a). No caso brasileiro ainda há uma lacuna no que diz respeito à literacia digital da população. E frequentemente percebemos dificuldades de navegação nas mais variadas plataformas.

No caso do espetáculo analisado, a falta de literacia digital se constituiu como uma barreira para a plena apreciação, já que houve espectadores que desconheciam processos para facilitar a visualização da obra e, por isso, criticaram a conversação paralela durante a performance.

Segundo o antropólogo Gilberto Velho (1987), ao nos esforçarmos para estudar recortes de uma sociedade que fazemos parte, considerando seu grau de complexidade, seus regimes de hierarquia, sua organização, as camadas sociais e os sujeitos, acabamos esbarrando em estereótipos. Dessa forma, o que parece familiar nem sempre é conhecido. Mesmo que para os pesquisadores, a decodificação do vocabulário e das ferramentas do digital seja familiar, há algumas camadas que também escapam dessa familiaridade. O mesmo pode ocorrer com os usuários que assistiam ao espetáculo.

O grau de estranhamento - fazendo um paralelo com a teoria de Roberto Da Matta (1974) - de uma parcela do público aos modos de agenciamento nas culturas digitais chama atenção, bem como o fato de múltiplas telas serem acionadas. O que percebemos, é que os comentários na aba de bate-papo funcionaram como uma espécie de *second screen* (ou segunda tela, mas que no vocabulário digital é mais comumente mencionado em inglês), um processo coletivo de atuação que concorre com a primeira tela, a de enunciação da peça. Como exemplo, na figura 23 a usuária reclama da frequência de mensagens enviadas no bate-papo durante a apresentação ao vivo do espetáculo. A depoente afirma estar assistindo à peça pelo celular e pede para que a plateia fique em silêncio durante a performance. O ato de pedir silêncio para que a imersão na obra seja facilitada pode ser considerado um ponto tangencial na experiência *on* e *offline*. Contudo, na plataforma Youtube é possível retirar a aba de bate-papo da tela enquanto se assiste a um vídeo. Dessa forma, fica evidente a falta de conhecimento desta ferramenta por parte da usuária.

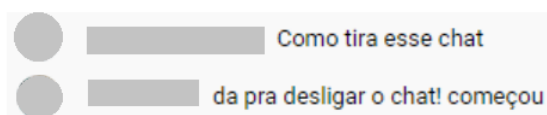
Figura 23: O desconforto com o bate-papo



Fonte: Mensagem do bate-papo deixada na página da apresentação

O mesmo ocorre diferentes vezes durante a performance, usuários se questionam sobre a existência de um botão ou forma de retirar o bate-papo da tela, já que a conversação não cessa com o início do monólogo, como mostra a figura abaixo. Com esses exemplos, retomamos a discussão de Gilberto Velho (1987) e Roberto Da Matta (1974) sobre a noção de estranhamento, mas desta vez em relação ao movimento de solicitar a exclusão do bate-papo como um modo de recusa da segunda tela já mencionada. O que, em tese, nos faria pensar na recusa pelo modo de agenciamento singular da produção da peça no contexto digital.

Figura 24: A literacia digital



Fonte: Mensagem do bate-papo deixada na página da apresentação

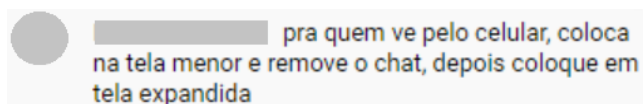
Essa relação exclusiva da rede de negação, que caminha junto com um incômodo, com uma ferramenta propriamente digital (o chat), exemplifica aspectos do agenciamento construído *online* que escapam totalmente da experiência da arte teatral em lugares convencionais. Para além da dificuldade com a exclusão da aba bate-papo da tela enquanto se assiste ao espetáculo, alguns membros da plateia se propuseram a ajudar aqueles com dificuldade. Dessa forma, o estranhamento acaba se tornando um nó que necessita do apoio ou da ajuda do outro para se resolver, essa particularidade acrescenta mais um elemento de subjetivação ao agenciamento que faz caber o suporte daqueles com maior familiaridade. Essa relação faz-nos indagar como que esses estranhamentos e familiaridades aconteceriam em um espaço convencional de performance teatrais. O desconhecimento dos três sinais e eventuais sustos com alguns movimentos dos atores; o incômodo daqueles que, não sabendo dos eventuais intervalos na apresentação, no meio das poltronas ou cadeiras, decidem se levantar no meio do espetáculo para irem ao banheiro; ou talvez, num contexto mais contemporâneo, aqueles que não sabem ou veem problema em tirar fotos com flash e filmar o espetáculo, atrapalhando a imersão na obra por parte tanto dos atores, quanto da plateia; e mais uma variedade sem fim de exemplos. Esses são alguns paralelos que podemos associar sobre a relação entre familiaridades e

estranhamentos que atravessam os agenciamentos teatrais num espaço convencional de produção.

Em relação ao estranhamento com a *second screen*<sup>33</sup>, mais de um usuário aproveitou para ensinar como remover o chat da tela, principalmente para aqueles que assistiam pelo celular. Outro ponto interessante foi a percepção sobre a quantidade de pessoas que assistiam ao espetáculo via smartphones, já que o incômodo com o bate-papo ao vivo só é percebido por usuários deste dispositivo. Na tela do computador o bate-papo não sobrepõe o vídeo ao ser atualizado, o que ocorre no celular.

Um membro da plateia em particular se disponibilizou a publicar mais de uma mensagem sobre como melhorar a experiência daqueles com dificuldade de recepção. Aos 6 minutos de espetáculo o usuário explica como remover o chat:

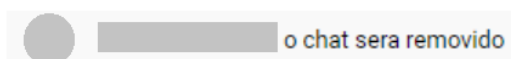
Figura 25: O letramento digital



Fonte: Mensagem do bate-papo deixada na página da apresentação

10 segundos depois o mesmo sujeito volta a compartilhar uma mensagem para completar a deixada previamente, ainda na tentativa de auxiliar os demais sobre a maneira pela qual a remoção do bate-papo é realizada.

Figura 26: A remoção do chat



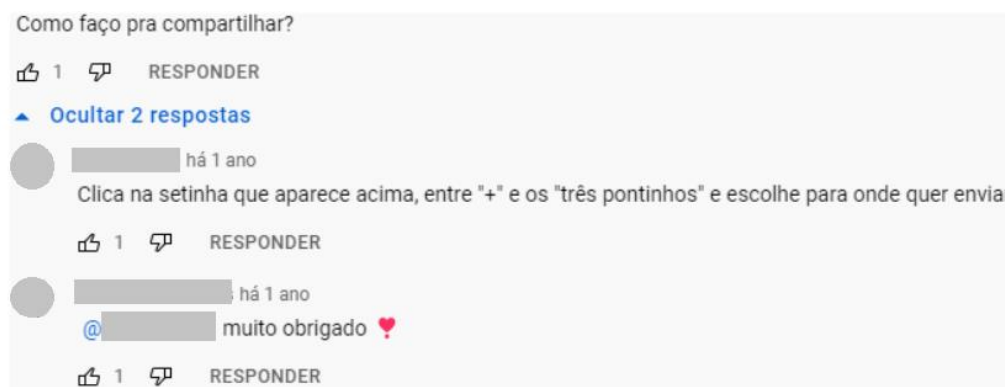
Fonte: Mensagem do bate-papo deixada na página da apresentação

As dificuldades, contudo, não se restringem ao espaço ao vivo de comunicação. Nos comentários também foi possível mapear algumas dificuldades no que diz respeito à navegação e melhores usos das ferramentas da plataforma. A dúvida sobre como compartilhar o vídeo com outros usuários que desconhecem o projeto do Sesc e a apresentação ou que estão com dificuldade de acesso foi pauta nos comentários. Mais uma vez, uma rede de apoio foi construída e demais internautas se propuseram a sanar tais dúvidas.

---

<sup>33</sup> Aqui a expressão assume tanto a tradução literal de uma segunda tela, quanto a função de uma tela além daquela do espetáculo, uma aba de conversação, neste sentido, que sobrepõe a tela principal de apresentação.

Figura 27: A ajuda com o compartilhamento



Fonte: Comentário deixado na página da apresentação

A rede construída ao redor do espetáculo abrange diversos vieses. Usuários se ajudam de diferentes formas, seja para sanar dúvidas pontuais de melhores usos, seja para compartilhar dores, seja para enaltecer o projeto ou a atuação, seja para iniciar conversas. É ampla a possibilidade de apropriações que o espaço analisado - a página de apresentação do espetáculo "Desconcerto" no Canal Sesc São Paulo do Youtube - permite. A construção de uma rede de apoio para o letramento digital é mais uma das capilaridades da rede que se configura, neste caso, como um nó.

#### 4.2.3 Paralelo entre o teatro *on e offline*

A rede construída em torno do espetáculo "Desconcerto", envolve actantes que afetam direta e indiretamente a organização sociotécnica. Coronavírus, isolamento social e políticas de inviabilização de fomentos culturais são exemplos de actantes que atravessam a rede, provocando alguns nós na organização. Tais actantes foram identificados após imersão no campo, já que foram mencionados com frequência nos espaços de interação disponibilizados. Dito isso, a investigação sobre as percepções compartilhadas leva em consideração tais actantes na tentativa de interpretar os fluxos discursivos emergentes.

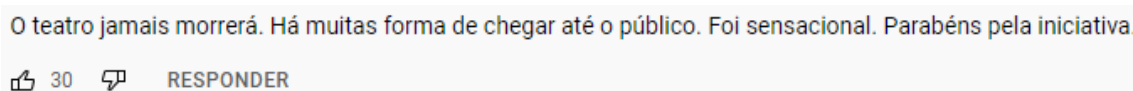
Retomando os conceitos da antropologia digital de tradição inglesa, o digital se constitui enquanto espaço de construção de sentidos e meio potente sobre o qual é possível interpretar culturas (MILLER *et al.*, 2016; HORST; MILLER, 2012, 2021; HINE, 2004, 2015). Além disso, não podemos falar em vida contemporânea sem esbarrarmos em questões propriamente digitais, já que tecnologia e cotidiano funcionam em um sistema convergente em que é impossível dissociá-los (HINE, 2015). Assim sendo, em se tratando do teatro performativo digital, como já vimos, o atravessamento do digital pode funcionar como mais um performer ou como o meio pelo qual a performance acontece. No caso do espetáculo "Desconcerto" o

digital entra como sendo o espaço de apresentação, mas que influencia em questões primordiais como a dramaturgia, a direção de cena e a direção artística, por exemplo, já que há um limite de enquadramento imposto pela plataforma.

Nas discussões sobre a cena expandida, entendendo-a como uma forma de arte que tem no encontro, na articulação e na interseção espaço-temporal seu ponto nevrálgico (MONTEIRO, 2016), assim como o hibridismo e a confluência entre o digital, cabe agora adentrarmos na percepção da plateia sobre esse atravessamento da adaptação “Desconcerto”. Num primeiro momento, o que se repara é que há uma diferenciação clara entre o teatro performado no espaço tradicional e o no digital.

Os espectadores frequentemente pontuam as suas experiências com a recepção da obra em se tratando das diferenças das duas formas de teatro mencionadas.

Figura 28: O teatro jamais morrerá



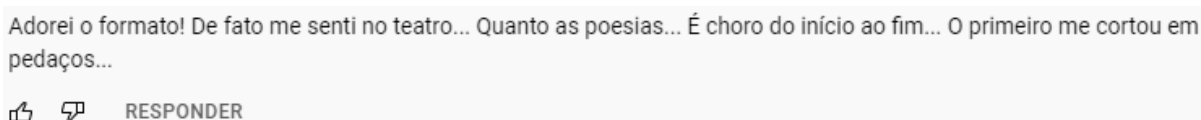
O teatro jamais morrerá. Há muitas forma de chegar até o público. Foi sensacional. Parabéns pela iniciativa

👍 30 🗨️ RESPONDER

Fonte: Comentário deixado na página da apresentação

No discurso acima, o usuário exalta o teatro digital como sendo uma possibilidade de perpetuar o fazer teatral mesmo de maneiras não convencionais. Em outras palavras, o digital aparece como uma alternativa, mas não é percebido como um fim ou como uma forma em si de fazer teatro. No exemplo abaixo, por sua vez, o usuário elogia o formato dizendo ter tido as sensações e emoções genuinamente afloradas, assim como quando assiste a um espetáculo em um teatro.

Figura 29: A sensação de estar num teatro



Adorei o formato! De fato me senti no teatro... Quanto as poesias... É choro do início ao fim... O primeiro me cortou em pedaços...

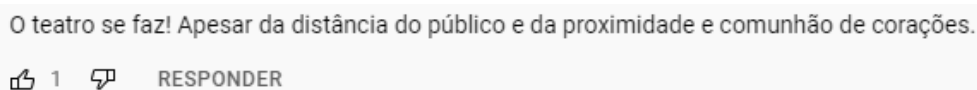
👍 🗨️ RESPONDER

Fonte: Comentário deixado na página da apresentação

Ao afirmar se sentir "de fato" em um teatro, o usuário cria um paralelo entre as experiências teatrais dentro e fora dos limites das mídias digitais, mas tangencia as experiências ao afirmar ter sido atravessada por emoções, como o choro "do início ao fim...". Para este internauta não há a hierarquização do teatro tradicional sobre o *online* no que diz respeito às emoções e sensações da experimentação e afetação do público para com o teatro. Na figura 31, por sua vez, o usuário afirma que, mesmo com a distância geográfica entre palco e plateia, ainda há a possibilidade de comunhão e proximidades simbólicas.



Figura 30: A proximidade simbólica

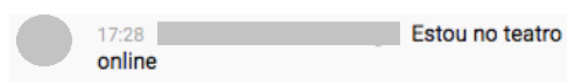


Fonte: Comentário deixado na página da apresentação

Os comentários foram o espaço no qual foi possível identificarmos depoimentos sobre o atravessamento do digital em maior volume. Elogios à performance, ao ator e à iniciativa do Sesc São Paulo em proporcionar a experiência teatral em casa, mencionaram as práticas possíveis e identificaram o digital como um aliado. Mais uma vez, a pandemia aparece como um pano de fundo fundamental para interpretarmos as ideologias por trás dos discursos proferidos. Ao afirmarem que "O teatro se faz"<sup>34</sup> ou "O teatro jamais morrerá"<sup>35</sup>, os internautas reverenciam o hibridismo como sendo um dos caminhos possíveis para a perpetuação do teatro em um momento de isolamento social. Mesmo não mencionando a pandemia ou os efeitos da Covid-19 para o cenário cultural brasileiro diretamente, tais mensagens põem em relevo os contornos sociais e atravessamentos entre teatro e quarentena, sendo esta mais um actante da rede analisada.

O reconhecimento do teatro digital como algo novo ou diferente do teatro tradicional também foi percebido no bate-papo, neste caso de maneira mais tímida, tanto na forma de expressão quanto na quantidade de mensagens que abordam essa narrativa.

