CARLOS MANUEL PIMENTA

TEATRO E TECNOLOGIA

Criação, produção, receção

- do deus *ex machina* ao teatro virtual –

Orientador – Professor Doutor José A. Bragança de Miranda

Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias

Escola de Comunicação, Arquitetura, Artes e Tecnologias da Informação

Lisboa

2020

CARLOS MANUEL PIMENTA

TEATRO E TECNOLOGIA

Criação, produção, receção

- do deus *ex machina* ao teatro virtual –

Tese defendida em provas públicas, para obtenção do grau de Doutor em Ciências da Comunicação, no curso de Doutoramento em Ciências da Comunicação, conferido pela Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, no dia 20/1/2020, perante o júri, nomeado pelo Despacho de Nomeação nº 258/2019 de 29 de Outubro de 2019, com a seguinte composição:

Presidente:

Prof. Doutor Luís Cláudio dos Santos Ribeiro (U.L.H.T)

Vogais:

Prof. Doutor José Gomes Pinto (U.L.H.T)

Prof. Doutor Jean-Paul Buchieri (E.S.T.C-I.P.L)

Prof. Doutor Manuel Luís Bogalheiro Rocha Fernandes (U.L.P)

Profª Doutora Susana Graça Pereira de Oliveira (E.S.T.C-I.P.L)

Orientador:

Prof. Doutor José A. N. Bragança de Miranda (U.L.H.T)

Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias

Escola de Comunicação, Arquitetura, Artes e Tecnologias da Informação

Lisboa

2020

AGRADECIMENTOS

Durante o tempo em que este trabalho foi desenvolvido foram muitas as pessoas que contribuíram com o seu conhecimento, com o seu conselho, ou com o seu incentivo para que o mesmo fosse levado a cabo.

Queria, por isso, em primeiro lugar, expressar o meu agradecimento aos docentes do Curso de Doutoramento que, com o seu saber e motivação, me abriram novos horizontes para temáticas com as quais estava menos familiarizado.

Queria agradecer, ainda, a todos aqueles que autorizaram a publicação de fotografias ou textos, que me indicaram bibliografia que desconhecia, que validaram informações, ou que abriram portas para que o trabalho pudesse avançar. Assim, agradeço a Alexandre Azinheira, Alline Galash-Hall de Beuvink, António Jorge Gonçalves, António Pinto Ribeiro, André e. Teodósio, Carlos Vargas, Daniel Blaufuks, Daniel Jonas, David dos Santos, Fernando Catarino, Fernando Guerra, Isabel Babo, Iskrena Yordanova, João Pedro Fonseca, João Tuna, Jorge Bruno Ventura, José Gomes Pinto, Luís Cláudio Ribeiro, Manuel José Damásio, Margarida Dias, Raquel Castro, Rui Carlos Mateus, Rui Catarino, Samuel Rego, Sérgio Guerra, Susana Graça Oliveira e Yvette K. Centeno. Um agradecimento, também, ao Museu Bordalo Pinheiro | EGEAC, ao Núcleo Museológico da Rádio e Televisão de Portugal (RTP), ao Teatro Nacional de D. Maria II (Biblioteca | Arquivo) e ao Sistema de Informação para o Património Arquitetónico (SIPA).

E, como não podia deixar de ser, um agradecimento muito especial à minha mulher e filhas (Doroteia, Joana e Carolina) pela paciência, pelos momentos de ausência e pelo apoio moral e informático.

Por último, um agradecimento ao meu orientador, José Bragança de Miranda, pela amizade e cumplicidade, e, pelo saber infindo que discretamente nos vai mostrando caminhos e nos motiva a aprender sempre mais.

Aos 90 anos da minha mãe.

À memória de meu pai.

Para o Nicolau.

RESUMO

As primeiras formas teatrais conhecidas radicam na ideia de festa, celebração e ritual. Estas deram origem ao teatro grego, fundador do conceito de teatro no ocidente. É no contexto do teatro grego que surge o texto, a fixação do público num lugar determinado (o anfiteatro) e surgem as primeiras tecnologias destinadas a provocar ilusão e encantamento.

Com o Barroco e a sua "maravilhosa máquina" esse encantamento e ilusão acentua-se até à sua crítica por Wagner com o conceito "Obra de Arte Total".

Com o advento da eletricidade, muitas das máquinas cénicas de natureza mecânica passam a ser substituídas por dispositivos elétricos ou eletromecânicos, tornando o palco cada vez mais tecnologizado.

O som e, sobretudo, a imagem invadem a cena alterando a nossa relação com a presença e o espaço. As tecnologias de mediação acentuam a alteração dessas relações, o que nos obriga a debater o conceito de performance e a questionar a própria natureza do teatro. Com as tecnologias digitais, não é só essa natureza que é equacionada, de uma forma acelerada, mas, também, a natureza da relação com os públicos num contexto cada vez mais virtualizado.

Por último, colocamos o trabalho que temos desenvolvido no domínio das artes performativas num contexto retrospetivo, procurando equacionar a sua relação com as tecnologias e a forma como estas se apresentam como elementos essenciais à criação artística.

Palavras-chave: Teatro, tecnologia, mediação, público, digital, virtual.

ABSTRACT

The first known theatrical forms are rooted in the idea of celebration, and ritual. These gave rise to the Greek theater, founder of the concept of theater in the western world. It is in the context of Greek theater that the text arises, the fixation of the public in a particular place (the amphitheater) and the first technologies designed to provoke illusion and enchantment.

With the Baroque and its "wonderful machines" this enchantment and illusion is accentuated until his criticism by Wagner with the concept of "Total Artwork".

With the advent of electricity, many of the scenic machines of a mechanical nature are being replaced by electrical or electromechanical devices, making the stage more technological.

Sound and, above all, image invade the scene altering our relationship with presence and space. Mediation technologies accentuate the alteration of these relationships, which forces us to debate the concept of performance and to question the proper nature of theater.

With digital technologies, it is not only this nature that is equated at an accelerated rate, but also the nature of the relationships with the audience in an increasingly virtualized context.

Finally, we place the work we have been developing in the performing arts field in a retrospective context, seeking to equate their relationship with technologies and the way they present themselves as essential elements of artistic creation.

Keywords: Theatre, technology, mediation, audience, digital, virtual.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO **13**

PARTE I – DO LADO DO PALCO **19**

Capítulo I - Origens e essência do Teatro. 19
1.1 - A ontologia do teatro: festa, participação, ritual. 19
1.1.1. - O teatro grego: uma ideia de participação, conhecimento e comunidade 21
1.2. - O espaço teatral grego: a arquitetura do Teatro grego 23
1.3. - As primeiras tecnologias: o *periaktoi* e a *ekkyklema* 24
1.3.1. - O aeorema - ou mechane, ou deus ex machina 25
1.3.2. - A máscara grega 27
1.3.3. - A máscara grega: da sua dimensão ritualista à sua função teatral 28
1.3.4. - A arquitetura do anfiteatro grego e o papel da máscara. 29
1.3.5. - A máscara como instrumento técnico e como prótese 30

CAPÍTULO II - A MARAVILHOSA MÁQUINA DO BARROCO **33**

2.1. – A tecnologia do teatro barroco: complexidade, espanto e exuberância. 33
2.1.2. - O teatro barroco de Drottningholm (1766) 37
2.1.3. - O público do Drottninghom 41
2.2. – A crítica do barroco: Richard Wagner e o conceito de Obra de Arte Total. 44
2.2.1. - O *Bayreuther* e o espaço de representação Wagneriano 44

CAPÍTULO III – AS TECNOLOGIAS DO SOM E DA ILUMINAÇÃO **47**

3.1. - O som no teatro. A realidade sonora enquanto dispositivo de produção de sentidos e sensações... 47
3.1.1. - O papel do desenhador de som *(sound designer)* 50
3.2. - Iluminação: da luz natural à iluminação *led*. 51

CAPÍTULO IV - A CENA CHEIA DE ECRÃS **55**

4.1. – As primeiras experiências multimédia: de Marinetti a Svoboda 55
4.1.1. – A revolução da imagem 55
4.1.2. - A Laterna Magika de Radok e Svoboda 59
4.1.3. - Quando atores e imagem se juntam num palco 59
4.2. - Um teatro que começa a sair de si próprio. 61
4.3. - Teatro e cinema 62
4.4. - Para quem falo agora na ausência de um corpo? 66
4.4.1. - Patrícia Portela: A coleção privada de Acácio Nobre – 2010 73
4.4.2 - João Garcia Miguel: Mãe Coragem – 2011 74
4.4.3. - Teatro Praga: Sonho de Uma Noite de Verão – 2010 76

CAPÍTULO V – O TEATRO VIRTUAL. **78**

5.1. – O Teatro Virtual e a questão da imersividade: ilusão, simulação, imersão 78
5.2. - Shakespeare encontra a tecnologia 82
5.3. - Estará o teatro orgânico em risco? 85
5.4. - O problema do corpo: corpo e seus acrescentos enquanto estruturas performativas na obra de Stelarc 86
5.4.1. - Um corpo em transição 87
5.4.2. - Estará o corpo obsoleto? 88
5.4.3. - O abandono do corpo e o fim do humano? 90
5.4.4. - O pós-humano 91
5.4.5. - Depois do corpo, ou um outro corpo? 92

CAPÍTULO VI - O TEATRO E AS SUAS MEDIAÇÕES SONORAS E VISUAIS **95**

6.1. - A mediação através do som: do teatrofone ao teatro radiofónico 95

6.1.1. - O teatro e a rádio 99
6.1.2. - O teatro radiofónico: a rádio como único meio no qual os atores são invisíveis para a audiência. 100
6.1.3. - O teatro e a rádio em Portugal 102
6.1.4. - O teatro radiofónico e as suas origens no palco 103
6.1.5. - O declínio do teatro radiofónico 105
6.2. - A mediação através da imagem: do palco ao ecrã de televisão 105
6.2.1. - O teatro e a televisão em Portugal 107

CAPÍTULO VII – ESTUDOS DE CASO 111

7.1. - A "máquina de cena" do Teatro Nacional de D. Maria II 111
7.1.1. - Historial da reconstrução 113
7.1.2. - Um palco sofisticado em Lisboa 115
7.2. - Um espetáculo nas entranhas do Nacional 117
7.3. – As novas ferramentas tecnológicas. 120
7.3.1. - *Creation Tool*. Uma ferramenta de anotação em tempo real. 120
7.3.2. - Como funciona a *Creation Tool*? 122
7.3.3. - Qual o potencial desta ferramenta do ponto de vista da criação teatral? 123
7.4. - Os projetos desenvolvidos no âmbito do LANTISS (Laboratoire des Nouvelles Technologies de l´Image, du Son et de la Scéne) 124
7.5. – Ferramentas digitais de apoio à criação e produção 126
7.5.1. - *BlackTrax* 126
7.5.2. - *Drama* 127
7.5.3. - *Rekall* 127
7.5.4. - *Rehearsal* 127
7.5.5. - *Stage Write* 128
7.5.6. - *Theatre Blocking* 128
7.5.7. - *Wisiwyg – Design* 129
7.5.8. - SET – *Simulated Environment for Theatre* 129
7.6. - Robert Lepage: teatro e tecnologia; intimidade e poesia. 130
7.6.1. - O homem antes da tecnologia. 131
7.6.2. - A diversidade do trabalho criativo de Robert Lepage. 133
7.6.3 - Robert Lepage e a tecnologia: um novo processo, não um fim em si. 137
7.7. – Uma tecnologia em cena: o telefone. O telefone de Cocteau: o adereço banal das peças modernas. 139
7.7.1. – Presenças do telefone na literatura da época. 141
7.7.2. – O telefone em *A Voz Humana.* 145

PARTE II - DO LADO DO PÚBLICO 147

CAPÍTULO VIII - O PÚBLICO 147

8.1. – O que é o público? 147
8.1.1 - O público teatral: o teatro como experiência do público 149
8.2. - O público mediatizado 155
8.2.1. - Mediação e mediatização 156
8.3. - A internet: da Web 1.0 à Web 2.0; os conteúdos gerados pelo utilizador; a publicação e partilha. 158
8.3.1 - As comunidades virtuais e as comunidades portáteis 159
8.3.2. - As comunidades online e o conceito de democraticidade 161
8.3.3. - Nativos digitais: os jovens e a internet 162
8.4. – Crítica da internet: a internet está a matar a nossa cultura? 165
8.4.1 - O ponto de vista de Keen: a hora dos amadores chegou e a audiência tomou conta do espetáculo. 165
8.4.2 - Um mundo de macacos infinitos com infinitas máquinas de escrever. 166
8.4.3. - O culto do amador 168

8.4.4. - A morte da cultura 168
8.4.5. - O fim da ideia de verdade 169
8.4.6. - Quando *marca* se confunde com *conteúdo*. 169
8.4.7 - A "democratização radical" e o fim da indústria 170
8.4.8 - Criação de valor e legitimação do roubo 170
8.4.9 - Web 2.0: *Big Brother is watching you* 171
8.4.10 - O que fazer então? 171
8.5 - Estará a internet dos nossos dias a matar a nossa cultura? Não! Mas está certamente a mudá-la. 172
8.6. - Como é que um jovem nativo digital experiencia o teatro ao vivo? 175
8.6.1 - Ir ao teatro na era da *internet* 176
8.6.2. - O que é que o público espera encontrar no teatro ao vivo que não encontra na internet? 178
8.6.3. - Criadores, mediadores, consumidores: quando a ordem dos factores se torna arbitrária. 180
8.6.4. - Entre real e virtual 181
8.6.5. - Do digital 181
8.6.6. - Da arte. 181
8.6.7 - Do público. 182

PARTE III - DO LADO DAS ORGANIZAÇÕES 184

CAPÍTULO IX – AS ORGANIZAÇÕES CULTURAIS E O DIGITAL 184

9.1 – O caso do Reino Unido: o relatório NESTA. 184
9.2 - As organizações teatrais e o digital em Portugal 185
9.2.1 - Teatro Nacional de D. Maria II (TNDMII) – Lisboa 186
9.2.2 - Teatro Nacional de São João (TNSJ) – Porto 188
9.2.3 - São Luiz Teatro Municipal (SLTM) – Lisboa 190
9.2.4 - Teatro Municipal do Porto (TMP) – Porto 192
9.2.5 - Teatro da Trindade – Inatel (TT) – Lisboa 193
9.2.6 - Teatro Meridional (TM) – Lisboa 195
9.2.7 - Artistas Unidos (AU) – Lisboa 197
9.3 - Apreciação geral relativa às sete organizações analisadas 199
9.4 - Estratégias para o desenvolvimento de audiências utilizando os meios digitais e a interação das redes sociais. 199
9.5 - Os casos específicos do METLive, NTLive e TATE 200
9.5.1 - The Metropolitan Opera (MET) – a conquista de novos públicos globais 201
9.5.2 - O National Theatre Live 203
9.5.3 - O digital como dimensão de tudo: uma nova forma de conversação e de conversão; a estratégia digital da TATE e a ativação de públicos. 207

PARTE IV - EM CENA 211

CAPÍTULO X – AS TECNOLOGIAS NA CRIAÇÃO ARTÍSTICA: UMA EXPERIÊNCIA PESSOAL. 211

10.1 – Desafios, vantagens e contingências. 211
10.1.1 – Senso (2005) 212
10.1.2. – Oleanna (2009) 215
10.1.3. - A Senhora de Sade (2008) 219
10.1.4. - A Voz Humana (2011) 224
10.1.5. - Antigono (2011) 234
10.1.6. – O Pássaro de Fogo (2015) 241
10.1.7. – Quarteto (2016) 245
10.1.8. - L´Isola Disabitata (2016) 249
10.1.9. - Morte de Um Caixeiro Viajante (2018) 256

CONCLUSÕES 262

BIBLIOGRAFIA 265

ÍNDICE DE FIGURAS

Fig. 1. Desenho da estrutura do espaço teatral grego 24
Fig. 2. Teatro Herodes Atticus (Heródion). Está localizado na encosta sudoeste da Acrópole de Atenas. Foi construído em 161 AC e renovado em 1950. Foto sob licença Wikimedia Commons. 24
Fig 3. *Periaktoi* - Forma da estrutura 25
Fig. 4. *Ekkyklema* - estrutura 25
Fig. 5. *Deus ex machina* - estrutura 26
Fig. 6. Pintura de um vaso mostrando Zeus. 26
Fig. 7. Uma máscara de tragédia grega em terracota, 200-250 AC. (Museu da Ágora Antiga, Atenas) . 28
Fig. 8. Teatro de Epidauro 29
Fig.9. Palco do Teatro do Castelo de Krumlov (1766) República Checa - Arquivo theatre-architecture.eu 34
Fig.10. Sistema de movimentação das telas e pernas laterais do palco do Teatro do Castelo de Krumlov (1766) República Checa. Arquivo theatre-architecture.eu 34
Fig. 11. Globe Theatre – Londres, Inglaterra (1599) Reconstruído em 1997. 37
Fig. 12. Desenho de Gustav Kull. 38
Fig. 13. Desenho de Gustav Kull. 39
Fig. 14. Desenho de Gustav Kull 39
Fig. 15. Simulação de ondas. Drottninghom. Imagem: www.atlasobscura.com/places/drottningholms-slottsteater 40
Fig. 16. Máquina destinada a simular o som do vento, recuperada e existente no Drottninghom. Imagem: **www.atlasobscura.com/places/drottningholms-slottsteater** 40
Fig. 17. Cenário montado no Drottninghom para a apresentação de um espetáculo, no qual é visível a ilusão criada pela perspectiva. Imagem: **www.atlasobscura.com/places/drottningholms-slottsteater** 41
Fig. 18. Representação de *La Princesse d'Elide* em Versailles vendo-se o lugar destinado ao Rei (ao centro de costas) virado para o palco mas, também para a audiência. 42
Imagem: **http://www.vam.ac.uk/content/articles/a/a-history-of-a-night-at-the-theatre/** 42
Fig.19. Lugares destinados aos monarcas no Drottninghom 43
Imagem: https://www.atlasobscura.com/places/drottningholms-slottsteater 43
Fig. 20. Foto de 1950 do *Bayreuther Festspilehaus* na qual se pode ver a estrutura do anfiteatro grego. .. 45
Imagem: Bayerische Staatsbibliothek, Bildarchiv. 45
Fig. 21. Foto do *Bayreuther Festspilehaus* em que se pode observar com mais detalhe a inclinação da plateia e os assentos pouco confortáveis e que impelem o espectador a dirigir o olhar para o palco. 46
Imagem: https://intermezzo.typepad.com/.a/6a00d834ff890853ef0133f2cd5feb970b-pi 46
Fig. 22. Máquina de trovões (Teatro Grego). 47
Imagem: http://www.hellenicaworld.com/Greece/Technology/en/HeronAlexandria2.html 47
Fig. 23. Máquinas para fazer chuva, trovões (ao centro) e vento. (Teatro della Pergola – Florença, Itália) 48
Imagem: **https://theidlewoman.files.wordpress.com/2017/06/img_9791.jpg** 48
Fig. 24. Tom Owen em Krapp´s Last Tape (1958) de Samuel Beckett. 51
Considerada como a peça mais autobiográfica de Beckett, nela o som e a gravação são verdadeiros protagonistas. 51
Imagem: https://www.surreycomet.co.uk/news/10927271.rose-theatre-interview-with-tom-owen-star-of-krapps-last-tape/ 51
Fig. 25. Iluminação elétrica para teatro usada em 1882 na Exposição Eletrotécnica de Munique.Imagem: https://www.d.umn.edu/~mharvey/th1501dimmers.html 53
Fig. 26. Equipamento de controlo por *dimmers* utilizado na Exposição Eletrotécnica de Munique em 1882. Imagem: https://www.d.umn.edu/~mharvey/th1501dimmers.html 53
Fig. 27. Alguns dos atuais equipamentos de iluminação e controlo disponíveis no mercado. 54
Imagem: https://www.avmedia.cz/en/products/lights-and-light-effects 54
Fig. 28. Montagem de material fílmico e diapositivos de *Trotsz Aledem* (1926) 56
Imagem: https://www.lahrvonleitisacademy.eu/pdf/journal_bridge_02_2016.pdf 56

FIG. 29. *LATERNA MAGIKA* - BRUXELAS1958 60
IMAGEM: **HTTP://WWW.SVOBODA-SCENOGRAPH.CZ/EN/LATERNA-MAGIKA/** 60
FIG. 30. *LATERNA MAGIKA* - BRUXELAS1958 60
IMAGEM: HTTP://WWW.SVOBODA-SCENOGRAPH.CZ/EN/LATERNA-MAGIKA/ 60
FIG. 31. EM *A ROSA PÚRPURA DO CAIRO* (1984) DE WOODY ALLEN O CONCEITO DE INTERAÇÃO ENTRE FILME E PALCO DA *LATERNA MAGIKA* É, DE CERTO MODO "REVISITADO" QUANDO A PERSONAGEM TOM BAXTER | GIL SHEPERD SAI DO ECRÃ PARA FALAR COM A PERSONAGEM CECILIA, INTERAGINDO SIMULTANEAMENTE COM O PLANO DA SALA E O PLANO DO FILME. 61
FIG 32. TEATRO REAL DRURY LANE, POR T. ALLOM (V& A. ACKERMAN & CO.) 66
FIG.33. NETWORK. 67
FIG. 34. ANDRÉ E. TEODÓSIO E PATRÍCIA PORTELA EM *A COLEÇÃO PRIVADA DE ACÁCIO NOBRE*. FOTO: JOÃO GONÇALVES . 73
FIG. 35. ANDRÉ E. TEODÓSIO E PATRÍCIA PORTELA EM *A COLEÇÃO PRIVADA DE ACÁCIO NOBRE*. FOTO: JOÃO GONÇALVES . 73
FIG. 36. *MÃE CORAGEM* DE JOÃO GARCIA MIGUEL. FOTO: NUNO MOREIRA 74
FIG. 37. SARA VAZ EM *MÃE CORAGEM* DE JOÃO GARCIA MIGUEL. FOTO: NUNO MOREIRA 75
FIG. 38. SONHO DE UMA NOITE DE VERÃO. FOTO. ALÍPIO PADILHA 76
FIG. 39. SONHO DE UMA NOITE DE VERÃO. FOTO. ALÍPIO PADILHA 76
FIG. 40. SONHO DE UMA NOITE DE VERÃO. FOTO. ALÍPIO PADILHA 77
FIG. 41. *FROGMAN* (2017) PELO GRUPO *CURIOUS DIRECTIVE*. FOTO: DAVID MONTEITH-HODGE 79
FIG. 42. MARK QUARTERLY (ARIEL) COM O FATO DE *MOTION CAPTURE*. FOTO: INTEL 83
FIG. 43. MARK QUARTERLY (ARIEL) E SIMON RUDELL BEALE (PRÓSPERO). FOTO: RSC 84
FIG.44. MARK QUARTERLY (ARIEL). FOTO: RSC 84
FIG. 45. STELARC, 'SITTING/SWAYING: EVENT FOR ROCK SUSPENSION', MAKI GALLERY, TOKYO, 1980 89
FIG. 46. STELARC, *HANDSWRITING "EVOLUTION",* MAKI GALLERY, TOKYO 1982 90
FIG. 47. CLÉMENT ADER E O *THÉATROPHONE* – 1881 97
FIG. 48. IMAGEM PUBLICADA NO *ANTÓNIO MARIA* DE 6 DE MARÇO DE 1884, P78 – CEDÊNCIA DO MUSEU BORDALO PINHEIRO / EGEAC 98
FIG. 49. IMAGEM PUBLICADA NO *ANTÓNIO MARIA* DE 6 DE MARÇO DE 1884 – CEDÊNCIA DO MUSEU BORDALO PINHEIRO / EGEAC 99
FIG. 50. *JORNAL DE NOTÍCIAS*, 19 DE OUTUBRO DE 1974. FONTE: BLOGUE INDÚSTRIAS-CULTURAIS. 103
FIG. 51. GRAVAÇÃO DE UMA PEÇA DE TEATRO RADIOFÓNICO. FOTO: ARQUIVO RTP. 104
FIG. 52. *THE QUEEN´S MESSENGER* – 1928 107
FIG. 53. NOTÍCIA DO WASHINGTON POST RELATIVA À TRANSMISSÃO DE *THE QUEEN´S MESSENGER*. 107
FIG.54. CENA DA PRIMEIRA PEÇA REPRESENTADA NA RTP EM 1957: *O MONÓLOGO DO VAQUEIRO* DE GIL VICENTE, COM O ATOR RUY DE CARVALHO. 110
FIG. 55. TEATRO NACIONAL DE D. MARIA II. A SALA PRINCIPAL ANTES DO INCÊNDIO. IMAGEM: SISTEMA DE INFORMAÇÃO PARA O PATRIMÓNIO ARQUITECTÓNICO | DIRECÇÃO-GERAL DO PATRIMÓNIO 112
FIG. 56. TEATRO NACIONAL DE D. MARIA II. A SALA PRINCIPAL APÓS A RECONSTRUÇÃO. IMAGEM: SISTEMA DE INFORMAÇÃO PARA O PATRIMÓNIO ARQUITECTÓNICO | DIRECÇÃO-GERAL DO PATRIMÓNIO 112
FIG. 57. ANÚNCIO PUBLICADO NA IMPRENSA DA ÉPOCA DIVULGANDO A DIMENSÃO DAS OBRAS DE RECONSTRUÇÃO DO TEATRO NACIONAL DE D. MARIA II. FONTE: BIBLIOTECA | ARQUIVO DO TNDMII. 114
FIG. 58. FOTO DE 1976 DO PORMENOR DOS MECANISMOS, TIRADA AO NÍVEL DO PALCO DURANTE A MONTAGEM DO PALCO ROTATIVO. IMAGEM: SISTEMA DE INFORMAÇÃO PARA O PATRIMÓNIO ARQUITECTÓNICO | DIRECÇÃO-GERAL DO PATRIMÓNIO 116
FIG. 59. FOTO DE 1976 DO PORMENOR DA ESTRUTURA, TIRADA DO PISO 0 DURANTE A MONTAGEM DO PALCO ROTATIVO. IMAGEM: SISTEMA DE INFORMAÇÃO PARA O PATRIMÓNIO ARQUITECTÓNICO | DIRECÇÃO-GERAL DO PATRIMÓNIO 116
FIG. 60. O PALCO DO SCHAUSPIELEHAUS GRAZ, NO QUAL SE VERIFICAM SEMELHANÇAS MUITO EVIDENTES COM O PALCO DO D. MARIA II. FOTO: LUPI SPUMA - SCHAUSPIELEHAUS GRAZ 117
FIG. 61. PEQUENO PASSADIÇO QUE PERMITIA ATRAVESSAR O FOSSO ONDE ASSENTAVA A ESTRUTURA DO PALCO GIRATÓRIO. NA FOTO, CARLOS PIMENTA EM "AOS CROCODILOS METE-SE-LHES UM PAU NA BOCA". FOTO: JOSÉ MARQUES | TEATRO NACIONAL DE D. MARIA II. 119
FIG. 62. SISTEMA ELEVATÓRIO UTILIZANDO AS PLATAFORMA DO PALCO. NA FOTO, CARLOS PIMENTA EM "AOS CROCODILOS METE-SE-LHES UM PAU NA BOCA". FOTO: JOSÉ MARQUES | TEATRO NACIONAL DE D. MARIA II. 119
FIG. 63. CREATION TOOL – SCREENSHOT. 121

Fig. 64. Inserção de uma anotação | desenho (imagem retirada do Manual de Instruções da Creation Tool) 123
Fig. 65. *Dynamically Reconfigurable Theatre Stage*. Módulo de 1 e de 9 blocos....125
Fig. 66. *Dynamically Reconfigurable Theatre Stage*. Vários módulos agrupados....126
Fig. 67. Esquema de funcionamento do *BlackTrax*....126
Fig. 68. Exemplo de utilização do Rehearsal: à esquerda as falas do ator sublinhadas; à direitas as falas tapadas mantendo-se as "deixas" do ator com o qual se contracena....127
Fig. 69. *Stage Write* Anywhere. App para iPad....128
Fig. 70. *Theatre Blocking.*....129
Fig. 71. SET – *Simulated Environment for Theatre.*....130
Fig. 72. Robert Lepage em *887*. Foto: Stephanie Berger....131
Fig. 73. Marc Labreche em *Needles and Opium. Ex Machina* – Robert Lepage. Barbican Theatre (Julho de 2016). Foto: Tristram Kentov....132
Fig. 74. Wellesley Robertson III em *Needles and Opium*. *Ex Machina* – Robert Lepage. Barbican Theatre (Julho de 2016)....133
Foto: Tristram Kentov....133
Fig. 75. *Coriolanus* de William Shakespeare (Stratford Festival, 2018). Foto: David Hou....134
Fig. 76. *La Flute Enchanté* (2018). Foto: Louise Leblanc....135
Fig. 77. *Metissages* (2000) . O teatro anatómico. Foto: Jacques Lessard....136
Fig. 78. *Ká* – Cirque du soleil. Foto de Thomas Muscionico (2007)....137
Fig. 79. Berthe Bovy na estreia de *A Voz Humana*, em 17 de Janeiro de 1930, na Comédie Française. Foto: Manuel Frères – Col. A.R.T)....140
Fig. 80. Telefone Thomson & Huston – 1925....140
(O tipo de telefone usado na estreia de *A Voz Humana*)....140
Fig. 81. Mapa da i*nternet*....162
Internet mapping Project. National Science Foundation....162
Fig.82. *Screenshot* da página inicial do site do TNDMII....186
Fig. 83. *Screenshot* da página inicial do site do TNSJ....188
Fig. 84. *Screenshot* da página inicial do site do SLTM....190
Fig. 85. *Screenshot* da página inicial do site do TMP....192
Fig. 86. *Screenshot* da página inicial do site do TT....193
Fig. 87. *Screenshot* da página inicial do site do TM....195
Fig. 88. Screenshot da página inicial do site dos AU....197
Fig. 89. O público no Regal Union Square Stadi 14, na Broadway - Nova Iorque, assistindo à opera Madame Buttterfly de Puccini. Foto: Ron Berard | Metropolitan Opera....201
Fig. 90. Cartaz promocional da exibição de *Julius Caesar* (produção do National Theatre) no Bridge Theatre (Londres)....204
Fig. 91. Gravação de uma peça do National Theatre. Foto: National Theatre of London....206
Fig.92. *Screenshot* do *Facebook* da TATE....207
Fig. 93. Monica Calle em *Senso*. Foto Margarida Dias....214
Fig. 94. Monica Calle em *Senso*. Foto Margarida Dias....214
Fig. 95. *Senso* gravação no Teatro La Fenice. Foto: Moritz Elbert....214
Fig. 96. Isabel Queirós e Jorge Pinto em *Oleanna*. Foto: ©Tuna....218
Fig. 97. Isabel Queirós e Jorge Pinto em *Oleanna*. Foto: © João Tuna....218
Fig. 98. Jorge Pinto em *Oleanna* (detalhe da imagem vídeo). Foto: © João Tuna....219
Fig. 99. *A Senhora de Sade* – uma das zonas nas quais estava instalado o público....220
Foto: Carlos Pimenta....221
Fig. 100. Maria João Falcão em *A Senhora de Sade*. Foto: Carlos Pimenta....221
Fig. 101. Joana Brandão em *A Senhora de Sade*. Foto: Carlos Pimenta....222
Fig. 102. *A Senhora de Sade*. Foto: Daniel Blaufuks....223
Fig. 103. *A Senhora de Sade*. Foto: Daniel Blaufuks....223
Fig. 104. *A Senhora de Sade*. Foto: Daniel Blaufuks....224
Fig. 105. Pormenor do dispositivo telefónico utilizado pela atriz Emília Silvestre. Foto: ©TUNA | TNSJ.226
Fig. 106. Dispositivo cénico de *A Voz Humana.* Foto: ©TUNA | TNSJ....227

FIG. 107. PORMENOR DO PLANO INCLINADO/CAMA. FOTO: ©TUNA | TNSJ 228
FIG. 108. *STILL* DO VÍDEO DE *A VOZ HUMANA* REALIZADO POR RAQUEL CASTRO. FOTO: RAQUEL CASTRO 228
FIG. 109. DISPOSITIVO CÉNICO DE *A VOZ HUMANA* COM REPRESENTAÇÃO GRÁFICA DO RUÍDO NO PLANO DE PROJEÇÃO. FOTO: ©TUNA | TNSJ 228
FIG. 110. FRANCISCO LEAL (DESENHO DE SOM) E JULIANA RODRIGUES (ASSISTÊNCIA DE ENCENAÇÃO) NOS ENSAIOS DE *A VOZ HUMANA* NO TEATRO NACIONAL DE S. JOÃO. FOTO: CARLOS PIMENTA 233
FIG. 111. EMÍLIA SILVESTRE EM *A VOZ HUMANA*. FOTO: ©TUNA | TNSJ 233
FIG. 112. CARTAZ DE *A VOZ HUMANA* 234
FIG. 113. GERALDINE MCGREEVY EM *ANTIGONO*. FOTO: FERNANDO GUERRA 238
FIG. 114. GERALDINE MCGREEVY E ANA QUINTANS EM *ANTIGONO*. FOTO: FERNANDO GUERRA 239
FIG. 115. GERALDINE MCGREEVY E ANA QUINTANS EM *ANTIGONO*. FOTO: FERNANDO GUERRA 239
FIG. 116. PAMELA LUCCIARINI E GERALDINE MCGREEVY EM *ANTIGONO*. FOTO: FERNANDO GUERRA 240
FIG. 117. MARIA HINOJOSA MONTENEGRO, MARTIN ORO, ANA QUINTANS, MICHAEL SPYRES, GERALDINE MCGREEVY E PAMELA LUCCIARINI EM *ANTIGONO* – CENA FINAL. FOTO: FERNANDO GUERRA 240
FIG. 118. *O PÁSSARO DE FOGO*, VISTA GERAL DAS PROJEÇÕES NA SALA E PALCO. FOTO: DANIEL ROCHA | PÚBLICO 242
FIG. 119. CARLOS PINILLOS E YURINA MIURA EM *O PÁSSARO DE FOGO*. FOTO: CNB 243
FIG. 120. FILIPA DE CASTRO EM *O PÁSSARO DE FOGO*. FOTO: DN 244
FIG. 121. FILIPA DE CASTRO EM *O PÁSSARO DE FOGO*. FOTO: DN 244
FIG. 122. *O PÁSSARO DE FOGO* – CENA FINAL. FOTO DE ENSAIO. FOTO: DN 245
FIG. 123. ALBANO JERÓNIMO EM *QUARTETO*. FOTO: ©TUNA | TNSJ 248
FIG. 124. ALBANO JERÓNIMO EM *QUARTETO*. FOTO: ©TUNA | TNSJ 248
FIG. 125. ALBANO JERÓNIMO E LÍGIA ROQUE EM *QUARTETO*. FOTO: ©TUNA | TNSJ 249
FIG. 126. ESTUDOS PRELIMINARES DAS PROJEÇÕES E ESPAÇO CÉNICO DE *L´ISOLA DISABITATA* (MAQUETA). FOTO: CARLOS PIMENTA 252
FIG. 127. ESPAÇO CÉNICO DE *L´ISOLA DISABITATA*. FOTO DE ENSAIO: CARLOS PIMENTA 252
FIG. 128. EDUARDA MELO E BRUNO ALMEIDA EM *L´ISOLA DISABITATA*. FOTO DE ENSAIO: CARLOS PIMENTA 253
FIG. 129. EDUARDA MELO E BRUNO ALMEIDA EM *L´ISOLA DISABITATA*. FOTO DE ENSAIO: CARLOS PIMENTA 253
FIG. 130. EDUARDA MELO, FRANCESCA ASPROMONTE E ORQUESTRA BARROCA DIVINO SOSPIRO EM *L´ISOLA DISABITATA*. 254
FOTO DE ENSAIO: CARLOS PIMENTA 254
FIG. 131. EDUARDA MELO, FRANCESCA ASPROMONTE E JOANA SEARA EM *L´ISOLA DISABITATA*. FOTO DE ENSAIO: CARLOS PIMENTA 254
FIG. 132. BRUNO ALMEIDA, JOANA SEARA, FRANCESCA ASPROMONTE, EDUARDA MELO, MASSIMO MAZZEO E ORQUESTRA BARROCA *DIVINO SOSPIRO* EM *L´ISOLA DISABITATA*. FOTO DE ENSAIO: CARLOS PIMENTA 255
FIG. 133. BRUNO ALMEIDA, JOANA SEARA, FRANCESCA ASPROMONTE E EDUARDA MELO EM *L´ISOLA DISABITATA*. FOTO DE ENSAIO: CARLOS PIMENTA 255
FIG. 134. TESTES DE VÍDEO PARA *MORTE DE UM CAIXEIRO VIAJANTE*. FOTO DE ENSAIO: CARLOS PIMENTA 258
FIG. 135. LÍGIA ROQUE, DIOGO FREITAS E IVO ALEXANDRE EM *MORTE DE UM CAIXEIRO VIAJANTE*. 259
FOTO: RUI CARLOS MATEUS. 259
FIG. 136. TIAGO SARMENTO, LÍGIA ROQUE E DIOGO BRANCO EM *MORTE DE UM CAIXEIRO VIAJANTE*. 259
FOTO: RUI CARLOS MATEUS. 259
FIG. 137. LÍGIA ROQUE EM *MORTE DE UM CAIXEIRO VIAJANTE*. FOTO: RUI CARLOS MATEUS. 260
FIG. 138. DIOGO BRANCO E IVO ALEXANDRE EM *MORTE DE UM CAIXEIRO VIAJANTE*. 260
FOTO: RUI CARLOS MATEUS. 260
FIG. 139. DIOGO BRANCO E PEDRO WALTER EM *MORTE DE UM CAIXEIRO VIAJANTE*. 261
FOTO: RUI CARLOS MATEUS. 261
FIG. 140. JOÃO TEMPERA E IVO ALEXANDRE EM *MORTE DE UM CAIXEIRO VIAJANTE*. 261
FOTO: RUI CARLOS MATEUS. 261

INTRODUÇÃO

Quando em 1979 entrámos para a Companhia Permanente do Teatro Nacional de D. Maria II estávamos quase certos que a nossa atividade profissional na área não se limitaria a uma carreira como ator.

Com efeito, dois anos depois realizámos a nossa primeira experiência na encenação e em 1989 integrámos, no Instituto Nacional de Administração (INA), o primeiro curso de Gestão das Artes realizado em Portugal. No campo artístico, fruto da colaboração com criadores franceses, começámos a utilizar em cena alguma tecnologia diferente da que era usual à época – pelo menos num lugar tão convencional como um Teatro Nacional.

Nos anos oitenta e noventa do século passado, o vídeo e o ecrã começavam a surgir nos palcos nacionais e a constituir-se como um referencial estético, quer enquanto fruto da influência de alguns espetáculos apresentados nos Encontros ACARTE, quer no contexto dos contactos internacionais que fomos estabelecendo, quer, ainda, pela abertura do país a novas correntes artísticas. Desde os anos noventa, temos utilizado diversas tecnologias, fundamentalmente ao nível da imagem, na maior parte dos espetáculos que dirigimos. Estas tecnologias têm-nos permitido trabalhar com diversos criadores no domínio do desenho de som, desenho de luz, videoarte e artes visuais.

A par da carreira artística, foi-se desenvolvendo uma outra no domínio da gestão cultural, com passagens por lugares de gestão em diversos organismos, nomeadamente no Instituto Português das Artes do Espetáculo (IPAE - Ministério da Cultura) e no Instituto Camões (IC - Ministério dos Negócios Estrangeiros) entre outros. As funções que desempenhámos nestes organismos e o nosso interesse por uma visão abrangente do panorama das artes performativas, permitiram uma análise mais alargada sobre as transformações do panorama teatral no que respeita aos seus aspetos criativos, contextos de produção e de relacionamento com os públicos.

Nos últimos quinze a vinte anos, o nosso interesse pela relação entre arte, cultura e tecnologia foi crescendo e transformou-se num objeto de investigação académica. Nesse sentido, após termos efetuado na Universidade Nova de Lisboa a Licenciatura em Ciências da Comunicação (arte, cultura, comunicação) e o Mestrado em Ciências da Comunicação

(cultura contemporânea e novas tecnologias) considerámos oportuno aliar neste trabalho, o contexto académico à experiência profissional desenvolvida no terreno. Assim, o trabalho a que nos propusemos está enquadrado pelo campo da nossa experiência e pelas competências que fomos desenvolvendo em termos artísticos, em termos de gestão e em termos académicos (na docência e investigação). Nesse sentido, consideramos, neste momento, bastante enriquecedora a possibilidade de retrospetivamente podermos analisar a nossa experiência e equacioná-la no contexto de outras experiências similares efetivas, ou, que constituem (constituíram) problematizações de caráter mais teórico e | ou conceptual.

O teatro "ao vivo" tem sido, desde a Grécia Antiga, parte integrante da vida humana. Conjugar, num mesmo espaço artistas e público advindo daí uma reflexão sobre a participação do Homem na sociedade e o questionamento dos múltiplos aspetos que essa participação suscita, tem sido um propósito que move artistas, organizações culturais e públicos diversos. É certo que esta "conjugação" de atores e espectadores num mesmo espaço continua a ser dominante naquilo que é o contexto de uma representação teatral.

Com o aparecimento das "novas tecnologias" nos anos quarenta e cinquenta do século passado, o conceito de "experiência" foi sofrendo alterações por via da mediação tecnológica. O "ao vivo" foi perdendo lugar para o mediado, com a consequente transformação do nível de experiência dos públicos. Se isso é claramente visível em múltiplos domínios artísticos (música, artes visuais, cinema, etc.) é certo que no caso do teatro este se tem revelado como uma arte que tem mantido alguma resistência à virtualização e a outras níveis de experiência por ela proporcionada. Quando falamos em "resistência" queremos acentuar os aspetos relativos a alguma oposição a outras níveis de experiência que não os característicos do "ao vivo", talvez no intuito da preservação de uma identidade distintiva. Se o uso das novas tecnologias (sobretudo as digitais) deve ser encarado como uma opção de natureza artística, já no que respeita à sua utilização pelas instituições e agentes culturais, com o objetivo de conquista de novos públicos e disseminação dos objetos artísticos, a resistência não se justifica, dados os níveis de eficácia que as tecnologias da mediação proporcionam. Com efeito, as organizações artísticas e culturais dispõem hoje em dia de diversos instrumentos de comunicação com os seus públicos - cada vez mais *online* - instrumentos esses que propondo novas formas de relação, procuram dar resposta a novas possibilidades de encontro entre artistas, instituições e os seus

públicos. Neste particular, reside um dos pontos essenciais da temática a abordar: se a resistência às mudanças no palco resulta de uma opção legítima, as resistências na utilização das tecnologias da comunicação como forma de chegar a públicos alargados e em mudança acelerada, resulta de um certo conservadorismo, de desconhecimento ou de tomadas de decisão erradas.

A mediação tecnológica tem-se afirmado como transformadora da experiência humana no campo das artes. As artes performativas (nomeadamente o teatro, no caso maioritariamente em análise) têm sido mais reticentes no que respeita a uma "mediação tecnológica" da experiência que proporcionam. Será que estas formas de arte conseguirão manter-se fora de um sistema que cada vez mais se afirma como transformador da experiência, modificando estéticas, formas de acesso e comportamentos? Ou, por outro lado, transformar-se-ão elas próprias noutras formas de experiência decorrendo da sua mutação natural no contexto de uma sociedade hipermediada e hipermediatizada?

Não é objeto desta investigação centrar-se numa análise da teatralidade de projetos de carácter artístico-tecnológico. Pretende-se, isso sim, fornecer alguns exemplos que cremos elucidativos sobre trabalhos teatrais que introduzem tecnologias, sobretudo tecnologias visuais. Isto, assumindo o princípio de que as primeiras relações do teatro com as tecnologias se situaram ao nível da cenografia, adereços, máquinas cénicas e som e iluminação. O aparecimento da imagem (em filme ou vídeo) é de âmbito bem mais recente em termos históricos, mas constitui-se como agente transformador, quer em termos estéticos, quer em termos da perceção do público, incluindo, também, aquilo diz respeito à própria natureza do trabalho dos atores, por via da influência de outras artes nomeadamente no que respeita à influência do cinema e do audiovisual.

Nos dias de hoje as tecnologias imersivas como a Realidade Virtual, a Realidade Mista e a Realidade Aumentada estão a mudar a maneira como experienciamos o mundo. Com a crescente virtualização do mundo e da experiência é oportuno que nos interroguemos sobre qual será o papel do teatro nas sociedades contemporâneas. Se são visíveis transformações profundas na forma como consumimos música ou cinema, com a virtualização de ambas as artes e com formas de distribuição e consumo radicalmente diferentes de há vinte anos atrás, e, com o público também cada vez mais *online* e virtualizado, será que as artes performativas conseguirão manter a sua presença no contexto

da oferta cultural generalizada? Serão as suas caraterísticas intrínsecas fundadas no campo da palavra, do corpo e da presença que serão distintivas face à virtualização crescente justificando, por isso, a procura como efeito reativo? Ou, por outro lado, terão as artes performativas que integrar cada vez mais as características de algumas das tecnologias digitais para contar as suas histórias a um público que tem, cada vez mais, na construção das ficções, esses referenciais?

Destacamos neste trabalho quatro períodos no que respeita às principais transformações tecnológicas: o período do teatro grego; o período do teatro barroco; a introdução das tecnologias elétricas a partir do final do séc. XIX e as tecnologias digitais, nos séculos XX e XXI. Esta é uma escolha baseada na nossa experiência, naquilo que nos está mais próximo, e, não tem, por conseguinte, o objetivo da constituição de uma perspetiva cronológica em termos históricos.

Desenvolvimento capitular

Dividimos este trabalho em quatro partes e dez capítulos. Na Parte I – que designamos como Do Lado do Palco – abordamos a relação entre teatro e tecnologia no contexto da criação e produção. Na Parte II – que designamos como Do Lado do Público – falamos sobretudo do que são hoje as audiências e as transformações que sofreram, considerando a mediação e a mediatização. Na Parte III – que designamos como Do Lado das Organizações – fazemos um análise da relação das instituições com os públicos, a disseminação dos objetos artísticos e a relação com a tecnologia. Na Parte IV – que designamos como Em Cena – refletimos retrospetivamente sobre alguns dos espetáculos que realizámos e nos quais utilizámos tecnologias diversas.

No que respeita à divisão por capítulos, a mesma pretende detalhar algumas caraterísticas do teatro e artes performativas, que nos suscitam interesse particular no contexto da sua relação com a tecnologia.

Assim, no Capítulo I falamos sobre a essência do teatro, nomeadamente no que respeita ao teatro grego, do espaço teatral que entretanto se institucionalizou, dos primeiros artefactos e das primeiras máquinas cénicas.

No Capítulo II centramo-nos na experiência do teatro do período Barroco, apresentando alguns exemplos das suas máquinas complexas, espaços de representação e

relação com o público. Ainda neste Capítulo, introduzimos uma certa crítica ao Barroco e ao "teatro de salão" no contexto do conceito "obra de Arte Total" de Richard Wagner.

No Capítulo III assinalamos a introdução de tecnologias relacionadas com o som e com a iluminação, desde os seus primórdios até à eletrificação.

No Capítulo IV, discorremos sobre as primeiras experiências multimédia e a presença crescente de ecrãs na cena teatral, introduzindo o trabalho de Brecht e Piscator e a inovação proporcionada pela *Laterna Magika* de Radok e Svoboda. Ainda neste Capítulo analisamos diversas questões que se prendem com a relação entre teatro e cinema e entre presença e virtualidade. Dedicamos, também, alguns pontos do Capítulo a equacionar a questão do corpo, da performance e da mediação, apresentando ainda exemplos de trabalhos de alguns criadores portugueses que perspetivaram estas relações nalguns dos seus trabalhos artísticos.

O Capítulo V é dedicado ao Teatro Virtual. Nele falamos sobre imersividade, simulação e ilusão, procurando uma definição de conceitos e dando alguns exemplos de produções que recentemente os trabalharam. No contexto dos avanços tecnológicos voltamos a questionar o corpo – agora na sua obsolescência – dando como exemplo o trabalho performativo do artista australiano Stelarc.

No Capítulo VI referimo-nos às primeiras mediações sonoras e visuais no campo do teatro. Do Teatrofone à Rádio e à Televisão, perspetivamos estas tecnologias no contexto internacional considerando a sua evolução histórica e, fundamentalmente, no contexto da sua implantação e desenvolvimento em Portugal, tendo em conta o trabalho de investigação que realizámos no Arquivo e Núcleo Museológico da Radio e Televisão de Portugal (RTP).

No Capítulo VII apresentamos alguns casos distintos entre si, mas com os quais mantivemos alguma relação de proximidade em termos profissionais. Assim, fruto do trabalho de pesquisa que realizámos no arquivo do Sistema de Informação para o Património Arquitetónico (SIPA) analisamos o processo de reconstrução do Teatro Nacional de D. Maria II – a cuja Companhia pertencemos durante vinte e um anos – fundamentalmente no que respeita ao seu apetrechamento tecnológico. Analisamos, ainda, o desenvolvimento da *Creation Tool* (uma ferramenta de anotação para as artes performativas) e apresentamos outras ferramentas digitais, desenvolvidas tendo em conta a sua aplicabilidade no contexto das artes performativas. Ainda neste Capítulo, apresentamos o trabalho de Robert Lepage,

criador que primeiro nos influenciou no que respeita à utilização das novas tecnologias no processo criativo teatral. Abordamos, também, a presença de uma tecnologia na dramaturgia teatral: neste caso, a presença do telefone em *A Voz Humana* de Jean Cocteau dando ainda alguns exemplo da presença do aparelho noutras abordagens literárias.

No Capítulo VIII, incluído na Parte II, questionamos o lugar do público, a sua natureza passiva ou ativa, analisando a sua condição de público de teatro. Debruçamo-nos, também, sobre a mediação e a mediatização, dedicando um espaço significativo à análise da relação do público com a *internet* e o *online* e às dinâmicas que estas tecnologias operam nos conceitos contemporâneos de público e audiência, destacando os aspetos que se prendem com os comportamentos dos nativos digitais. Avançamos, também, com alguns estudos e hipóteses sobre o interesse ou desinteresse que o espetáculo ao vivo suscita nas camadas mais jovens, procurando interpretar as razões que levam a que os jovens se afastem ou aproximem do fenómeno teatral em sala.

No que respeita ao Capítulo IX analisamos o impacto das tecnologias digitais no âmbito das organizações culturais, dando alguns exemplos internacionais e examinamos a presença online de uma amostra diversificada de instituições teatrais nacionais. Apresentamos, ainda, algumas estratégias de desenvolvimento quanto à presença *online* das instituições e damos o exemplo de projetos de sucesso desenvolvidos pelo Metropolitan Opera House, pelo National Theatre e pela TATE.

Por último, no Capítulo X, incluído na Parte IV, debruçamo-nos retrospetivamente sobre diversos espetáculos que realizámos e nos quais se verificou a utilização de diferentes tecnologias - com primazia para as tecnologias da imagem - dando conta da experiência que temos vivido no terreno da criação artística.

PARTE I – DO LADO DO PALCO

Capítulo I - Origens e essência do Teatro.

> "O ritual tradicional permite a conciliação de uma comunidade com o presente através de um *reconhecimento* do passado por via do mito (narrativa) linear." (Drennan, 1992)[1]

1.1 - A ontologia do teatro: festa, participação, ritual.

A essência do teatro funda-se em manifestações de caráter festivo e ritual. Nelas, procurava-se criar identidades e estabelecer comunidades.

Uma das primeiras festividades a que se associa a génese do teatro eram as Festas Dionisíacas. O culto ao deus Dionísio era um culto antigo e chegou à Grécia por volta dos séculos IV ou V a. C. vindo do Oriente. Embora as festividades em honra de Dionísio se revestissem de grande liberdade, dando azo às mais variadas formas de expressão (com recurso a danças e disfarces mais ou menos grotescos e animalescos) só em Atenas estes rituais cívico-religiosos adquirem algum formalismo, acentuando uma das características fundamentais da sociedade ateniense: a ligação entre o mito, a religião e a polis, consubstanciada na participação social e na interação. Do culto a Dionísio surgem os Festivais que assumiam a forma de concursos rigorosamente organizados. A celebração durava uma semana e nela se mesclavam as festas de caráter religioso e as festas de caráter nacional. Eram organizadas pelo *Archon* (o que estabelecia as regras) e compostas por uma procissão, concursos de ditirambos e concursos de representações dramáticas que duravam um dia inteiro, divididas entre uma tetralogia, de manhã, e um drama satírico, de tarde.

---

[1] Barbara Drennan in *Theatre Rituel- Repenser le rituel et le théatre dans le contexte de la post-modernité.* L´Annuaire Théâtrale - Révue Québécoise d´études théâtrales. Numéro 12, Automne 1992.

Da ligação entre estes elementos e as celebrações a Dionísio surgirá o que hoje vulgarmente designamos por teatro grego e que constitui a forma teatral que veio a determinar os contornos desta arte e, também, a sua função na sociedade.

No entanto, não é nosso desejo alongarmo-nos nas várias transformações que os ritos de natureza teatral sofreram até chegarem a uma certa estabilização no contexto da sociedade grega ou, mais tarde, na sociedade romana. Tendo em conta a temática do trabalho, parece-nos mais relevante fixarmo-nos na maneira como essas formas teatrais se encontraram com os seus públicos, analisando a natureza dos lugares onde se dava o encontro e a natureza do mesmo. Todavia, dado que abordámos a questão da organização das representações e festividades como "acontecimentos estruturados" talvez seja importante deixar, nas palavras de Aristóteles, uma breve referência aos princípios a que deve obedecer, também, a própria tragédia:

> "Tanto nos caracteres como na estrutura dos acontecimentos, deve-se procurar sempre ou o necessário ou o verosímil de maneira que uma personagem diga ou faça o que é necessário ou verosímil e que uma coisa aconteça depois da outra, de acordo com a necessidade ou a verosimilhança. É claro que o desenlace dos enredos deve resultar do próprio enredo e não de uma intervenção ex machina, como na Medeia ou como na Ilíada na altura do embarque. Mas deve usar-se esse artifício em coisas que se passam fora da acção da peça ou coisas que aconteceram antes dela e que um mortal não conhece ou coisas futuras que devem ser preditas e anunciadas: com efeito, atribuímos aos deuses o dom de ver tudo. Não deve haver nas tragédias nada de irracional e, se houver, que seja fora da tragédia, como no Édipo de Sófocles. Uma vez que a tragédia é a imitação de homens melhores que nós, deve seguir-se o exemplo dos bons pintores de retratos: estes, fazendo os homens iguais a nós e respeitando a sua forma própria, pintam-nos mais belos. Assim, o poeta, quando imita homens irascíveis, negligentes ou com outros defeitos deste género no seu carácter, deve representá-los como são e, ao mesmo tempo, como homens admiráveis, da mesma forma que Homero representou Aquiles nobre, mas modelo de inflexibilidade."[2] (Aristóteles, 2014, p68-69)

[2] Aristóteles (2014) *Poética*. Ed: Fundação Calouste Gulbenkian. Tradução e notas: Ana Maria Valente

1.1.1. - O teatro grego: uma ideia de participação, conhecimento e comunidade

As celebrações teatrais gregas - no âmbito da tragédia ou da comédia - eram realizados em espaços ao ar livre. Esta condição determinava o seu caráter sazonal. As celebrações aconteciam no final do Inverno e no início da Primavera, tendo em conta as especificidades do clima grego e coincidindo com o período das colheitas e sementeiras. Considerando o esforço vocal necessário, dada a dimensão do espaço e a grande duração da representação, e se a isto acrescentarmos o peso dos fatos e máscaras, é fácil entender que as condições meteorológicas seriam um fator adverso ao desenrolar da função.

Na tragédia grega o público era tocado pelo terror e pela piedade. Para Aristóteles, a Tragédia tinha uma vocação didática, procurava transmitir uma moral. O objetivo da representação era provocar a *catarse* no público, para que este atingisse uma sensação de limpeza ou purificação pessoal. Esta sublimação das pulsões era uma das razões que ligava o público à representação teatral.

São diversas as definições de catarse embora todas se situem em planos relativamente equivalentes. Para dois dos mais importantes filósofos gregos - Platão e Aristóteles - a catarse é entendida, apesar de tudo, segundo conceitos algo diferenciados e inerentes à filosofia de cada um dos pensadores.

Para Aristóteles, a catarse era entendida como a purificação das paixões que se dava por via da representação artística. Para que tal acontecesse o espectador devia libertar-se das suas emoções e experimentar um sentimento de leveza acompanhado de uma sensação de prazer. Já Platão recupera a ideia de "purga" associada à elevação da alma que purifica o corpo das suas impurezas. Tal está presente, também, para Platão, na função das cerimónias fúnebres, que permitem a separação do corpo e da alma, elevando-se esta sob forma de pureza.

O público ateniense acorria aos anfiteatros para assistir às representações com o objetivo lato de se "purgar" despojando-se, por via da narrativa, dos seus males e ascendendo a um estado de "clarividência" através de uma reflexão purificadora.

As situações que o público experienciava durante o desenrolar de uma tragédia grega eram não só vividas ao nível da experiência individual como, também, ao nível da experiência colectiva. Como já assinalámos, os espetáculos teatrais eram rigorosamente

organizados, destinados a produzir determinados efeitos na audiência. Nesse sentido era constituído um verdadeiro dispositivo que, na definição de Agamben "tem sempre uma função estratégica e resulta do cruzamento de relações de poder e de relações de saber."[3] (Agamben, 2006, pp 10-11)

Se imaginarmos alguns milhares de corpos (nalguns casos mais de uma dezena de milhar) assistindo a uma narrativa comum, cujo efeito era determinado e perceptível por todos, fazendo objetivamente parte do contexto em que os diversos participantes se encontravam, não é dfícil adivinhar o sentimento de comunidade e de pertença que então se estabelecia. Talvez tenha sido esse sentimento, derivado dos ritos de celebração, o fundador da sociedade ateniense que se revelou de uma eficácia tão sólida que ainda determina a estrutura das sociedades contemporâneas.

A tragédia grega conta histórias baseadas em mitos e estes têm diversas funções, quer explicando as origens da humanidade, quer racionalizando fenómenos naturais, quer constituindo-se como metáforas para a experiência dos homens. As histórias (assentes ou não na mitologia) são sempre bases de aprendizagem, apresentando-se como determinantes para a percepção do mundo, suprindo os limites da nossa memória no que respeita à capacidade de armazenamento e processamento de informação.

Uma das caractetísticas da cultura grega era o estímulo da competitividade, como era evidenciado tanto nas competições de caráter desportivo como nas de caráter artístico - não nos esqueçamos que os Festivais eram competições organizadas para determinar um vencedor.