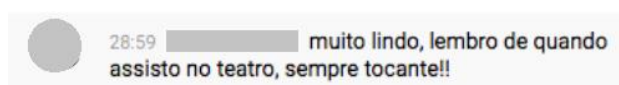
Figura 31: Estou no teatro *online*



Fonte: Mensagem do bate-papo deixada na página da apresentação

No discurso acima o usuário afirma estar "no teatro online", fazendo indiretamente um paralelo entre o teatro *on e offline*. Ao fazer tal menção, o usuário acrescenta, mesmo que inconscientemente, uma camada de subjetividade ao agenciamento sociotécnico, já que para ele há uma clara distinção entre o teatro *online* e o tradicional. Esta distinção fica mais acentuada na mensagem:

Figura 32: Paralelo *on e offline*



Fonte: Mensagem do bate-papo deixada na página da apresentação

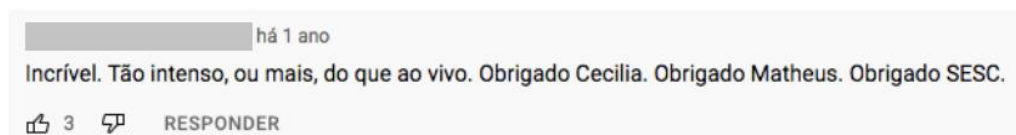
---

<sup>34</sup> Menção da figura 30

<sup>35</sup> Menção da figura 28

Neste caso, a usuária produz uma distinção literal de ambas as experiências, mas elogia a do teatro digital alegando ser também tocante. A lembrança evocada, de recepção do teatro em um espaço tradicional, indica que a experiência é potencialmente similar no que diz respeito a capacidade de evocar sentimentos - questão também levantada por um internauta na figura 29, o que deixa claro que ambos se emocionaram com a performance *online*.

Figura 33: Efeitos mais ou tão intensos no *online*



Fonte: Comentário deixado na página da apresentação

Já no comentário acima o usuário afirma que a apresentação foi capaz de causar efeitos tão ou ainda mais intensos que no ao vivo. Cabe, então, questionarmos qual seria o sentido de "ao vivo" mencionado. Contudo, mesmo em se tratando da experiência ao vivo tradicional, em que ator e plateia ocupam um mesmo espaço físico, ou do ao vivo proporcionado pelo Youtube no canal do Sesc São Paulo, o que salta a atenção é vermos que o teatro *online*, na experiência deste espectador, foi capaz de ser um condutor de emoções talvez mais potente do que o teatro *offline*. Essa comparação direta levanta interrogações sobre a experiência do ator quanto a mesma questão. Teria sido a experiência de performance digital tão intensa ou mais do que a tradicional?

Figura 34: A casa como espaço público



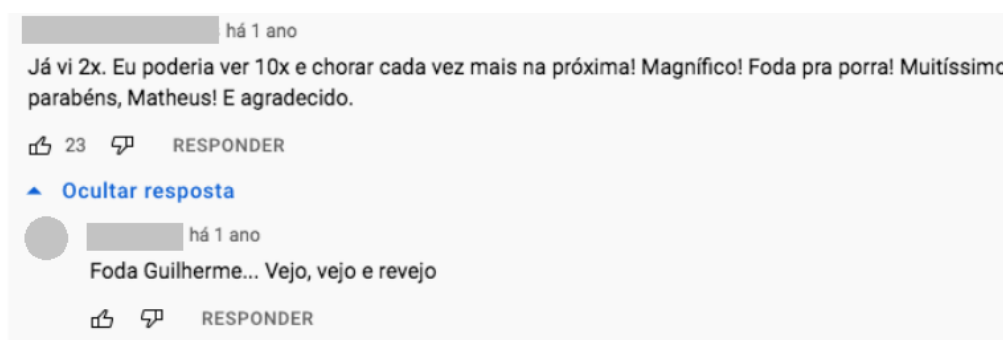
Fonte: Mensagem do bate-papo deixada na página da apresentação

Na mensagem do bate-papo acima, por sua vez, o usuário afirma ter se sentido dentro da casa do ator - espaço onde ocorre a performance literal, em que o corpo do ator está presente ao performar o espetáculo. Essa fala é potente por reconhecer mais um espaço inicialmente negligenciado na análise aqui proposta: a casa do ator. Muito falamos no digital, na tela e na conexão como elementos principais onde ocorre a performance, mas a casa em questão também é espaço talvez dos mais importantes para o teatro. A utilização de palcos não convencionais, como uma casa, é possibilidade cênica já bastante explorada nas experimentações da cena expandida. Neste caso, não só a casa, mas a plataforma Youtube se fundem para fazer caber a performance, já que a recepção da obra ocorre em a partir dos dois espaços. O público percebe

não só o cenário da casa do ator, como a limitação da tela de cada dispositivo utilizado para assistir ao espetáculo como uma espécie de rotunda<sup>36</sup> e bambolina<sup>37</sup> do teatro tradicional. Em outras palavras, as limitações do palco, proscênio e coxia são diferenciadas nas duas experimentações (*on* e *off*), e cada uma possui formas distintas de enquadrar o cenário.

Também adicionando mais camadas de subjetividade à rede, houve menções a possibilidade de ver e rever o espetáculo como sendo um benefício propriamente do digital. Já que a apresentação foi gravada e disponibilizada publicamente, e por isso é possível assistir inúmeras vezes ao monólogo.

Figura 35: A possibilidade de ver e rever



Fonte: Comentário deixado na página da apresentação

Com 23 curtidas no comentário, a iniciativa de rever o espetáculo parece ser partilhada por mais espectadores. Há ainda a resposta de outro internauta que também alega assistir repetidas vezes ao monólogo. Não que no teatro tradicional não haja esta possibilidade, mas há alguns fatores de impedem que a ida ao teatro seja algo recorrente, sendo o fator econômico uma das principais barreiras para a maioria dos espectadores, já que o teatro é um entretenimento considerado caro para o bolso de alguns brasileiros<sup>38</sup>.

Podemos elencar alguns de fatores que inviabilizam a ida frequente ao teatro: distância geográfica, pouca ou nenhuma iniciativa de incentivo cultural, falta de espaços tradicionais de apresentações artísticas etc. O digital, por sua vez, rompe com tais impedimentos, mas adiciona outros, como a exclusão de acesso de parte relativa da população brasileira. Ou seja, ainda há segregação no acesso à arte mesmo com iniciativas como a do #EmCasaComSesc, já que sempre haverá uma parcela da população não contemplada.

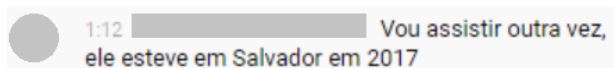
<sup>36</sup> Cortina, mais comumente utilizada na cor preta, que cobre todo o fundo do palco.

<sup>37</sup> Uma das vestimentas suspensas sobre toda a extensão do palco, que evita o vazamento do urdimento e define a altura do palco, em tecido de pouca altura e comprida. A bambolina mestra é uma peça em tecido, estruturada ou não, suspensa sobre a frente do palco e imediatamente atrás do quadro do proscênio, regulando a altura da boca de cena.

<sup>38</sup> Quanto vale o ingresso? Acesso à cultura é questão de preço... Disponível em: <<https://www.cartacapital.com.br/blogs/32xsp/quanto-vale-o-ingresso-acesso-a-cultura-e-questao-de-preco-em-sp/>> Acesso em: 15 de maio de 2022

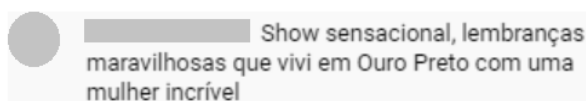
Ainda dentro das narrativas sobre a possibilidade de assistir novamente ao espetáculo, houve aqueles que afirmaram terem assistido à apresentação nas suas respectivas cidades e que estavam lá para assistir agora em outro formato, como mostram os exemplos abaixo:

Figura 36: As vantagens do *online*



Fonte: Mensagem do bate-papo deixada na página da apresentação

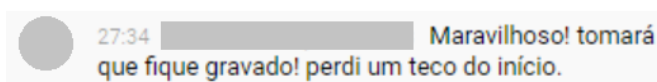
Figura 37: As lembranças evocadas



Fonte: Mensagem do bate-papo deixada na página da apresentação

Sublinhando mais uma das particularidades da recepção de espetáculos no digital, a usuária da figura abaixo, além de elogiar a performance, espera conseguir assistir ao início em seguida. Essa possibilidade de pausar, avançar e voltar a minutagem da apresentação é questão própria das apresentações no Youtube, já que a plataforma permite que o conteúdo fique salvo nos respectivos canais.

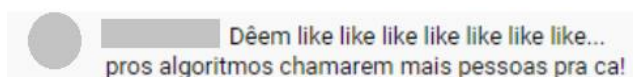
Figura 38: A disponibilização do vídeo



Fonte: Mensagem do bate-papo deixada na página da apresentação

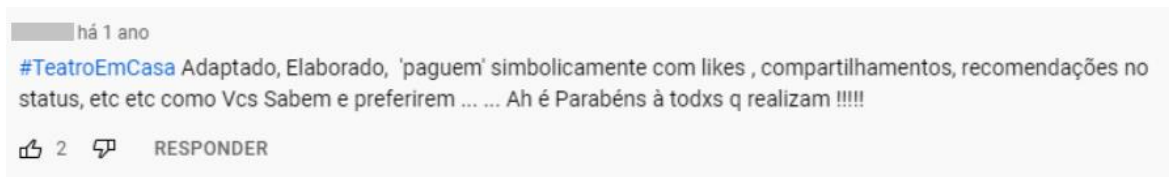
Num segundo momento, o que apareceu no campo foi o simbolismo dos códigos digitais, questão presente em ambas as ordens de discurso (mensagens no bate-papo e comentários) que chama a atenção. O "like" ou a "curtida" como uma forma de pagamento ao ator, ao espaço (neste caso o Sesc São Paulo) e à equipe aparecem com frequência nos fluxos discursivos da plateia.

Figura 39: O like como pagamento



Fonte: Mensagem do bate-papo deixada na página da apresentação

Figura 40: O pagamento simbólico



Fonte: Comentário deixado na página da apresentação

Os exemplos acima ilustram como é percebida a relação entre espectadores e criadores, em que há a preocupação em aumentar os números de engajamento do espetáculo, já que as métricas digitais são indicadores importantes de sucesso do projeto. Quanto mais curtidas, comentários e compartilhamentos maior a atenção da plataforma para o vídeo, uma vez que os algoritmos entendem que é um conteúdo aprovado pelo público. Essa forma de "agradecimento" ou de "retorno" positivo para o espetáculo se configura como uma apropriação característica do digital que escorre para o teatro nesse hibridismo das redes.

As controvérsias englobadas na categoria “Paralelos entre o teatro *on* e *offline*”, evidenciam de forma clara os contornos entre as formas de teatro aqui analisadas: o performado no digital e o tradicional. Os espectadores trouxeram esses paralelos em seus discursos em se tratando dos simbolismos, das emoções evocadas e das percepções sobre o espetáculo.

#### 4.2.4 Os testemunhos

A noção de inconsciente e de descentramento do sujeito, quando analisadas sobre a perspectiva da AD (ORLANDI, 1999, 2003, 2019; PÊCHEUX, 1995) são capazes evidenciar uma produção de subjetividades crucial para a análise geral do agenciamento. No caso do espetáculo, por exemplo, o macro tema abordado é o suicídio de uma jovem mulher que aparenta estar em depressão pós-parto. Ao tocar neste delicado assunto, a adaptação é capaz de mobilizar questões psíquicas sensíveis para uma parte do público que pode se identificar com o discurso ou acionar gatilhos mentais para outros. Esse fato é descrito nos comentários presentes na página da apresentação, em que usuários compartilham das suas dores e vulnerabilidades com todos aqueles que têm acesso à plataforma.

Um dos pontos mais potentes que pudemos identificar durante as análises dos discursos foi a capacidade do teatro performativo digital aflorar sentimentos de todas as ordens. Como foi pontuado outras vezes neste trabalho, o tema do suicídio, os paralelos entre mãe e filho e a dor da perda são os fios condutores do espetáculo no que diz respeito aos sentimentos principais da dramaturgia. Ao falar sobre o suicídio de uma jovem mulher e nas implicações do acontecimento na vida de um filho, o espetáculo se constitui enquanto espaço de diálogo sobre

o sofrimento, questão que é percebida na análise dos comentários deixados na plataforma Youtube.

A criação de um espaço de compartilhamento de experiências traumáticas nos comentários da plataforma foi um efeito muito particular desta rede. Ao mergulhar no campo, a identificação desta simbólica roda de conversa, na qual mulheres dividiram experiências com suicídio no seio familiar, saltou nossa atenção como sendo um caminho não antes mapeado. Ao nos deixarmos afetar pelo campo, as histórias compartilhadas de mães e filhas de suicidas atravessaram a rede como um nó totalmente inesperado, já que as hipóteses levantadas sobre o que encontraríamos não foram capazes de identificar tal desenrolar. Pela dramaturgia ser de cunho pessoal para o ator, a adaptação é capaz de aflorar diversas sensações, desde pena, empatia, medo, ansiedade, tristeza e, o que nos impressionou, identificação.

O cenário contemporâneo e as mídias digitais permitiram a expansão da visibilidade e facilitaram novas formas de comunicação e, como resume Carolina Hilal em sua pesquisa sobre a campanha #MeuPrimeiroAssédio nas redes sociais: “Nesse contexto, aquilo que era tabu e coberto por um muro de silêncio, passa a ser voluntariamente compartilhado com família, amigos e desconhecidos dos autores, permitindo novos significados para a percepção de privacidade” (HILAL, 2020, p.105). O fato de não saber quem será o leitor destes testemunhos estimulados pelo espetáculo diz sobre a necessidade do compartilhamento como talvez uma busca pelo acolhimento, através dos efeitos terapêuticos do discurso.

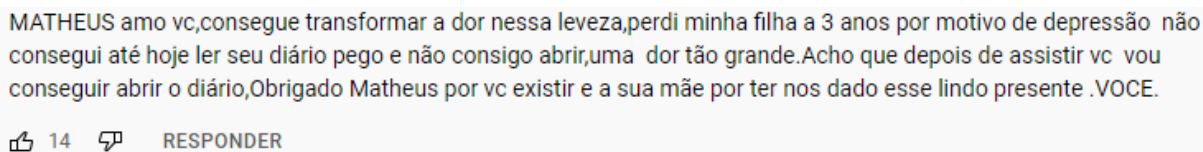
Susanne K. Langer (1953), filósofa e escritora norte-americana de notória influência nos estudos da influência da arte na mente humana, não entra fundo na teorização sobre a agência do teatro como também facilitador da ressignificação de experiências adjetivadas por ela como “terríveis”, mas abre espaço para este diálogo ao aprofundar seus estudos no campo da música. O poder de transformação da arte de ressignificar eventos traumáticos (LANGER, 1953) também abre um diálogo com a Psicossociologia - macro campo de investigação deste estudo. Freud, ao construir uma noção empírica sobre o trauma afirma que ele é

uma experiência vivida que leva à vida da alma, num curto espaço de tempo, um acréscimo de estímulos tão grande que sua liquidação ou elaboração, pelos meios normais e habituais, fracassa, o que não pode deixar de acarretar perturbações duradouras no funcionamento energético (FREUD, 1916-17, p. 275).