Movidos por um desejo de intervenção e participação a presença e interesse dos atenienses nas diversas manifestações da cidadania era evidente. Tanto nos assuntos relativos às Leis, como nas Assembleias, havia grande debate seguido de votação para se chegar a uma decisão. Estes fundamentos da democracia implicavam a participação de todos e o teatro revela-se como forma de aprendizagem dos actos democráticos. Com efeito, em Atenas o poder emanava dos cidadãos, subjacente à sua capacidade discursiva, confronto de

3 Agamben, Giorgio (2006) *Qu´est-ce qu´un dispositif ?* Paris: Rivages Poche

ideias e estabelecimento de consensos que conduziam à tomada de decisões importantes para a polis.

Nesse sentido, a audiência revelava-se muito mais do que aquilo que geralmente consideramos como um "espectador de uma representação". Uma vez que o teatro contribuía para levantar os assuntos pertinentes e colocá-los em discussão, era no teatro que o conceito de democracia era aperfeiçoado. O *théatron* além de ser o lugar de onde se via, era também o lugar onde se reflectia e onde se exercia o sentido de comunidade. A Tragédia emprestava o seu contributo ao florescimento político e à participação cívica. Fazer parte da audiência teatral na Grécia Antiga - em que todos podiam assistir às representações gratuitas, desde as classes mais abastadas aos artesãos e camponeses - era ter um papel na construção de uma democracia cidadã.

1.2. - O espaço teatral grego: a arquitetura do Teatro grego

Os primeiros espaços para as representações eram maioritariamente construídos em madeira. Contudo, rapidamente evoluíram para a sua forma mais conhecida (o anfiteatro) que permitia levar mais pessoas e tinha melhores condições de visibilidade. Eram geralmente construídos numa encosta, aproveitando o declive e o efeito de concha para optimizar as condições acústicas podendo o público ver a paisagem (montanha ou mar) que era parte integrante do cenário. O palco apresentava um desnível de cerca de 1 metro em relação à *Orkestra* (local onde o coro cantava e dançava). Este desnível era vencido por uma escadaria. A *Skena* (termo grego para tenda) evoluiu para uma construção em pedra e era nessa zona utilitária que os atores trocavam de figurino ou mudavam de máscara para representarem as diversas personagens. De cada lado da *Skena* existiam aberturas ou rampas por onde eram feitas as entradas. Os lugares destinado ao público eram em pedra com escadarias para facilitar as entradas e saídas.

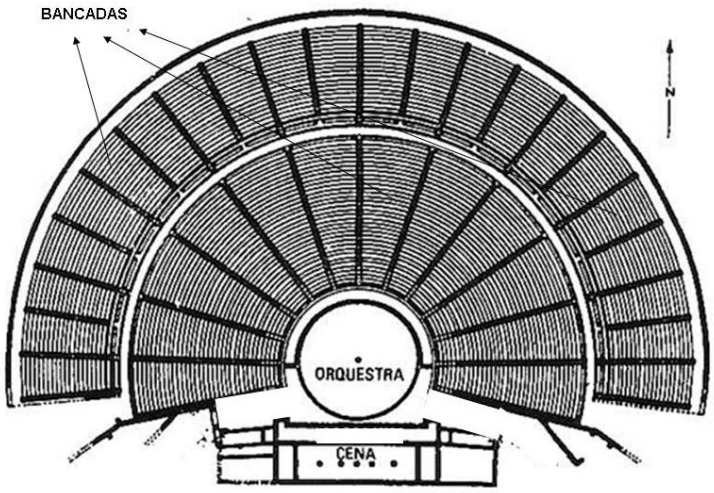


Fig. 1. Desenho da estrutura do espaço teatral grego

Fig. 2. Teatro Herodes Atticus (Heródion). Está localizado na encosta sudoeste da Acrópole de Atenas. Foi construído em 161 AC e renovado em 1950. Foto sob licença Wikimedia Commons.

1.3. - As primeiras tecnologias: o *periaktoi* e a *ekkyklema*

Embora não tenham restado vestígios de algumas das tecnologias mecânicas que de seguida analisamos, a informação que das mesmas hoje temos provém quer de informação escrita, quer de pinturas em vasos, paredes e artefactos diversos.

Em *De Architectura* (c. I a.c) Vitruvius[4] refere-se à existência no teatro grego de um mecanismo capaz de fazer uma mudança rápida de cenário. Trata-se do *periaktoi*, uma

[4] Vitruvius escereveu *De Architectura Libri Decim* no século I. a.C e na obra dedica um capítulo ao teatro grego.

estrutura prismática triangular que, através de um processo de revolução, permitiria mostrar diferentes pinturas em cada uma das suas faces.

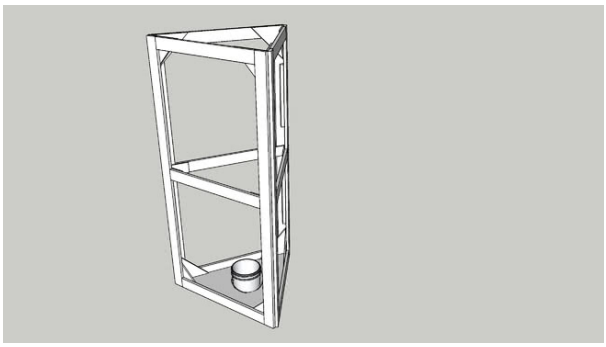


Fig 3. *Periaktoi* - Forma da estrutura

Uma outra estrutura mecânica utilizada no teatro grego era a *ekkyklema*, uma plataforma rolante através da qual era possível fazer aparecer os corpos dado que a morte ou o suicídio não podiam acontecer à vista do público.

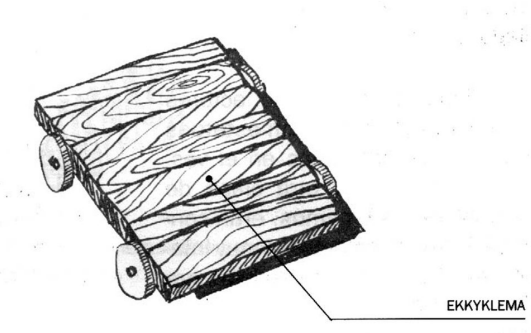


Fig. 4. *Ekkyklema* - estrutura

1.3.1. - O aeorema - ou mechane, ou deus ex machina

Terá sido Ésquilo que introduziu a ideia de um deus ou de um herói que surge do alto para resolver as questões colocadas pela tragédia. Tendo em conta a necessidade de dar solução técnica a este desígnio dramático facultando a possibilidade cénica de "voar" foi inventada uma estrutura de alavancas e cremalheiras que possibilitava a suspensão e deslocamento dos atores no ar. Esta estrutura, que apresentava alguma discrição, sendo

pouco visível, tinha o nome de *mechane* sendo os seus artífices designados por *mechanopoioi* (fazedores da máquina). O *deus ex machina* torna-se, assim, a primeira grande ilusão teatral produzida por uma máquina cénica.

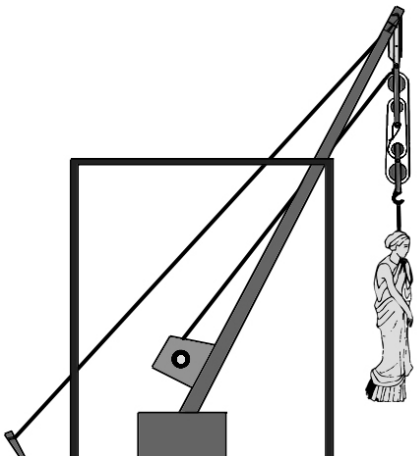


Fig. 5. *Deus ex machina* - estrutura

Fig. 6. Pintura de um vaso mostrando Zeus.

Embora estas estruturas não tenham chegado até aos nossos dias, sobre elas existe informação na obra de Vitruvius e de Pollux[5] quando este último refere que a máquina que mostra deuses ou heróis se situa no *parodos* à esquerda e acima da *skene*.[6]

1.3.2. - A máscara grega

No apogeu da civilização grega, período no qual o teatro sofreu forte desenvolvimento – passando da festa dionisíaca à tragédia e à comédia – a máscara acompanhou, também, esta evolução perdendo o seu carácter ritualista e inserindo-se na teatralidade. No contexto teatral a máscara tinha por objetivo transformar o rosto do ator, acentuando, também, a sua expressividade e maior visibilidade para que pudesse ser visto a maior distância, e, potenciar a propagação da voz funcionando como cone de projeção. Enquanto elemento protésico podemos considerar a máscara como um acrescento destinado a potenciar algumas das funções corporais (voz, capacidade expressiva) e|ou a constituí-lo numa nova entidade. A máscara fornece, assim, ao ator uma série de outros recursos que a sua corporalidade limitava, aumentando-lhe as faculdades. A máscara grega assume-se como um dos primeiros elementos protésicos que encontramos no domínio das artes performativas.

---

[5] Julius Pollux, foi um académico e retórico grego que viveu no século II (d.C) e que escreveu *Onomasticon*, um dos mais importantes textos lexicográficos do Período Imperial.

[6] Citado em *Plautine Trends* (2014, p109) "The mechane shows gods and heroes that are in the air like Bellerophon or Perseus and it stants beside the left parodos higher than the stage building" (Onom 4. 128, transl. Csapo and Slater)

Fig. 7. Uma máscara de tragédia grega em terracota, 200-250 AC. (Museu da Ágora Antiga, Atenas)

1.3.3. - A máscara grega: da sua dimensão ritualista à sua função teatral

Antes da sua chegada ao teatro grego a máscara era sobretudo utilizada nos cultos dionisíacos. Estes cultos, originariamente imbuídos de uma exaltação e misticismo próprios dos rituais orgiásticos não eram, contudo, de origem grega, sendo provenientes dos cultos frígios. A sua função era a de transformação e representação. Embora no teatro grego estas funções se mantenham, a máscara adquire outras funcionalidades de natureza declaradamente técnica.

Tendo o teatro grego uma função de natureza ritual, pois destinava-se a provocar a exaltação e catarse do público - à semelhança dos cultos dionisíacos - a sua maior estruturação exigia uma clara identificação das funções dos seus principais intervenientes (atores e coro). Aos atores era, também, exigido que representassem papéis femininos, sendo a máscara essencial para a visibilidade da transformação numa outra *persona*. Por outro lado, como o número máximo de atores em cena era de três, o uso da máscara permitia a possibilidade de representação de um maior número de personagens. Embora se encontrem algumas divergências entre os historiadores no que respeita à função da máscara – alguns afirmam que ela tinha por objectivo a uniformização do rosto dos atores para que fossem julgadas pelo público as suas ações e não a sua aparência – o que é certo é que ela adquire no teatro grego uma função também técnica, que é determinada pela natureza do espaço e pela

incapacidade do corpo em superar algumas das suas limitações. Acompanhando esta função técnica e de não somenos importância, a máscara permitia, também, a eliminação do "monstruoso primitivo".

Esta transposição e afirmação do rosto humano "terá contribuído para a passagem do divino ao humano na tragédia grega"[7]. (Moussignac, 1957, p41).

Fig. 8. Teatro de Epidauro

1.3.4. - A arquitetura do anfiteatro grego e o papel da máscara.

Na Figura 8, que representa o Teatro de Epidauro, é notória a dimensão do local de representação das celebrações teatrais gregas. Este anfiteatro, de configuração classificada como Helenística, tem um diâmetro de 112 metros e comporta 12.000 espectadores. Como todos os anfiteatros gregos foi construído no declive de uma colina. A sua implantação permitia excelentes condições acústicas, mesmo para os espectadores da última das suas 76 filas. Ao contrário das celebrações rituais dionisíacas o público encontrava-se numa situação de maior passividade, sendo espectador da ação e não nela participante. As características evidenciadas pela magnanimidade do espaço de representação – e a já mencionada excelência da sua acústica – colocavam, apesar de tudo, alguns problemas, quer de

[7] Moussignac, Leon (1957) *História do Teatro*. Lisboa: Bertrand.

visibilidade, quer de clareza, em termos do entendimento das palavras proferidas pelos atores e coro. Com o propósito de superar os problemas determinados pelo espaço surge, assim, a máscara na celebração teatral grega, procurando ultrapassar os limites naturais do corpo.

Com efeito, a função da máscara – para além das já assinaladas – é também a de amplificar as potencialidades do corpo, quer no que respeita à potência da emissão da voz[8] quer no que respeita à maior visibilidade das características do rosto a grande distância (no anfiteatro grego, ao contrário daquilo que se passava no anfiteatro romano, eram os espectadores que estavam iluminados pela luz solar estando, por consequência, a skena em contraluz).

A construção da máscara grega era feita a partir de elementos naturais (linho, madeira ou couro) e possuía uma concavidade na zona da boca do seu portador, de maneira a funcionar como caixa de ressonância. Enquanto primeiro elemento protésico a ser utilizado nas artes performativas a máscara tem, assim, por objectivo ajudar o corpo a vencer as suas limitações num espaço.

1.3.5. - A máscara como instrumento técnico e como prótese

No âmbito deste trabalho o enfoque sobre a máscara tem, sobretudo, por propósito analisar a sua transformação de objeto ritualista a objecto técnico destinado a auxiliar a superação das incapacidades do corpo face aos desafios que ao mesmo se colocam - neste caso desafios de natureza espacial.

É certo que a máscara é, também, um elemento de disfarce. Num contexto mais contemporâneo, podemos considerar o disfarce que proporciona como um *avatar* – no sentido em que é criada uma segunda identidade. Esta identidade (virtualizada) não está longe da sua funcionalidade no teatro grego, no qual tinha por fim a criação de outras personagens. Tal como nas personagens do teatro grego, também é característica dos avatares amplificar ou transformar os nossos desejos, pensamentos ou experiências. Curiosamente, é,

[8] Vovolis e Zamboulakis *The accoustical mask of Greek Tragedy* in Didaskalia 1994-2017, University of Nebraska – Lincoln.

também, propósito do *avatar* possuir características sobre-humanas (ou desenraizadas do humano) o que não deixa de ser curioso relacionar com os usos ritualistas e celebrativos iniciais da máscara – a personificação de deuses, demónios ou seres sobrenaturais.

Para o homem a construção do mundo radica nos valores simbólicos e na técnica. A máscara, enquanto elemento profundamente enraizado no simbólico e enquanto instrumento técnico, afirma-se como exemplo paradigmático desta simbiose. Todavia, é, sobretudo, a consideração da máscara como "acrescento" que nos impele a perspectivar a sua evolução no contexto das artes performativas, relacionando-a com as transformações tecnológicas entretanto verificadas. Neste sentido, prótese e corpo será um binómio a privilegiar enquanto elemento a considerar numa situação de "harmonia violenta".

Segundo Heidegger *"a técnica moderna é a continuação progressiva, gradualmente aperfeiçoada, da velha técnica artesanal, segundo as possibilidades fornecidas pela civilização moderna".*[9] (Heidegger, 1995, p.16). Tendo em conta este princípio não nos é estranha a transformação da máscara em dispositivos de complexidade cada vez mais efetiva, proporcionando novos planos de sofisticação e consequente afastamento do "natural". O corpo sempre demonstrou uma *"aptidão à adição que é a sua forma de ser afetado pelo meio exterior: corpo aberto ao acolhimento da prótese, do artefacto, do utensílio, do inorgânico como extensão e complemento do orgânico"*[10] (Maria Augusta Babo, 2004, p28).

No sentido das palavras de Maria Augusta Babo importa considerar o utensílio técnico como parte integrante no processo estruturante de construção do corpo e como prolongamento autónomo do sujeito. Tal é o caso da máscara grega enquanto utensílio de natureza técnica, dadas as suas capacidades em potenciar as aptidões limitadas do corpo. Na continuidade do pensamento de Heidegger, importa, ainda, sublinhar que o utensílio ou instrumento é algo de que o homem se serve tendo em conta um fim, uma perspectiva de utilidade.

---

[9] Heidegger, Martin. *Língua de tradição e língua técnica*. Lisboa: Vega

[10] Babo, Maria Augusta. *Do corpo protésico ao corpo híbrido in* Revista de Comunicação e Linguages, nº 23, 2004.

Da máscara grega confeccionada com elementos naturais às atuais próteses resultantes do avanço da tecnologia, qual o papel que ainda reconhecemos ao corpo? Será um mero resquício da nossa condição biológica?

Sobre estas questões nos debruçaremos noutro capítulo deste trabalho.

CAPÍTULO II - A MARAVILHOSA MÁQUINA DO BARROCO

2.1. – A tecnologia do teatro barroco: complexidade, espanto e exuberância.

A tecnologia mecânica cénica, seja o *periaktoi* ou o *deus ex machina*, procurava criar a ilusão, o maravilhamento, a magia, resolvendo, em simultâneo, as situações colocadas pelo texto e às quais procurava dar resposta.

O teatro do Renascimento e do Barroco (séculos XVII e XVIII) recupera a ideia de maravilhamento e magia do teatro grego, pelo menos nos aspetos relativos ao sentido e objeto das máquinas cénicas.

Não deixa de ser curioso que o próprio termo "Renascença" que reflete a ideia de algo que renasce, que se torna novamente presente, se torne tão adequado ao contexto que procuramos descrever.

É certo que a cena teatral assumiu outras formas espaciais e outros sistemas de produção de efeitos, nos largos séculos que medeiam entre o teatro ateniense e o teatro do renascimento ou o teatro do período Barroco. Não sendo âmbito deste trabalho debruçar-se sobre a generalidade da arquitetura cénica mas sim sobre algumas das suas mais evidentes relações com a tecnologia, tal impõe uma seleção de temas e períodos que sirvam o propósito que enunciamos.

De entre estes dois últimos períodos (Renascença e Barroco) talvez o barroco tenha sido o mais exuberante. Centremo-nos, pois, na tecnologia cénica da "maravilhosa máquina do barroco" herdeira das máquinas simples do teatro grego. Este foi, com efeito, um período de grande produção de magia e encantamento, ao qual as estruturas mecânicas em madeira - algumas das quais ainda subsistem com grande esplendor e por isso delas daremos conta com algum detalhe – emprestaram uma funcionalidade que encantou toda uma sociedade muito susceptível ao maravilhamento e ao divertimento.

Como característica diferenciadora da arquitetura cénica grega temos, em primeiro lugar o abandono do espaço ao ar livre, a construção de edifícios dedicados e a existência da "caixa de palco" herdeira da *skene* mas com diferentes possibilidades de utilização.

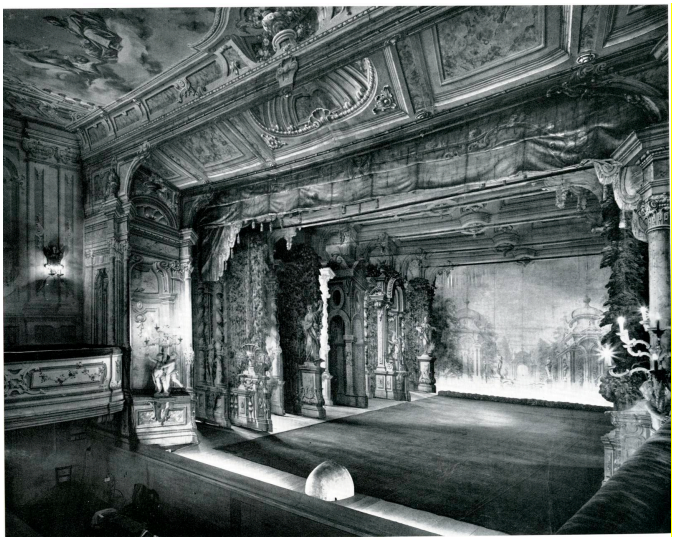


Fig.9. Palco do Teatro do Castelo de Krumlov (1766) República Checa - Arquivo theatre-architecture.eu

A "caixa de palco" apresenta-se como um espaço no qual pode ser produzido o artifício, reconhecendo o público os fundamentos da sua génese e deleitando-se com o resultado[11]. Tal como nos truques de magia – que implicam um complexo trabalho de preparação antes de se darem a ver – também o teatro deste período se faz de magia cénica, fundamentalmente no caso das óperas, de tanto agrado do público.

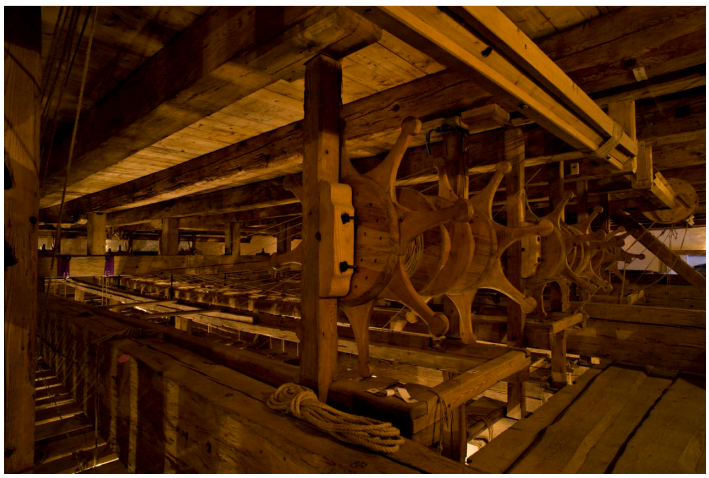


Fig.10. Sistema de movimentação das telas e pernas laterais do palco do Teatro do Castelo de Krumlov (1766) República Checa. Arquivo theatre-architecture.eu

[11] Recordemos que o público barroco apreciava não só o efeito ilusório mas também todo o processo que lhe dava origem.

A criação de efeitos ilusórios estava dependente das máquinas e estruturas cénicas que assumiam algum grau de sofisticação.

Um dos grandes contributos para as alterações arquiteturais no espaço teatral renascentista e barroco deve-se a Vitruvius e à sua já referida obra *De Architectura*. No que respeita à noção de perspectiva, ela é complementada por Sebastiano Serlio no seu *Second livre de la perspective*.[12]

A estrutura da "caixa de palco" permitia, além de esconder as máquinas de produção de efeitos, acentuar a noção de profundidade e perspectiva, assumindo nalguns casos, dimensões francamente exuberantes.[13]

Considerando o gosto da época pelo encantamento e pelo excesso, os palcos tornaram-se cada vez mais lugares de produção de "espetáculo" oferecendo simulações da natureza (vento ou água) ou de algumas impossibilidades humanas, como o caso do voo.

Enquanto o espectador do teatro e opera barroca se maravilhava com a necessidade de ver tudo acontecer em cena, anos (séculos) antes o espectador de teatro isabelino maravilhava-se precisamente com a possibilidade que o texto dito lhe proporcionava no que respeita à construção de imagens mentais. Efetivamente, o teatro isabelino era bastante parco em termos de "malabarismos" cénicos – contentando-se com poucos elementos que adquiriam um carácter simbólico – deixando todo o trabalho relativo a lugares, situações e acontecimentos, para a imaginação do espectador. Atente-se a este propósito no trabalho de descrição que Shakespeare faz do castelo em que se encontram na cena 6 do Acto I de Macbeth e que obriga a que o mesmo seja mentalmente recriado, dado que não é cenicamente materializado:

---

[12] Serlio, Sebastiano (1545) *Le premier livre d´architecture... le second livre de perspective*. Paris.

[13] Em Portugal realce-se a construção da Ópera do Tejo projetada pelo arquiteto Giovanni Galli Bibiena e que terá sido inaugurada em 31 de Março de 1775, constituindo-se como um dos maiores e mais importantes teatros de ópera da Europa. Sobre a Ópera do Tejo, a investigadora Aline Gallasch –Hall de Beuvink publicou em 2016, na Caleidoscópio, a obra "Ressuscitar a Ópera do Tejo: o desvendar do mito" trabalho que constitui um resumo da sua tese de doutoramento.

1.6

“Entram Rei Duncan, Malcolm, Donalbain, Banquo, Lennox,

Macduff, Ross, Angus e Subalternos.

DUNCAN

Este castelo está bem situado,

Respira-se aqui bem, o ar desperta

Sentidos refinados.

BANQUO

A andorinha

Que a convite do Verão aqui se vê

A cinzelar o ninho é prova disso:

O Céu respira aqui; não há ressalto,

Friso, botaréu, canto projectado

Sem leito pendente e berço fecundo;

Já reparei que escolhem ares benévolos

Pra sua moradia.”

ou na descrição que os Espíritos fazem no Acto III cena 5;

“TERCEIRO ESPÍRITO

Que bom que é assim andar,

Montar o ar na sela do luar,

Folgar, cantar, brincar, beijar.

CORO DE ESPÍRITOS

Por montanhas, penhascos, montes,

Por oceanos, nascentes, fontes,

Por torres, campanários, vamos,

Com espíritos à noite erramos.

Hécate e o Gato desaparecem acima.

O carrilhão não soa a fins,

Não uivam lobos, nem mastins,

Nem águas, não, em multidão,

Nem a garganta do canhão.

Saem Espíritos".[14]

Fig. 11. Globe Theatre – Londres, Inglaterra (1599) Reconstruído em 1997.

2.1.2. - O teatro barroco de Drottningholm (1766)

Um dos mais bem preservados exemplos de um teatro barroco é o Teatro de Drottningholm situado no Palácio Real de Drottningholm a poucos quilómetros de Estocolmo, na Suécia. Durante cerca de um século o teatro foi usado como armazém. O seu restauro foi propiciado por Agne Beijer que, na segunda década do século XX redescobriu a máquina cénica barroca praticamente intacta - embora desarticulada - por entre a parafernália de materiais que tinham sido entretanto depositados no teatro e aí se acumulavam. Com a autorização e patrocínio do Rei Gustav V da Suécia, Beijer organizou as equipas necessárias ao restauro do esquecido teatro de Gustav III. Com a ajuda de marinheiros resolveu o problema do funcionamento do intricado sistema de cordas, e, com o apoio de carpinteiros restaurou as componentes de madeira que punham em funcionamento esta maravilhosa máquina criadora de ilusões. Com efeito, a maquinaria cénica, complexa para a época, era

[14] Tradução de Daniel Jonas.

toda manobrada por homens, num sistema que exigia destreza, precisão, ritmo, suavidade e alguma força física.

Nos desenhos seguintes, da autoria de Gustav Kull[15] é possível ver, não só a maquinaria complexa, como também alguns dos efeitos cénicos que podem ser criados com a mesma:

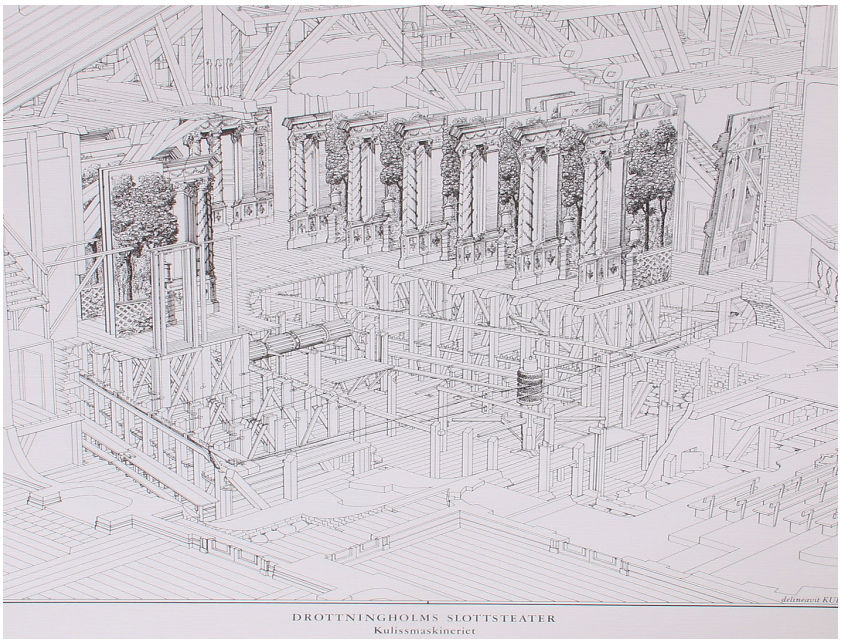


Fig. 12. Desenho de Gustav Kull.

[15] Reproduções efetuadas a partir de https://auctionet.com/en/489903-reproduktioner-uppmatningar-av-drottningholmsteatern/images#image_1

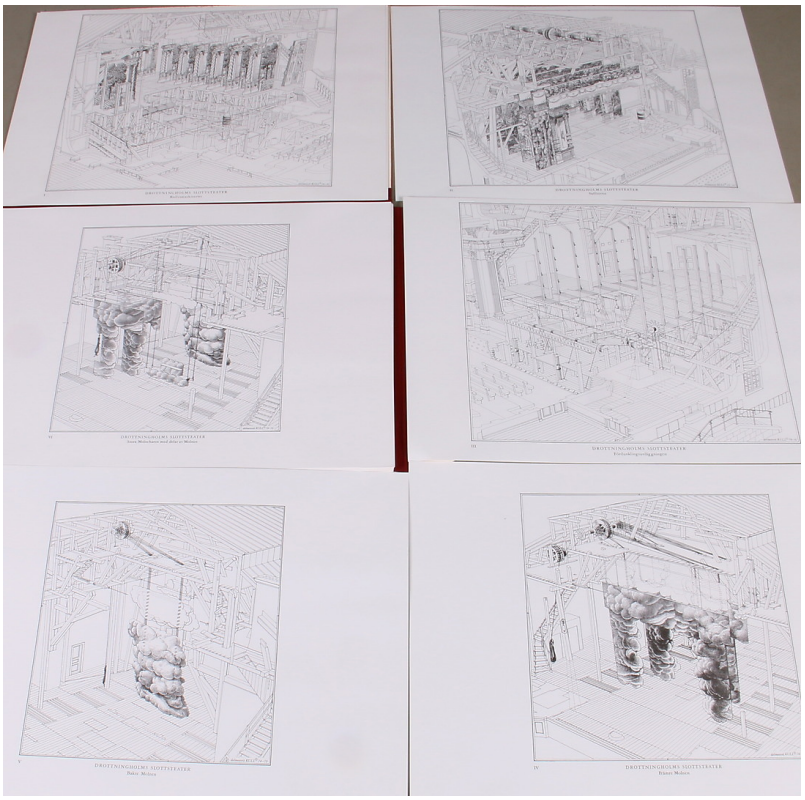


Fig. 13. Desenho de Gustav Kull.

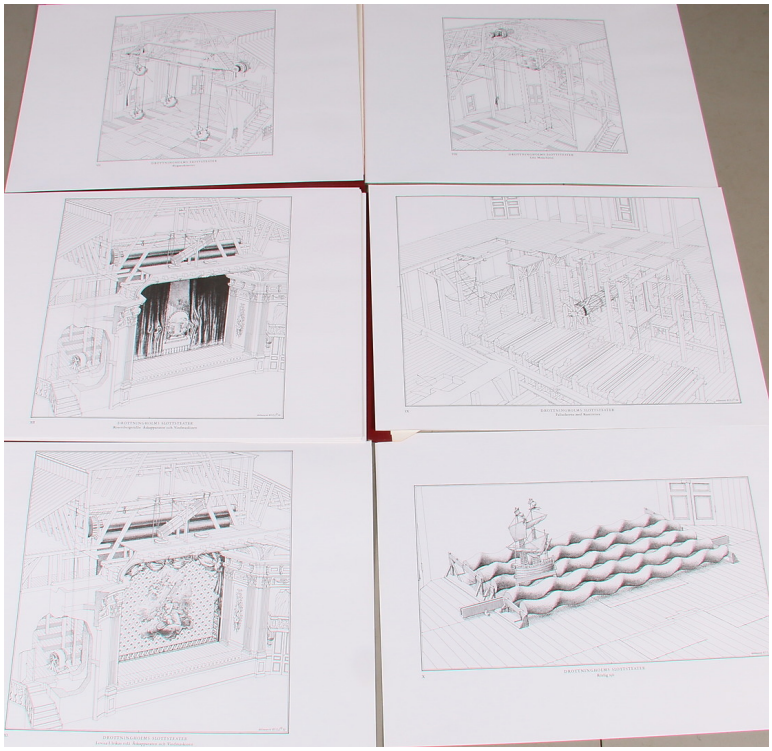


Fig. 14. Desenho de Gustav Kull

Detalhe do sistema de palco, em madeira, destinado a simular ondas, tal como existe hoje no Drottninghom:

Fig. 15. Simulação de ondas. Drottninghom. Imagem: www.atlasobscura.com/places/drottningholms-slottsteater

Além desta maquinaria de palco, existiam ainda no edifício outros artefactos destinados a gerar "efeitos especiais" nomeadamente chuva e vento.

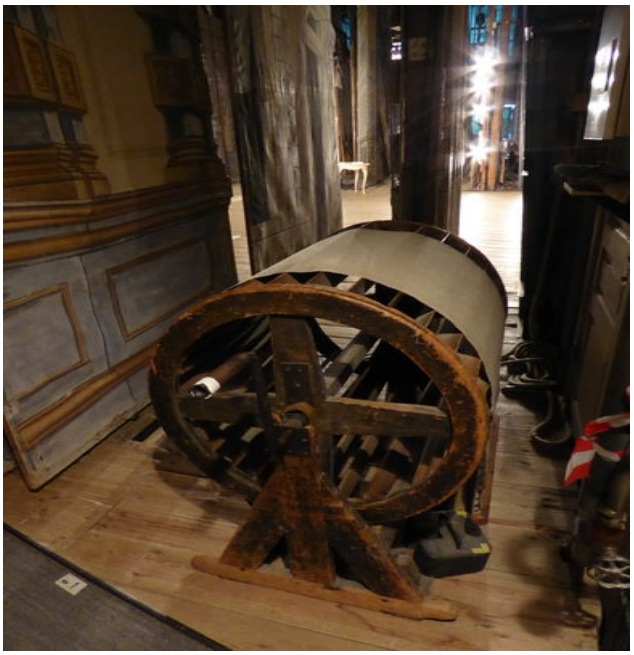


Fig. 16. Máquina destinada a simular o som do vento, recuperada e existente no Drottninghom. Imagem: **www.atlasobscura.com/places/drottningholms-slottsteater**

Uma das maravilhas cénicas do período barroco teve a ver com a possibilidade da perspectiva, possível pela disposição das pernas laterais que, pintadas e jogando com o fundo, acentuavam a ideia de profundidade transformando as relações de proporção e dimensão da caixa de palco.

Fig. 17. Cenário montado no Drottninghom para a apresentação de um espetáculo, no qual é visível a ilusão criada pela perspectiva.
Imagem: **www.atlasobscura.com/places/drottningholms-slottsteater**

Além da parte cenográfica e das máquinas de efeitos, foi ainda reconstruído o sistema de iluminação cénica que consistia numa espécie de caixas com velas e espelhos. Estas caixas dispostas nas laterais da cena permitiam que a iluminação das velas fosse reflectida para dentro do palco. Um engenhoso sistema permitia fazer baixar as caixas para que as velas fossem trocadas assim que estivessem em vias de se apagarem.

2.1.3. - O público do Drottninghom

O Drottninghom foi erigido durante o reinado de Gustav III (1746-1792). O monarca era frequentador assíduo tanto dos espetáculos como dos ensaios, não se coibindo de dar a sua opinião e acompanhar o trabalho diário das *troupes* que aí se apresentavam e se instalavam.

O auditório possuía iluminação natural e artificial (candelabros) sendo esta última imponente e dando ao público uma sensação de grande luminosidade, considerando o facto de não existir praticamente iluminação no exterior, o que contrasta com a experiência inversa que hoje temos.

Além da realeza, assistiam aos espetáculos alguns nobres, burgueses ricos e servos do castelo. Assinale-se, como curiosidade, o facto de a sala possuir uma cortina no seu último terço, destinada a separar, durante os intervalos, a corte dos burgueses e servos que ficavam nas filas de trás.

No Drottninghom o Rei ficava em cadeiras em frente ao palco e praticamente ao nível deste, sentando-se os restantes nobres imediatamente atrás. Esta disposição contrasta de forma muito acentuada com as adoptadas pela realeza nos teatros franceses, nomeadamente por Louis XIV que, ao dar-se completamente a ver constituía parte integrante do "espetáculo".

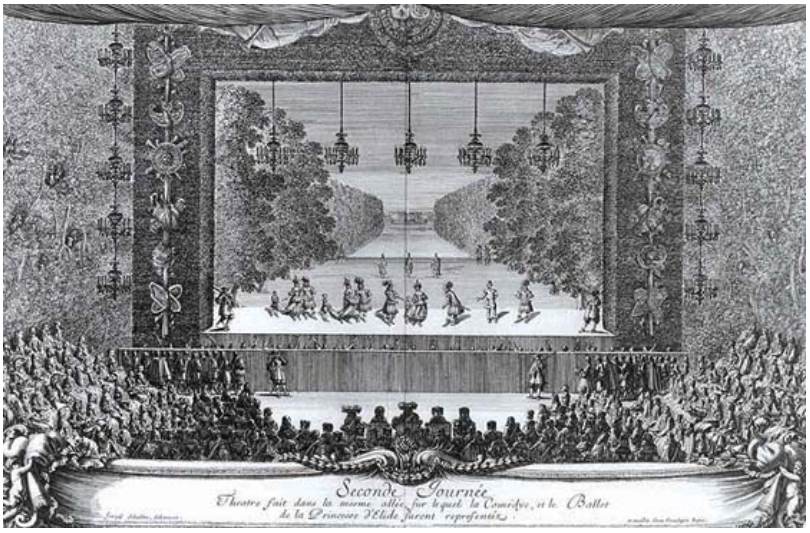


Fig. 18. Representação de *La Princesse d'Elide* em Versailles vendo-se o lugar destinado ao Rei (ao centro de costas) virado para o palco mas, também para a audiência.

Imagem: **http://www.vam.ac.uk/content/articles/a/a-history-of-a-night-at-the-theatre/**

Fig.19. Lugares destinados aos monarcas no Drottninghom.
Imagem: https://www.atlasobscura.com/places/drottningholms-slottsteater

A ida aos espetáculos no Drottninghom obedecia a um ritual que marcava uma identidade nacional e uma afirmação política. Contudo, se comparada com o exemplo francês o nível de ostentação e afirmação pessoal era bastante menos acentuado.

É certo que o teatro barroco produzia os seus espetáculos para o "nobre auditório", portanto tudo o que se passava em cena tinha esse auditório como destinatário. Desde o modo de colocar os atores em cena à escolha das peças, tudo tinha um propósito de agradar e enaltecer feitos gloriosos - tanto mais que a maioria das troupes estavam dependentes dos favores reais.

Não obstante esta relação de natureza social e política, o entretenimento era o que fazia deslocar as pessoas aos teatros. Esse entretenimento era satisfeito pelo tema da peça ou da ópera, pelas virtudes técnicas dos atores e pelos efeitos quase de magia da espantosa máquina do barroco criadora de ilusões que, não obstante, os espectadores reconheciam como tal, enaltecendo as virtudes e capacidades das "máquinas" capazes de as criar.

2.2. – A crítica do barroco: Richard Wagner e o conceito de Obra de Arte Total.

Contrariando a ideia da prevalência da música no contexto operático e a natureza arquitectónica dos espaços na relação que estabeleciam entre o público e a obra, o compositor alemão Richard Wagner (1813-1883) lança os pressupostos da *Gesamtkunstwerk* (Obra de Arte Total).

Com génese no Romantismo Alemão o conceito de Obra de Arte Total pressupunha a inscrição de várias disciplinas artísticas (teatro, artes plásticas, canto, dança e música) num único género artístico. Wagner elegeu o drama musical como género aglutinador dessas disciplinas artísticas. Wagner considera o drama musical como obra de arte total e universal pois o mesmo era universalmente compreensível.

O conceito postulado por Wagner aplica-se também ao teatro, dado que este se tem questionado quanto à preponderância do texto, tema sobre o qual temos vindo a discorrer e que se apresenta como objecto importante no contexto deste trabalho.

Refira-se a este propósito que as recentes tecnologias do som e da imagem em movimento – inexistentes no tempo de Wagner – vieram reforçar algumas das ideias defendidas pelo compositor alemão.

Contudo, o conceito de Arte Total não se limitava à conjugação das diversas disciplinas artísticas. Este conceito pressupunha, também, transformações a nível do espaço de representação e do lugar da audiência, questionando o papel desta última no que respeita à recepção da obra e exigindo a sua participação mais ativa.

Para Wagner a ideia de "totalidade" deveria ser normativa para todas as situações da vida do homem do futuro e a representação teatral devia estar imbuída de um sentimento quase religioso, transcendente, fazendo com que a criação servisse para a elevação da alma. Para tal era necessário desapegar a obra da vida quotidiana e da mundanidade, que segundo o compositor grassava em larga escala na ópera alemã e francesa.

2.2.1. - O *Bayreuther* e o espaço de representação Wagneriano

Wagner atribui ao espectador um lugar central na percepção das suas obras. O Bayreuther Festspielhaus inaugurado em 1876, tem inspiração clara nos anfiteatros gregos,

na lógica da estética e conceitos artísticos helénicos que inspiravam a obra ensaística e artística do compositor. Para Wagner o espaço arquitectónico deve ser perspectivado em função dos interesses do drama. Nesse sentido o Bayreuther apresenta uma interação clara entre palco, audiência e a própria natureza arquitectónica do espaço. Tudo é feito para que o olhar do espectador convirja para o palco, para a ação dramática. O despojamento do lugar e a não ostentação - se compararmos com outros edifícios teatrais da época como por exemplo o Palais Garnier (Ópera de Paris) inaugurado em 1875, rompe com a tradição do barroco e faz com que a ideia de "grande salão" seja abandonada - e fortemente criticada - provocando no espectador algum desconforto mas obrigando-o a olhar para a cena e não para quem está a seu lado. No Bayreuther Festspielhaus o verdadeiro centro é o drama, e as suas incidências passam-se no palco.

Fig. 20. Foto de 1950 do *Bayreuther Festspilehaus* na qual se pode ver a estrutura do anfiteatro grego.
Imagem: Bayerische Staatsbibliothek, Bildarchiv.

Fig. 21. Foto do *Bayreuther Festspilehaus* em que se pode observar com mais detalhe a inclinação da plateia e os assentos pouco confortáveis e que impelem o espectador a dirigir o olhar para o palco.
Imagem: https://intermezzo.typepad.com/.a/6a00d834ff890853ef0133f2cd5feb970b-pi

CAPÍTULO III – AS TECNOLOGIAS DO SOM E DA ILUMINAÇÃO

3.1. - O som no teatro. A realidade sonora enquanto dispositivo de produção de sentidos e sensações.

Conforme já assinalado anteriormente, a máscara grega permitia a amplificação da voz dos atores (além de outras faculdades, também já referidas) tendo em vista a sua melhor audição nos imensos anfiteatros em que se desenrolavam as tragédias. Além da voz, não poderemos, obviamente, deixar de referir a música como parte integrante da sonoridade das representações teatrais. Contudo, nesta abordagem, vamos situar-nos naquilo que designamos como "efeito sonoro", ou seja, o conjunto de máquinas ou instrumentos destinados a replicar sons da natureza - e não só - ou a criar sonoridades procurando sublinhar ou comentar partes específicas da representação.

No teatro grego e romano encontramos as célebres máquinas de fazer trovões ou vento. As máquinas de trovões serviam para marcar uma tempestade, a aparição de um deus ou a entrada do herói.

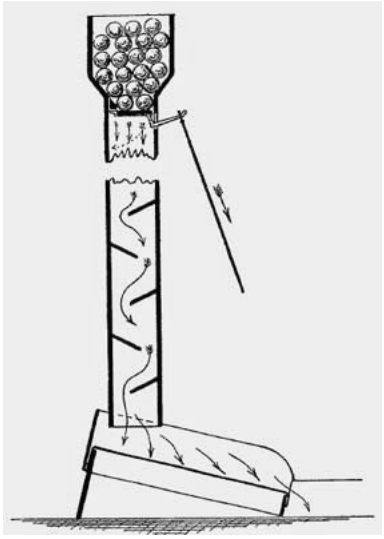


Fig. 22. Máquina de trovões (Teatro Grego).
Imagem: http://www.hellenicaworld.com/Greece/Technology/en/HeronAlexandria2.html

Estas máquinas mantiveram-se durante séculos nalguns dos teatros do ocidente.

Com o mesmo propósito, delas derivam as célebres folhas metálicas (que ainda hoje encontramos nos palcos mais antigos). Estas máquinas mais não são do que uma simples placa metálica que, quando agitada de determinada forma, produz um som semelhante ao de um trovão.

Fig. 23. Máquinas para fazer chuva, trovões (ao centro) e vento. (Teatro della Pergola – Florença, Itália)
Imagem: **https://theidlewoman.files.wordpress.com/2017/06/img_9791.jpg**

Também as máquinas de vento remontam ao teatro grego e romano assinalando, em conjugação com as máquinas de trovões, uma tempestade, ou, isoladamente, imitando o vento necessário à deslocação de um navio ou a suave brisa por entre as árvores de um bosque ou floresta. No Teatro Isabelino há notícia da utilização de sons de sinos, cornetas e apitos, que eram produzidos nos bastidores. Ainda hoje, em muitos dos espetáculos teatrais se conjuga a produção de som ao vivo, a partir dos bastidores e executado por um técnico ou um ator, com a produção de som efetuada por dispositivos tecnológicos.

Foi com a invenção do fonógrafo em 1877 que as tecnologias mecânicas começam a ser substituídas por tecnologias elétricas que permitem a gravação e reprodução de sons. Há notícia da reprodução do som de um bebé a chorar num teatro londrino em 1890.[16]

Em 1916, o futurista italiano Luigi Russolo escreve *L´arte dei rumori*[17] um manifesto no qual defende a habituação do ouvido humano às sonoridades próprias do

[16] Booth, Michael R. (1991). *Theatre In The Victorian Age*. Cambridge University Press.
[17] Russolo, Luigi (1916) *L´arte dei rumori*. Milano: Ed. Futuristi di Poesia.

progresso e desenvolvimento industrial, com a constituição de uma paisagem sonora urbana característica. Assim, os sons que eram próprios dos instrumentos musicais passam a ser acompanhados de toda uma panóplia de ruídos produzidos por mecanismos dedicados. Embora no manifesto de Russolo a tónica esteja centrada na questão da música, é um facto que tanto esta obra, como aliás todo o Futurismo, traz ao contexto aural novas formas de aceitação e produção sonora que não se cingem exclusivamente a um contexto mimético.

Todo este novo conceito de produção de sons tem evidente impacto no teatro - teve-o primeiro no cinema com a passagem do mudo ao sonoro e só surge efetivamente nos palcos teatrais a partir do final dos anos 30 do século passado – generalizando-se os pré-registos sonoros utilizados em cena.

Poderemos dizer que a partir desta nova abordagem sonora surge aquilo que hoje designamos por "desenho de som" termo que vai substituindo (nalguns casos, acompanhando) o conceito de sonoplastia - começando a implantar-se decisivamente a partir do final dos anos 50 e princípios dos anos 60 do século passado, tanto nos EUA como na Europa – e que poderemos definir como o processo responsável pela seleção, manipulação e criação de elementos sonoros.

Os avanços tecnológicos no que respeita ao áudio vieram trazer novas abordagens estéticas, formas mais facilitadas de criação de sonoridades e difusão das mesmas, e, criação de novos ambientes.

No caso da audibilidade da voz dos atores – tendo em conta que alguns dos teatros que se construíam apresentavam insuficiências em termos acústicos e o próprio acting requeria uma voz mais realista e menos projetada – os pequenos microfones sem fios que se iam tornando cada vez mais sofisticados, permitiam, não só um maior conforto para o ator como, também, para os espetadores que, assim, podiam usufruir do espetáculo ao vivo em condições de audição mais satisfatórias.

Durante os anos 80 e 90 do século passado, as tecnologias digitais áudio vêm, também, abrir todo um novo potencial no que respeita à criação e montagem sonora destacando-se, nestas décadas os avanços proporcionados pelas tecnologias MIDI (Musical Instrument Digital Interface – Interface Digital de Instrumentos Musicais) que ao permitirem a comunicação entre computadores, instrumentos musicais electrónicos e outros aparelhos digitais, alargam, de uma forma significativa, as possibilidades de "manipulação" sonora.

3.1.1. - O papel do desenhador de som *(sound designer)*

Se nos seus primórdios as representações teatrais contavam com o trabalho do dramaturgo na escrita de um texto e com o labor dos atores que o representavam, ao longo dos tempos foram sendo introduzidos novos elementos na criação de um espetáculo. Para além do cenógrafo, do figurinista, do encenador, do dramaturgista, do desenhador de luz e do desenhador de som, hoje muitos espetáculos contam também com a participação de videastas ou *multimedia designers,* áreas sobre as quais nos debruçaremos mais adiante.

Nestas equipas cada vez extensas e com cada vez maior recurso a especializações de nível técnico, qual o papel do desenhador de som numa produção teatral? Diríamos que, em primeiro lugar, deve ser capaz de se integrar numa equipa criativa. Portanto, ser capaz de assumir que o seu contributo, além do contributo técnico, é, sobretudo, um contributo criativo que participa na construção do espetáculo. Desde a identificação dos sons existentes na peça. à sua produção e à criação de ambientes que possibilitem uma melhor leitura de cada cena, situação ou personagem, vai todo um trabalho de natureza dramatúrgica, criativa e, obviamente, técnica. Quando se trata de um espetáculo não baseado num texto pré-existente, o desenhador de som é, muitas vezes, um criador de ambientes que trabalha em estreita harmonia com os outros criadores e intérpretes. Contudo, ele trabalha o sonoro, uma matéria livre e bruta, bem diferente daquilo que é a voz ou a convenção musical. O desenhador de som efetua, no fundo, a reconfiguração da realidade sonora de uma determinada obra. Além destas funções, de natureza essencialmente criativa (e interpretativa) compete-lhe - tendo em conta as já enunciadas insuficiências acústicas de alguns espaços de representação – tornar audíveis e harmonizar as vozes dos atores num registo que permita a audição das mesma sem que se sobressaia a sua amplificação.

> " O som no teatro não existe por si. Ele não encontra o seu lugar a não ser enquanto confrontado com os elementos que fazem o teatro durante a representação. Estas estruturas vivem também a sua própria confrontação com o real. (...). O sonoro tem a sua especificidade na duração, num movimento, numa cintilação, uma vibração à volta deste conjunto que avança. Esta cintilação

constrói um mundo em cada momento: este acontecimento trabalha a sensação." [18] (Deshays, 2006, p 115-116)

Fig. 24. Tom Owen em Krapp´s Last Tape (1958) de Samuel Beckett.

Considerada como a peça mais autobiográfica de Beckett, nela o som e a gravação são verdadeiros protagonistas.

Imagem: https://www.surreycomet.co.uk/news/10927271.rose-theatre-interview-with-tom-owen-star-of-krapps-last-tape/

3.2. - Iluminação: da luz natural à iluminação *led*.

"Através da iluminação vão ser criados os espaços. Um espaço fechado e negro, mesmo existindo, não é perceptível. É somente a partir do momento em que a luz se acende, em que as luzes estão distribuídas e organizadas, que tomamos consciência do volume e das perspectivas quando há um cenário, e da ação quando há atores e um propósito. Poderíamos, obviamente, iluminar sem ação, realizar um trabalho comparável à pintura abstracta, não jogando que nos volumes e nos efeitos de luz. Mas, na maior parte das vezes damos, a quem trabalha a luz, um

[18] « Le son au théâtre n'existe pas en soi. Il ne trouve sa place que confronté aux éléments qui font théâtre durant la représentation. Ces structures vivent aussi leur propre confrontation au réel. […]. Le sonore est lui-même dans son travail de la durée, dans un mouvement, un scintillement, une vibration autour de cet ensemble qui avance. Ce scintillement bâtit un monde à chaque moment : cet événement travaille la sensation. » (Deshays, 2006, p 115-116)

Pour une écriture du son, Paris, Klincksieck, 2006, pp. 115-116. D. Deshays é responsável pelo ensino do som na ENSATT (Ecole nationale supérieure des arts et techniques du théâtre).

> tema, e eles devem encontrar os jogos luminosos que trarão emoção a esse tema. É preciso que a imagem se comunique ao público, não só visualmente, mas também interiormente, que ela toque os seus sentimentos" [19] (Henry Alekan, 1991, p.100)

Conforme já referimos anteriormente, as primeiras representações teatrais eram efetuadas durante o dia, tendo em conta o aproveitamento da luz natural para iluminação. Assim era no que respeita ao teatro grego e romano, bem como nas formas teatrais subsequentes até ao aparecimento de espaços fechados (igrejas, ou teatros) que necessitavam de luz artificial. As primeiras fontes de iluminação artificial foram as velas, que surgem em Itália no final do século XVI e princípio do século XVII. As velas eram colocadas à frente do palco e nas "asas" laterais (à semelhança do já descrito no que respeita à iluminação no Drottningholms Slottsteater). No final do século XVIII (em 1780) surge a lâmpada a óleo, que rapidamente substitui as velas na iluminação teatral. Em 1816 é instalado em Filadélfia, nos EUA, o primeiro sistema de iluminação a gás que rapidamente se generaliza nos EUA e na Europa. Após a invenção da lâmpada eléctrica em 1879, o primeiro sistema de iluminação eléctrica é instalado logo em 1881 no Savoy Theatre, em Londres. Na última década do século já a generalidade dos teatros tinham trocado a iluminação a gás por iluminação elétrica. Em 1903 é instalado no Metropolitan Opera House, em Nova Iorque, um sistema de resistências (dimmers)[20] permitindo a regulação da intensidade das lâmpadas. Uma vez que a iluminação era controlável, sobretudo para valores com menos intensidade, era possível guiar o olhar do espetador através de zonas de sombra ou de luz, interferindo no ritmo e estrutura da representação. Com esta possibilidade de regulação a iluminação adquiria a sua forma poética. A partir daqui toda uma panóplia de projetores são desenvolvidos, possibilitando os mais diversos tipos de iluminação e satisfazendo as necessidades cénicas, tanto do encenador como do desenhador de luz.

---

[19] Alekan, Henri (1991). *Lumiére depuis la nuit des temps*. Paris: Autrement

[20] Os *dimmers* são dispositivos que permitem regular a intensidade da corrente elétrica média numa carga.

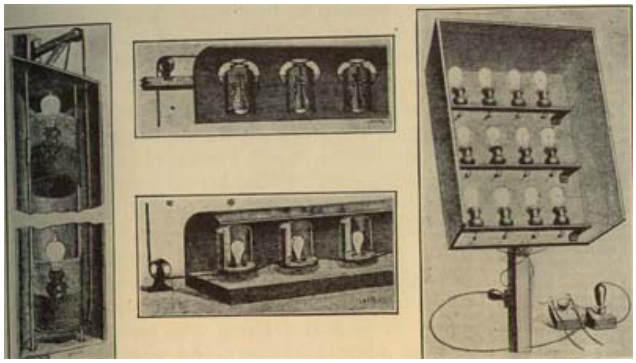


Fig. 25. Iluminação elétrica para teatro usada em 1882 na Exposição Eletrotécnica de Munique.Imagem: https://www.d.umn.edu/~mharvey/th1501dimmers.html

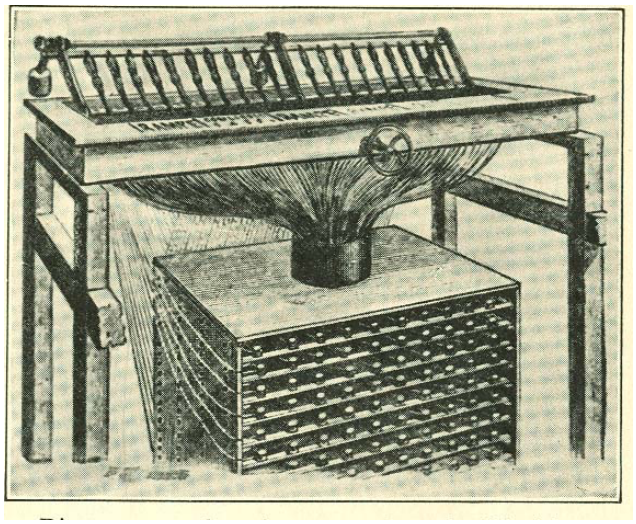


Fig. 26. Equipamento de controlo por *dimmers* utilizado na Exposição Eletrotécnica de Munique em 1882. Imagem: https://www.d.umn.edu/~mharvey/th1501dimmers.html

Durante todo o século XX o desenhador de luz passa a adquirir um papel cada vez mais determinante na criação dos espetáculos. Visto inicialmente como um técnico, adquire paulatinamente um estatuto de criador, trabalhando em estreita colaboração com o encenador na criação dos ambientes nos espetáculos.

O desenvolvimento dos equipamentos, desde os primeiros projetores *Baby Spot*, Plano Convexos ou *Fresnel*, acentua-se com um cada vez maior investimento da indústria e tecnologias, procurando responder às necessidades dos criadores dos espetáculos. Nos dias de hoje, as lâmpadas incandescentes estão rapidamente a ser substituídas por lâmpadas led e a introdução da robótica e das tecnologias digitais vai trazendo vantagens em termos de tempos de montagem e de versatilidade, começando a relegar para os armazéns os "velhos" projetores e mesas de luz, que já nos parecem peças de museu face às possibilidades que os novos equipamentos oferecem.

Fig. 27. Alguns dos atuais equipamentos de iluminação e controlo disponíveis no mercado.
Imagem: https://www.avmedia.cz/en/products/lights-and-light-effects

CAPÍTULO IV - A CENA CHEIA DE ECRÃS

4.1. – As primeiras experiências multimédia: de Marinetti a Svoboda

Tanto a tecnologia simples do teatro grego, como a tecnologia mais complexa do teatro do barroco tinham por objetivo provocar espanto e ilusão. Wagner recentra muitas das questões na génese do teatro grego, enaltece o contributo das várias disciplinas artísticas para a totalidade da obra e foca-se na interação entre esta e o espectador "obrigando-o" a dirigir o seu olhar para o palco - o que prenuncia muito daquilo que é o espectador contemporâneo.

Entretanto, com a viragem do século XIX para o século XX a magia tinha-se "eletrificado" e, para o espanto e para a ilusão, começavam a concorrer já não a carpintaria cénica ou as telas pintadas, mas sim as imagens projetadas.

Principiávamos, assim, a sair do material para o imaterial, construindo novos dispositivos de convencimento.

4.1.1. – A revolução da imagem

> " Produziu-se uma completa revolução na imagem cenográfica. Através de uma manipulação livre dos princípios de Piscator, tornou-se possível desenhar uma imagem cénica que era simultaneamente instrutiva e bela... o autor podia trabalhar as suas experiências cénicas numa colaboração ininterrupta com o cenógrafo; ele podia influenciar e ser influenciado... a obra de arte integrada (ou `Gesamtkunstwerk´) surgia perante o espectador como um pacote de elementos."[21] (Bertolt Brecht, 1939)[22]

[21] "A complete revolution took place in stage design. By a free manipulation of Piscator´s principles it became possible to design a setting that was both instructive and beautiful... the playwright could work out his experiments in uninterrupted collaboration with actor and stagedesigner; he could influence and be influenced... the integrated work of art (or `Gesamtkunstwerk´) appeared before the spectator as a bundle of elements." (Bertolt Brecht, 1939)

[22] Citado por Kirby Malone em *Live movies: a field guide to new media for the performing arts* (2006, p19)

O futurista Marinetti[23] foi um dos primeiros a propor o uso da imagem em movimento no teatro. Marinetti concebia o teatro como a síntese de todas as artes, conceito que tem sido também aplicado à ópera. Contudo, tendo em conta o facto de Marinetti defender as formas populares de entretenimento e o cinema, na época, ser considerada uma forma de arte popular, a inclusão de imagens "democratizava" a própria ideia de teatro. (Sontag, 1966)[24]

Um dos grandes pioneiros na utilização de imagens em movimento na cena foi o encenador alemão Erwin Piscator (1893-1966) associado aos movimentos Dada e Expressionistas (colaborando com Georges Grosz ou Moholy-Nagy) o qual criou, em 1925, em Berlim, a obra Trotz Alledem que combinava imagens fílmicas com a ação cénica. [25] Nesta obra, a ação que decorria no palco era intercalada com imagens da Revolução Russa.