O teatro entra, então, como um potencial artifício para transformar, ressignificar ou até mesmo curar - num sentido de superação, não de eliminação - essas “perturbações duradouras” elencadas por Freud. Através da encenação ou da performance dessas experiências traumáticas é possível revisitar o evento e favorecer o tratamento do sujeito.

O muro do silêncio muitas vezes construído por sujeitos e famílias que passaram por histórias que envolvem o tema foi demolido para alguns. Em um espaço de acolhimento, usuários se sentiram confortáveis para compartilharem vivências e episódios de suicídio na família, afirmando que o contato com a obra foi passo importante no caminho para a aceitação e potencial cura dos efeitos nocivos para o psicológico da família.

Figura 41: O testemunho e a identificação



MATHEUS amo vc, consegue transformar a dor nessa leveza, perdi minha filha a 3 anos por motivo de depressão não consegui até hoje ler seu diário pego e não consigo abrir, uma dor tão grande. Acho que depois de assistir vc vou conseguir abrir o diário, Obrigado Matheus por vc existir e a sua mãe por ter nos dado esse lindo presente .VOCE.

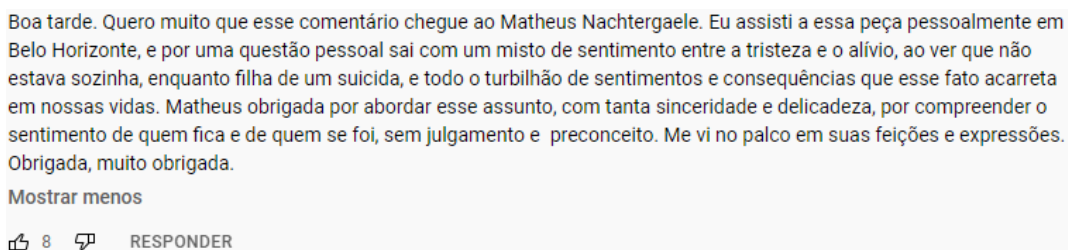
👍 14 🗨 RESPONDER

Fonte: Comentário deixado na página da apresentação

No comentário acima, a usuária afirma que por 3 anos não foi capaz de ler o diário deixado pela filha após sua morte por suicídio, mas que acredita conseguir fazê-lo após assistir ao espetáculo. O fato de a dramaturgia ser construída a partir das cartas deixadas por Maria Cecília pode ser um dos "N" fatores que contribuiriam para que a espectadora tenha se sentido motivada e encorajada a ler as palavras deixadas por sua filha. Mais uma vez, a capacidade de mobilização e sensibilização da dramaturgia, do ator e do contexto reitera o poder de agência do teatro de atravessar até mesmo outros agenciamentos, como o seio familiar por exemplo. A rede construída em torno da adaptação permite que a plateia seja afetada de forma tal que escorre da rede e cria novos nós e novas controvérsias.

O mesmo vemos no comentário a seguir:

Figura 42: O testemunho e o retorno à plateia



Boa tarde. Quero muito que esse comentário chegue ao Matheus Nachtergaele. Eu assisti a essa peça pessoalmente em Belo Horizonte, e por uma questão pessoal sai com um misto de sentimento entre a tristeza e o alívio, ao ver que não estava sozinha, enquanto filha de um suicida, e todo o turbilhão de sentimentos e consequências que esse fato acarreta em nossas vidas. Matheus obrigada por abordar esse assunto, com tanta sinceridade e delicadeza, por compreender o sentimento de quem fica e de quem se foi, sem julgamento e preconceito. Me vi no palco em suas feições e expressões. Obrigada, muito obrigada.

Mostrar menos

👍 8 🗨 RESPONDER

Fonte: Comentário deixado na página da apresentação

Não só há o compartilhamento e o testemunho do trauma vivido, mas o desejo de que o comentário chegue até o ator. Além disso, a usuária afirma que já assistiu ao espetáculo presencialmente e que a obra foi capaz de causar alívio e tristeza. Mesmo sendo um assunto delicado a nível pessoal, houve a vontade de assistir novamente à peça com todos os riscos que poderiam ser causados em relação aos gatilhos emocionais.

Mesmo não tão expressivos em volume, os comentários sobre a identificação evidenciam um senso de comunidade criado a partir da experimentação de um mesmo trauma e o espetáculo teria colaborado para o sentimento de pertencimento das usuárias. Nos estudos feministas, o compartilhamento de experiências traumáticas ocorre “quando um indivíduo silenciado encontra ‘parceiros verdadeiros` que compartilham de sua experiência ou de sua opinião” e, ao identificarem tais parceiros, “são capazes de resistir à pressão do grupo e escapar do medo do isolamento” (SANTINI; TERRA; ALMEIDA, 2016, p. 151). Os “parceiros verdadeiros”, neste caso, são apenas um: o ator.

Segundo Elizabeth Noelle-Neumann (2005), criadora da Teoria da Espiral do Silêncio, há dois grupos que, mesmo se sentindo minoria, nunca são silenciados: o “núcleo duro”, pessoas que já expuseram seus testemunhos, sofreram retaliação e a partir de então estariam imunes aos efeitos da exposição, e os vanguardistas, intelectuais ou artistas que têm a tendência de construir novas ideias. Como afirmam Santini, Terra e Almeida ao resumir a obra de Noelle-Neumann

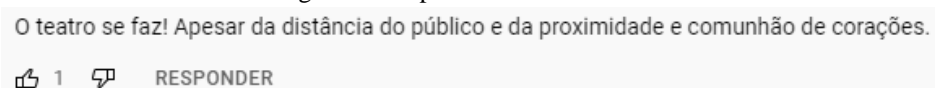
Uma oportunidade para que haja possíveis oscilações no sentimento coletivo da opinião dominante, e por consequência a quebra de uma determinada condição de “espiral do silêncio” seria a intervenção feita por pessoas pertencentes a um destes dois grupos. (2016, p.151)

A figura do artista, portanto, já é em si um viabilizador e um agenciador no que diz respeito a utilização da arte como amplificadora de discursos traumáticos ou de transformações sociais. No caso singular do espetáculo, a arte teatral foi capaz de sensibilizar a plateia a ponto de encorajar usuários a romperem com o silêncio e compartilhem experiências traumáticas sem nenhum tipo de controle sobre quem será impactado pelo discurso proferido. Ao dividir com o público a história real e pessoal sobre a morte da mãe ao transformá-la em teatro, o artista rompe com a espiral do silêncio e motiva os demais a fazerem o mesmo.

Como vimos na figura 42, a depoente deseja que seu discurso chegue até o ator, talvez na tentativa de aproximar o vínculo já criado com ele a partir da recepção da obra. Neste caso, a imagem do artista como um aliado ou uma pessoa próxima reforça a relação que os artistas têm com a quebra dos muros de silêncio. Fundir vida e arte a ponto de se fazer reconhecer nas experiências alheias foi forma potente produzida pela performance de afunilar distâncias, nesse caso apenas fisicamente separadas. Como afirma outra usuária, em um comentário já analisado na seção 4.2.3:



Figura 30: A proximidade simbólica

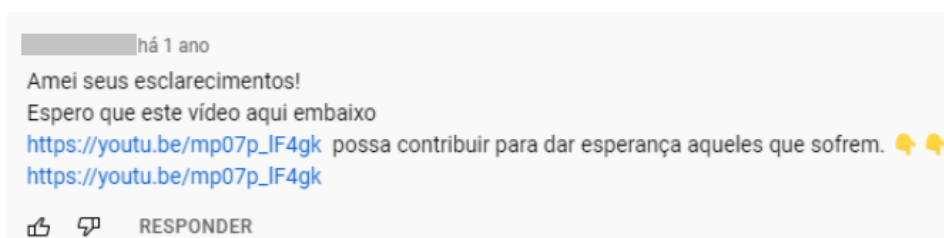


Fonte: Comentário deixado na página da apresentação

Essa proximidade e comunhão de corações aparece nos discursos sobre o suicídio como ponto nevrálgico das narrativas. Artista e público se uniram simbolicamente a partir da vivência de um mesmo tipo de experiência.

Ainda dentro das narrativas sobre os testemunhos que emergiram na rede, houve um espectador que compartilhou outro vídeo nos comentários como forma empática de contribuir com aqueles que de alguma forma foram impactados com o espetáculo.

Figura 43: O compartilhamento de outros vídeos



Fonte: Comentário deixado na página da apresentação



O link compartilhado pelo internauta direciona para um vídeo com temática do setembro amarelo - uma campanha brasileira de prevenção ao suicídio, iniciada em 2015. No vídeo, mensagens de cunho religioso aparecem na tela antes do início da apresentação cover de duas músicas da artista gospel Priscilla Alcântara. A tentativa de acolher e/ou ajudar pessoas que passaram por questões semelhantes às performadas em cena, aumenta ainda mais a rede de acolhimento que se desenvolveu em torno do ator - aqui sendo o espetáculo.

Ainda no tema sobre os testemunhos que emergiram na rede, o depoimento sobre a relação pessoal de uma usuária com a obra e a possibilidade de assistir ao espetáculo só que no formato digital chamou atenção. Elogios à sensibilidade da performance e menções à coragem necessária para ressignificar uma experiência traumática em forma de peça teatral, marcaram o seu discurso.

Figura 44: O desejo de assistir ao espetáculo

O matheus, meus Nome e Kavyla e Eu to escrevendo do tablet da minha Mae. Eu tinha acompanhado suas entrevistas do espetaculo ha um tempo. Mesmo o Tema sendo biografico e tentando nao soar hostile: Eu me encantei por sua representacao, sua coragem, tamanha a sua verdade, docura diante de tanta dor ao montar dos manuscritos da sua Mae , uma carta para ela Aberta ao publico, e refletindo em voce cada poema, como um bilhete dela para voce! Parabens querido, que Deus te abencoe e te de surpresas inesperadamente Linda's. Um Beijo meu.

Mostrar menos



  RESPONDER

Fonte: Comentário deixado na página da apresentação

Também na narrativa sobre as possibilidades de ressignificação possibilitadas pela arte, outro usuário elogia a iniciativa do ator e reitera esta máxima.

Figura 45: A contação de histórias

Só a arte permite contar esta história. O amor também permite. Bravo 🍷🍷🍷🍷🍷🍷🍷🍷 Lindo demais ❤️

 1  RESPONDER

Fonte: Comentário deixado na página da apresentação

Para além da identificação com o tema do suicídio, o compartilhamento de testemunhos sensíveis sobre como a obra impactou os espectadores foi outro ponto de destaque na análise dos depoimentos. A produção de uma poesia endereçada ao Matheus Nachtergaele e à sua mãe, não ao ator e à personagem foi ponto curioso na investigação.

Figura 46: Poesia da plateia

Ma(e)-teus

Não sei se o que direi agora faz sentido.  
A segunda vez que te vejo bem.  
Te quis muito bem,  
Teu olhar menino cruzou sobre o meu.  
Como quem sentia aquele vazio  
Como quem sabia ser  
o ser presente  
Brilhos teus, de nascença.  
Te escrevi na primeira vez  
Invasiva, invasão isso  
Nem sei se te direi essas palavras  
Como se os corpos ultrapassassem a pele imensidão.  
Não importa em que tempo estão  
É um tempo presença  
Mesmo entre telas  
Projetei-me àquela mulher  
Vigorosa  
Sutil  
Estrela cadente  
Mateus potente  
Se um dia te conhecer  
Quero ser um pouco como você.  
10/06/2020  
Mostrar menos

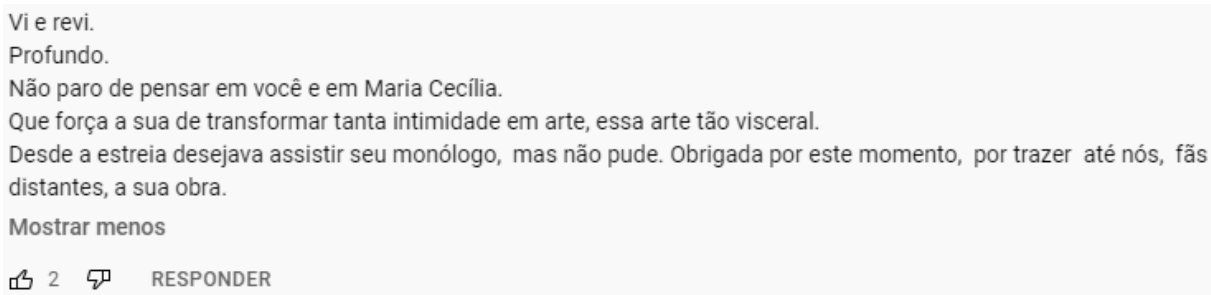
👍 15 🗨️ RESPONDER

Fonte: Comentário deixado na página da apresentação

Na poesia acima, produzida por uma internauta, vemos que houve uma experiência pessoal e não apenas uma estimulação artificial para um membro da plateia, questão importante nos estudos sobre recepção segundo Viola Spolin (2005). Ao se sentir estimulada a dividir suas percepções sobre o ator e a obra em forma de poesia, a usuária menciona que "é um tempo presença mesmo entre telas" fazendo também uma menção ao teatro digital. A poesia é datada de 10 de junho de 2020, mesma data da apresentação ao vivo. Ou seja, ao que tudo indica a usuária assistiu ao espetáculo ao vivo na plataforma, mas escolheu deixar sua poesia marcada nos comentários e não no bate-papo. Essa decisão demonstra que os comentários foram percebidos por ela como um espaço de interação mais possivelmente capaz de receber a atenção do ator, que leva o nome da poesia com um neologismo interessante (Ma(e)-teus).

O fato de deixar-se afetar pela obra das mais variadas maneiras também esteve presente em outros comentários.

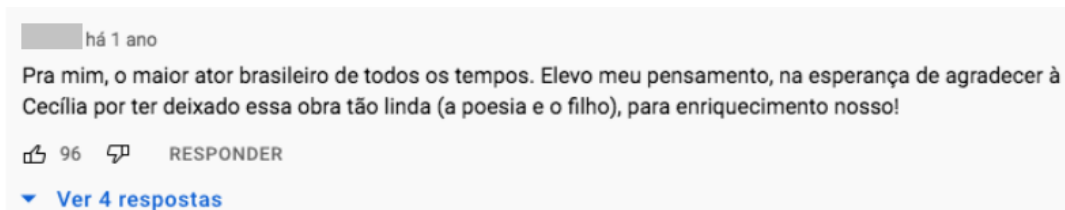
Figura 47: O deixar-se afetar pela obra



Fonte: Comentário deixado na página da apresentação

Neste caso, a usuária compila uma série de questões já levantadas. Além de mencionar o fato de ter assistido mais de uma vez, de ter tido o desejo e a incapacidade de assistir anteriormente e ainda mencionar a distância física encurtada graças ao digital, ela também adiciona mais um elemento de importância para este projeto: abriu um diálogo com Maria Cecília. Essa movimentação foi comum nos comentários, em que internautas não só endereçaram seus depoimentos ao ator, mas também à sua mãe.