Fig. 28. Montagem de material fílmico e diapositivos de *Trotsz Aledem* (1926)
Imagem: https://www.lahrvonleitisacademy.eu/pdf/journal_bridge_02_2016.pdf

[23] Marinetti (1876 – 1914) foi o escritor italiano que iniciou e mais promoveu o Movimento Futurista. Entre os vários manifestos que lançou, destaca-se o "Manifesto dos pintores futuristas", publicado em 1910, o qual preconizava para as artes visuais uma nova perspectiva assente na dinâmica e na cinética, exaltando o futuro e os novos mitos da sociedade moderna. O Futurismo surge como movimento pioneiro das Vanguardas Históricas.

[24] Sontag 1966: 35 - (SONTAG, Susan. *Film and Theatre*. The Tulane Drama Review, Vol 11, Nº 1 (Autumn, 1966), pp. 24-37

[25] Holderness, Graham (Ed.) (1992) *The politics of theatre and drama.* NY: St. Martin´s Press.

Piscator, criador do *Proletarian Theatre* (Teatro do Proletaridado) foi, também, um pioneiro do teatro documental. Era o encenador mais importante – e mais radical e implicado tanto política como artisticamente - na Berlim dos anos 20 do século passado e procurava uma experiência de teatro total[26] didático e politicamente comprometido, servindo o material fílmico[27] para melhor explicar as várias circunstâncias históricas e sociais, contribuindo para fazer passar a mensagem. O uso de imagens servia, assim, de suporte e ilustração a acontecimentos sociais expondo a História e legitimando os acontecimentos nas imagens factuais que sustentavam a credibilidade dos mesmos.

O uso de imagens fílmicas era, para Piscator, sobretudo um documento. Piscator "acreditava na capacidade realista do cinema, na sua capacidade de captar um espaço e um tempo real, fora do palco, e converter-se num testemunho direto da realidade social" (Aguirre, 2010, p38).[28]

À projeção fílmica, considerada como realidade, opunha-se o artifício teatral, denunciador de uma certa "teatralidade". Ainda hoje estes dois conceitos se digladiam: a "verdade" do cinema diminui o aceitar da mesma "verdade" no palco, pelo reconhecimento de uma "teatralidade" inerente .

Com o recurso a imagens e a ações cénicas ao vivo, a "montagem" adquire, também, um relevo determinante, contribuindo de outra forma para a encenação como dispositivo geral de convencimento. Com efeito, se o teatro compreende um tratamento espacial lógico e contínuo o cinema faz o contrário. (Sontag, 1966)[29]

---

[26] No que respeita ao Teatro Total é importante a sua relação com a Bauhaus e com Walter Gropius. Com efeito, foi este arquiteto que projetou várias espaços para o Teatro Total de Piscator.

[27] Segundo Eugénia Vasques, o uso de filme na cena teatral alemã não foi uma descoberta de Piscator. Em 1911, numa revista intitulada Rund und den Alster [Em Volta de Alster], foram utilizadas projecções de filmes e, por volta de 1920, na encenação de Der Unsterbliche [O Imortal], Ivan Goll recorreu a *inserts* cinematográficos (Vasques, 2007).

Vasques, Eugénia (2007) *Piscator e o Conceito de "Teatro Épico.* Amadora: Escola Superior de Teatro e Cinema.

[28] Aguirre, Itziar Zorita (2010) *Teatro contemporáneo y médios sudiovisuales: primer acercamiento teórico*. Doctorat en Arts Escéniques – Universitat Autónoma de Barcelona.

[29] SONTAG, Susan. Film and Thetre. The Tulane Drama Review, Vol 11, Nº 1 (Autumn, 1966)

Enquanto que no teatro o espaço é contínuo, aberto e presencial, no cinema os planos são composições subjetivas no tempo e no espaço.

Piscator colaborou estreitamente com Bertold Brecht (1898-1956) tendo-se os dois tornado grande amigos, até à assunção pública de algumas divergências de carácter estético. Contudo, dessa colaboração com Piscator, que se verificou em *Rasputin* (1926) e *O Bom Soldado Schweik* (1928), terá Brecht recebido inspiração (e algumas técnicas) para o desenvolvimento do seu Teatro Épico[30].

Brecht era um entusiasta do cinema e acreditava que esta arte potenciava a "ação externa e não a introspeção psicológica". Além do cinema, Brecht utilizou outros media nos seus espetáculos, como a projeção de fotografias e informações de carácter textual. (Brecht on Theatre, 1964)[31]

Embora bem mais notado o trabalho de Brecht "ambos chegaram às mesmas conclusões de forma independente, trabalhando em campos de investigação paralelos. Contudo, não restam dúvidas que Piscator, cujas principais técnicas foram estabelecidas antes de 1928 e cujas teorias foram coerentemente formuladas através da publicação *Das Politische Theater/Teatro Político*[32] em 1929, estava à frente do seu colega mais famoso"[33]. (Innes, 1972, p.192)[34]

---

[30] O Teatro Épico surge na sequência do trabalho teatral de Brecht, a nível teórico e prático. Propõe uma nova abordagem cénica, tendo por base textos que tratam de conflitos sociais.

O Teatro Épico de Piscator e Brecht integrou certos elementos... o princípio da montagem, que se tornou a mais nova e estrutural ferramenta nos anos 20 do século passado; e a utilização de novas tecnologias como a fotografia e o som gravado.

[31] Willet, John (1964) *Brecht on theatre: the development of an aesthetic*. USA: Hill and Wang

[32] Piscator, Erwin (1968) *Teatro Político*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

[33] "They could reach the same conclusions independetly, working along parallel lines. Yet ther can be no doubt that Piscator, whose major tecnhiniques have been established before 1928 and whose theories were coherently formulated by the publication of "The Political Theatre" in 1929, was ahead of his more famous colleague." (Innes, 1972, p.192)

[34] Innes, C.D (1972) *Erwin Piscator's Political Theatre: The Development of Modern German Drama*. London, UK: Cambridge University Press.

4.1.2. - A Laterna Magika de Radok e Svoboda

Em 1958, no contexto da Exposição Universal e Internacional de Bruxelas, os checos Alfréd Radok (encenador e realizador) e Josef Svoboda (cenógrafo) apresentaram uma nova forma teatral a que chamaram *Laterna Magika* e que atraiu as atenções internacionais.

Neste novo conceito de espetáculo não-verbal, o destaque ia para a interação entre os atores e a imagem em movimento (filme). Através de um trabalho minucioso de sincronização entre os atores (ou bailarinos, ou, músicos) ao vivo e a imagem fílmica que era projetada em telas múltiplas e a que os seus criadores deram o nome de *polyekran* conseguiam-se situações de incredulidade e quase magia, fazendo jus ao duplo sentido do nome que este tipo de espetáculo recebeu. Após o sucesso em Bruxelas, a *Laterna Magika* passa para o Teatro Nacional de Praga continuando hoje as suas apresentações no *New Stage*, um novo e moderno edifício afecto ao Teatro Nacional.

4.1.3. - Quando atores e imagem se juntam num palco

A junção de atores e imagem no palco é uma das características diferenciadoras da *Laterna Magika*. Com efeito, trata-se efetivamente de uma simultaneidade de ações entre os atores ao vivo e as imagens cinéticas projetadas, que interagem mediante um sincronismo minuciosamente elaborado, procurando criar uma fantasia quase irreal. Inicialmente, o sucesso do género levou muitos a perspetivar uma nova forma artística com textos próprios.[35]

Do ponto de vista do espectador, o que tornava este género de espetáculo tão distinto de formas semelhantes – como o *Cinema de Atrações* – era o facto de o mesmo não ser cinema ou teatro, mas ser as duas coisas em simultâneo materializadas em ação num palco.

---

[35] Um dos grandes entusiastas destas novas possibilidades da *Laterna Magika* foi Václav Havel (1936-2011) intelectual, dramaturgo, dissidente e lutador pela liberdade que seria ente 1989 e 1992 escolhido para Presidente da Checoslováquia, após a queda do regime soviético, e eleito Presidente da República Checa entre 1993 e 2003.

O princípio da *Laterna Magika* constituía-se como um jogo polissémico de imagens e ações numa combinação e sincronização perfeitas que conduziam a uma ilusão que se efetivava ao vivo, encantando o espectador. Claro, que tal encantamento, era resultado de um processo de sincronização que exigia nos bastidores um trabalho apurado para que se desse uma interação perfeita entre o que se passava no plano do palco e no plano do filme.

Fig. 29. *Laterna Magika* - Bruxelas1958
Imagem: **http://www.svoboda-scenograph.cz/en/laterna-magika/**

Fig. 30. *Laterna Magika* - Bruxelas1958
Imagem: http://www.svoboda-scenograph.cz/en/laterna-magika/

Fig. 31. Em *A Rosa Púrpura do Cairo* (1984) de Woody Allen o conceito de interação entre filme e palco da *Laterna Magika* é, de certo modo "revisitado" quando a personagem Tom Baxter | Gil Sheperd sai do ecrã para falar com a personagem Cecilia, interagindo simultaneamente com o plano da sala e o plano do filme.

4.2. - Um teatro que começa a sair de si próprio.

Como temos vindo a observar, a incorporação de imagens em espetáculos teatrais transforma a natureza dos mesmos conferindo-lhes características distintivas daquilo a que vulgarmente consideramos como "territórios próprios do teatro". No entanto, esses "territórios" têm vindo a modificar-se. É certo que o principal motor do teatro foi o texto. Dizemos "foi" porque a partir dos anos 70 do século passado o conceito de obra teatral ancorada exclusivamente no texto começa a esboroar-se. Nesta época, deixam de ser válidos muitos dos modelos de representação, sofrendo as convenções, códigos e mitos uma crise conceptual (Aguirre, 2010).

Em paralelo com os espetáculos que demonstravam uma fidelidade ao texto, começam a surgir projetos que se apropriam do mesmo, transformando e reinterpretando os seus conceitos. Ao "teatro dramático" começa a impor-se a ideia de um teatro "não-dramático" ou seja, um teatro não totalmente fiel às premissas do texto constituindo-se, ele próprio, na sua dinâmica processual, como matéria textual. Neste contexto, a dinâmica dos atores, que deixam de ser meros intérpretes e passam a ser criadores, e, as dinâmicas suscitadas pelo encenador, introduzindo pontos de vista que estabelecem relações diretas entre palco e espectadores, afastam o espetáculo do texto, constituindo-se como uma releitura deste. O "teatro enquanto literatura" deixa de ser a âncora da generalidade dos espetáculos teatrais.

Em 1999 Hans-Thies Lehmann estabelece a noção de "teatro pós-dramático"[36]. Para Lehmann, o teatro pós-dramático não se centra exclusivamente na trama, mas sim na relação do texto com os aspectos performativos e com o palco. O teatro pós-dramático procura sobretudo produzir um "efeito" na audiência, em vez de ficar estritamente fiel ao texto. Com o texto a ficar cada vez mais longe a mediação toma lugar no processo de representação do sujeito consigo mesmo, reatualizando as suas práticas políticas e culturais.

Se é certo que o corpo do intérprete pode ser considerado um elemento de mediação nas artes performativas, o que nos importa trabalhar neste momento são os sistemas de mediação mecânica ou digital, dado que a chegada destes meios à cena impõe uma mudança do seu centro, uma vez que o corpo agora divide o seu protagonismo com os meios audiovisuais.

4.3. - Teatro e cinema

> " A sensação de estranheza do intérprete diante da aparelhagem, tal como Pirandello a descreve, é por natureza do mesmo género que a sensação de estranheza do homem perante a sua imagem no espelho. Agora, porém, a imagem formada no espelho pode separar-se dele, torna-se transportável. E para onde? Para junto do público. A consciência disso não abandona o actor de cinema nem por um instante. *O actor de cinema sabe que, enquanto está diante das câmaras, está em última instância a enfrentar o público: o público dos clientes que constituem o mercado*. Este mercado a que ele se dirige, não só com a sua força de trabalho, mas também com toda a sua pessoa, é para ele, no momento em que está a actuar, tão pouco concreto como qualquer produto manufacturado." [37] (Benjamim, 2006, p225)

Temos vindo a debruçar-nos sobe a imagem fílmica, quer a propósito de Piscator, quer a propósito da *Laterna Magika*. Importa, tendo em conta os exemplos que temos vindo a

---

[36] Lehmann, Hans-Thies. (2006) *Postdramatic Theatre*. NYC: Routledge.

[37] Benjamin, Walter (2006). *A Modernidade*. Lisboa: Assírio & Alvim.

dar no que respeita à utilização das imagens cinematográficas na cena, voltar a Susan Sontag e ao seu ensaio *Film and Theatre* no qual estabelece as diferenças e semelhanças entre a arte do cinema e a arte do teatro. Para Sontag a história do cinema é muitas vezes a história da libertação desta arte do seu imaginário teatral. Ou seja, a sua emancipação daquilo que é a "teatralidade"[38].

Se é um facto que tanto no teatro como no cinema a audiência está numa relação de frontalidade, seja com o palco ou com o ecrã, a relação com o ecrã produz uma maior fluidez e naturalidade, que se opõe à já referida teatralidade do palco. Embora o enquadramento seja essencialmente o mesmo, a proporção do ecrã é semelhante à proporção do palco, a relação com o que acontece no ecrã é, contudo, sempre uma relação mediada. O cinema é um meio que pode filmar a realidade e apresentá-la de forma diferida. O teatro, dado o seu carácter performativo, não pode reapresentar a realidade, dado que esta se consome no espaço e no tempo da sua "presencialidade". O teatro é sempre uma relação entre corpos num mesmo tempo e num mesmo espaço.

No caso do cinema, diz Sontag, vemos imagens, mas a sua unidade distintiva não é a natureza intrínseca de cada imagem mas a relação de conexão entre as mesmas, o facto de virem umas atrás das outras e de se ligarem e justificarem entre si. Essa ligação é produzido no ato de montagem, que possibilita o seu "arranjo" numa lógica determinada. Os filmes são, portanto, sobretudo uma experiência visual.

É certo que a montagem não é exclusiva do cinema, ela é utilizada também no contexto teatral. Veja-se, por exemplo, o caso de Pina Bausch[39] e o trabalho que desenvolveu

---

[38] Entende-se por teatralidade aquilo que pode ser do domínio do excesso ou da ostentação, produzido de uma formar arbitrária com o objectivo de gerar um *efeito*.

[39] Pina Bausch (1940-2009) foi uma coreógrafa, bailarina e pedagoga alemã que revolucionou a dança com o seu *Tanztheater*. As suas obras, baseadas nas experiências dos bailarinos, marcaram a dança e o teatro a partir dos anos 70 do século passado. Em Portugal, país do qual era visita frequente, apresentou diversas produções, entre as quais se destacam *Masurca Fogo*, *Água*, *For the Children of Yesterday, Today and Tomorrow*. Participou nos Encontros ACARTE de 1989 e em 2008 o São Luíz Teatro Maunicipal e o Centro Cultural de Belém organizaram um Ciclo sobre a sua obra.

no Tanztheatre Wupperthal e que foi documentado por Fernando Lopes no filme Lissabon - Wupperthal – Lissabon.[40]

No documentário, o cineasta segue o trabalho de estúdio de Pina Bausch e dos seus bailarinos, aquando da preparação da obra *Masurka Fogo* estreada no âmbito da exposição mundial Expo 98 – Exposição Internacional de Lisboa - e que correspondeu a um convite do Festival dos 100 Dias para a criação de "Ein Neues Stück von Pina Bausch". Neste registo, podemos observar o processo de trabalho da criadora alemã. Bausch pedia aos bailarinos para deambularem pela cidade e observarem situações e pessoas. Estes, transformavam essas observações em movimentos próprios. De seguida, todos os bailarinos, apresentavam em estúdio esses movimentos numa sequência, obviamente, desarticulada. O trabalho de Bausch consistia em organizar essa sequência de movimentos dando-lhe uma lógica, uma ordem e um sentido. Isto é o trabalho do montador. As *stück* (peças) de Pina Bausch são, assim, a tentativa de organização de um puzzle fragmentado e desordenado a que a coreógrafa procurava dar ordem. Mas, se por um lado, Bausch procurava continuidades, as suas obras assentavam, essencialmente, na sensação de *descontinuidades* que delas sobressaia e que não deixavam indiferentes os espetadores que assistiam às suas criações. Nesse sentido, os seus trabalhos apresentavam, de certa forma, características fílmicas, pela manipulação do tempo e do espaço que era exercida no ato da montagem.

Tal como já afirmámos, a apresentação de imagens no ecrã exige a presença de um *medium* tecnológico. No teatro esse *medium* não existe. Sontag acrescenta que "o cinema é um objecto – um produto, até – enquanto que o teatro é performance" (Sontag 1966, p31) e pelo facto de ser um objecto é totalmente calculável e manipulável. O cinema é, também, uma "máquina do tempo" que pode preservar o passado, enquanto que o teatro só o pode reapresentar numa forma atualizada. Quando apresentamos *Hamlet*, no fundo o que fazemos é uma leitura contemporânea do tema e peça *Hamlet*. Daí o teatro de texto ser, tal como a ópera, uma reinterpretação de temas e de interpretações, podendo viver nesta "dramaturgia de

[40] Lisssabon-Wuppertal- Lissabon é um documentário de 35 minutos realizado em 1998 e produzido pela Midas Filmes.

encenações" sem que algo de verdadeiramente novo se produza – factor que no domínio da ópera adquire uma quase exclusiva preponderância.

Se o cinema enquanto "máquina do tempo" preserva o passado, enquanto produto preserva-se também a si mesmo. Ou seja, é possível olhar para os filmes realizados e fazer a sua própria historiografia. O mesmo não sucede no caso do teatro. A história do teatro só é analisável através daquilo que sobre ele foi dito ou escrito, através da análise de documentos, de que as peças escritas são parte essencial. Essa documentação tem utilizado, mais recentemente, o recurso ao filme e ao vídeo. Contudo, o espetáculo teatral só acontece pela sua revivificação. Ao contrário do cinema, arte na qual é possível fazer, por exemplo, um ciclo temático sobre um determinado realizador – mostrando os "produtos" que realizou – no teatro tal não é possível sem voltar a dar vida às suas obras, originais ou recriações. Tal tarefa é quase impossível de satisfazer. No caso de Pina Bausch, após a sua morte, as suas obras só muito esporadicamente são recriadas, sendo essas recriações não mais do que uma homenagem para que não se apague uma tão importante memória.

É um facto que é possível assistir em vídeo à maior parte das obras de Pina Bausch mas, como sabemos, tirando alguns objetos fílmicos que Bausch também produziu, a esmagadora maioria das suas obras "vivia" no corpo dos intérpretes que as criaram no palco.

Talvez o facto de o cinema ser um "produto" o torne mais susceptível à aceitação das inovações. Sontag diz que a palavra-chave no cinema é "possibilidade" e esta palavra reduz o teatro a uma certa obsolescência[41], hipótese já avançada por Artaud[42]

---

[41] "Se o público não convive com as nossas obras-primas literárias é por essas obras-primas serem literárias, ou seja, fixas, estabelecidas em formas que já não correspondem às necessidades de uma época. E, em vez de culparmos as pessoas e o público, devíamos antes incriminar o anteparo formal que colocamos entre nós e as pessoas e, também, esta nova forma de idolatria, a idolatria das obras-primas estabelecidas, que é um dos aspectos do conformismo burguês." (Artaud, 2006, p83)

[42] Antonin Artaud (1896-1948) foi ator, escritor, encenador e dramaturgo. Ligado ao Movimento Surrealista foi deste excluído por recusar filiar-se no Partido Comunista Francês. A sua obra mais conhecida O Teatro e o se Duplo é um dos escritos sobre teatro mais importantes do século XX.

No seu conceito de "teatro da crueldade" Artaud procurava abolir a separação entre o espaço do público e o espaço da representação. Nesse sentido, procurava criar um "estado de choque" na audiência, o qual ultrapassasse o simples entretenimento. Assim, o público era colocado num estado de "uma nova consciência" que deveria proporcionar-lhe novas revelações. Para Artaud, o "teatro da crueldade" não tinha a ver com violência física ou com tortura, mas sim com o extremo rigor e necessidade que se impunha no corpo dos atores.

É certo que a História da Arte está cheia de premonições sobre formas artísticas em vias de extinção. Todas elas, de uma maneira ou de outra, não se confirmaram. O teatro não foi posto de lado por causa do cinema, assim como a rádio o não foi com o advento da televisão e a pintura ainda existe, apesar da generalização da fotografia. No entanto, todas estas formas se adaptaram ao meio e se transformaram. Tal aconteceu de uma forma marcante com a pintura que, libertada pela fotografia do figurativismo, se instalou noutras formas.

O mesmo se está a passar com o teatro. Embora coexistam na arte do teatro formas diversas, ele sempre absorveu outras formas de arte. O que importa saber é o que cada disciplina artística pode trazer (dizer) às gerações contemporâneas e ao mundo da arte. Nesse aspecto o teatro sempre se constitui como síntese, aspirando ao reconhecimento - não exclusivo do drama musical - como "arte total".

4.4. - Para quem falo agora na ausência de um corpo?

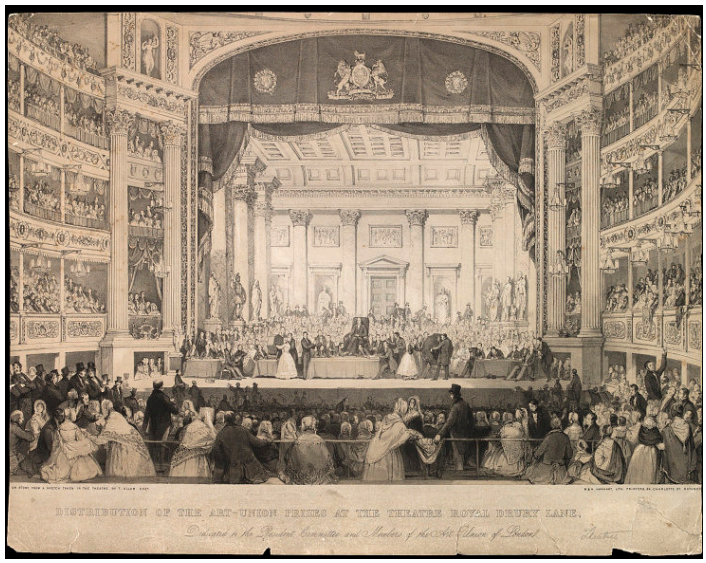


Fig 32. Teatro Real Drury Lane, por T. Allom (V& A. Ackerman & Co.)

Artaud, Antonin (2006) *O teatro e o seu duplo*. Lisboa: Fenda

Fig.33. Network.

As duas imagens apresentadas ilustram, na sua ironia, esta ausência de uma teia de relações que transitou do real para o virtual e que nos leva a formular nova questão:

Em que contexto se constrói o indivíduo como sujeito?

Reportando-nos ao teatro, é certo que ele se constitui sobretudo como um espaço comunicacional e gregário, em que a consciência individual se dilui no colectivo. Dirige-se, por isso, às pessoas do discurso. Mas, por onde anda agora o locutor e o ouvinte assumida que é a possível não-presença de um ou de outro numa mesma realidade espácio-temporal?

As sociedades contemporâneas caracterizam-se por uma complexidade decorrente, fundamentalmente, da velocidade de circulação de informação. A desmaterialização dos suportes dessa informação conduz, também, a uma virtualização, o que obriga a questionar as relações de troca mantidas entre os indivíduos ao longo de séculos. Tal como a política, também a arte requer um entendimento ao longo do tempo. Hoje, assistimos a uma súbita explosão de experiências que decorrem quase em simultâneo. A nossa relação com o tempo alterou-se significativamente e enforma a nossa presença - ou ausência - num mundo de experiência mediada.

Em 1965, o sociólogo Michel Crozier dizia-nos que a primeira vaga dos media tinha operado uma grande revolução no mundo cultural e que esses meios de comunicação humana transformariam progressivamente a sua participação no contexto cultural.[43]

Hoje, quase sessenta anos passados e considerando o enorme desenvolvimento que os media entretanto atingiram – que Crozier dificilmente imaginaria - podemos assinalar essa transformação.

Os paradoxos da existência humana – solidão e sociabilidade – são constantemente postos em conflito na era da virtualidade, obrigando o indivíduo a uma revisão sistemática do lugar em que se situa o seu corpo – se é que ele ainda lhe é necessário. Espaço e tempo são assim mediados por máquinas que se posicionam na fronteira entre a nossa mente e a realidade.

Esta partilha de uma experiência mediada conduz a um inevitável isolamento. Posso ter o mundo todo no ecrã mas, na ausência do corpo do outro nunca poderei ter a certeza de que não estou sozinho no mundo.

No que diz respeito às artes performativas - nomeadamente ao teatro enquanto objecto preferencial de análise neste trabalho – o corpo sempre foi elemento essencial de troca de experiências. Ainda antes da escrita, era a oralidade que proporcionava o estabelecimento das narrativas que situam o homem no mundo e o libertam da natureza. A oralidade necessitava de um locutor e de um interlocutor e ambos se apresentavam corporalmente num mesmo espaço-tempo. Essa "presença" foi essencial à transmissão da cultura, palavra que, como nos diz Terry Eagleton "cartografa (...) a própria transição da humanidade de uma existência rural para uma existência urbana, da suinicultura para Picasso, da lavoura do solo para a divisão do átomo"[44] (Eagleton, 2003, p.12).

Numa perspectiva mais abrangente e segundo Laura Bettencourt Pires:

---

[43] Michel Crozier é um sociólogo francês com vasta obra no contexto do trabalho nas organizações. A sua obra mais relevante é *Le monde des employés de bureau : résultats d'une enquête menée dans sept compagnies d'assurances parisiennes*. Paris: Seuil

[44] Eagleton, Terry (2003) A ideia de cultura. Lisboa: Temas e Debates.

> " a cultura tem sido considerada como o desenvolvimento espiritual, intelectual e estético de uma civilização, de uma sociedade (...) é também o modo de vida de um povo, ou de um grupo, ou a sua forma de vida peculiar durante um período específico de tempo. É ainda constituída pelas obras e pelas práticas da sua produção intelectual e artística e pelos seus processos estéticos"[45] (Bettencourt Pires, 2006, p38)

É óbvio que, nos nossos dias, a manutenção e construção de representações continua a verificar-se. O que se modificou substancialmente, no nosso ponto de vista, foi a noção de grupo social e a sua relação com o "espaço" em que se desenvolvem as suas relações. Com efeito, se nos reportarmos aos tempos do ritual e catarse colectiva que a tragédia grega proporcionava, ou ao período Isabelino em que as multidões atravessavam o Tamisa para acorrerem ao South Bank e assistirem às peças de Shakespeare, não será esta noção de espacialidade que reteremos da nossa contemporaneidade.

Vivemos, cada vez mais, uma ideia de comunidade virtual, interativa e de cultura pluralista, em que a audiência está liberta de posturas tradicionais (que não a morte do espectador) promovendo a dialéctica rede | ser num contexto de contaminações (artes, audiências e media) tecendo uma arquitetura dirigida ao espaço comum, promotor de desenvolvimento pessoal, cultural, tecnológico e social.

No entanto, uma questão deverá ser suscitada. A representação do real, decorrente de uma crescente sofisticação tecnológica, terá levado o homem a ausentar-se da sua noção tradicional de comunidade?

Diz-nos a este propósito José Bragança de Miranda:

> "Na cultura está em acto uma forma ou princípio estético, num sentido lato, que está em suplemento à racionalização da experiência: é mesmo o modo dominante de gerir o existente. Mas também é verdade que as tecnologias actuais tendem a pôr em causa todas estas divisões, e outras não menos importantes, como as de presença|ausência; próximo|distância; pesado leve; aparência|realidade, etc, etc."[46] (Bragança de Miranda, 2007, p23-24)

---

[45] Pires, M. Laura Betencourt (2006) *Teorias da Cultura*. Lisboa: Universidade Católica Editora.

[46] Miranda, José A. Bragança (2007) *Teoria da Cultura*. Lisboa: Século XXI

No início dos anos 60 do século passado o encenador Peter Brook publicou, na sua obra fundamental *O Espaço Vazio* (*Empty Space* no original*)* uma notável síntese das condições mínimas necessárias para a verificação de uma ação cénica:

"Posso escolher qualquer espaço vazio e considerá-lo um palco nu. Um homem atravessa este espaço enquanto outro observa. Isto é suficiente para criar uma acção cénica."[47] (Brook, 1970, p1)

Desta afirmação decorre, necessariamente, uma ideia de presença de dois corpos num mesmo espaço. A cena, constitui-se, assim, enquanto lugar próprio da representação dramática. Reduzi-la às dimensões próprias da virtualidade (ecrã de computador, ou qualquer outro suporte) é transportá-la para um outro nível: o da sua representação semiótica.

Em *The Ontology of the Performance*, capítulo incluído na obra *Unmarked: the politics of performance*, Peggy Phelan encara o acto performativo na linha do pensamento de Brook:

> " A única vida da performance está no presente. A performance não pode ser guardada, gravada, documentada ou participar na circulação de representações de representações. À medida que a performance procura entrar na economia da reprodutibilidade trai e diminui a expectativa da sua própria ontologia."[48] (Phellan, 1993, p.146)

Na sequência do desenvolvimento deste conceito acrescenta;

> "A performance implica o real através da presença de corpos vivos. Requer empenhamento. Mergulha na possibilidade e desaparece na memória devido à não existência de cópia."[49]

---

[47] Brook, Peter (1970) *O teatro e seu espaço* (*Empty Space*) Petrópolis, RJ: Vozes

[48] Phelan, Peggy (1993) *Unmarked: the politics of performance*. London, UK: Routledge.

[49] *Idem*.

Performance é uma palavra derivada do termo francês *parfournir* (realizar, levar a cabo). Não está nela implícita a condição de presença, essencial à validação do conceito de Peter Brook. Contudo, o seu sentido implica a realização de uma acção perante uma audiência (em presença física) e será neste âmbito que a vamos considerar no contexto do presente trabalho.

Se o teatro é detentor de um poder de representação que mais não é do que um jogo através dos qual somos capazes de apreender aquilo que, de outro modo, eventualmente nos escaparia, o lugar dessas representações poderia ser indiferente desde que as mesmas se verificassem. Em *O Espectador Emancipado*, Jacques Rancière afirma " A ficção não é a criação de um mundo imaginário oposto ao mundo real. É antes o trabalho que opera dissentimentos, que modifica os modos de apresentação sensível e as formas de enunciação, alterando os quadros, as escalas, ou os ritmos, construindo novas relações entre a aparência e a realidade, o singular e o comum, o visível e a sua significação"[50]. (Ranciére, 2010, p97)

Poderíamos, assim, situar o objeto de discussão no âmbito do espectador, pois é ele quem efetua essa apreensão, e, a questão da presença ou da ausência, estaria resolvida desde que o poder de representação o atingisse. Contudo, é importante determo-nos ainda na possibilidade da própria transformação do conceito de espaço cénico e verificar se se mantêm as condições de validade propostas por Brook.

Em primeiro lugar, importa dizer que a transformação do ato teatral em imagem simulada lhe retira a natureza espontânea e irrepetível do momento. O espectador, embora possa confrontar-se com esta realidade passa, contudo, a agir por procuração mediada que implica, necessariamente, um diferimento. Em vez da procuração que outorga às personagens em cena, outorga uma outra procuração a um *medium* que se constitui como interface entre si e a cena, deslocando o seu nível de apreensão da transparência para a opacidade. Esclarecendo estes dois conceitos, entende-se que o processo de verosimilhança – constitutivo da poética – se verifica num contexto de transparência (relação direta com o herói numa situação de correspondência ou substituição) e não num contexto de opacidade

[50] Ranciére, Jacques. (2010) *O espectador emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro.

(consciência do medium e, portanto, do processo). O medium assume-se, então, como quarta parede ou, como um layer que condiciona o espectador através daquilo que esconde ou que dá a ver, retirando-o do processo de possibilidade de controlo e de implicação direta. Por outras palavras, o espectador fica mais longe de uma possibilidade de reação direta à espontaneidade e irrepetibilidade do momento. O poder hipnótico do teatro pode, é certo, ser substituído pelo poder hipnótico do *medium*. Mas, será que a consciência dessa situação não colocará o espectador mais distante da cena?

No campo das artes é cada vez mais visível a intersecção destas com os diferentes meios tecnológicos. As artes performativas não escapam a este contágio que, a vários níveis, tem modificado quer as condições de percepção quer os conceitos de criação e produção. Importa, desde já, clarificar a terminologia mais importante que está subjacente à chamada componente tecnológica no que respeita ao universo da expressão artística:

- em primeiro lugar, o conceito de multimédia, mais generalizado e que, no entanto, se constitui como parte integrante do teatro fazendo apelo a várias meios e áreas disciplinares (texto, arquitetura, corpo, luz, som, etc.):

- o conceito de intermédia é mais apropriado ao tratamento das questões que, de uma forma genérica, relacionamos com a presença de meios tecnológicos na cena, nomeadamente o vídeo, quando eles se revelam indispensáveis para a produção de sentido.

- o conceito hipermédia compreende a acumulação e sobreposição de elementos tecnológicos criando uma opacidade (remissão para a consciência da existência dos elementos) na qual o espectador assume o papel de *decifrador* do lugar que esses elementos ocupam no processo criativo e, em última instância, é capaz de identificar claramente a afirmação da sua presença na construção narrativa.

- por último, o conceito de virtual que se aplica às criações que ocorrem no ciberespaço, fazendo uso de redes e sistemas digitais.

Pelo que temos vindo a explorar - no caso do teatro - entendemos que é o conceito de teatro virtual que mais se afasta daquilo que consideramos como "ato performativo" e

sobre ele nos deteremos mais à frente e com maior acuidade. Todos os outros conceitos são, contudo, susceptíveis de enquadramento numa relação teatral *strictu senso* e sobre eles damos alguns exemplos concretos em criações de artistas portugueses:

4.4.1. - Patrícia Portela: A coleção privada de Acácio Nobre – 2010

Fig. 34. André e. Teodósio e Patrícia Portela em *A coleção privada de Acácio Nobre*. Foto: João Gonçalves

Fig. 35. André e. Teodósio e Patrícia Portela em *A coleção privada de Acácio Nobre*. Foto: João Gonçalves

Em *A coleção Privada de Acácio Nobre* Patrícia Portela, após ter descoberto fortuitamente numa mala variada documentação do intelectual português do início do século XX (situação ficcionada pela encenadora) cria um espetáculo em que essa documentação é organizada constituindo uma narrativa. No espetáculo, os dois *performers* estão sentados no meio do espaço cénico e usando um computador e uma máquina de escrever constroem uma sequência de imagens e textos que são projetados num ecrã. O recurso à luz e ao som acentua a dramaticidade do material que vai sendo projetado evidenciando, também, a interação entre os dois *performers*. Todo o espetáculo é construído tendo por base este diálogo tensional entre os materiais projetados, som, imagem, luz e *performers*. Contudo, todos eles se encontram numa situação de equivalência no que respeita à sua importância relativa na construção da narrativa. Estamos, assim, no domínio de um conceito de intermédia dado que os diversos elementos tecnológicos utilizados revelam-se essenciais para a produção de sentido. Aliás, constituem mesmo o centro dessa produção de sentido dada a sua importância na "exposição" do material documental.

4.4.2 - João Garcia Miguel: Mãe Coragem – 2011

Fig. 36. *Mãe Coragem* de João Garcia Miguel. Foto: Nuno Moreira

Fig. 37. Sara Vaz em *Mãe Coragem* de João Garcia Miguel. Foto: Nuno Moreira

Em *Mãe Coragem* João Garcia Miguel utiliza diversas projeções vídeo em dezenas de pequenos ecrãs pendurados no espaço cénico e na plateia, nos quais são projetadas imagens que se constituem como comentário ou ilustração da ação cénica que se desenrola no palco. A interação entre os atores e as imagens não é muito evidente constituindo estas uma outra camada de leitura destinada ao espectador. É um facto que a utilização deste processo acentua o espírito crítico da audiência e a distanciação relativamente à ação dramática que se desenrola na cena. Contudo, estamos claramente no domínio de um contexto multimédia pois o vídeo apresenta-se aqui somente como mais uma área disciplinar.

4.4.3. - Teatro Praga: Sonho de Uma Noite de Verão – 2010

Fig. 38. Sonho de Uma Noite de Verão. Foto. Alípio Padilha

Fig. 39. Sonho de Uma Noite de Verão. Foto. Alípio Padilha

Fig. 40. Sonho de Uma Noite de Verão. Foto. Alípio Padilha

Em *Sonho de Uma Noite de Verão* o Teatro Praga optou por um dispositivo cénico em que as diversas tecnologias utilizadas (sobretudo o vídeo em directo) faziam um apelo constante ao espectador no sentido de uma descodificação da sua importância no contexto narrativo, contribuindo estas para o próprio desenvolvimento da mesma.

Na primeira parte do espetáculo a ação desenrolava-se dentro de um contentor colocado no fundo do palco do Grande Auditório do CCB, sendo captado o som e imagem em direto e projetado numa tela translúcida colocada em primeiro plano. No início era difícil ao espectador compreender que se tratavam de imagens em direto e que os atores se encontravam no mesmo espaço-tempo. À medida que o público ia desvendado o processo, ganhava, também, consciência dos meios e admitia-os como parte integrante do conceito do espetáculo. Assim, sem estes meios o espetáculo adquiria características completamente diferentes. De realçar que os meios tecnológicos obtinham *visibilidade* e constituíam-se como elementos essenciais na construção da narrativa, ganhando esta uma dimensão crítica - mesmo relativamente ao próprio conceito de teatro - que era assimilada pela consciencialização da importância da utilização dos dispositivos. Estamos, assim, claramente no contexto de um espetáculo hipermédia segundo os pressupostos anteriormente definidos.

CAPÍTULO V – O TEATRO VIRTUAL.

5.1. – O Teatro Virtual e a questão da imersividade: ilusão, simulação, imersão

Em conclusão dos diversos conceitos enunciados e remetendo, sobretudo, para o conceito de teatro virtual no contexto do ciberespaço e enquanto *realidade simulada,* dele nos ocupamos com mais detalhe, considerando as diversas e controversas questões que levanta.

> "(...) o teatro, uma instituição fraudulenta que nunca finge ser outra coisa senão fraudulenta, uma instituição que evoca o que não é, que significa ausência, que transforma o literal em metafórico, que deita fora tudo o que representa."[51] (Causey, p127)

Temos vindo a analisar a forma como algumas das novas tecnologias podem potenciar novas práticas teatrais para além das tradicionais.

Um dos conceitos que as novas tecnologias digitais nos trazem é o conceito de "imersivo" contudo, é um facto que a imersividade sempre foi um conceito próprio do teatro, o qual procura a imersão do espectador na ação, recorrendo, para isso, a efeitos proporcionados por máquinas cénicas, luz e som artificiais, ou, imagens estáticas ou em movimento. O uso destas tecnologias tem por fim "contar a história" e nela fazer mergulhar o espectador.

---

[51] Causey, Matthew (2006) *Theatre and Performance in Digital Culture: from simulation to embeddedness*. Londres e Nova Iorque: Routledge.

Fig. 41. *Frogman* (2017) pelo grupo *Curious Directive*. Foto: David Monteith-Hodge

Hoje em dia, com as potencialidades das tecnologias digitais e com a prevalência do virtual, este dialoga em harmonia com o real, não só no teatro, mas, também, nos múltiplos aspectos da vida quotidiana, confundindo-se os dois conceitos num espaço que abre um amplo caminho à imaginação. É certo que, por vezes, geram-se em simultâneo alguns equívocos, os quais, curiosamente, põem mais em questão o papel do teatro naquilo que lhe é singular do que o papel das novas tecnologias como elemento intrusivo num equilíbrio milenar.

As tecnologias imersivas – no fundo é de imersão que falamos quando falamos de teatro virtual – procuram integrar o espectador no acontecimento, diluindo a fronteira entre o mundo físico e o mundo virtual, ou, se quisermos, entre a realidade e a sua simulação.

De entre as tecnologias atualmente disponíveis e que contribuem para o carácter imersivo da experiência, destacamos:[52]

- o Mapping (Mapeamento): permite a projeção em diversos tipos de superfícies situadas em diversos planos (já não somente no ecrã).

---

[52] Optamos pela sua designação mais comum (geralmente em língua inglesa) e a sua correspondente em língua portuguesa nos casos em que o termo em português já atingiu, também, algum grau de generalização e aceitação.

- o Motion Capture (Captura de Movimento): consiste na captura de movimentos através de um fato especial com sensores, sendo depois os dados trabalhados no computador; tecnologia muito usada p.ex. no cinema de animação.

- A Realidade Virtual (Virtual Reality – VR): consiste numa simulação gerada por computador que pode ser vista com óculos ou capacetes especiais. Reconstrói o real por meio de imagens ou sons.

- A Mixed Reality (Realidade Mista | Realidade Misturada | Realidade Híbrida): mistura elementos entre a Realidade Virtual e a Realidade Aumentada. Vista geralmente através de óculos especiais.

- A Holografia: dá-nos uma imagem a três dimensões (3D) de um objecto, utilizando padrões de luz.

- As Tecnologias Hápticas: transmissão de sensações de toque através de sensores.

- A Realidade Aumentada: gera uma ou mais camadas de imagens no mundo real. Tem que ser observada através de óculos ou aparelhos especiais.

Se todas as potencialidades oferecidas pelas tecnologias, quer as mais antigas quer as mais recentes, concorrem para a integração mais completa do espectador na história, é certo que a Realidade Virtual começa a afirmar-se como o teatro imersivo das próximas gerações, alterando a relação de frontalidade palco | espectador e substituindo-a por uma relação na qual cada espectador ocupa o centro. Esta centralidade altera, também, a relação com o ecrã (seja ele de grande ou pequena dimensão) com o qual o teatro sempre se deu mal. Colocado no centro, o espectador já não tem que subordinar o seu olhar (os seus sentidos) a uma relação rígida e de posicionamento invariável. A imersão coloca o espetador, segundo

Brenda Laurel[53], num contexto já não somente do domínio do físico e do perceptual mas, também, no domínio do emocional e do cognitivo.[54] (Laurel, 2014)

Contudo, com os desenvolvimentos no domínio da Realidade Virtual vamos ficando cada vez mais longe do tipo de relação convencional entre atores e espectadores (entre palco e plateia) que já aqui abordámos com algum detalhe. É certo que o contar de uma história evolui a par da evolução tecnológica: do *Deus ex Machina* grego à *Laterna Magika* vai uma distância medida em dezenas de séculos. Contudo, personagens como Édipo, Antígona ou Lear, nunca deixarão de nos tocar, e, enquanto humanos, nunca deixaremos de aprender com elas, independentemente do modo como nos são apresentadas. Todavia, não nos esqueçamos que, também essas personagens existem na virtualidade.

Aquilo que o público experiencia hoje no teatro virtual é, sobretudo, uma simulação. Os efeitos dessa experiência afiguram-se-nos como bastante reais mas, decididamente, não afectam os corpos, dado que a simulação mais não é do que a criação de uma cópia da realidade e não a própria realidade.

> "O modelo de teatro tradicional: o duplo, ao qual se acede através da ilusão, dá lugar a uma aparência de verdade. O problema é que experimentar o duplo é estar estranhamente consciente da morte. A solução é envolver uma descarga do poder do duplo e da ilusão e, portanto, do espectro do corpo corpóreo (morte) através de um engajamento com o simulacro. O simulacro pede ao virtual para avançar. O televisual é o lugar onde o simulacro é feito material e envolvido em jogo através das tecnologias do virtual. O problema: experimentar o simulacro é desconhecer a natureza corpórea do corpo."[55] (Causey, p.98)

O conceito expresso por Causey no que respeita ao desconhecimento da natureza corpórea do corpo, é secundado por José Bragança de Miranda quando em "Corpo e Imagem" - a propósito de outros momentos tecnológicos de extraordinária relevância

[53] Brenda Laurel autora de "Computers as Theatre" estudou inicialmente teatro antes de se dedicar à área da computação. Para a autora, a Realidade Virtual quando comparada com o universo do teatro, deveria proporcionar uma representação sensorial da realidade circundante e das personagens, agindo com elas. Ou seja, seguindo, de certa forma, os trâmites da improvisação, tal como faz um ator.

[54] Laurel, Brenda (2014) *Computers as theatre*. New York: Addison – Wesley.

[55] Causey, Matthew (2006) *Theatre and Performance in Digital Culture: from simulation to embeddedness.*

histórica - nos diz que "a invenção da fotografia, mas também do gramofone, que tiveram lugar a partir de meados do século XIX permite datar o momento em que as imagens se separam dos «corpos» e iniciam as suas derivas e errâncias. (...) Sucede que nunca se parte do corpo em grau zero, dado que já dispomos da sua imagem, das suas projeções" (Miranda, 2008: p.96).[56]

Será que sem um corpo que age (ou fala) e outro que observa (ou escuta) sem (re) conhecimento um do outro, ainda nos encontramos naquilo que é o teatro ou já estamos decididamente naquilo que é a mediação?

Parece-nos que Gabriela Giannachi avança uma boa proposta:

> "Se o teatro é o lugar de onde se vê, de onde se observa o real, o teatro virtual é o lugar no qual o real, que obviamente inclui o que vê, é remediado, duplamente experienciado, dado que aquele que vê está simultaneamente no mundo real e no mundo mediado pelo aparelho tecnológico que possibilita o teatro virtual"[57] (Giannachi: 2004, p10)

De acordo com o pensamento de Giannachi poderemos afirmar que talvez a realidade virtual não seja somente um dispositivo que proporciona uma cópia | simulação da realidade, mas algo que se assume como um novo *medium* uma vez que "aquele que vê" dele tem consciência, não obstante o seu apagamento (Flichy, 2007)[58]

5.2. - Shakespeare encontra a tecnologia

Um dos exemplos recentes da aplicação prática das diversas tecnologias que atrás enunciámos é o da produção *The Tempest* (A Tempestade) de William Shakespeare, levada à cena pela prestigiada Royal Shakespeare Company (RSC) em 2016. O projeto é

---

[56] Miranda, José A. Bragança (2008) *Corpo e imagem*. Lisboa: Vega - Passagens
[57] Giannachi, *Gabriella.(2004) Virtual theatres: an introduction*. NYC, USA: Routledge.
[58] Flichy, Patrice. (2007) *The internet imaginaire*. Cambridge, MA: MIT Press.

consequência de uma parceria com a INTEL[59] e os *Imaginarium Studios*[60] no âmbito da qual foi pela primeira vez criada uma personagem animada ao vivo (a personagem Ariel).

A tecnologia usada permitia ao ator Mark Quarterly - que interpretava Ariel – usando um fato equipado com sensores, aparecer em palco e executar os movimentos de Ariel. Os dados eram processados em tempo real por um computador e enviados para o sistema de projeção de vídeo - composto por 27 projetores escondidos no teatro - permitindo ao ator que interpretava Próspero falar diretamente com o avatar de Ariel e com o ator.

Nas fotos seguintes de *The Tempest* é visível a utilização de técnicas de *Motion Capture* e de Holograma:

Fig. 42. Mark Quarterly (Ariel) com o fato de *Motion Capture*. Foto: INTEL

[59] A INTEL é uma multinacional de tecnologia sediada em Silicon Valley, nos Estados Unidos da América. É uma das maiores empresas mundiais na produção de semicondutores, microprocessadores e controladores de interface.

[60] Os "*Imaginarium Studios*" trabalham na área do *Motion Capture* fornecendo tecnologia específica. Com várias experiências na área do teatro e ópera, exploram constantemente novas plataformas e possibilidades tecnológicas com o propósito de contar histórias.

Fig. 43. Mark Quarterly (Ariel) e Simon Rudell Beale (Próspero). Foto: RSC

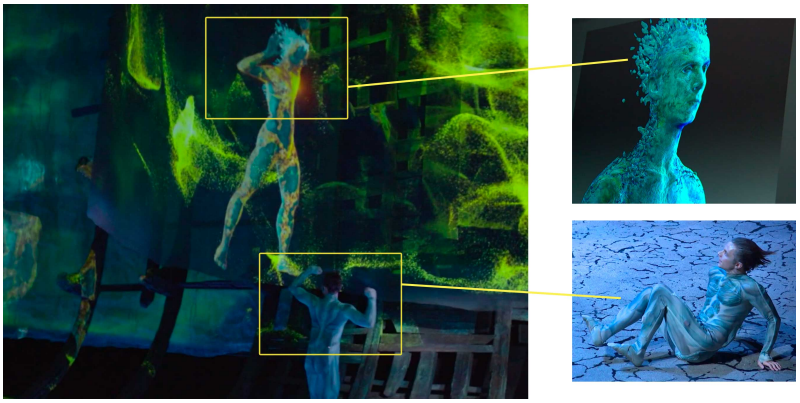


Fig.44. Mark Quarterly (Ariel). Foto: RSC

Sarah Ellis, a diretora de Desenvolvimento Digital da Royal Shakespeare Company destaca[61] alguns dos desafios que esta experiência no universo do virtual constituiu para a organização. Diz Ellis que o principal desafio não teve a ver com as questões tecnológicas, mas sim com a gestão do projeto em termos de motivação, e envolvimento dos recursos humanos. Neste contexto, alguns aspectos assumem particular importância, sobretudo os que dizem respeito ao desenvolvimento das capacidades das pessoas envolvidas e à identificação dos líderes que podem ser catalisadores das parcerias necessárias.

[61] Em nota publicada em 2018 no sítio *internet* do *Arts Council of England* a propósito da comunicação na conferência *The Art of Leadership.* https://www.artscouncil.org.uk/case-studies/whale-and-tempest

No que respeita ao impacto da iniciativa, Ellis destaca os 136.000 espectadores que assistiram ao vivo ao espetáculo em Stanford e em Londres, aos quais há a acrescentar os 27.000 estudantes que assistiram à retransmissão do mesmo na sala de aula, os 95.000 espectadores que assistiram à retransmissão em 17 países, além de todos os internautas que tomaram contacto com a produção nas redes sociais (cerca de 10 milhões).

Considerando os impactos verificados, ousamos perguntar: será o uso destas possibilidades tecnológicas no teatro um meio para que o mesmo chegue ao público mais jovem?

5.3. - Estará o teatro orgânico em risco?

Ao longo dos séculos o teatro tem sabido incorporar os diversos meios, quer mecânicos quer tecnológicos, não perdendo, na decorrência das "crises" que estes provocam, as suas características essenciais e que as palavras de Christian Biet e Christophe Triau tão bem definem:

> " O teatro, é, em primeiro lugar, um espetáculo, uma performance efémera, a prestação de atores diante de espectadores que observam, um trabalho corporal, um exercício vocal e gestual disciplinado, recorrentemente num lugar particular e num cenário particular. Assim sendo, ele não está necessariamente ligado a um texto previamente escrito, e não dá necessariamente lugar à publicação de um escrito. Enquanto espetáculo, enquanto concreto, material, e, oral, efetivado em "reunião" é uma atividade coletiva. Estar num espetáculo, é estar com outros num momento particular, agrupar-se num lugar específico sob o pretexto de participar num acontecimento"[62] (Biet e Triau, 2006, p8)

O teatro era (é!) o lugar onde as pessoas se encontravam para jogar e, tal como em qualquer jogo, obedece a um conjunto de regras que torna viável a assimilação de um determinado padrão. Mas é sobretudo no permanente jogo tensional com as transformações que os diversos padrões imprimem que o teatro tem resistido à sua redução enquanto arte de

---

[62] Biet, Christian; Triau, Christophe.(2006) *Qu´est-ce que le théâtre?* Paris: Gallimard

outros tempos. Ele reflete-se – como possibilidade única de sobrevivência – nas mudanças experimentadas pelo Homem, consciente de que ao negá-las morreria enquanto arte. O pior que o teatro pode fazer a si próprio é reclamar-se de um tempo que já não é deste tempo.

Talvez o seu vigor advenha, precisamente, da sua condição de arte viva e efémera incapaz de se fixar na certeza de um tempo que ocorre e o discurso que produz talvez não seja mais do que discurso em constante mutação – característica tão determinante da nossa contemporaneidade provisória. Daí lhe reconhecermos (e ainda bem!) recorrentes sinais de crise. Mas, crise e crítica são dois termos com a mesma origem e o segundo revela-se fundamental enquanto regulador da atividade do primeiro. Na tensão entre os dois conceitos o teatro revela a sua contemporaneidade.

Estaremos, pois, a caminhar para um teatro pós-orgânico, transitando o real para representações ou simulações - abolindo-se a fronteira entre realidade e representação - sem necessidade de um corpo, de uma presença, que eventualmente se terá até constituído como código e passado para o computador, contariando (ou, eventualmente, reformulando) o postulado de Phelan?

5.4. - O problema do corpo: corpo e seus acrescentos enquanto estruturas performativas na obra de Stelarc.

Partindo da máscara grega como um dos primeiros elementos protésicos que encontramos no domínio das artes performativas, podemos justapor a evolução da prótese no contexto artístico-performativo à evolução técnica, confrontando o seu propósito no corpo do ator grego com o trabalho desenvolvido pelo artista contemporâneo Stelarc.

Com efeito, se no caso do teatro grego a máscara era somente usada como artefacto amplificador das potencialidades do corpo no contexto humanista da cultura grega, para Stelarc o corpo ao ser visto "como uma arquitectura evolutiva para operar e ter consciência no mundo, significa que já não poderá ser visto somente como receptor da psique ou usado

somente para inscrição social mas, deverá ser considerado como uma estrutura – que poderá ser ligada a outras estruturas"[63] (Stelarc, 2005, p217).

Estamos assim num contexto pós-humano e pós-humanista pois, segundo Stelarc, o corpo *"terá necessariamente de ter uma estrutura biónica indiferente às antigas formas humanas"*[64].

Todavia, para David Le Breton *"estando o cyborg ainda longe de nós, a teimosia do sensível subsiste (...) uma humanidade fora do corpo é também uma humanidade sem sensualidade, amputada do paladar do mundo"*[65]. (Le Breton, 2008, p253)[66]

Como se vê "*tensão entre conceitos*" não falta. Mas, se não estamos ainda plenamente numa era *cyborg* já somos, contudo - sem que disso tenhamos plena consciência – algo que podemos classificar como *low tech cyborgs*. Assistimos a uma algoritmização da vida, terreno impróprio às formas conhecidas de *"sensualidade e paladar do mundo"* pois as tecnologias determinam novos campos de percepção.

Da máscara grega confeccionada com elementos naturais às actuais próteses resultantes do avanço da tecnologia, qual o papel que ainda reconhecemos ao corpo? Será um mero resquício da nossa condição biológica?

5.4.1. - Um corpo em transição

Enquanto lugar de incarnação do sujeito, o corpo é cada vez menos o lugar de transmissão da experiência. A capacidade do homem em inventar dispositivos técnicos tem-no transformado num rato de laboratório.

Os dispositivos técnicos são cada vez mais substitutivos de algumas das funções do corpo e concorrem para o aperfeiçoamento das suas funções. Este hibridismo entre corpo

---

[63] Smith, Marquard (Ed.) (2005) *Stelarc: the monograph*. Cambridge, MA: The MIT Press.
[64] Idem.

[65] "Mais le cyborg est loin encore, l´entêtement du sensible demeure (...) Une humanité hors corps est aussi une humanité sans sensorialité, amputé de la saveur du monde".

[66] David le Breton in *Du corps Surnuméraire*. Publicado em Lieux Théologiques nº 38, 2008 – Le corps, lieu de ce qui nous arrive. Gisel Pierre (Ed.). Genéve: Labor et Fides.

orgânico e dispositivos técnicos tornou-se uma característica cultural, influenciando e transformando decisivamente o corpo. Neste contexto, podemos considerar as transformações técnicas e tecnológicas como influenciadoras também em termos biológicos. De acordo com a formulação radical de Hans Moravec[67] *"somos infortunadamente hibrídos, semibiológicos, semiculturais: muitas das nossas características naturais não estão à altura das invenções da nossa mente"*.[68]

5.4.2. - Estará o corpo obsoleto?

No âmbito da arte e, mais especificamente, no contexto da *performance* o artista australiano Stelarc tem produzido um trabalho relevante que o levou a decretar a obsolescência do corpo.

Esta obsolescência reflecte-se na incapacidade que o corpo revela em responder aos desafios da modernidade sendo, por isso, necessário dotá-lo de acrescentos que lhe melhorem a produtividade. Para Stelarc o que é importante é o corpo como objecto e não como sujeito: não um corpo como sendo alguém, mas sim um corpo como podendo ser outra coisa.

Tendo em conta este propósito, Stelarc tem trabalhado sobre o corpo em múltiplas aproximações. Desde a fase inicial das "suspensões" à utilização de acrescentos robóticos, todo o seu trabalho conflui para a demonstração da fragilidade e insuficiência do corpo e para a necessidade de complementar ou alterar a sua natureza através de dispositivos tecnológicos e biotecnológicos.

---

[67] Hans Moravec (N. 1948) é professor no Instituto de Robótica da Universidade Carnegie Mellon. Ficou mundialmente conhecido quando afirmou que os *robots* substituiriam os homens no futuro e que o corpo já não seria competitivo numa perspectiva evolucionista.

[68] Citado por Ieda Tucherman, in Revista de Comunicação e Linguagens, nº 33 (p.

Fig. 45. Stelarc, 'Sitting/Swaying: Event for rock suspension', Maki Gallery, Tokyo, 1980

Nas mais de vinte suspensões que realizou entre 1976 e 1981, Stelarc identifica três fases distintas: uma primeira fase na qual o corpo era submetido a uma rotação de 360º: uma segunda fase em que o corpo era suspenso em estruturas; uma terceira fase em que o corpo se encontrava suspenso em estruturas colocadas no meio ambiente. Para Stelarc as suspensões eram um desafio simultaneamente de ordem conceptual e de ordem física. Com efeito, a provação a que submete o corpo era evidente "A dor é manifesta na maioria das performances de Stelarc."[69] (Goodall, 2005, p19). O objectivo das suspensões não é o de sujeitar o corpo à contemplação, mas sim o de o colocar sem memória nem expectativa, um corpo agindo sem passado e em negação com o futuro.