Figura 48: Agradecimento à Maria Cecília



Fonte: Comentário deixado na página da apresentação

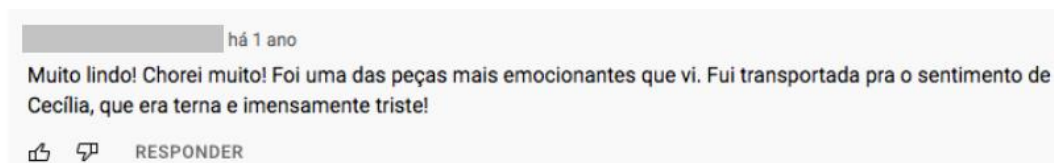
No exemplo acima, o comentário recebeu 96 curtidas, ou seja, ele fez sentido e agradou parte relevante do público. Além das curtidas, 4 respostas elogiam o Matheus Nachtergaele e mencionam trabalhos anteriores do ator que marcaram os usuários. Ao agradecer à Cecília pelas poesias e pelo filho, a usuária rompe com uma barreira inicial de diferenciação ator/obra e promove uma interseção entre os dois pontos.

Figura 49: Sentimentos transportados



Fonte: Comentário deixado na página da apresentação

Figura 50: Os sentimentos da plateia



Fonte: Comentário deixado na página da apresentação

Além de depoimentos diretamente endereçados à Cecília, alguns espectadores afirmaram terem sido, em suas palavras, "transportados" para os sentimentos da poetisa, afunilando ainda mais a distância simbólica entre palco e plateia e, por consequência, entre vida e arte, como ilustram os exemplos acima.

Após o mergulho nas controvérsias, vale retornarmos ao roteiro previamente estruturado de análise dos fluxos discursivos (Apêndice C), já que o campo evidenciou algumas questões que não foram mapeadas, sendo os testemunhos sobre o suicídio a principal. O questionamento sobre como a obra impactou os receptores foi constantemente mencionado pelos usuários. Contudo, questões sobre a peça em si, a percepção do palco, da dramaturgia e da atuação não foram frequentes nas falas da plateia. Mais uma vez, ao nos deixarmos afetar pelo campo e não partindo de premissas rígidas, vimos que elogios ao ator e agradecimentos pelo entretenimento promovido foram as questões discursivas mais comuns.

Já no campo semântico, mesmo não diretamente mencionada na maioria das vezes, a pandemia influenciou as percepções sobre a obra, bem como a falta ou impossibilidade de acesso à cultura. A relação prévia do Matheus Nachtergaele com a cultura brasileira foi talvez um dos pontos principais quando analisamos as falas sobre a obra em si, já que a maioria mencionava o ator e a sua falecida mãe, e não a personagem. Não que menções à personagem Maria Cecília não tivessem sido publicadas, mas foram em menor escala. Essa relação de proximidade do ator com o seu público, no que toca questões sobre experiências vividas e o desejo de um diálogo direto com ele, nos mostra que sua a visão sobre o atravessamento do digital é crucial, no que tange a relação com seu público, mas não só. Como dito, a ideia era conseguirmos contemplar a visão do ator por meio de entrevistas de profundidade, mas infelizmente no decorrer da pesquisa houve uma série de impedimentos que não permitiram que ela ocorresse. Cabe, então, que exploremos ainda mais o viés analítico das menções que acabamos de descrever, fazendo cruzamentos com a TAR e teatro performativo digital.

## 5. SUBJETIVIDADE E TEATRO: A INSCRIÇÃO DA TEATRALIDADE NO DIGITAL

Ao adotarmos a Psicossociologia como macro campo de condução da pesquisa, buscamos por uma perspectiva dialética que não sintetiza no sujeito a responsabilidade única de suas ações, escolhas e credences e nem atribui apenas ao meio o lugar de entidade produtora de comportamentos (VIANA, 2021). Assim, recusamos a visão da internet como ferramenta capaz de moldar discursos, mas também afastamos a ideia de que o meio é neutro. Assim como propõe Latour (1994, 2012) o coletivo e o individual se atingem em uma ordem de reciprocidade e produzem subjetividades na mesma proporção.

Como vimos neste estudo, se a teatralidade existe a partir do olhar do outro, ou seja, se a inscrição da teatralidade depende da alteridade e do imaginário alheio, em qualquer circunstância pode haver a sua identificação. No digital, por exemplo, assim como no espaço urbano, a possibilidade da inscrição da teatralidade se faz possível e, no caso do espetáculo *online*, foi identificada diversas vezes por integrantes da plateia *online*. A comparação do teatro tradicional com o digital expressa nos comentários e no bate-papo abre margem para a associação e inscrição de novas teatralidades, já que falas como "me senti em um teatro" foram compartilhadas.

A organização do agenciamento sociotécnico no qual o espetáculo "Desconcerto" é considerado o ator que conecta à rede ao seu redor, permite, assim como vimos a partir do fluxo discursivo da plateia, a inscrição da teatralidade quando identificamos falas e testemunhos que corroboram com o universo teatral. Menções aos signos teatrais, aos elementos de um teatro e aos sentimentos aflorados a partir da recepção da obra, que, na voz dos espectadores, são comparáveis aqueles experienciados em um teatro tradicional, são alguns dos exemplos de inscrições de teatralidade presentes.

Como está em constante transformação, o agenciamento produzido pelo espetáculo "Processo de Concerto do Desejo" ainda em 2015 sofreu transformações contínuas até se desterritorializar e produzir um novo agenciamento em 2020, com atravessamentos da pandemia, do isolamento social, do contexto político, social e econômico brasileiro, bem como com as transformações incorpóreas - aquelas atribuídas aos corpos envolvidos - seja para o ator, a plateia, a performance e toda materialidade envolvida, conexão, wifi, pixels etc. As circunstâncias externas e internas dentro do agenciamento sociotécnico em questão estão relacionadas também com o significante da enunciação e seu significado e toda a produção de subjetividade que emergiu na rede.

A abertura de diálogos sobre testemunhos do sofrimento, os discursos endereçados à personagem que, por ser uma homenagem personificada e performada por alguém tão próximo a pessoa de inspiração, se misturam e confundem o espectador sobre o real destinatário das mensagens, são exemplos de enunciações e subjetividades produzidas dentro do agenciamento pela rede construída. A noção de rede carrega em si uma ideia de aproximação curiosa quando analisada sob perspectiva do digital. A proximidade ilusória ou mediada ou possível é potente suficientemente para a criação de um espaço de acolhimento e escuta talvez mais fluida do que aquelas em que a mediação não está presente. A ideia de uma roda de conversa sobre o suicídio como mais uma produção de subjetividade emergente é sensível a ponto de conseguirmos cruzar atravessamentos do teatro, do digital e de outros agenciamentos em um só. Em outras palavras, o efeito terapêutico da arte, a proteção da identidade no digital e a sensação de pertencimento produzida pelo agenciamento, quando combinados foram capazes de produzir um efeito na rede não óbvio e completamente particular. A identificação da roda de conversas foi talvez o ponto mais surpreendente, no sentido de ter sido inesperado, na análise dos fluxos discursivos e da recepção da obra por parte dos pesquisadores.

Paradoxal, contudo, pensarmos que os interlocutores descrevem experiências tão pessoais e íntimas, de ordem privada e não pública, em um espaço em que eles não têm controle nenhum sobre quem tem acesso. Mais de 30 mil pessoas assistiram ao espetáculo. Destes, uma parcela relevante pode ter lido os comentários e se deparou com os testemunhos do sofrimento. Talvez seja possível dizermos que nunca saberemos quantas pessoas leram os testemunhos, já que não será possível decodificar os algoritmos do Google sobre as impressões no *link* da apresentação. Essa questão exemplifica como a roda de acolhimento foi forte o suficiente para fazer com que estas questões de alcance não tivessem sido relevantes, mas o compartilhamento das experiências semelhantes, sim.

Como um novo agenciamento em si, a relação e os elementos de subjetivação presentes nas falas dos espectadores evidenciam a troca constitutiva sempre viva presente na rede (MANSANO, 2009), uma vez que os sujeitos da fala tanto acolheram componentes de subjetivação presentes no espetáculo como também o emitiram a partir das suas experiências pessoais. O que vimos é que o agenciamento coletivo, com seus aspectos de enunciação e maquínico do espetáculo analisado trabalhou em ressonância com outros, sendo eles familiares - com a experiencição de suicídio no seio familiar -, socioeconômicos -com a impossibilidade de assistir a espetáculos por questões geográficas e financeiras-, etc.

Em um primeiro momento, o distanciamento físico poderia ser um impedor ou até um inviabilizador da capacidade de imersão no espetáculo por parte da plateia. Ruídos no áudio a

partir do latido do cachorro e a desterritorialização física poderiam ter sido impedidores de uma imersão plena no espetáculo. Questões como a diferença de acústica, do assento, da temperatura e da luz por exemplo, já que cada espectador estava em um ambiente diferente, em teoria, poderiam afastar o espectador da obra, mas a partir de uma análise dos fluxos discursivos o que pudemos identificar é que a realidade foi outra. Há efeito e há afetação com a obra, com a performance e com a dramaturgia principalmente. Há, nas palavras da plateia, comoção e identificação com os sentimentos da personagem e abertura de diálogo sobre temas sensíveis.

O que se percebeu foi que a articulação da rede foi gerada muito em torno do ator. Matheus Nachtergaele sozinho foi fio condutor de muitas capilaridades da rede e elemento aglutinador de discursos e sensações. O desejo de atingir o ator com as falas deixadas na página da apresentação e o discurso íntimo endereçado a ele e a sua mãe (e não à personagem) evidenciou que a rede se mobilizou diversas vezes em direção à figura material e simbólica que Matheus representou. Como um aliado na quebra da barreira da espiral do silêncio (NOELLE-NEUMANN, 2005), como uma pessoa próxima por estar diversas vezes dentro das casas dos interlocutores pela televisão, pelo cinema e, agora pelo computador, e como uma figura de interesse, acionada pela representação considerada sensível e potente da personagem, o ator foi peça primordial para a produção de enunciações e materialidades dentro da rede. Assim como vimos na teorização do teatro performativo, é responsabilidade do performer “afirmar a *performatividade* do processo” (FÉRAL, 2015, p.13, grifo da autora) no sentido de evocar sensações nos espectadores e de dar ênfase para o processo performático. O ator, no caso do espetáculo, acionou memórias, afetos, desejos e necessidades no público compartilhadas nos fluxos discursivos.

Sendo assim, as controvérsias mapeadas e seguidas que envolvem os actantes da rede nos evidenciaram o cenário macro que atravessa as suas capilaridades. A parcela de suspensão de realidade experimentada por parte do público, ao abster-se do contexto pandêmico que os circundava, por exemplo, evidenciou a questão do impacto e da afetação do espetáculo, bem como o seu potencial terapêutico, repetidas vezes colocado em relevo nos discursos dos espectadores. O mesmo foi percebido ao identificarmos como elemento de subjetivação e/ou atravessamento de outros agenciamentos, o ponto sobre a exclusão que o digital também cria a falta de literacia e de acesso às novas tecnologias. Como dito, sempre haverá uma parcela relevante da população não contemplada. Dados esses pontos de relação entre as experiências *on* e *offline* e como a rede se articulou para "resolver" algumas controvérsias e estranhamentos no novo agenciamento, no que diz respeito ao lugar de plateia e como ela se percebeu dentro do digital também pudemos identificar algumas questões interessantes.



## 5.1 OS ESTUDOS SOBRE O LUGAR DE PLATEIA

Pensando sobre a perspectiva do espectador e o lugar da plateia, sustentados por Guéron (2003) e sua discussão sobre a etimologia da palavra teatro, a resposta daqueles que assistiram ao espetáculo nos mostra que houve além da identificação, uma afetação com a obra. Por ter como significado “lugar de quem olha”, o teatro colocava na plateia a ordem primeira para o fazer teatral. Em meados do século XX, contudo, com o advento da noção de “sentido de lugar” (SAUER, 1969) e a discussão sobre a produção de subjetividade que esse sentido carrega, os estudos sobre recepção do teatro começaram a discutir diferentes visões sobre os vieses práticos e teóricos a respeito da plateia, sem negligenciar sua importância, mas entendendo atravessamentos e articulações do público com a obra.

Em 1934, o filósofo John Dewey discute sobre a experiência da arte e a postura do espectador, partindo da premissa que esse está imerso em uma cultura. A obra deweyana, que entende que a arte proporciona uma experiência, afetaria autores como Allan Kaprow (1966) anos mais tarde e Viola Spolin (2005), autores já mencionados neste estudo. Indo na mesma direção, mas na Europa, Meyerhold e, anos depois, Brecht também analisavam o lugar do espectador nas obras teatrais e atribuíram domínio a ele no processo de recepção, com destaque para a frente racional por parte do que assiste, mas sem negligenciar a importância da emoção neste processo receptivo (CARNEIRO, 2017). Na Rússia, por sua vez, Stanislavski (1989) focava na interdisciplinaridade ao trazer para a pauta questões como os mecanismos da memória do espectador, da atenção e da emoção, fazendo assim menção às questões psicológicas que envolviam o processo de recepção teatral. Também nas discussões sobre a plateia, assim como no campo da performance, a antropologia e a psicologia são campos de conhecimento que atravessam os estudos sobre teatro com a relação sujeito/cultura e com olhar para a memória e afetação emocional do espectador, respectivamente.

Ainda nos estudos sobre o espectador, Dort (1986) em *La vocation politique* faz uma comparação entre o público teatral e o do cinema e afirma que, no teatro há uma construção de microssociedade por parte do público. O autor acrescenta que, por esta definição, cada teatro tem seu público. Fazendo um paralelo não explícito entre agenciamentos e experiência de recepção, Dort afirma que em cada teatro há a construção de agenciamentos próprios, em que há a produção de subjetividades inerente ao apontar que há "microssociedades" formadas. Em seu texto, durante a comparação com as experiências de recepção no teatro e no cinema, o autor acrescenta que "No teatro, pelo contrário, é impossível não “sentir” o outro, não adivinhar a sua presença, suas reações individuais e de não ser perturbado ou influenciado por elas." (DORT,

1986, p. 234). Os elementos de subjetivação apontados pelo autor são colocados em xeque durante a experiência de recepção de uma obra performada no digital. A produção de subjetividade citada, de "sentir" o vizinho de poltrona durante a recepção de uma obra é transformada na experiência teatral mediada pelo computador, mas a percepção do outro é reconhecida. Assim como vimos nos discursos principalmente no bate-papo, o incômodo com a presença das mensagens dos outros foi "sentido" por parte relevante da audiência, e também a necessidade de identificação e construção de pertencimento ou de "grupo" com os cumprimentos e identificações regionais.