Embora decretando a obsolescência do corpo, é o corpo que tem sido o centro do seu trabalho. No entanto, o que o artista procura é um corpo que transcenda as suas próprias insuficiências. Essa transcendência não é, todavia, da ordem do metafísico: ela radica no reconhecimento das limitações da carne e nas contingências do ser humano puramente biológico. Para Stelarc o corpo torna-se, como já vimos, estrutura de suporte de uma arquitectura evolutiva.

[69] Jane Goodall *in Stelarc the Monograph*.

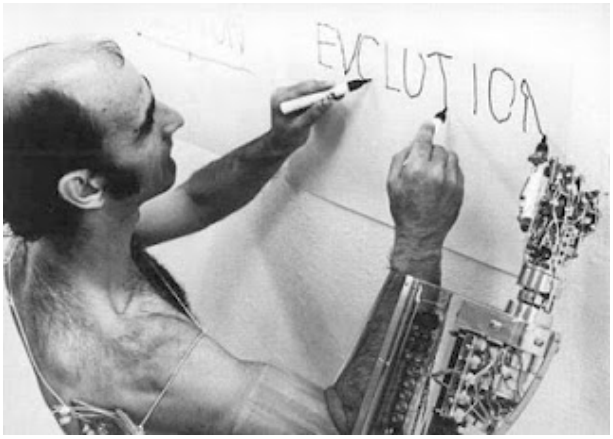


Fig. 46. Stelarc, *Handswriting "Evolution",* Maki Gallery, Tokyo 1982

A obra *Handswriting Evolution* constitui um exemplo paradigmático desse corpo enquanto estrutura de suporte. O braço protésico e o corpo do artista devem estar em harmonia e sincronia para que a tarefa seja consumada. Somente neste contexto de harmonia o conceito *cybernetic organism* faz sentido. Esta hibridação do corpo entre orgânico e máquina, será geradora de novas concepções e novos desafios. Importa, a propósito deste trabalho de Stelarc, realçar que o seu território é o do *cyborg* ou do corpo modificado e não o do andróide.

O não acompanhamento por parte do corpo do desenvolvimento técnico, é o que determina para Stelarc a consideração da sua obsolescência. No léxico de Stelarc o termo pós-humano acompanha o conceito de corpo obsoleto. No entanto, é necessário ter em conta o contexto em que o termo "pós-humano" se insere. Este termo tem sido aplicado por diversos artistas nas últimas três décadas e assinala as transformações que as novas tecnologias têm trazido à vida humana nos seus múltiplos aspectos (sociais, psíquicos, antropológicos) constituindo, para alguns, mais um passo na evolução da espécie.

5.4.3. - O abandono do corpo e o fim do humano?

Se bem que seja evidente a cada vez maior possibilidade de substituir o corpo humano por dispositivos tecnológicos, e existam alguns autores que considerem como possível determinadas máquinas atingirem um grau de complexidade que adquiram atributos como o da consciência, é bom não esquecermos que as máquinas são uma "imitação" dos padrões próprios do humano e que o "ambiente" no qual funcionam não é semelhante ao

ambiente que determina a noção que temos de consciência. Poderão, é certo, serem regidas por regras e códigos determinados por um outro tipo de ambiente, todavia este ambiente estará, seguramente, longe daquilo que determina a emoção humana. O ser humano é um animal social e político porque experimenta emoções de natureza individual e social. E são essas emoções que definem e estabelecem os seus valores enquanto espécie. A natureza humana é, assim, um somatório de comportamentos e características de âmbito genético e ambiental. Só através de uma fusão radical entre Homem e máquina poderíamos alterar este padrão. Tal fusão não parece, para já, como possível.

Tal como anteriormente referido, o corpo na sua relação com a tecnologia, é um rato de laboratório, um campo de experiências. O corpo sujeita-se a experiências que, ao colocar em causa a sua natureza, procuram a sua transcendência. Essa transcendência é, como já vimos, da ordem do racional e não da ordem do metafísico. O corpo está, cada vez mais, subordinado à tecnologia porque se revela incapaz de acompanhar os padrões de satisfação que o seu avanço proporciona. Este corpo que se vai transformando através das biotecnologias demonstra, cada vez mais, a estaticidade da sua condição humana em contraste com as possibilidades que lhe surgem do exterior. No entanto, abandoná-lo é construir um padrão diferente daquele sobre o qual assenta a sua essência. No entendimento de Leroi-Gourhan, tal não seria possível sem uma mudança de espécie. (Leroi-Gourhan, 1990)[70]

5.4.4. - O pós-humano

Já estamos bastante longe de um corpo que utiliza utensílios para a ampliação das suas capacidades. Estamos, cada vez mais, no terreno da mutação do próprio corpo por via das tecnologias que a racionalidade do ser humano foi capaz de criar. Falamos já de um corpo tecnologicamente incorporado, mas ainda não de um corpo desincorporado, ou seja, de uma "vida" virtualizada habitante do ciberespaço e existente fora do conceito de vida humana. Por enquanto, no campo da realidade virtual a "morte do corpo" ainda é somente o não reconhecimento do corpo do outro.

---

[70] Leroi-Gourhan, André (1990) *O gesto e a palavra*. Lisboa: Edições 70.

Considerando as possibilidades da desmaterialização do corpo, este transformar-se-ia em espectro e abandonaria a sua condição biológica. No virtual, o *avatar* comandaria, mas, para tal, seria necessário que o corpo real fosse reconfigurado segundo a lógica desse ambiente distinto. Um "corpo" assim, só poderia ser *imagem*. Tal não é, por consequência, manifestamente possível no que respeita à materialidade orgânica implícita à própria noção de corpo. Só é possível a transferência de informação dentro de uma mesma linguagem: nem o virtual é orgânico, nem o orgânico pode assumir-se como virtual.

Embora tal radicalidade pertença ainda a um futuro algo distante é certo que o já efectivo corpo biotecnológico nas suas continuidades e descontinuidades entre o natural e o cibernético pós-humano coloca, desde logo, todo um novo tipo de questões de natureza ética e política. (Hayles, 1999)[71]

Às possibilidades do desenvolvimento da biotecnologia está subjacente a necessidade humana de definição | imposição dos seus limites. Face à aceleração com que os avanços tecnológicos se produzem não é, contudo, fácil a produção de legislação que suscita sempre debates políticos e éticos de grande complexidade. Dada a diferença de velocidade entre a produção legislativa e o avanço tecnológico, corre-se o risco deste último ultrapassar o instituído. Uma outra alternativa se poderá colocar: a retracção planificada do avanço da tecnologia. Contudo, num mundo em que impera o capitalismo liberal globalizado, tal desígnio afigura-se de difícil implementação.

Conceitos como os de bioética e biopolítico implanta-se cada vez com mais premência nas sociedades atuais, questionando o próprio modelo social que determinou a sua origem. Os "direitos naturais" que têm enformado a sociedade ao longo dos séculos são confrontados com novas formas de poder e diferentes valores culturais.

5.4.5. - Depois do corpo, ou um outro corpo?

Poderá o avanço da tecnologia e o receio do seu não domínio perspectivar a retração no investimento tecnológico com um consequente regresso àquilo que é próprio da natureza

---

[71] Hayles, N. Katherine. (1999) *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature and Informatics*. Chicago, USA: The University of Chicago Press

humana? Ou, por outro lado, essa natureza já foi irremediavelmente transformada pela tecnologia? Estaremos já numa outra etapa da evolução?

Em "Corpo e imagem" José Bragança de Miranda avança com uma possibilidade que se nos afigura de grande pertinência:

> "O problema do nosso tempo é o acontecimento da técnica, cujas ondas de choque mal pressentimos. As tecnologias continuam a enxertar-se no corpo, como as roupas e as profissões, e em geral os atributos (Musil), naquilo que Ele tem de imaginário. Mas ao fazê-lo levam-no ao limite, esgotam-no, transparentizam-no. De vários modos: 1) inscrevendo-se na carne, substituindo-a, fundindo-se com ela. É o modela do cyborg, que existiu desde sempre, mas como inimizade da carne e do metal. Agora essa inimizade começa a desaparecer. Para isso era preciso passar pela figura das figuras, o corpo; 2) indo indirectamente, através das paixões, que são atraídas para uma miríade de imagens, que são o efeito da fragmentação do «corpo», que nenhuma profissão imagética substitui. A razão é que o corpo mediador está a ser substituído por um corpo-dos-*media*, dotado de uma pura consciência electrónica." (Bragança de Miranda, 2008, p.24)[72]

Regressando aos primórdios do teatro grego, recordemos que ele tinha por função dar aos cidadãos a possibilidade de afirmar a ordem material e espiritual da cidade, manifestando livremente a sua opinião. A magia dos ritos era substituída pela magia do teatro. Pela máscara, os deuses tomavam rosto humano e os homens venciam o espaço e superavam limitações do corpo. A tragédia era uma base de ensinamentos no contexto da polis. Na figura do herói trágico, cujos males o tinham conduzido a um nefasto destino, o homem grego aprende a evitar esses males reconhecendo os seu erros e limites e purificando-se por via da catarse. Stelarc enfatiza a obsolescência do corpo e a necessidade de negação da "natureza humana" perspectivando o corpo numa ideia de suporte arquitetural pós-biológico. Entre a máscara grega - instrumento de que o homem se serve – e o corpo obsoleto e tecnologizado de Stelarc, não é só o avanço da racionalidade e da ciência que observamos. É, também, toda uma transformação cultural que vai perdendo esse corpo por via do domínio que sobre ele exerce. Para o Homem a ideia de progresso tem surgido associada à ideia de domínio da natureza. Parece ter chegado a vez de esse domínio se exercer sobre aquilo que

[72] Miranda,cit, p.24

lhe dá essa força e esse poder. Entramos assim num paradoxo. Todavia, o pretenso fim do humano não é o regresso à natureza.

A autonomização da técnica pressupõe uma alteração das dimensões da experiência, da qual restam cada vez menos domínios que escapem à escalada progressiva dessa autonomização sendo, contudo, os seus modelos inspirados nos modelos biológicos.

Estamos a assistir a uma certa naturalização da técnica com a consequente alteração dos valores, crenças e tradições sobre os quais se fundou o sujeito moderno.

Contudo, mais do que criar uma nova *imagem* do corpo, as tecnologias de que dispomos reconfiguram-no, segundo a lógica de um novo discurso. Será esse discurso ainda enunciado pelo Homem?

Para os gregos as limitações da condição humana eram explicadas pelo *destino*. E o destino era controlado pelos deuses. Mas o Homem grego procurava conviver com eles na *physis* em harmonia. No entanto, para os partidários do pós-humano, o Homem, apesar de tudo, toma nas suas mãos o seu destino:

> "Pela primeira vez, nós temos a capacidade de moldar o nosso destino evolutivo – trabalho dantes considerado como prerrogativa de Deus. Esta é a necessária e inevitável próxima fase. É o destino lógico da nossa civilização(...) O cyborg não sonha com uma comunidade segundo o modelo de uma família orgânica. O cyborg não reconhece o Jardim do Éden: não é feito de lama e não pode sonhar em tornar-se pó".[73] (Haraway, 2004, p162-163)

Prescindindo dos deuses, prescinde-se também da physis e da cultura. Parece ser este um novo modelo de coabitação. Por enquanto, em harmonia violenta.

---

[73] Haraway, Donna (2004) *A cyborg manifesto.* Publicado em *Readings in the philosophy of technology*. Oxford, UK: Rowman & Littlefield Publishers, Inc. (David Kaplan, Ed.)

CAPÍTULO VI - O TEATRO E AS SUAS MEDIAÇÕES SONORAS E VISUAIS

6.1. - A mediação através do som: do teatrofone ao teatro radiofónico

"Sem interesse pela sua festa, Jacintho não se affadigou em a compôr com relevo ou brilho. Encommendou apenas uma orchestra de Tziganes (os Tziganes, as suas jalecas escarlates, a melancolia aspera das Czardas ainda n'esses tempos remotos emocionavam Paris): e mandou, na Bibliotheca, ligar o Theatrophone com a Opera, com a Comedia-Franceza, com o Alcazar e com os Buffos, prevendo todos os gostos desde o tragico até ao picaro. (...) Deixára pender os braços, os hombros, descorçoado. Depois, com o seu lento andar balançado como o d'um velho piloto, atirando um pouco para traz as lapellas da casaca, foi saudar Madame d'Oriol, que toda ella faiscou, no sorriso, nos olhos, nas joias, em cada préga das suas sêdas côr de salmão. Mas apenas a clara e macia creatura, batendo o leque como uma aza alegre, começára a chalrar, S. Alteza reparou no apparelho do Theatrophone, pousado sobre uma mesa entre flôres, e chamou Jacintho:

— Em communicação com o Alcazar?... O Theatrophone?

— Certamente, meu senhor.

Excellente! Muito chic! Elle ficára com pena de não ouvir a Gilberte n'uma cançoneta nova, as *Casquettes*. Onze e meia! Era justamente a essa hora que ella cantava, no ultimo acto da *Revista Electrica*...—Collou ás orelhas os dous «receptores» do Theatrophone, e quedou embebido, com uma ruga séria na testa dura. De repente, n'um commando forte:

— É ella! Chut! Venham ouvir!... É ella! Venham todos! Princeza de Carman, para aqui! Todos! É ella! Chut...

Então, como Jacintho installára prodigamente dois Theatrophones, cada um provido de doze fios, as senhoras, todos aquelles cavalheiros, se apressaram a acercar submissamente um receptor do ouvido, e a permanecer immoveis para saborear *Les Casquettes*. E no salão côr de rosa murcha, na nave da Bibliotheca, onde se espalhára um silencio augusto, só eu fiquei desligado do Teatrophone, com as mãos nas algibeiras e ocioso. (...) Uma das senhoras murmurou:

— Mas, não é a Gilberte!...

E um dos homens:

— Parece um cornetim...

— Agora são palmas...

— Não, é o Paulin!

O Gran-Duque lançou um *chut* feroz... No pateo da nossa casa ladravam os cães. D'além do ribeiro respondiam os cães do João Saranda. Como me encontrei descendo por uma quelha, sob as ramadas, com o meu varapau ao hombro? E sentia, entre a sêda das cortinas, n'um fino ar macio, o cheiro das pinhas estalando nas lareiras, o calor dos curraes atravez das sebes altas, e o susurro dormente das levadas...

Despertei a um brado que não sahia nem dos eidos, nem das sombras. Era o Gran-Duque que se erguera, encolhia furiosamente os hombros:

—Não se ouve nada!... Só guinchos! E um zumbido! Que massada!... Pois é uma belleza, a cançoneta:

Oh les casquettes,

Oh les casque-e-e-tes!...

Todos largaram os fios—proclamavam a Gilberte deliciosa. E o mordomo bemdito, abrindo largamente os dous batentes, annunciou:

— *Monseigneur est servi!* "[74] (Eça de Queirós *in* A Cidade e as Serras - 1901)

[74] Queiróz, Eça (1901) *A cidade e as serras*. Porto: Livraria Chardron

Fig. 47. Clément Ader e o *Théatrophone* – 1881

Talvez a imagem acima retrate a cena imaginada por Eça no opíparo jantar oferecido por Jacinto no 202 em Paris em homenagem ao Grão-Duque Casimiro... e ao seu raro pescado, diga-se em abono da verdade.

Independentemente das frivolidades citadinas e burguesas descritas por Eça, importa determo-nos naquele tão estranho aparelho, presente nos mais requintados salões mundanos.

Inventado em 1881 pelo francês Clément Ader, o Théatrophone foi comercializado poucos anos depois, permitindo aos subscritores ouvirem em directo récitas de teatro ou de ópera através das linhas telefónicas. Nesse sentido, o Teatrofone assume-se como o primeiro sistema de transmissão de um espectáculo ao vivo tendo lugar num local diferente (e distante) daquele onde se encontrava o seu público ouvinte. Para que a transmissão fosse tecnicamente possível, além da óbvia existência de linhas telefónicas, era necessário colocar no local em que era dado o espectáculo uma série de telefones que, através do bucal, faziam a transmissão do evento para diferentes espaços (salões particulares ou públicos) sendo esta audível através de auriculares. Como se observa na imagem, o número de Teatrofones necessário variava consoante o número de ouvintes, dado que cada aparelho possuía um número limitado de auriculares (dois ou quatro).

Portugal, além da descrição de Eça em A Cidade e as Serras desde cedo ficou estreitamente ligado ao Teatrofone quando o Rei Luís I, logo em 1884, usou o sistema para ouvir uma ópera à qual não podia assistir. Esta utilização precoce do aparelho por parte do Rei, deu à invenção - que tinha sido apresentada na Exposição Mundial de Paris em 1881, uma grande notoriedade.

Contudo, o Teatrofone foi incapaz de resistir ao desenvolvimento das transmissões via rádio e do fonógrafo (que permitia gravar e reproduzir som) começando a cair em desuso no final dos anos 20 do século passado.

78 O ANTONIO MARIA 6 DE MARÇO DE 1884

As folhas diarias teem mais ou menos fallado detidamente da *Laureana* e por isso não diremos sobre essa opera outra coisa que não seja a manifestação da nossa admiração sincera e do nosso grande enthusiasmo, pois vermos que entre nós, que aos proprios olhos nos desprestigiamos e apoucamos como coisa que nada vale, existe ainda vontade e talento e tão incontestaveis que não podemos recusar-lhe justiça, a despeito da leviana indifferença com que usamos acolher tudo quanto em o nosso meio se produz.

Cabe-nos tambem applaudir a boa vontade da empreza de S. Carlos, como a de todos os artistas que tomaram parte no desempenho d'aquella peça e cuja coadjuvação dedicada e lealissima tanto concorreu para o complemento d'aquelle grande exito.

A todos um bravo enthusiastico e a Augusto Machado um abraço muito estreito.

* * *

Como é sabido, sua magestade el-rei e sua illustre familia, a quem o luto official não deixa temporariamente frequentar divertimentos publicos, entenderam e muito assisadamente que tal pragmatica em nada pode entender-se com os divertimentos particulares e que, pelo facto de na rua terem de chorar, nem por isso em casa deviam deixar de rir; e, não querendo perder a primoira audição da *Laureana*, mandaram estabelecer um fio telephonico entre o palco do theatro de S. Carlos e o real palacio da Ajuda.

D'esta fórma, sua magestade poude ouvir toda a opera muito alegremente, com toda a commodidade do lar domestico, sem as etiquetas cortezãs nem as luvas *gris perle* do camarote real, sentado no throno, de manto de arminhos, ou mettido na cama, de barretinho de algodão, consoante os seus appetites ou as suas necessidades corporaes.

Confessamos que de começo sua magestade, pouco costumado decerto a apreciar operas por um canudo, viu Braga pelo dito primeiro que se habituasse ao manejo dos tubos telephonicos.

Assim, por exemplo, quando se tratava de applaudir algum trecho de musica mais notavel, el-rei, que não tem senão as duas mãos com que segurava os canudos, tinha de largal-os para bater as palmas, seguindo-se fatalmente que com este abandono do fio telephonico perdia sempre o fio da cantoria!

Durante o primeiro intervallo sua magestade e os principes não perceberam que já tinha acabado o acto e continuavam a escutar attentamente pelo telephone. A este tempo suscitou-se uma questão — puramente particular — entre uma formosa dançarina e um elegante frequentador do theatro de S. Carlos, trocando-se, ao que parece, algumas palavras menos bem soantes na lingua de Calderon...

— Então que diabo é isto? segredou el-rei; a opera ha bocado era em italiano e agora mette recitativo em hespanhol?!...

E logo para os principes:

— Larguem os canudos, meninos, que este solo de trompas não é para as suas castas trompas de Eustaquio...

Ao que o principe real respondeu sensivelmente contrafeito:

— Ora o papá sempre tem coisas... Agora que estavamos a ouvir uns trechos tão bonitos da *Galina Cega*...

— Qual gallinha nem meia gallinha! volveu sua magestade encolerisado; o que os meninos ouviram cantar foi o gallo, o que quer dizer que já são horas de irem conversar com o travesseiro...

Depois d'esse pequeno incidente sua magestade familiarisou-se de todo com o canudo do telephone ao ponto de não perder pitada de quanto se passava em S. Carlos pelos sons que lhe chegavam ao ouvido.

Fig. 48. Imagem publicada no *António Maria* de 6 de Março de 1884, p78 – Cedência do Museu Bordalo Pinheiro / EGEAC

Fig. 49. Imagem publicada no *António Maria* de 6 de Março de 1884 – Cedência do Museu Bordalo Pinheiro / EGEAC

6.1.1. - O teatro e a rádio

> "O aparecimento do fonógrafo, mais tarde da rádio e da televisão, provocou o colapso não só do espaço social, cultural e físico, mas também da economia da representação. A gravação e sua disseminação alteraram para sempre o espaço acústico impondo-lhe uma nova indústria que traz consigo um novo poder. Ocupar o espaço acústico, mesmo aquele que nunca está fora do privado, é uma determinação dos elementos do poder: se o auscultador é o símbolo de uma profissão, o maior número de *media* tecnológicos sob a mesma orientação é símbolo de uma sociedade que quer a todo o custo difundir-se (b*oadcasting*) e repetir-se, representando o lugar do controlo e poder contemporâneos."[75] (Ribeiro, 2011, p90)

Embora o fonógrafo tenha sido uma extraordinária invenção - levada a cabo por Thomas Edison em 1877 - é sobretudo a rádio, enquanto possibilidade de transmissão directa e possibilidade de gravação, que nos interessa no âmbito do presente trabalho.

[75] Ribeiro, Luís Cláudio (2011) *O mundo é uma paisagem devastada pela harmonia*. Lisboa: Vega

A rádio deve o seu aparecimento aos desenvolvimentos do telégrafo e do telefone na prossecução da "telegrafia sem fios". Foi Guglielmo Marconi, em 1895, que prova a possibilidade da radiocomunicação ao enviar e receber o primeiro sinal rádio. Em 1915 é realizada a primeira transmissão de voz entre as cidades norteamericanas de São Francisco e Nova Iorque, dando-se início às potencialidades que entretanto vieram a desenvolver-se, fundamentalmente no que respeita à radiodifusão (*broadcasting)*.

No caso da relação entre a rádio e o teatro devemos, desde logo, distinguir dois aspectos fundamentais: a transmissão ao vivo (*live broadcast*) e a gravação e posterior difusão. Na transmissão ao vivo de um espetáculo teatral, a rádio limita-se e enviar para outro local o som de uma peça teatral que é representada num teatro determinado (situação semelhante ao exemplo já dado no caso do teatrofone, mas usando uma tecnologia sem fios - radiodifusão): no caso do teatro radiofónico ou radioteatro estamos a falar da gravação de uma peça teatral para difusão posterior. É sobre este segundo aspecto que nos debruçaremos um pouco mais, dado que o mesmo constitui uma outra especificidade no contexto teatral, com características novas e próprias, determinadas pela tecnologia que as possibilita.

6.1.2. - O teatro radiofónico: a rádio como único meio no qual os atores são invisíveis para a audiência.

O teatro radiofónico (radiodrama) surge nos Estados Unidos da América em 1920 e na Europa - no Reino Unido - em 1924. Considerando, precisamente no caso do Reino Unido, o enorme poderio da BBC, poderemos afirmar que esta estação determinou a estética e o modo de fazer do radioteatro no velho continente. O teatro radiofónico atingiu a sua grande popularidade até aos anos 60 do século XX, época em que a televisão começou a contribuir de forma muito acentuada para o seu desaparecimento.

O teatro radiofónico adquiriu a sua autonomia face ao teatro ao vivo devido às singularidades técnicas que lhe determinavam outras possibilidades e uma nova estética. Com efeito, a ausência dos aspectos visuais, centrando a narrativa nos aspectos auditivos, transforma a natureza da obra teatral impondo outros métodos de abordagem e afirmando um terreno para novas formas de escrita, tendo em conta as especificidades do meio. Mário Lago, ator brasileiro celebrizado pelas primeiras novelas transmitidas com grande sucesso em

Portugal e grande entusiasta do teatro radiofónico, dizia numa palestra que deu em Lisboa, nos anos 80 do século passado, a propósito desta forma de produção e difusão teatral que "o teatro radiofónico era a melhor forma de induzir o espectador a tornar-se participante ativo na construção do acontecimento teatral através do estímulo da sua imaginação e criatividade. Ou seja, ao contrário daquilo que acontecia quando se ia ver determinada peça a um teatro, em que tudo lhe era dado - os figurinos, a encenação, o desenho das personagens - acentuando a sua passividade, no caso do teatro radiofónico nada lhe era entregue de mão beijada, tendo ele que construir e imaginar as situações e ambientes. Esta participação do espectador na construção do imaginário da peça era, contudo, qualificada, uma vez que era guiada pelo realizador, atores e sonoplasta".

Se esta "nova forma teatral" possibilita uma percepção estética, bem sintetizada nas palavras de Mário Lago, ela possibilita, também, o alargamento da audiência através do uso de uma tecnologia de massificação, conquistando um público heterogéneo e eventual não frequentador de espetáculos de teatro. Apesar de largos milhares de ouvintes poderem partilhar em simultâneo a mesma história, cada um deles partilha-a em maior solidão. Já não estão com outros espectadores presentes numa sala, a interação com o outro está praticamente anulada encontrando-se, assim, mais susceptíveis à manipulação (neste caso, não necessariamente em termos negativos).

Considerando as características e possibilidades do meio rádio os textos sofrem, na sua apresentação sonora, transformações que os "radializam". A "nova forma teatral" determina, também, a escrita de textos teatrais dedicados, os quais, ao contrário dos textos escritos para a cena, têm que cumprir qualidades "radiogénicas". Assim, outros domínios da percepção são valorizados na ausência da visão. A voz dos atores e a sua adequação ao meio é fundamental (lembremo-nos do que foi a passagem do cinema mudo ao sonoro) o domínio das questões técnicas ao nível da dicção e elocução tornam-se essenciais, dada a relevância que adquirem e a impossibilidade de serem "mascaradas" pelos aspectos visuais. A própria imagem visual passa a ser dada por ambientes ou paisagens sonoras. As didascálias, presentes nos textos e que servem de indicações do autor para os atores e encenadores, passam a ser muitas vezes ditas (narradas) fornecendo indicações espácio-temporais. De um texto previamente escrito, a rádio "constrói" um novo objeto que não é nem teatro nem literatura.

O trabalho que a rádio faz sobre as percepções auditivas modifica o espectador normal de teatro e torna-o apto a identificar as componentes sonoras do espetáculo e a assimilar técnicas que são próprias deste meio, como a montagem, a narração em *off* ou o ruído e a música gravada. (Crook, 1999)[76]

6.1.3. - O teatro e a rádio em Portugal

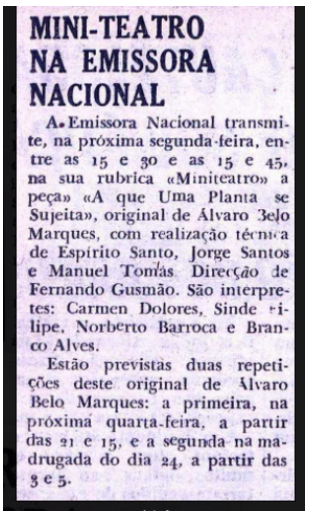
O teatro na rádio em Portugal inicia-se em 28 de Agosto de 1934 na Emissora Nacional. Este "teatro invisível" - na bela formulação do realizador de teatro radiofónico Eduardo Street - dá os seus passos no novo meio com a peça *A Ceia dos Cardeais* de Júlio Dantas. Embora com algumas interrupções, a presença do teatro na rádio manteve sempre regularidade, tendo sido inclusivamente criadas companhias para este novo género e que eram constituídas pelos maiores atores da época, logicamente vindos do palco. De entre esses atores assinale-se os nomes de Álvaro Benamor, Samuel Diniz (intérprete de *A Ceia dos Cardeais*), Assis Pacheco, Curado Ribeiro, Rogério Paulo, Ruy de Carvalho, Eunice Munhoz, Raul de Carvalho, Carmen Dolores, Ruy Furtado, entre muitos outros.

A 10 de Setembro de 1936 é pela primeira vez transmitida uma peça especificamente escrita para a rádio. Tratava-se de *Bodas de Lia* de Pedroso Rodrigues. Esta transmissão apresentou uma outra novidade: a sonorização da mesma com a oratória "*Le Déluge*" de Saint-Saens.

O teatro radiofónico experimentou várias transformações. Desde a transmissão de peças teatrais na íntegra, à adaptação e dramatização radiofónica das mesmas ou de grande romances da literatura portuguesa e universal (emitidas no contexto dos célebres folhetins) à escrita de peças próprias para a rádio, todas as formas contribuíram para a popularização do meio e para a grande aceitação das suas produções por parte do público mais erudito (no que respeita ao teatro) ou por parte de um público com menos hábitos culturais (no que diz respeito a alguns folhetins de carácter mais popular, de que são exemplo os folhetins TIDE iniciados na Rádio Graça).

---

[76] Crook, Tim (1999) *Radio drama: theory and practice*. London, UK: Routledge.



MINI-TEATRO NA EMISSORA NACIONAL

A Emissora Nacional transmite, na próxima segunda-feira, entre as 15 e 30 e as 15 e 45, na sua rubrica «Miniteatro» a peça» «A que Uma Planta se Sujeita», original de Álvaro Belo Marques, com realização técnica de Espírito Santo, Jorge Santos e Manuel Tomás. Direcção de Fernando Gusmão. São interpretes: Carmen Dolores, Sinde Filipe, Norberto Barroca e Branco Alves.

Estão previstas duas repetições deste original de Álvaro Belo Marques: a primeira, na próxima quarta-feira, a partir das 21 e 15, e a segunda na madrugada do dia 24, a partir das 3 e 5.

Fig. 50. *Jornal de Notícias*, 19 de outubro de 1974. Fonte: Blogue Indústrias-Culturais.