A discussão sobre o lugar da plateia no contexto da cena expandida, por mais que tangencie as teorias prévias, por questões históricas e culturais, acrescenta elementos de subjetivação na discussão fundamentais, como novas formas de sentidos de presença e de lugar. Contudo, como resume Leonel M. Carneiro,

Deve-se ter clareza de que por mais que a cena chamada contemporânea ou pós-dramática tenha trazido inovações formais e alterado a relação espacial do espectador com a encenação, ela não altera, em si, o lugar do espectador, pois este é imprescindível à existência do próprio teatro. [...] Parece muito mais produtivo a proposição de teorias que se foquem sobre a realidade observada e narrada por espectadores, pois o espectador contemporâneo a despeito de uma ou outra teoria, de um ou outro tipo de teatro, se constrói na experiência individual e coletiva dentro de uma cultura a qual reserva para ele um lugar dentro do teatro. (CARNEIRO, 2017, p.43)

O agenciamento produzido ao redor do espetáculo digital, tanto no que diz respeito ao seu caráter de enunciação quanto maquínico, tem como atravessamentos questões individuais e coletivas assim como vimos na análise dos fluxos discursivos. Na rede sociotécnica produzida percebemos que as formas de recepção se alteraram em relação à experiência ao vivo e a gravada. A questão sublinhada por Schechner (2013) sobre as performances gravadas, que sempre são inéditas porque a recepção muda e, portanto, a obra também produz novas subjetividades, foi percebida na análise do fluxo discursivo. Quando percebemos que há minúcias de interação que ocorreram no ao vivo e não se repetiram nos comentários, como ritos de cumprimento e incômodos com os latidos do cachorro, por exemplo, conseguimos pôr em relevo algumas especificidades da recepção.

Podemos justificar que o que incomodou alguns a ponto de dividir a experiência não aprazível, não foi capaz de mobilizar outra parte do público que assistiu ao espetáculo gravado. O mesmo foi visto nos comentários sobre experiências suicidas na família, o tema denso e sensível acionou nos interlocutores memórias e sensações únicas, não experimentadas pelos demais espectadores que não se identificam com o contexto ou que não se sentiram confortáveis ou convidados a dividir suas experiências em formato de texto.

O que foi aqui proposto, foi ao encontro da noção de protagonismo do público, questão muito importante nos estudos da cena expandida. A realidade observada e narrada pela plateia nos discursos deixados nas abas de interação do Youtube evidenciou que para além da perspectiva daquele que o cria, a dos que recebem a obra é fundamental para entendermos como a rede e o coletivo se articularam na construção e produção de subjetividades do meio. Os actantes envolvidos, e aqui falamos especialmente dos interlocutores, ou seja, aqueles que além de assistir ao espetáculo, deixaram seus testemunhos, opiniões e críticas nos comentários e/ou no bate-papo, revelaram nós cruciais da rede, para entendermos como a arte atravessou novos agenciamentos e transformou o recém-formado.

Ao seguirmos as pistas e os rastros culturais (MILLER; SINANAN, 2014) presentes nos discursos proferidos conseguimos identificar questões como diferenças socioeconômicas, socioculturais, políticas e regionais brasileiras. Com um cenário macroeconômico difícil no Brasil e com pouco acesso à cultura e, principalmente, ao teatro, o digital é capaz de democratizar o acesso, mas em partes. A exclusão daqueles que por falta de literacia, renda ou acesso é questão que não atravessa diretamente o agenciamento, mas sim indiretamente.

No viés de enunciação, expressões como “me senti em um teatro” exemplificam como o discurso altera a sensação de território e sentido de lugar. Ao serem transportados para as “sensações de Maria Cecília”, por sua vez, além da capilaridade geográfica, a desterritorialização sensorial também foi afetada. São muitos os exemplos de elementos que subjetivaram os interlocutores. A experiência sensorial com afloramento de sensações e emoções se resume, a certo ponto, à experiência individual. Por exemplo, fazendo um paralelo com a teorização de Dort (1986) sobre a relação entre vizinhos de poltrona (ou pessoas próximas que assistem a um espetáculo ao mesmo tempo num mesmo lugar), a falta de aplausos físicos, com estalar das palmas e mãos vermelhas após o forte atrito não são percebidas a nível de discurso. Contudo, como uma atribuição própria da rede, *emojis* de aplausos lotaram a caixa de bate-papo durante alguns minutos da apresentação ao vivo. A escrita oralizada (RECUERO, 2009) em forma de *emojis* simboliza a mensagem a ser passada com êxito, já que sua identificação é imediata.

O burburinho pré e pós espetáculo - simbolismo particular experienciado por integrantes da plateia e também do palco atrás das cortinas - não se esvai durante a experimentação do teatro no *online*. Essa é, em particular, uma propriedade mantida, neste caso em específico, em ambos os tipos de teatro (tradicional e digital).

Agora, pontuados os cruzamentos da rede e as suas controvérsias, cabe mencionarmos os desvios no percurso metodológico do trabalho. As forças desviantes que fizeram com que

fossem necessárias tomadas de decisões importantes e desbravamento de caminhos secundários.

## **5.2 OS DESVIOS NO PERCURSO METODOLÓGICO DA REDE**

No caso específico do percurso metodológico deste trabalho, um elemento de subjetivação que emergiu na análise do cenário e do contexto analisados foi a particular dificuldade em atingir o ator e o público por consequência da mediação. Se analisarmos friamente, o contato com o ator no final do espetáculo num espaço tradicional, esperando pacientemente a descaracterização da personagem, é questão mais facilmente resolvível a fim de conseguir uma entrevista e entender o seu ponto de vista sobre o que acabara de performar. No caso da plateia o mesmo acontece, é simples o ato de, ao se levantar das poltronas, intervir em uma ou duas rodas de conversa pós espetáculo e entender as perspectivas, opiniões e sensações afloradas ao assistirem ao espetáculo.

O digital que é entendido como um facilitador da comunicação interpessoal, no caso do espetáculo “Desconcerto” funcionou na ordem contrária. O computador distanciou o contato entre pesquisador e integrantes da pesquisa, na medida em que não houve resposta sobre os contatos repetitivamente buscados. Interessante pensarmos que a rede construída ao redor do ator (espetáculo) se constituiu e se bastou durante a recepção da obra. Mesmo com os atravessamentos e os sentidos construídos pelo contexto, a criação de uma rede de contato e trocas que escapam os limites da plataforma Youtube e do Canal Sesc São Paulo não aconteceu. O hibridismo humano e não-humano, aqui, funcionou como um afastador das relações que se estenderiam para fora do Canal e não aglutinador, como comumente percebemos em sistemas de rede.

As demais plataformas utilizadas como forma de aproximar o pesquisador dos interlocutores foram o WhatsApp e o e-mail. Como uma coincidência da vida, o contato com o ator principal do monólogo não foi uma questão difícil de se resolver, já que ele é próximo de um dos integrantes do grupo de pesquisa Mediatio, da UFRJ - o qual esta pesquisa faz parte. Contudo, respostas esporádicas, problemas de agendas e demandas diversas fizeram com que a aproximação e a entrevista não fossem possíveis. No caso do contato com interlocutores da plateia, mesmo com envio de e-mails e convites, nenhuma resposta foi recebida. A rede mostrou que seus fios conectores estavam enrijecidos a ponto que o escape para outras conexões fosse dificultado. Como a pesquisa é também um organismo vivo, desvios no percurso e decisões pontuais de trajeto foram obrigatoriamente tomadas a fim de dar rumo à investigação.

Cabe ressaltarmos, contudo, que optamos por manter o apêndice B no documento, referente às perguntas que seriam endereçadas ao ator, uma vez que na submissão ao Conselho Nacional de Ética em Pesquisa (Conep) a etapa de entrevista estava incluída na pesquisa. Como pontuamos, em virtude da pandemia e das impossibilidades mencionadas, o desenvolvimento da pesquisa se desdobrou de outras maneiras. Do mesmo modo, também mantivemos o Registro de Consentimento Livre e Esclarecido, assim como obriga o Conselho de Ética, a fim de proteger e preservar a integridade dos eventuais entrevistados. Com o objetivo de informar ao entrevistado os riscos e benefícios, as garantias de sigilo e a privacidade, o registro seria o instrumento empregado para obedecer às normas das Resoluções 466 e 510 do Conselho Nacional de Saúde. (MINISTÉRIO DA SAÚDE, 2012; MINISTÉRIO DA SAÚDE, 2016). O modelo pode ser encontrado no Anexo A e foi fornecido pelo CEP-CFCH (Anexo A).

Muitas são as possíveis justificativas para a falta de oportunidade de contato com o ator e com integrantes da plateia *online*. Falta de tempo, desconfiança da real intenção dos pesquisadores, questões pessoais e uma gama de elementos de subjetivação foram produzidos em conjunto e impossibilitaram a maior imersão e investigação sobre as percepções. Percepções essas que interessavam por serem sobre o pré e o pós espetáculo de todos os sujeitos - e aqui reduzindo-os a aqueles de carne e osso - envolvidos no agenciamento. Contudo, os vestígios deixados em forma de discurso sobre a experiência de recepção, foram capazes de configurar um mapa dos reais sentidos atribuídos ao novo agenciamento sociotécnico formado ao redor do espetáculo.

Desta forma, o caráter coletivo da enunciação, que está sempre em transformação, é percebido na rede. Como vimos, circunstâncias externas e internas atuam em consonância com os actantes dentro da rede, produzindo novas subjetividades no processo de enunciação. Ao seguirmos os atores dentro da rede com a finalidade de descrever os processos, percebemos que sua formulação rizomática permitiu que outros agenciamentos atravessassem suas capilaridades e produzissem um agenciamento novo. Vínculos regionais, culturais, políticos e pessoais foram firmados na rede, mesmo que indiretamente, entre integrantes da plateia e entre ator e plateia. Isso se deu pelo fato de a organização da rede permitir a imersão quase completa na obra por parte de alguns que interpretaram a dramaturgia a nível pessoal e de diversas formas: como uma mensagem direta a si, como um ato político, como um processo de subjetivação puramente para entretenimento etc.

Dito isso, vale dividirmos outro prisma importante do percurso metodológico e investigativo: o ponto de vista da pesquisadora. Promovendo uma autoetnografia aos moldes da teoria de Christine Hine (2015), o objetivo é exercitar a reflexão da pesquisadora em relação

ao desenvolvimento do trabalho envolvendo o espetáculo “Desconcerto” como objeto de pesquisa.

### **5.3 O PROCESSO DE IMERSÃO NA PESQUISA**

O confinamento social causado pela Covid-19 impactou diretamente a parcela de profissionais que trabalhavam com o teatro, como no meu caso. E neste subcapítulo me permito falar em primeira pessoa, já que partirei para o exercício da autoetnografia a fim de descrever o percurso da pesquisa, promover uma reflexão sobre as conexões escolhidas (possíveis e não possíveis), abordar questões sobre passos da análise e refletir sobre minha própria conduta enquanto pesquisadora, baseando-me na produção de significados a partir das possibilidades e decisões tomadas (HINE, 2015).

Atriz desde a infância, com dependência emocional há anos estabelecida e profunda com as tábuas de madeira dos palcos (da maioria daqueles em que passei), a pandemia fez com que minha jornada com a ansiedade se tornasse insuportável. Ansiedade essa que me acompanha também desde a infância e esteve presente em todas as apresentações teatrais e descobertas de novos personagens, mas, claro, em proporções diferentes. Ao entrar no mestrado em 2019, tive apenas uma aula presencial e, ao voltar para casa no transporte público lotado, me deparo com a ligação da minha irmã anunciando o isolamento social. Não houve ansiedade neste momento da ligação telefônica, já que rapidamente fiz a associação com a endemia da H1N1, que ocorrera no meu tempo de escola, e que resultou em duas semanas a mais de férias. O que, para uma criança, foi considerado um “sonho”. Mal sabia eu, naquele momento, que o que ia se suceder seria um pesadelo sem fim.

Sem arte e sem contato com os demais me vi totalmente sujeitada a uma rotina mentalmente exaustiva e cercada de crises. O processo de concerto do meu desejo (e aqui com o perdão do trocadilho, que vem em boa hora) de me manter ativa, lúcida e consciente era diariamente vencido pelo medo abissal de morrer. Como ansiosa e intensa (características de quase todos os atores de teatro), conceber uma vida trancada em 120 metros quadrados divididos entre quatro pessoas era perder todos os limites de privacidade, não conseguir desfrutar de silêncio por nenhum momento e não me sentir presente em mim mesma. O teatro era a minha única fonte de vida.

Assistir a espetáculos no *online* foi o sopro de esperança necessário, o contato com a arte, com atores que performavam diante dos meus olhos, mesmo que através de pixels, era o suficiente para me fazer esquecer do contexto de terror que nos cercava, sem falar do tom apocalíptico nos noticiários e das falas descabidas dos responsáveis pelo Governo. Nesse

contexto encontro o espetáculo do Matheus Nachtergaele. Faço parte, portanto, da parcela de usuários que sofreram com a suspensão da realidade ao desfrutarem da obra teatral "Desconcerto", agraciados pelo poder agenciador do teatro de transformar e ressignificar experiências horríveis (LANGER, 1953). E, talvez por isso, essa relação tenha sido tão facilmente identificada na rede.

Como passei por um longo período de ansiedade incontrolada, não sei precisar como encontrei a peça, qual caminho me levou até a apresentação. Na maior parte dos dois anos que fiquei religiosamente em casa, sem sair para comprar remédios por medo, estive em um estado de transe tão profundo que não me lembro da maioria dos eventos que ocorreram no período. O espetáculo é exemplo disso. Assisti e reassisti diversas vezes, todas as vezes vi trejeitos novos, palavras que não tinha percebido e detalhes que escaparam a minha atenção. Talvez por questões subjetivas do momento, talvez pela ansiedade, talvez pelo meu estado mental, talvez pelo esforço de pesquisador, talvez por falta de atenção.

Não mencionei, mas também foi na volta para casa depois do meu primeiro dia de aula do mestrado, que recebi uma mensagem do diretor do espetáculo que eu estava realizando no período, anunciando que ficaríamos duas semanas sem apresentar até "a poeira baixar". Num golpe, todos os meus compromissos foram desmarcados, num período previsto, até então, de duas semanas.

Cortemos para os dois anos que se passaram do recebimento destas mensagens. Um mestrado em andamento, mas ainda nem sinal de espetáculos para participar. Essa é a realidade de um grande número de produtoras que simplesmente não conseguiram se manter pós-pandemia. O impacto econômico foi avassalador, e o público, mesmo sedento por arte, ainda está tímido e com medo da volta aos teatros.

Antes de mergulhar no tema, a minha inquietude maior era em relação ao preconceito. Num primeiro momento não me pareceu natural considerar como "teatro" uma performance em frente a uma câmera transmitida para um público situado em suas casas, via Youtube. Entrei no campo com dúvidas, desconfianças e um toque de criticismo que foram aos poucos sendo vencidos. Por que neste momento reduzir o campo do teatro, que é infinito, a uma forma convencional? Seria mesmo relevante tentar limitar o que seria teatro e o que não seria teatro quando no final do dia a produção de subjetividades acontece, a reunião com o público também e, principalmente, a afetação e as emoções são exercitadas? Logo todas as amarras pessoais foram quebradas, vi que o teatro digital não era só uma possibilidade, como era tão rico quanto qualquer outra vanguarda teatral.

Outro fator contribuiu para minha alta parcela de desconfiança com o teatro *online*: os convites que eu recebi para realizá-los. Não me senti preparada enquanto atriz para performar para uma câmera, afinal foram mais de 15 anos de palco e não de estúdios de filmagem. Ao não me sentir pessoalmente preparada acreditei que ninguém estaria - em uma visão totalmente autocentrada. Como afetar, fazer rir (como comediante desde a infância, esse é o ponto principal do meu trabalho) por meio de um teatro performado dentro de uma rede social? Mais uma vez, minha ansiedade e meus pensamentos inquietos não me permitiram deixar-me afetar, deixar-me fluir por dentro deste novo teatro que todos os meus pares estavam se aventurando.

Voltemos para o momento do encontro com o espetáculo “Processo de Desconcerto do Desejo”. Penso hoje que ter escolhido uma peça tão sensível e dolorida, que toca em temas tão profundos como o suicídio, tenha sido um paralelo sobre o que passava na minha cabeça, mesmo que a nível de inconsciente. O medo de um vírus letal que avançava em velocidade inigualável produziu uma gama de subjetividades intensas e paralisantes. Mais do que uma relação com o suicídio, a forma com a qual o ator conseguiu ressignificar um evento tão traumático de uma forma tão potente, talvez tenha sido o que me chamou atenção a ponto de mudar meu tema de pesquisa. Antes, a ideia era estudar o fenômeno dos perfis de embriões no Instagram, um tema que em quase nada conversa com a pesquisa atual. Mas, em 2020, com medo, ansiedade e um estado de incapacidade completa de reação, não me pareceu fazer sentido estudar tal objeto. Desta vez, de maneira não óbvia como vinha sendo até então, a arte veio para me curar ou, melhor, para ressignificar a minha dor e curar meu desejo.

O percurso prático, por sua vez, também não foi linear. Ao entrar em campo, agora já sem premissas rígidas e com olhar, escuta, tato, olfato e paladar mais atentos - sim, porque no meu processo de afetação com as obras de arte frequentemente estou em um processo totalmente imersivo - as controvérsias foram surgindo e a necessidade de entender como elas foram produzidas, pela voz dos interlocutores, virou uma necessidade. Inicialmente, o percurso mais intuitivo era entender as produções de subjetividade do ator, suas implicações sensíveis, suas emoções e suas percepções sobre o campo, o espetáculo *online* e o público. O contato com Matheus não foi um obstáculo no caminho da pesquisa, como dito, um colega próximo conseguiu fazer a ponte entre pesquisadora e pesquisado sem interferências. Contudo, problemas de agenda e uma falha pessoal no cronograma da pesquisa fizeram com que a aproximação tivesse sido em pouco tempo hábil. O primeiro contato foi feito 3 meses antes do final da escrita. O mesmo ocorreu com o público. As tentativas de contato via e-mails foram enviadas com 2 meses para o final do prazo, o que pode ter também dificultado a conexão entre ambas as partes. O processo de *mea culpa* aqui é necessário porque também poderia ter havido



maior organização para a realização da pesquisa de campo a fim de cruzarmos os dados deixados no digital com as falas dos entrevistados, para termos um arquivo de dados qualitativamente rico.

Independentemente dos responsáveis por esse verdadeiro nó na rede da pesquisa, a imersão na análise dos comentários e mensagens do bate-papo também não foram livres de afetação. Ler sobre os testemunhos, entender como os interlocutores entendiam e diferenciavam ambos “os teatros” e identificar um vácuo de entendimento das ferramentas digitais fizeram com que fosse necessário entender mais sobre o viés terapêutico da arte. O círculo de acolhimento da dor, das ansiedades, das tristezas e das fraquezas dos usuários, criado ao redor do espetáculo, foram aparecendo aos poucos e se cruzando com as minhas dores. Mesmo não diretamente ativa nos comentários, essa rede de acolhimento produzida conseguiu transformar a minha experiência enquanto também plateia. Mesclando o viés pesquisadora e público, os testemunhos sensíveis atravessaram também outros agenciamentos pessoais. Ver alguns interlocutores fazendo a mesma menção que eu fazia no início da pesquisa em construir paralelos entre os “dois tipos de teatro” me fez pensar sobre como um percurso de dois anos embebida nesse universo me fez alterar meus paradigmas em relação a essa ótica limitante. Logo veio à cabeça a dúvida: será que com mais incentivo e investimento em peças *online*, em algum tempo, mensagens como essas que diferenciam teatro convencional do digital deixariam de ser compartilhadas? Talvez falte tempo para que as pessoas se acostumem, afinal é preciso algum para que as mudanças se tornem lugar comuns.

Com essas inquietações criadas, retomo o termo principal que perpassou minha mente por todas as etapas da pesquisa: ressignificar. Ao ressignificar a morte de sua própria mãe, o ator a performa. Ao ressignificar o teatro, atribuindo mais campos e possibilidades a ele, o digital se expande. Ao ressignificar os meus traumas e ansiedades, eu escrevo e me transformo. Filho e mãe, *online* e *offline*, dor e cura. Neste processo de paralelos, paradoxos e ressignificações, mesclo minhas experiências com as do ator, com as da plateia, juntos produzimos elementos de subjetivação e somos subjetivados de maneira transformadora. A nível pessoal, abro um novo leque de possibilidades na minha carreira e na direção do meu sonho, a nível profissional me desloco de lugares cômodos e fechados em busca de novas teorias e amarras a serem quebradas.

## 6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao investigarmos como o digital se apropria do lugar de um palco e torna-se mais um espaço possível do fazer artístico, reafirmamos a mutualidade de sentidos, usos e apropriações que o *online* permite (MILLER; HORST, 2012, 2021). Como o digital e o cotidiano estão organizados em um regime de reciprocidade sem a possibilidade de desvincular um do outro, percebemos que essa máxima se apresenta também no contexto artístico, já que ele é também indissociável do dia-a-dia do coletivo (HINE, 2015). As manifestações artísticas sempre foram instrumentos potentes para a expressões de si, resignificação de experiências vividas, críticas sociais, produção de subjetividades e reafirmação e construção de culturas. Num momento em que fomos obrigados a nos isolar socialmente, a arte se ratifica como uma aliada no processo de enfrentamento das dificuldades, enquanto uma ferramenta de documentação, transformação, representação das angústias e aflições do coletivo. Os produtos culturais e artísticos realizados neste período não só refletiram as incertezas e acompanham a história, como também foram fundamentais para a manutenção da saúde mental de muitas pessoas.

Nesse contexto, a pesquisa fez ampliar o debate de que o teatro permite sua expansão e hibridismos com a humildade de se fazer caber em vários espaços, formas e formatos. Além da discussão no campo artístico, o fato do digital ser fruto de ambiguidades, uma vez que releva dimensões da humanidade, assim como os espaços *offline*, também foi comprovado ao relevarmos nós identificados na rede. Assim como afirma Gilberto Velho (1987), para conhecer certas dimensões da sociedade é necessário um período razoavelmente longo de contato com os interlocutores já que há aspectos de uma cultura que exigem um esforço maior para aparecerem à superfície. Ao passarmos dois anos analisando a rede pudemos perceber quatro controvérsias: i) o diálogo entre palco e plateia; ii) a literacia digital; iii) o paralelo entre teatro *on* e *offline*; iv) os testemunhos, que confirmaram que o comportamento *online* é uma experiência que revela vínculos socioculturais. Ao elencarmos estas questões também firmamos um diálogo com a Psicossociologia e sua interlocução com a cultura contemporânea e com os aspectos mente-corpo, sempre em consonância com o campo da arte e do teatro (JODELET, 2016, CAMPOS, 2018, ZIMOVSKI; CAEIRO, 2016).

Os rastros culturais (MILLER; SINANAN, 2014), trazidos do *off* para o *online* evidenciaram que a experiência de recepção da obra teatral fez evocar questões sensíveis, atravessou outros agenciamentos e mobilizou uma parte importante do público a pensar o contexto político, econômico, social e cultural brasileiro. Um exemplo desses rastros culturais presentes nos fluxos discursivos emergentes é a preocupação do público em retribuir aos

criadores e produtores da obra com pagamentos simbólicos em forma de curtidas, comentários e compartilhamentos. Como as métricas digitais de engajamento são os bens de maior valor neste contexto e a recepção da obra é gratuita, os interlocutores trazem essa ideia de recompensar o artista e o Sesc da maneira possível.

Ao seguirmos os atores, assim como propõe Bruno Latour (1994, 2012) a partir da observação e descrição densa da rede, com a finalidade de identificarmos padrões, nós e especificidades dos actantes do agenciamento sociotécnico, a relação de como o espetáculo se articulou com a rede correspondeu a ideia de que o teatro performativo infere no performer a responsabilidade de inscrição da teatralidade. Assim como identificado nas falas dos nossos interlocutores, a teatralidade presente na performance *online* foi elaborada no imaginário do público que, mesmo fazendo ponderações e paralelos entre o teatro *on* e *offline*, não deixou de reconhecer o grau de teatralidade presente na obra.

A relação entre ator e plateia, ator aqui sendo o performer, também foi ponto nevrálgico da análise dos fluxos discursivos emergentes. Ao personificar a personagem Maria Cecília, fazendo com que a fronteira entre performance e performer ficasse difusas, a plateia comprovou não só a inscrição da teatralidade na obra, mas a importância do ator para essa produção de subjetividade. O ator foi visto como mediador da divisão entre vida e morte, mãe e filho, ao também se hibridizar entre esses paralelos. A necessidade de fazer com que seus discursos chegassem até o Matheus Nachtergaele é uma questão da rede que também corrobora com a ideia de que o digital encurta distâncias, fazendo com que um ator de visibilidade nacional possa ter contato com interlocutores em várias partes do mundo.

A casa do artista, a plataforma Youtube e o digital (ou podemos pensar: e a conexão) se emparelham e se hibridizam para juntos construírem um novo palco, que foi percebido pelo público em todas estas três instâncias. Um dentro do outro que, nesta ordenação, se tornaram mais um espaço possível do fazer artístico teatral. E aqui o termo "possível" se apresenta em duas frentes: i) como a única possibilidade, uma vez que a ordem geral era ficar em casa, e, assim, apenas a própria casa poderia ser o espaço de performance da obra; ii) possível no sentido amplo de várias possibilidades - pós contexto de isolamento social - que o teatro permite e a cena expandida termina por cancelar. Essa múltipla interpretação do termo "possível" não só se resume a esta relação do espetáculo aqui analisado, mas a todo o campo do teatro e do digital, permitidos a partir da cena expandida. É possível o digital ser palco, como é possível o digital ser ator, como é possível o digital ser figurino e assim por diante.

O objetivo de identificar fragilidades e oportunidades do teatro digital, bem como entender como se organizou o agenciamento e se o digital trabalhou em ressonância e repetiu

suas palavras de ordem, ou em dissonância, e abriu um outro campo de possibilidades, com outras palavras de ordem, outras subjetividades, outros desejos foi o fio condutor de toda a investigação que comprovou a abertura de um novo agenciamento. O digital e todos os seus elementos de subjetivação próprios e produções de subjetividade inerentes, atravessaram o agenciamento previamente estabelecido do espetáculo "Processo de Conscerto do Desejo" e o desterritorializaram produzindo um novo. Como também estão no regime da materialidade, não falamos em ressignificação do agenciamento prévio para o novo, mas sim em desterritorialização. Desta forma, o novo agenciamento produziu suas próprias subjetividades, como a roda de conversa com testemunhos de experiências de suicídio no seio familiar, a falta de conhecimento da linguagem e das ferramentas do digital e os *emojis* como forma visual de manter tradições e ritualismos do teatro, como os aplausos no final do espetáculo.

A discussão sobre a cena expandida (MONTEIRO, 2016), o teatro performativo (FÉRAL, 2009, 2015, FERNANDES, 2011) e a teoria Ator-Rede (LATOUR, 1994, 2012) conduziu a análise da rede como um todo. Entendendo que o digital ao atravessar o agenciamento carrega consigo seus próprios elementos de subjetivação, a investigação sobre a produção de sentidos, simbolismos e ontologias a partir do hibridismo humano e não-humano partiu do entendimento da importância do ator principal e da plateia para o campo. Sem negar o lugar de protagonismo do teatro enquanto uma manifestação coletiva, a fusão com o digital a partir dos fluxos discursivos revelou aspectos do digital que sobressaem e aspectos da experiência teatral *offline* que se mantém. Os nossos interlocutores foram capazes de revelar pontos que se diferem da experiência *online*, como a conversação durante o espetáculo, a noção de *second screen* e a falta da abertura das cortinas, como o que se mantém com a identificação de rituais e comportamentos como sentir o próximo, mesmo que ele não esteja na poltrona ao lado, a narrativa em *off* (que aqui não é o mesmo que o prefixo de *offline*, mas *off* no sentido de não presença do ator no palco, ou em algum lugar que a plateia consiga vê-lo), os três sinais para o início do espetáculo e mais uma variedade de pontos tangenciais de ambas as experiências.

Seguindo a pista de que o digital entraria como uma linha de fuga desterritorializando o agenciamento, observamos que a pesquisa nos leva a um novo modo de agenciar o teatro no contexto digital. Assim como previsto na obra de Gabriela Monteiro (2016) a cena expandida promove, a partir das articulações estabelecidas entre demais formas artísticas, uma interrelação e a produção de novos agenciamentos. Esse novo agenciamento sociotécnico em que actantes humanos e não-humanos têm a mesma relevância, se apresentou como espaço de acolhimento, de expressão política, de testemunhos, de diálogo e de afetação potente. Alguns

atravessamentos da rede, tanto nos seus vieses de enunciação quanto maquínicos, se apresentaram como nós. A rede se construiu e se solidificou dentro daquele espaço: a página do Sesc São Paulo, no vídeo intitulado "Matheus Nachtergaele em "Desconcerto" no #EmCasaComSesc". As tentativas posteriores de furar a rede e conectar com os actantes fora daquele espaço não foram bem-sucedidas, o que evidenciou como este agenciamento se construiu e se organizou de maneira rígida.

A lacuna deixada em relação a percepção de quem cria a obra e como o digital interfere na performance, já que não foi possível entrevistar o ator, pode ser um próximo passo do trabalho porque abre espaço para uma série de perguntas não respondidas. Em entrevista à Funarte para divulgação da apresentação em Brasília, o ator afirma que: “Preciso das pessoas, como observadores emocionados disso tudo. Quero ir consertando meu desejo de acordo com essa emoção, dia após dia. Como na vida. Como no teatro. Isso, só o teatro pode nos trazer. Temos um ator, um violão, lindos poemas e a canção. Tudo pequenininho para a grandeza do essencial”<sup>39</sup>. Num cenário de isolamento social em decorrência da pandemia, a não presença física do público implicaria na impossibilidade de se perceber “observadores emocionados” e o intercâmbio de emoções ator/plateia como “só o teatro pode nos trazer”. Assim, surgem interrogações sobre a percepção da plateia por parte do ator que, aqui, interpreta para a câmera, sobre a maneira com a qual o dispositivo fotográfico toma a agência de representar o lugar do público e quais seriam os efeitos da não presença física da plateia causam no intercâmbio de emoções. Para mencionar apenas algumas das inquietações primeiras acerca deste fenômeno.

Steve Dixon (2007) afirma em sua obra que o desempenho da rede no campo da performance ainda é genuinamente experimental, com potenciais e oportunidades tal qual em uma "tela em branco". Mesmo com quinze anos de distância entre a obra de Dixon e a escrita dessa dissertação, a performance digitalmente mediada ainda é uma tela em branco, sendo capaz de se transformar, transfigurar e distorcer em várias possibilidades do fazer artístico. O teatro performativo digital ainda é um campo pouco explorado, mesmo com a sua aceleração em decorrência da pandemia. Steve Dixon (2007) acrescenta que os teóricos da performance ainda irão discordar e debater sobre a melhor forma de tradução e quais as nomenclaturas ideias para caracterizar as futuras formas de performance *online*, aqui chamada de teatro performativo digital. Essas múltiplas possibilidades de atravessamentos, cruzamentos, tangenciamentos e paralelos entre digital/performance/teatro, já mencionadas, são provocações potentes para

---

<sup>39</sup> Divulgação da apresentação em Brasília. Disponível em: <https://www.funarte.gov.br/teatro/matheus-nachtergaele-traz-processo-de-concerto-do-desejo-a-brasilia/#:~:text=Processo%20de%20Concerto%20do%20Desejo%20estrou%20em%20novembro%20de%202015.de%20nada%2C%20n%C3%A3o%20desejaria%20nada>. Acesso em: 22 de abr. 22

serem investigadas. Na impossibilidade de tratar de todos esses aspectos nesta dissertação, espera-se que futuros trabalhos possam ampliar o debate aqui levantado.

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, Edson Peixoto, ANDRADE, Edilamara Peixoto de, SANTANA, Debora Izane Dias Andrade. Mil Platôs. In: 11 Encontro Internacional de Formação de Professores/12 Fórum Permanente de Inovação Educacional. **Anais**: Aracaju/Sergipe, v. 11, n. 1, 2018.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de: Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004

BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1991.

BONI, Valdete; QUARESMA, Sílvia Jurema. Aprendendo a entrevistar: como fazer entrevistas em Ciências Sociais. **Revista Eletrônica dos Pós-Graduandos em Sociologia Política da UFSC**. Santa Catarina, vol. 2, n 1, p. 68-80, 2005

BURGESS, Jean.; GREEN, Joshua. **YouTube e a revolução digital**. São Paulo: Aleph, 2009.

BUTLER, Judith. **Corpos em aliança e a política das ruas**. 1ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

CALLON, Michel. **What does it mean to say that economics is performative?** Hal Archives-Ouvertes.fr. 2006. Disponível em: <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00091596>  
Acesso em: 05 out. 2021

CAMARGO, Daniel Renaud. PELACANI, Bárbara Cristina. DA COSTA, Samira Lima. Psicossociologia com comunidades: abordagens sentipensantes como emergência na América Latina. **Pesquisas e práticas psicossociais**, São João del-Rei, v. 16, n. 2, p. 1-17, ago. 2021. Disponível em <[http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1809-89082021000200010&lng=pt&nrm=iso](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1809-89082021000200010&lng=pt&nrm=iso)>. Acesso em: 20 de fev. 2022.

CAMPOS, Regina Helena de Freitas. Inácia D'Ávila e a história da Psicologia Social - articulando ecologia, feminismo e desenvolvimento cultural. In: **Inovações e trajetos. Comunidade, desenvolvimento e sustentabilidade**. Tania Barros Maciel e Cecília de Mello e Souza (Org). Curitiba: Appris, 2018.

CARNEIRO, Leonel Martins. A construção do espectador teatral contemporâneo. **Revista Sala Preta**. [S. l.], v. 17, n. 1, p. 20-47, 2017.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo, Perspectiva, 1995.

COSTA, Samira. Lima.; ALVARENGA, L.; ALVARENGA, A. M. Estudo de/com comunidades tradicionais: cultura, imagem e história oral. **Revista Documenta**, Rio de Janeiro, n. 17, p. 1-13, 2007. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro — UNESCO/EICOS/UFRJ. Disponível em: [https://www.psicologia.ufrj.br/pos\\_eicos/pos\\_eicos/arq\\_anexos/revsdocum/docum17.htm](https://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arq_anexos/revsdocum/docum17.htm)  
Acesso em: 20 de mar. 2021

DA MATTA, Roberto. O Ofício de Etnólogo, ou como Ter "Anthropological Blues". In: **Boletim do Museu Nacional**: Antropologia, n. 27, 1978.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Postulados da Linguística. In: **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. v. 2. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

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

DESGRANGES, Flávio. Teatralidade tátil: alterações no ato do espectador. **Sala Preta**, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, [S. l.], v. 8, p. 11-19, 2008.

DEUSDARÁ, Bruno; ROCHA, Décio. Análise de Conteúdo e Análise do Discurso: aproximações e afastamentos na (re)construção de uma trajetória. **Alea**, v. 7, n.2, p. 305-322, 2005.

DEWEY, John. **Arte como experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DIXON, Steve. **A history of new media in theater, dance, performance art and installation**. Cambridge: The MIT Press, 2007

DORT, Bernard. **Théâtres: essais**. Paris: Seuil, 1986.

DURKHEIM, Émile. **As Regras do Método Sociológico**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. In: **Revista Sala Preta**, São Paulo, Tradução: Lígia Borges, p. 197-210, nº 8, 2009

FÉRAL, Josette. **Além dos limites: teoria e prática do teatro**. Tradução J. Guínsburg. 1 ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FERNANDES, Sílvia. Teatralidade e performatividade na cena contemporânea. **Repertório**, Salvador, nº 16, p.11-23, 2011

FERREIRA NETO, João Leite. Processos de subjetivação e novos arranjos urbanos. **Revista do Departamento de Psicologia - UFF**, v. 16, n. 1, p.111-120, 2004.

FERREIRA NETO, João Leite. A analítica da subjetivação em Michel Foucault. **Revista Polis e Psique**, [S. l.], v. 7, n. 3. p. 7-25, 2017.

FOLETTTO, Leonardo. **Efêmero revisitado: conversas sobre teatro e cultura digital**. Baixa Cultura, 2011. Disponível em: <<http://www.articaonline.com/wp-content/uploads/2013/06/Efemero-Revisitado-Conversas-sobre-teatro-e-cultura-digital.pdf>>

Acesso em: 02 de abr. 2021

FOUCAULT, Michael. **Isto não é um cachimbo**. Tradução: Jorge Coli. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

FOUCAULT, Michel. O Sujeito e o Poder. In: RABINOV, Paul; DREYFUS, Hubert. **Michel Foucault: uma trajetória filosófica - para além do estruturalismo e da hermenêutica**. Trad. Vera Porto Carrero. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995, p.229-249.

FOUCAULT, Michel. **Em defesa da sociedade**. Tradução: E. Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1999.



- FREUD, Sigmund. A General Introduction to Psychoanalysis. **Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud (SE)**. London, v. 15 e 16, 1916- 17.
- GIANNACHI, Gabriella. **Virtual Theatres: An Introduction**. London: Routledge, 2004.
- GOFFMAN, Erving. **A Representação do Eu na vida cotidiana**. Petrópolis: Vozes. 1985
- GONZALES, Zuleika Köhler; BAUM, Carlos. Desdobrando a Teoria Ator-Rede: Reagregando o Social no trabalho de Bruno Latour. **Polis e Psique**, [S. l.], vol. 3, n. 1, p. 142-157, 2013.
- GUARESCHI, Pedrinho. Relações comunitárias - relações de dominação. *In: Psicologia social comunitária: da solidariedade à autonomia*. Regina Helena de Freitas Campos (org). Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.
- GUARINOS, Virginia. Teatro, comunicación y nuevas tecnologías. **Revista ICONO14** Revista Científica De Comunicação E Tecnologias Emergentes, [S. l.], vol. 6, n 1, p. 1-7. 2012.
- GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica: cartografias do desejo**. Petrópolis: Vozes, 1996
- GUÉNOUN, Denis. **A exibição das palavras: uma ideia (política) do teatro**. Rio de Janeiro: Teatro do pequeno gesto, 2003
- GUZZO, Mariana. Partilhas sensíveis e essenciais em tempos pandêmicos [ou, quando poderemos novamente ir ao teatro sem medo?]. **N-1 Edições**. 2020. Disponível em: <<https://www.n-1edicoes.org/textos/96>> Acesso em: 03 de mar. 2021
- HILAL, Carolina. O abuso sexual no espaço público: narrativas digitais do sofrimento. Dissertação (Mestrado em Psicossociologia de Comunidades e Ecologia Social) — **Instituto de Psicologia**, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.
- HINE, Christine. **Etnografia Virtual. Colección Nuevas Tecnologías y Sociedad**. Barcelona: Editorial UOC. 2004.
- HINE. Christine. **Ethnography for the internet. Embedded, embodied and everyday**. London: Bloomsbury Academic, 2015.
- HORST, Heather. A; MILLER, Daniel. (Orgs.). **Digital Anthropology**. London: Berg, 2012.
- HORST, Heather. A; MILLER, Daniel. **Digital Anthropology, 2nd Edition**. London: Routledge, 2021.
- HUYSEN. Andreas **After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism**. Bloomington: Indiana University Press, 1986.
- JENKINS, Henry. **Cultura da convergência**. 2. ed. São Paulo: Aleph, 2009.
- JODELET, Denise. A representação: noção transversal, ferramenta da transdisciplinaridade. **Cadernos de Pesquisa**, São Paulo, v.46, n 162, p.1258-1271, 2016
- KAPROW, Allan. **Assemblage, environments and happenings**. New York: Abrams, 1966.

LANGER, Susanne K. **Feeling and Form: A Theory of Art**. New York: Charles Scribner's Son, 1953

LATOUR, Bruno. **Jamais fomos modernos**. Rio de Janeiro: 34, 1994.

LATOUR, Bruno. **Reagregando o Social: uma introdução à Teoria do Ator-Rede**. Trad. Gilson César Cardoso de Sousa. Salvador/Bauru: Edufba/Edusc, 2012.

LAUREL, Brenda. **Computers as Theatre**. Addison-Wesley Publishing Company Incorporated: Boston, 1993.

LEHMANN, Hans-Thies. **O teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosacnaif: 2007.

LÉVY, Pierre. **O que é o virtual?** Tradução Paulo Neves. 1 ed. São Paulo: Editora 34, 1996.

MACHADO, Mônica. A Teoria da Antropologia Digital para as Humanidades Digitais. **Z Cultural**, v. XII, n. 2, 2017a.

MACHADO, Monica. **Antropologia digital e experiências virtuais do Museu de Favela**. Curitiba: Appris, 2017b.

MAGALDI, Sábado. **Iniciação ao teatro**. São Paulo: Editora Ática, 1985

MAISONNEUVE, Jean. **Introdução à psicossociologia**. São Paulo: Nacional, 1977.

MANSANO, Sonia Regina Vargas. Sujeito, subjetividade e modos de subjetivação na contemporaneidade. **Revista de Psicologia da UNESP**, vol. 8, n 2, p. 110-117, 2009.

MESQUITA, Debora de Castro Moreira; MACHADO, Monica. "Desliga os comentários...o espetáculo já começou": Análise da Comunicação Mediada pelo Computador e as Especificidades da Concepção de Plateia online. **Anais**. 43º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Intercom 2020. 01 a 10 de dezembro, 2020.

MILLER, Daniel. **Material Culture: Why Some Things Matter**. Londres: UCL Press, 1998.

MILLER, Daniel. **Anthropology and the Individual: A Material Culture Perspective**. Edited by Daniel Miller Oxford: Berg, 2009

MILLER, Daniel; SINANAN, Jolynna. **Webcam**. Cambridge: Polity Press, 2014.

MILLER, Daniel. *et al.* **How the world changed social media**. Londres: UCL Press, 2016.

MINISTÉRIO DA SAÚDE. Resolução no 466, de 12 de dezembro de 2012. Disponível em:<[https://bvsms.saude.gov.br/bvs/saudelegis/cns/2013/res0466\\_12\\_12\\_2012.html](https://bvsms.saude.gov.br/bvs/saudelegis/cns/2013/res0466_12_12_2012.html)>. Acesso em: 31 maio 2021.

MINISTÉRIO DA SAÚDE. Resolução no 510, de 07 de abril de 2016. Disponível em:<[https://bvsms.saude.gov.br/bvs/saudelegis/cns/2016/res0510\\_07\\_04\\_2016.html](https://bvsms.saude.gov.br/bvs/saudelegis/cns/2016/res0510_07_04_2016.html)>. Acesso em: 31 maio 2021.

MONTEIRO, Gabriela Lírio Gurgel. A Cena Expandida: alguns pressupostos para o teatro do século XXI. **Art Research Journal**. Revista de Pesquisa em Arte ABRACE, ANPAP e

ANPPOM em parceria com UFRN e apoio da UDESC. Brasil, V. 3, n. 1, p. 37-49, jan. / jun. 2016.

ORGAD, Shani. How Can Researchers Make Sense of the Issues Involved in Collecting and Interpreting Online and Offline Data? In A. N. Markham & N. K. Baym (eds), **Internet Inquiry: Conversations About Method**. Thousand Oaks: Sage, 2009.

ORLANDI, Eni P. **Análise de Discurso: princípios e procedimentos**. Campinas (SP): Pontes. 1999.

ORLANDI, Eni. A Análise de discurso em suas diferentes tradições intelectuais: o Brasil. In: **Anais**. 10 Seminário de Estudos em Análise de Discurso, Porto Alegre (RS), UFRGS, 2003.

ORLANDI, Eni. Entrevista: Eni Orlandi. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=BdWBAZPEKoY&ab\\_channel=Abralin](https://www.youtube.com/watch?v=BdWBAZPEKoY&ab_channel=Abralin). 2019. Acesso em: 17 de mar. 2021

PARKER-STARBUCK, Jennifer. **Cyborg Theatre**. London: Palgrave Macmillan, 2011.

PÊCHEUX, Michel. **Semântica e Discurso: uma crítica à afirmação do óbvio**. 2 ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1995.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: EXO/34, 2005.

RECUERO, Raquel. **A conversação como apropriação na comunicação mediada pelo computador**. 2010. Disponível em: <http://www.raquelrecuero.com/arquivos/raquelrecuerolivrocasper.pdf> Acesso em: 10 de jul 2022.

SANTAELLA, Lúcia. **Culturas e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura**. São Paulo: Paulus, 2003.

SANTAELLA, Lúcia. **Linguagens líquidas na era da mobilidade**. São Paulo: Editora Papyrus, 2007.

SANTAELLA, Lúcia; CARDOSO, Tarcísio. O desconcertante conceito de mediação técnica em Bruno Latour. **MATRIZES**. São Paulo, v.9, n.1, p.167-185, 2015.

SANTINI, Rose Marie; TERRA, Camyla; ALMEIDA, Alda Rosana Duarte de. Feminismo 2.0: a mobilização das mulheres no brasil contra o assédio sexual através das mídias sociais (#primeiroassedio). **P2P E INOVAÇÃO**, [S.l.], v. 3, n. 1, p. 148-164, sep. 2016. Disponível em: <https://revista.ibict.br/p2p/article/view/2341> . Acesso em: 22 de abr. 2020.

SAUER, Carl Ortwin. The morphology of landscape. In: LEIGHLY, J. (Org.). **Land and life: a selection from the writings of Carl Ortwin Sauer**. Berkeley: University of California Press, 1969. p. 315-350.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de linguística geral**. 27. ed. São Paulo: Cultrix. 2006

SCHECHNER, Richard. **Performance Studies: An Introduction**. 3 ed. Abingdon, Inglaterra: Routledge, 2013

SIBILIA, Paula. **O homem pós-orgânico**: A alquimia dos corpos e das almas à luz das tecnologias digitais. Rio de Janeiro: Ed. Contraponto, 2015

SOARES, Leonardo Barros; MIRANDA, Luciana Lobo. Produzir subjetividades: o que significa?. **Estud. pesqui. psicol.**, Rio de Janeiro, v. 9, n. 2, p.408-424, 2009. Disponível em: <[http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1808-42812009000200010&lng=pt&nrm=iso](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1808-42812009000200010&lng=pt&nrm=iso)>. Acesso em: 09 mar. 2022.

SPOLIN, Viola. **Improvisação para o Teatro**. Tradução de Ingrid Dormien Koudela. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

TARDE, Gabriel. Monadologia e sociologia. In: **TARDE, Gabriel. Monadologia e sociologia e outros ensaios**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

VAN DJICK, José Maria. **The culture of connectivity**. A critical history of social media. Oxford: Oxford University Press, 2013.

VAN DJICK, José Maria; POELL, Thomas; WAAL, Martijn de. **The Platform Society**: Public Values in a Connective World. New York, NY: Oxford University Press, 2018.

VELHO, Gilberto. Observando o familiar. In: VELHO, Gilberto. **Individualismo e cultura: notas para uma antropologia da sociedade contemporânea**. Rio de Janeiro: Zahar, 1987.

VIANA, Juliana Bach. **Rio Invisível e disputas narrativas online: a situação de rua nas redes de solidariedades e conflitos**. Rio de Janeiro, 2021. Dissertação (Mestrado em Psicossociologia de Comunidades e Ecologia social) — Instituto de Psicologia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

ZIMOVSKI, Thaís; CAEIRO, Mariana. Contribuições da Psicossociologia na compreensão da constituição da(s) identidade(s) drag-queen. **IV Congresso Brasileiro de Estudos Organizacionais** - Porto Alegre, RS, Brasil, 19 a 21 de outubro de 2016.

**ANEXO A**  
**REGISTRO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO**

**Informações aos participantes**

**Título do protocolo do estudo:** SUBJETIVIDADES DO TEATRO DIGITAL: Relações ator/plateia e implicações da mediação.

**2) Convite**

Você está sendo convidado(a) a participar da pesquisa “SUBJETIVIDADES DO TEATRO DIGITAL: Relações ator/plateia e implicações da mediação”. Antes de decidir se participará, é importante que você entenda porque o estudo está sendo feito e o que ele envolverá. Reserve um tempo para ler cuidadosamente as informações a seguir e faça perguntas se algo não estiver claro ou se quiser mais informações. Não tenha pressa de decidir se deseja ou não participar desta pesquisa.

**3) O que é o projeto?**

O projeto consiste em investigar as subjetividades do teatro digital, os impactos, as vulnerabilidades e as potencialidades do fazer artístico digital, atravessando questões como a linguagem artística, os agenciamentos sociotécnicos e a produção de subjetividades que envolvem o processo de construção de plateia online.

**4) Qual é o objetivo do estudo?**

O objetivo deste trabalho é entender as subjetividades e as potencialidades do teatro digital. A partir da investigação do espetáculo “Desconcerto” adaptado para dentro das telas, buscamos colocar em relevo as singularidades do processo de recepção e criação artísticas quando dentro do digital, bem como a experiência e as percepções da plateia mediada.

**5) Por que eu fui escolhido(a)?**

Você foi escolhido por estar envolvido no processo de criação ou recepção do espetáculo online. Suas mensagens e sua influência no projeto foram os critérios utilizados para a seleção dos entrevistados. Ressaltamos que a participação é totalmente voluntária, conforme seu desejo e sua autorização.

**6) Eu tenho que participar?**

Você é quem decide se gostaria de participar ou não desta pesquisa. Se decidir participar do projeto, você deverá assinar este Registro e receberá uma via assinada pelo pesquisador, a qual você deverá guardar. Mesmo se você decidir participar, você ainda tem a liberdade de se retirar das atividades a qualquer momento, sem qualquer justificativa. Isso não afetará em nada sua participação em demais atividades e não causará nenhum prejuízo.

### **7) O que acontecerá comigo se eu participar? O que eu tenho que fazer?**

Ao aceitar participar, será realizada uma entrevista *online* (pelo aplicativo Meeting, Zoom ou Skype, o que for mais conveniente para você), onde iremos conversar sobre suas percepções, seus sentimentos e suas opiniões sobre o teatro digital. Será necessário registrar as entrevistas por meio de gravações em áudio e anotações escritas pela pesquisadora, para análise posterior. As gravações serão mantidas em sigilo, assim como sua identidade. Todos os dados coletados no projeto ficarão armazenados em disco rígido protegido por senha de uso exclusivo da pesquisadora. Nenhuma informação que o identifique será divulgada. Em publicações, garantimos o uso de pseudônimos para preservar seu anonimato.

### **8) O que é exigido de mim nesse estudo além da prática de rotina?**

A participação nesse projeto é totalmente voluntária. Será unicamente exigido seu desejo de participar.

### **9) Eu terei alguma despesa ao participar da pesquisa?**

Não, você não receberá ressarcimento em dinheiro por contribuir para o estudo, tampouco indenização. Não há necessidade de a equipe de pesquisa fornecer acompanhamento e assistência ao participante. As entrevistas serão agendadas em comum acordo de modo a favorecê-lo a não ter gastos.

### **10) Quais são os eventuais riscos ao participar do estudo?**

De acordo com as Resoluções 466 e 510 do Conselho Nacional de Saúde, todas as pesquisas envolvem riscos, ainda que mínimos. No caso desta pesquisa os riscos se relacionam com a eventual lembrança de algum assunto emocionalmente delicado. Você pode evitar desconfortos contando apenas o que lhe for confortável. Você tem direito, a qualquer momento que desejar, de não responder a quaisquer perguntas ou de pedir a interrupção da entrevista.

### **11) Quais são os possíveis benefícios de participar?**

Os benefícios envolvem a reflexão sobre a arte e os efeitos terapêuticos do teatro. Isso pode contribuir para o desenvolvimento de projetos pessoais envolvendo o teatro e a relação com a arte.

### **12) O que acontece quando o estudo termina?**

Você não poderá ter acesso imediato aos resultados da pesquisa. Eles serão publicados quando o estudo for concluído. No entanto, você poderá obter resultados parciais, antes da publicação, fazendo um pedido às pesquisadoras Débora de Castro Moreira Mesquita e Monica Machado Cardoso pelos contatos fornecidos no fim deste documento.

### **13) E se algo der errado?**

Você tem direito a obter esclarecimentos sobre a pesquisa em qualquer aspecto que desejar. Também pode desistir do projeto quando quiser e sem prejuízo algum, avisando a pesquisadora verbalmente ou por escrito (carta ou e-mail), sem precisar justificar a decisão. Os contatos

estão no fim deste documento. Nesse caso, você só será perguntado se autoriza o uso dos dados recolhidos até então. Se sua decisão for negativa, eles serão destruídos.

#### **14) Minha participação neste estudo será mantida em sigilo?**

Seu anonimato será mantido. Utilizaremos pseudônimos para preservar sua identidade.

#### **Contato para informações adicionais**

Dados das pesquisadoras responsáveis:

Débora de Castro Moreira Mesquita

Mestranda e pesquisadora responsável

Programa Eicos – Instituto de Psicologia

Endereço: Universidade Federal do Rio de Janeiro Pavilhão Nilton Campos

Avenida Pasteur 250, Urca – Rio de Janeiro – RJ. CEP: 22.290-240.

Telefone: (21) 3938-5348 (secretaria do programa Eicos)

Celular pessoal: (21) 99991-4375

E-mail: [mesquittadebora@gmail.com](mailto:mesquittadebora@gmail.com)

Prof.a Dra. Monica Machado Cardoso

Orientadora

Programa Eicos – Instituto de Psicologia

Endereço: Universidade Federal do Rio de Janeiro Pavilhão Nilton Campos

Avenida Pasteur 250, Urca – Rio de Janeiro – RJ. CEP: 22290-240.

Telefone: (21) 3938-5348 (secretaria do programa Eicos)

E-mail: [monica.machado@eco.ufrj.br](mailto:monica.machado@eco.ufrj.br)

Dados do CEP: Comitê de Ética em Pesquisa do CFCH – Campus da UFRJ da Praia

Vermelha – Prédio da Decania do CFCH, 3º andar, Sala 30 – Telefone: (21) 3938-5167 –

E-mail: [cep.cfch@gmail.com](mailto:cep.cfch@gmail.com)

O Comitê de Ética em Pesquisa é um colegiado responsável pelo acompanhamento das ações deste projeto em relação a sua participação, a fim de proteger os direitos dos participantes desta pesquisa e prevenir eventuais riscos.

#### **15) Remunerações financeiras**

Nenhum incentivo ou recompensa financeira está previsto pela sua participação nesta pesquisa.

Obrigado por ler estas informações. Se deseja participar deste estudo, assine este Registro de Consentimento Livre e Esclarecido e devolva-o à pesquisadora. Você deve guardar uma via deste documento para sua própria garantia.

1 – Confirmando que li e entendi as informações sobre o estudo acima e que tive a oportunidade de fazer perguntas.

2 – Entendo que minha participação é voluntária e que sou livre para retirar meu consentimento a qualquer momento, sem precisar dar explicações, e sem sofrer prejuízo ou ter meus direitos afetados.

3 – Concordo em participar da pesquisa acima.

Nome do participante: \_\_\_\_\_

Assinatura do participante: \_\_\_\_\_

Data: \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_

**OBS: Duas vias devem ser feitas, uma para o usuário e outra para o pesquisador.**



**APÊNDICE A**  
**ROTEIRO DE ANÁLISE DA MÍDIA SOCIAL**

**1. DA DESCRIÇÃO:**

1. Identificação (Canal de Youtube Sesc-SP):
2. Principais impressões:
3. Engajamento do Canal:
4. Data da análise:

**2. DO ESPETÁCULO:**

1. Qual a duração?
2. Quantas visualizações?
3. Quantas curtidas?
4. Quantas interações ao vivo? Qual o teor?
5. Quantos comentários? Qual o teor?
6. Observações?

## APÊNDICE B

### ROTEIRO ENTREVISTAS SEMI-ESTRUTURADAS

#### **Da descrição do entrevistado:**

1. Nome:
2. Profissão:
3. A quanto tempo trabalha com a arte:

#### **Da adaptação do espetáculo:**

1. Como surgiu a oportunidade de adaptar o espetáculo para o formato online ao vivo?
2. Como foi a adaptação do espetáculo para o digital em relação à dramaturgia?
3. Como foi a adaptação em relação à direção artística?
4. Onde foi encenada a apresentação?
5. Como foi decidido qual seria o cenário?
6. O que se manteve e o que se modificou durante a adaptação?
7. Como foram os ensaios para a apresentação do ao vivo?
8. Como foi pensada a cena de quebra da quarta parede e como ela era encenada no palco tradicional?
9. Como foi feita a transmissão tecnicamente?
10. Como a câmera tomou a agência da plateia? Você sentiu que isso ocorreu?
11. Ao encenar um espetáculo para a câmera, quais sensações não usuais você sentiu?
12. Por que houve a mudança do nome do espetáculo para a apresentação online?
13. Quais os efeitos da transmissão ao vivo no desenrolar do espetáculo?

#### **Da relação do teatro com o digital:**

1. Como você percebe a fusão do teatro com o digital de acordo com sua área de atuação?
2. O que você considera um bônus do teatro digital?
3. O que você considera um ônus do teatro digital?
4. Como foi a experiência de atuar no teatro digital?
5. Você realiza algum ritual antes de entrar em cena? Qual (is)?
6. Como foi a preparação para a apresentação?
7. Em geral, como você sente a plateia durante uma apresentação?
8. Como a relação com a plateia foi sentida dentro do online? E a não presença física, fez diferença na performance?
9. Você retornou à página da apresentação para ler os comentários e testemunhos?
10. Se sim, quais as suas impressões sobre a resposta da plateia?
11. As respostas da plateia foram parecidas com as recebidas ao fim do espetáculo no meio tradicional? O que se assemelhou e o que se distinguiu?

## APÊNDICE C

### ROTEIRO ANÁLISE DO FLUXO DISCURSIVO DA PLATEIA

1. Quais são as narrativas mais expressivas?
2. Como são evidenciadas as manifestações afetivas do público?
3. Existem manifestações políticas? Quais?
4. Quais as projeções com histórias de vida pessoais que emergem a partir do enredo?
5. Quais as interferências e ruídos na comunicação que ocorrem durante a apresentação do espetáculo?
6. Quais enunciações que aparecem recorrentemente nos depoimentos e comentários?
7. Como se dá o fluxo discursivo?
8. Quais ideologias estariam por trás dos discursos proferidos?
9. Quem são os sujeitos da fala?
10. Como são produzidas as falas?
11. Qual a frequência dos comentários?
12. Como se dão as interações sobre cada comentário?
13. Como o público percebe a mediação?
14. Como a obra impacta o público?
15. Como a encenação é percebida?
16. Como o palco é percebido?
17. Quais as percepções a respeito da dramaturgia?
18. Quais as percepções a respeito da direção?
19. Quais as percepções a respeito do figurino?
20. Quais as percepções a respeito do visagismo?
21. Quais as percepções a respeito do cenário?
22. Existe a presença de discursos sobre a técnica?
23. Como os sujeitos entendem seu lugar de plateia neste contexto?