Curiosamente, só em 1992 é realizada a primeira transmissão radiofónica ao vivo, fora dos estúdios, de uma peça de teatro. Tratou-se da transmissão de *Frei Luís de Sousa* de Almeida Garrett, realizada a partir do Palácio Fronteira e que contou com a participação de nomes como, Lourdes Norberto, Natália Luiza, Mário Pereira ou Canto e Castro.

6.1.4. - O teatro radiofónico e as suas origens no palco

Conforme já referido, a generalidade dos atores de teatro radiofónico provinham do palco. O novo meio implicava novas abordagens técnicas e interpretativas a que nem todos se adaptavam. Os aspectos relativos à qualidade da voz (e à adequação da mesma à personagem) eram muito importantes, bem como a capacidade em lidar com uma representação mais descontinuada, por força de diversos imperativos de ordem técnica. Embora alguns dos sons que criavam os ambientes relativos à ação existissem pré-gravados, muitos deles eram feitos nos estúdio por atores e técnicos com recurso a objetos muito simples (utilização de papel ou plástico para dar a ideia de chuva) ou a outros relativamente mais complexos (utilização de rolos para fazer vento, semelhantes aos utilizados nos palcos dos teatro do barroco – alguns ainda persistindo em palcos e estúdios contemporâneos). Refira-se a este propósito a descrição de alguns desses efeitos, numa entrevista dada por Armando Caldas a Eduardo Street em 2012 e no qual assinala a função de alguns dos técnicos de estúdio :

> "Um que gravava e um que abria a porta, fazia o barulho de abrir a porta, outro que fazia o cavalo a trote, mais depressa, mais devagar, faziam o barulho do trote do cavalo. (...) o abrir a porta, o meter a chave na porta, tinham portas. Despejar água por um copo. Era uma coisa apaixonante."[77] (Santos, 2013, p200)

O teatro radiofónico era (é!) também uma outra forma de diversificar a atividade profissional dos atores. Além do teatro, que se assumia como a forma determinante no que respeita à empregabilidade, o teatro radiofónico – ainda antes da produção televisiva - foi assumindo um papel importante nos que respeita ao alargamento das oportunidades profissionais dos atores constituindo-se, por conseguinte, numa fonte de rendimento financeiro complementar à atividade principal que se exercia no palco. Contudo, o teatro radiofónico assumia-se, também, como profissão principal para muitos técnicos, autores e adaptadores de obras teatrais, realizadores e mesmo atores que praticamente só se dedicavam à rádio.

Fig. 51. Gravação de uma peça de Teatro Radiofónico. Foto: Arquivo RTP.

[77] Santos, Rogério (2013) *Estudos de rádio em Portugal*. Lisboa: Universidade Católica Editora.

6.1.5. - O declínio do teatro radiofónico

O declínio do teatro radiofónico em Portugal deve-se, essencialmente, ao desmantelamento da Emissora Nacional que foi, apesar de tudo, substituída nesta função pela Radiodifusão Portuguesa (RDP) e, sobretudo, à crescente popularização da televisão que aliava som e imagem, tornando mais atrativas as obras teatrais e os seus vários sub-géneros. Até ao início dos anos 90 o teatro radiofónico era transmitido com cada vez maiores intermitências na RDP (Antena 1, Antena 2 e RDP Internacional). No final dessa década era praticamente inexistente, não obstante algumas tentativas para o reavivar, ainda continuou titubeante até 2005. Depois deste período, apesar de terem ainda existido alguns ciclos (raros) em que se procurou estimular o género, podemos dizer que o teatro radiofónico perdeu a expressão no meio que lhe deu vida. Não obstante, tem permanecido ao longo dos anos na Antena 2 a rubrica "Teatro Sem Fios" que, entre 2011 e 2019 apresentou cerca de 40 peças de teatro radiofónico. [78]

6.2. - A mediação através da imagem: do palco ao ecrã de televisão

Após a descoberta de como efetuar a transmissão de áudio, novo desafio estava em cima da mesa: como efetuar a transmissão de imagens?

As primeiras experiências permitiam a transmissão de imagens estáticas via telefone para os jornais. Sabemos, desde os primórdios do cinema, que se houver uma sequência de imagens de 16 ou mais por segundo, temos uma ilusão de movimento. Assim, havia que acelerar o processo de transmissão de imagens estáticas para criar a ilusão de movimento. Tal não foi fácil, dado que inicialmente eram necessários cerca de vinte minutos para transmitir uma única fotografia. Depois de resolvida tecnicamente a questão da transmissão sequencial de imagens através das ondas de rádio estavam abertas as portas para a "invenção" das televisão. Tal foi realizado pela primeira vez, em 1927, nos EUA, pelo jovem Philo Taylor Farnsworth, que concebeu um sistema que conseguia capturar imagens em movimento, codifica-las em ondas rádio e depois plasmá-las em imagem num ecrã. Apesar de outras

[78] É possível ouvir algumas emissões de Teatro Sem Fios em https://www.rtp.pt/play/p305/teatro-sem-fios

experiências anteriores com algum sucesso - Boris Rosing na Rússia, Charles F. Jenkins nos EUA e John L. Baird em Inglaterra – é atribuída a Farnsworth a "invenção" daquilo que conhecemos hoje como televisão. Na Europa, a BBC efetua emissões de carácter experimental em 1929. Em 1939 são efetuadas nos EUA as primeiras transmissões televisivas (de eventos desportivos).

A primeira peça transmitida nos EUA foi *The Queen´s Messenger de* J. Hartley Manners, em 11 de Setembro de 1928, em Nova Iorque, num regime experimental. As transmissões de eventos teatrais, em estúdio, colocavam grandes constrangimentos aos atores dado que, tendo em conta as limitações técnicas, a intensidade da iluminação tinha que ser muito forte, colocando sérios problemas de sobreaquecimento nos estúdios. Com a Segunda Grande Guerra verifica-se um menor investimento no desenvolvimento da televisão, o qual volta a adquirir pujança a partir de 1945, após o termo do conflito. Tanto nos Estados Unidos da América como na Europa, grande parte da programação no que respeita à ficção vai buscar as referências ao teatro, quer no que respeita à transmissão e adaptação de peças teatrais, quer no que respeita ao desenvolvimento das primeiras séries produzidas para o novo meio – à semelhança do verificado na rádio. No Velho Continente assinale-se o papel da British Boadcasting Corporation (BBC) que foi, tanto na televisão como na rádio, determinante no que respeita a conteúdos, estéticas e modos de produção.

A primeira transmissão de uma peça de teatro pela BBC dá-se em 1930 com *O Homem da Flor na Boca* do italiano Luigi Pirandello. Seis anos depois é transmitida *A Scottish Comedy* que se constituiu como a primeira adaptação para televisão de uma obra teatral num serviço regular de televisão, pese embora o número de telespectadores (cerca de 300).

Fig. 52. *The Queen´s Messenger* – 1928

DRAMA IS RADIOED THROUGH TELEVISION

WGY'S Broadcast of First Play Successfully Received by Listeners.

EVENING IN PARIS AT 8

WGY'S broadcast of the first play by television on September 11 was received at Los Angeles, Calif., by Gilber Lee and Kenneth Ormiston, radio operators of that city.

"Results only fair, due to fading of 21 meter wave. Voices very strong with occasional glimpses of faces," Mr. Ormiston reported.

An independent investigator, Mr Camilli, of Pittsfield, Mass., also reported reception of the television signals. He said that the signals were much better after midnight.

WGY established itself as the first station anywhere to present a drama by television, transmitting picture and voice simultaneously on separate radio channels. Those equipped with suitable receivers for vision and sound were able to see and hear the actors in the play, though miles separated them from the actual performance.

Washington Post, September 21 1928

Fig. 53. Notícia do Washington Post relativa à transmissão de *The Queen´s Messenger*.

6.2.1. - O teatro e a televisão em Portugal

Após as emissões de caráter experimental realizadas na Feira Popular a partir de 4 de Setembro de 1956, a primeira emissão regular da RTP aconteceria a 7 de Março de 1957, já nas instalações do Lumiar. Desde as emissões experimentais de 1956 o teatro marcou presença. Foram transmitidos alguns excertos de peças que estavam em cena em Lisboa e

apresentados outros expressamente para o efeito, como o caso do monólogo de D. Fernando em *Leonor Teles* declamado pelo actor Rogério Paulo.

O primeiro teleteatro apresentado pela RTP acontece a 11 de Março de 1957 (quatro dias após o início das emissões regulares) e coube ao actor Ruy de Carvalho estrear o género na televisão com *O Monólogo do Vaqueiro de* Gil Vicente, com realização de Álvaro Benamor.

Refira-se, a este propósito as considerações de um crítico de televisão de um jornal diário sobre as condições necessárias para realizar um programa de teleteatro:

> "Realizar um programa de teleteatro equivale a movimentar de uma vez a totalidade dos recursos da estação: artísticos, técnicos e de organização. Mobilizam-se todos os meios do estúdio. Põe-se à prova a preparação, competência e sensibilidade artística do pessoal, desde o iluminador aos operadores de câmara e de regência, desde o simples assistente de microfone ao montador de som. A arquitetura dos cenários, a riqueza ou a miséria do guarda-roupa ou dos adereços, a composição dos tipos, o tom da caracterização, o gosto da decoração, associados ao desenho da marcação, ao nível da representação e da planificação do som e da imagem – tudo conta num espetáculo de teleteatro" (citado em Teves, 1998, p6)[79]

Embora o teleteatro fosse complexo, exigindo recursos capacitados a nível técnico e humano, para os atores o mesmo constitua um novo desafio, forçosamente diferente daquele a que estavam habituados nas tábuas de um palco e com o público presente. Esta "invisibilidade" do público e o receio de falhar perante uma audiência que se imaginava numerosa constitui o maior temor assinalado por Ruy de Carvalho em entrevista comemorativa dos 25 anos de emissões regulares.

Em complemento desta opinião, transcrevemos parte da entrevista (talvez a última) dada pela atriz Sara Vale ao Semanário Rádio e Televisão em 20 de Outubro de 1956 e que em resposta à pergunta "Acha que existe uma diferença grande entre atuar no teatro e na TV?" deu a seguinte resposta:

---

[79] "Orticon", Diário Popular, de 16.3.1957, citado em Teves, Vasco Hogan (1998) *História da televisão em Portugal: 1955-1979*. Lisboa: TV Guia.

> "Enorme! A TV é de uma ingratidão atroz para connosco. Veja: o Sr. vai ao teatro, senta-se no seu lugar e esquece o resto do mundo e da vida. Abandona-se à fascinação do artista. Entrega-se-lhe inteiramente para que ele o faça sorrir, entristecer, odiar ou chorar. Em compensação, olhe onde estão colocados os receptores de televisão: em tabernas, esplanadas, cafés, restaurantes, casas particulares e praças públicas. Ao mesmo tempo que assiste a um espetáculo V. come ou bebe, fala com pessoas, conta e ouve anedotas e comentários, ralha com a criada e ouve chorar os filhos. Quer dizer, V. não se abandona: o artista da TV mal pode exercer qualquer domínio psicológico sobre o telespectador. É por isso que lhe digo que existe uma diferença enorme entre o teatro e a TV e, que a TV é de uma ingratidão atroz para os artistas".[80]

Com a introdução do *telerecording* e, sobretudo, do *vídeo-tape*, passou a ser possível a gravação de peças de teatro - ou de teatro adaptado para televisão - para futuras emissões.

As "Noites de Teatro" passaram a fazer parte da programação e nelas foram divulgados grandes textos e grandes autores nacionais e estrangeiros como Tcheckov, Gil Vicente, Miguel Torga, Camilo Castelo Branco, Romeu Correia, António Patrício, realizados por profissionais como Artur Ramos, Ruy Ferrão, Ferrão Katzenstein, Herlander Peyroteo e interpretados por grandes nomes do teatro – que se iam afirmando no novo meio – como João Villaret, Vasco Santana, Alves da Costa, Eunice Munhoz, Amália Rodrigues, Rogério Paulo e Ruy de Carvalho, entre muitos outros.

Este novo género teve logo aceitação imediata por parte do público pois permitia levar as obras e a figura dos atores a regiões do país que não tinham acesso a representações teatrais. Era tal a receptividade das rubricas de teatro que, em 1958, passaram pelo ecrã cinquenta peças de teatro e 101 intérpretes. (Teves, 1998)

Em 1960, a 6 de Janeiro, dá-se a primeira transmissão em direto de uma peça de teatro. Esta transmissão foi realizada a partir do Teatro Monumental, em Lisboa. A peça, que contava com a presença do público na sala, era *Pega Fogo* de Jules Renard e tinha Cacilda Becker como protagonista.

---

[80] Citado em: Teves, Vasco Hogan. *História da televisão em Portugal: 1955-1979*.

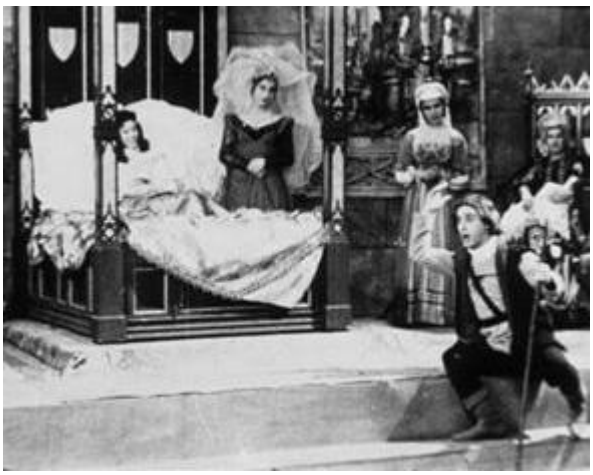


Fig.54. Cena da primeira peça representada na RTP em 1957: *O Monólogo do Vaqueiro* de Gil Vicente, com o ator Ruy de Carvalho.

CAPÍTULO VII – ESTUDOS DE CASO

7.1. - A "máquina de cena" do Teatro Nacional de D. Maria II

Tem-se, erradamente, a ideia de que a reconstrução do Teatro Nacional de D. Maria II[81] após o violento incêndio que o destruiu na madrugada de 2 de Dezembro de 1964 - algumas horas após a representação de *Macbeth* de William Shakespeare - foi objecto de alguma aleatoriedade. Tal deve-se, em parte, às características das opções decorativas e estéticas, sobretudo nas áreas públicas (foyers, sala, etc) e fundamentalmente, ao desconhecimento do processo que norteou a sua reconstrução.[82]

---

[81] Projecto original do arquiteto italiano Fortunato Lodi inaugurado em 13 de Abril de 1846

[82] No Diário Popular de 2 de Dezembro de 1974, o jornalista Carlos Benigno da Cruz tece duras críticas à reconstrução do Teatro, acentuando controversas opções de natureza técnica e, fundamentalmente, de natureza política, nomeadamente: o facto de se ter optado por um projeto megalómano, que acentuava a vontade e autoridade do governo fascista da época; o facto de os cerca de oitocentos lugares disponíveis terem exigido custos de construção elevados e exigirem também custos de manutenção igualmente avultados, sendo esses mesmos lugares dirigidos à elites da época e não às classes populares "É um crime gastar-se tanto dinheiro para uma coisa inútil. É uma obra criada pelo fascismo para servir uma elite, uma minoria de nababos. Isto não é um teatro para dar espectáculos para o povo, que aliás, nem aqui vai caber". Benigno da Cruz critica também a ostentação na decoração dos interiores e os custos daí decorrentes. Mesmo os aspectos técnicos são fortemente criticados pelo jornalista " Só o palco e toda a sua complexa mecânica de cena deve rondar os 38 mil contos. Na Europa palcos deste tipo contam-se com os dedos de uma das mãos, e mesmo assim são instalados em salas para cinco e mesmo dez mil espectadores. Montá-lo numa sala para oitocentos espectadores é efectivamente uma barbaridade. (...) Para quem goste de pormenores adiante-se que o palco é circular e rotativo com catorze metros de diâmetro, com dois cortes elevatórios. O projecto é austríaco, mas o fabrico português, segundo nos disseram. Além da plateia há três pisos de camarotes e frisas (...) Por cima do recinto principal está instalado um pequeno teatro experimental, um salão para pintura de cenários e as galerias de acesso à teia. Restará acrescentar que há muitos mármores, salão restaurante, o (inevitável) camarote presidencial e um pequeno «camarote» exclusivo para a atividade de operadores de televisão. Uma coisa parece certa. Se o teatro tivesse sido reconstruído atendendo à funcionalidade os custos seriam muito inferiores.

Nota: assinale-se a referência ao "pequeno «camarote» exclusivo para a atividade de operadores de televisão" projeto que viria a ser abandonado mas que indiciava a possibilidade regular de transmissão ou gravação das peças, considerando a importância que a televisão ia ganhando no contexto cultural do país.

Fig. 55. Teatro Nacional de D. Maria II. A sala principal antes do incêndio. Imagem: Sistema de Informação para o Património Arquitectónico | Direcção-Geral do Património

Fig. 56. Teatro Nacional de D. Maria II. A sala principal após a reconstrução. Imagem: Sistema de Informação para o Património Arquitectónico | Direcção-Geral do Património

Após as obras de reconstrução, que duraram cerca de doze anos, o Teatro é inaugurado em 1978. Tendo integrado a Companhia Permanente logo em 1979, por diversas ocasiões foram ouvidas críticas à reconstrução do edifício, as quais, embora algumas vezes com fundamento, derivavam, na sua maior parte, de um grande desconhecimento do que presidiu ao processo reconstrutivo. Embora se possam assumir divergências quanto ao

carácter da utilização do edifício após o incêndio (transformação eventual num espaço mais "democratizado" e menos ostentatório perspectivando o futuro ou fidelizando o passado)[83] é certo que, quer no que respeita à reconstrução do edificado, quer no que respeita aos equipamentos técnicos necessários à actividade teatral, recorreu-se a avançados processos construtivos que tiveram em conta a segurança do edifício (o medo do fogo!) e foi utilizada, nas componentes técnicas, a tecnologia de ponta que à época estava disponível. Tal afirmação é sustentada na consulta dos documentos que acompanham todo o período de reconstrução e que se encontram no SIPA (Sistema de Informação para o Património Arquitectónico) e, em menor escala, nos arquivos do próprio Teatro.

7.1.1. - Historial da reconstrução

Logo no dia seguinte ao incêndio é constituída uma Comissão encarregada de elaborar o projeto de reconstrução do Teatro Nacional de D. Maria II. Essa Comissão era constituída pelos arquitetos Guilherme Rebelo de Andrade e Rui Rebelo de Andrade e por três engenheiros.

Após estudos preliminares em que se apontava para que o novo D. Maria pudesse corresponder às mais modernas exigências em termos teatrais, em Agosto de 1965 é nomeada pelo Ministério das Obras Públicas uma Comissão para acompanhar as obras de reconstrução e que integrava, entre outros, o Diretor do Teatro, o ator Álvaro Benamor (em representação do Conservatório Nacional) diversos quadros superiores do Ministério das Obras Públicas, da Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, do Laboratório Nacional de Engenharia Civil e o arquiteto Raul Lino. Esta Comissão apreciou os estudos desenvolvidos pelos arquitetos Guilherme e Rui Rebelo de Andrade tendo os mesmos, após validação da tutela, sido remetidos aos dois arquitetos para novas considerações, após as quais se procederia à elaboração do anteprojeto.

---

[83] Agustina Bessa Luís, que assumiu a direção do teatro em 1990 no momento em que aí realizámos o espetáculo *Aos crocodilos mete-se-lhes um pau na boca* diz no programa desse mesmo espetáculo "O Teatro D. Maria foi ainda concebido como um teatro de corte. O teatro de corte ainda é o modelo de teatro mesmo depois de as cortes desaparecerem completamente no seu sentido fulgurante e solene".

Fig. 57. Anúncio publicado na imprensa da época divulgando a dimensão das obras de reconstrução do Teatro Nacional de D. Maria II.
Fonte: Biblioteca | Arquivo do TNDMII.

Passadas as obras de limpeza e demolição e as obras de edificação estrutural, proceder-se-ia ao apetrechamento do teatro com o equipamento técnico necessário.

O Caderno de Encargos definido para o equipamento electromecânico e de cena determina as valências do novo D. Maria e nele se expressa que:

> "O Teatro Nacional de D. Maria II, compreende um teatro principal e um pequeno teatro experimental.
>
> O Teatro principal destina-se essencialmente a representações de teatro declamado em todas as suas formas de expressão – drama, comédia, alta-comédia, tragédia e farsa admitindo-se, também, a possibilidade de fantasias e "ballet".[84]
>
> O Teatro experimental destina-se a representações de teatro moderno e clássico podendo, também, servir de sala de ensaios do teatro principal.

[84] Não deixa de ser curiosa a distinção entre os vários géneros teatrais. Esta "problemática" ocupava, na época, acesas discussões entre os agentes teatrais no que respeita ao enquadramento ou não, dentro dos géneros definidos, de alguns espetáculos teatrais.

> O equipamento mecânico e de cena deverá, portanto, ser absolutamente adequado aos fins em vista."[85]

Tendo em conta o equipamento do novo teatro foram visitados pelos diversos membros da Comissão mais de trinta palcos europeus e contactadas as melhores empresas no fornecimento de materiais e equipamentos técnicos. De entre essas empresas apresentaram propostas as alemãs MAN, Krupp Industrie und Stahlbau, as inglesas Hall Stage Equipment e Rank Strand e a austríaca Waagner-Biro, entre outras grandes empresas para especialidades diversas ao nível do sistema eléctrico e elevadores como a Siemens ou a Schindler.

7.1.2. - Um palco sofisticado em Lisboa

Dada a escassez de espaço nos bastidores para arrumo e mutação de cenários - uma vez que o D. Maria se situa no centro da cidade e está limitado por várias praças sendo por isso impossível alargar ou fazer crescer o edifício – optou-se pela construção de um palco giratório e elevatório, permitindo a mutação de cenários e o seu arrumo no subsolo do edifício. Em entrevista dada ao Diário de Notícias em 16 de Março de 1973 o arquiteto Rui Rebelo de Andrade referia que "A zona operacional está francamente na primeira linha do teatro europeu e, quanto a camarins, não deve haver melhor. O contra-regra quase será dispensado. Os atores e figurantes por intermédio de um circuito fechado de televisão, estão a ver a peça e sabem quando têm de entrar em cena. Sob o palco, adereços e cenários são transportados por tabuleiros e rolantes que sobem, descem, arrumam todo o material, de tal forma que uma peça em quatro atos poderá ser representada sem um único intervalo, a não ser quando se exija qualquer caracterização nova de um ator entre uma e outra cenas". Reconhecendo, dada a experiência de mais de vinte anos no palco do D. Maria II, algum exagero nas afirmações do arquiteto Rui Rebelo de Andrade, é certo que a solução encontrada era, à época, a que melhor servia as limitações arquitectónicas já referidas introduzindo, até, uma nova estética nas produções apresentadas. Este palco gigantesco – de

[85] Arquivo SIPA 010|125-0072|098 Equipamento electromecânico e de Cena - Memória descritiva e justificativa - 8 de Outubro de 1971.

15 metros de diâmetro por 14.70 metros de altura - cuja tecnologia foi fornecida pela empresa austríaca Waagner-Biro e construído, na sua maior parte, em Portugal pela empresa MAGUE, assumia-se como um dos maiores do mundo.

Fig. 58. Foto de 1976 do pormenor dos mecanismos, tirada ao nível do palco durante a montagem do palco rotativo. Imagem: Sistema de Informação para o Património Arquitectónico | Direcção-Geral do Património

Fig. 59. Foto de 1976 do pormenor da estrutura, tirada do Piso 0 durante a montagem do palco rotativo. Imagem: Sistema de Informação para o Património Arquitectónico | Direcção-Geral do Património

A escolha da empresa Waagner- Biro não foi, mais uma vez, obra do acaso. Esta empresa já tinha fornecido equipamentos diversos para instituições de grande prestígio com a Opera de Sidney, o Burgtheater Wien, o Neus Festspielhaus Salzburg e o Schauspielehaus Graz, que viria a ser o modelo sob o qual assentou todo o equipamento cénico do novo Nacional.

Fig. 60. O palco do Schauspielehaus Graz, no qual se verificam semelhanças muito evidentes com o palco do D. Maria II. Foto: Lupi Spuma - Schauspielehaus Graz

7.2. - Um espetáculo nas entranhas do Nacional

Em Dezembro de 1990 apresentámos no Teatro Nacional de D. Maria II o espetáculo "Aos crocodilos mete-se-lhes um pau na boca".[86]

[86] Aos Crocodilos mete-se-lhes um pau na boca (*Le Rodeur*, no original)
Autor: Enzo Cormann
Data de estreia: 12 de Dezembro de 1990
Tradução: Mário Rocha | Carlos Vaz
Interpretação: Carlos Pimenta, Diogo Varela e Rui Fernandes
Concepção | Encenação: Philippe Arlaud e Carlos Pimenta
Cenário: Philippe Arlaud
Figurinos: Carin Bartels
Desenho de luz: Philippe Arlaud
Música: Carl Bartels
Banda desenhada: Fernando Relvas
Direção gráfica: Delfim Sardo

O espetáculo desenrolava-se na estrutura do palco giratório que se assumia como uma imponente cenografia do espetáculo. Uma vez que a temática da peça incidia sobre a violência – tratava-se do relato de vários crimes cometidos por um *serial killer* – optou-se por colocar o público num situação de algum desconforto e subverter a lógica de utilização do espaço. Assim, o público foi colocado no Piso 0, dezassete metros abaixo do nível do palco. Neste espaço inóspito, no qual se ouvia o constante bombar da água, os espectadores eram mantidos a alguma distância uns dos outros, não permitindo o contacto, acentuando-se o isolamento e fragilidade em que se encontravam.

No início do espetáculo o protagonista chegava ao Piso 0 utilizando toda a estrutura elevatória do palco, que descia da zona do palco permitindo ao público que aí se encontrava observar, durante a movimentação, parte da Sala Garrett. Quando o protagonista chegava ao nível onde o público se encontrava o elevador do palco voltava a subir fechando toda esta área, sendo só possível a saída por um pequeno elevador e escadas de serviço que davam acesso a esta zona normalmente utilizada como zona de trabalho.

Além da gigantesca máquina de cena que determinava a cenografia, foram construídas algumas estruturas simples que serviam os propósitos narrativos - como, por exemplo, uma ponte metálica que permitia atravessar o fosso do palco giratória e um sistema de roldanas que utilizando uma das plataformas elevatórias permitia ao protagonista "levantar voo".

Fig. 61. Pequeno passadiço que permitia atravessar o fosso onde assentava a estrutura do palco giratório. Na foto, Carlos Pimenta em "Aos crocodilos mete-se-lhes um pau na boca". Foto: José Marques | Teatro Nacional de D. Maria II.

Fig. 62. Sistema elevatório utilizando as plataforma do palco. Na foto, Carlos Pimenta em "Aos crocodilos mete-se-lhes um pau na boca". Foto: José Marques | Teatro Nacional de D. Maria II.

A "estranheza" do local, que recebia a estrutura da gigantesca máquina de cena foi, na altura, descrita desta forma:

> "Neste local, 17 metros abaixo de qualquer suspeita de artifício, dentro de uma cintura de paredes com 80 centímetros de espessura, onde o Tejo aparece por vezes ameaçador, no qual a Inquisição dominou e onde o cimento fechou para sempre as suas masmorras, um actor vai contar uma história. História de crimes,

> violações, interrogatórios, incêndios – num Teatro que já foi outro Teatro com esquadra de Polícia. Foi este estranho lugar, que cresceu para baixo da cidade, que ele escolheu para se encontrar com o público e com o qual durante hora e meia vai suspender o acto de mostrar. Esse momento mágico em que, tal como diz Cormann, o mundo é devolvido não à sua evidência mas à sua estranheza. A esta hora, lá em cima, a cidade corre..."[87] (Pimenta, 1990)

7.3. – As novas ferramentas tecnológicas.

A computação e as tecnologias digitais vieram trazer novas possibilidades à várias áreas necessárias à criação, produção e divulgação de um espetáculo, permitindo a realização de simulações (no caso da criação) que em muito contribuem para a perspetivação do trabalho artístico final. À medida que as tecnologias vão marcando presença na realização dos espetáculos, mais investigação é desenvolvida sobre estes temas entrando-se, também, numa àrea económica que se vai desenvolvendo no contexto da produção de equipamentos e instrumentos específicos para as artes do espectáculo e áreas correlativas. Nas páginas seguintes damos alguns exemplos desses instrumentos e dispositivos tecnológicos já desenvolvidos ou em desenvolvimento.

7.3.1. - *Creation Tool*. Uma ferramenta de anotação em tempo real.

A *Creation Tool* é um anotador de vídeo que permite realizar anotações em tempo real. Esta ferramenta tecnológica foi perspectivada para a dança contemporânea, mas é aplicável à generalidade das artes performativas. Assume-se, assim, como um "bloco de notas digital". A *Creation Tool* foi concebida no âmbito do projeto TKB (Trans Knowledge-Base for Performing Arts) desenvolvido no seio do Centro de Linguística da Universidade Nova de Lisboa, em parceria com a Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa (Interactive Multimedia Group), o Centro de Linguística da Universidade do Porto, o Centro Coreográfico "O Espaço do Tempo" e a AHK (Amsterdam Hogeschool voor de Kunsten – Universiteit Amsterdam).

---

[87] Carlos Pimenta *in* programa de *Aos Crocodilos mete-se-lhes um pau na boca*, Novembro de 1990.

A *Creation Tool* tem o seu desenvolvimento integrado no projecto TKB que engloba, também, outras iniciativas no domínio do arquivo e documentação no âmbito da dança contemporânea portuguesa.

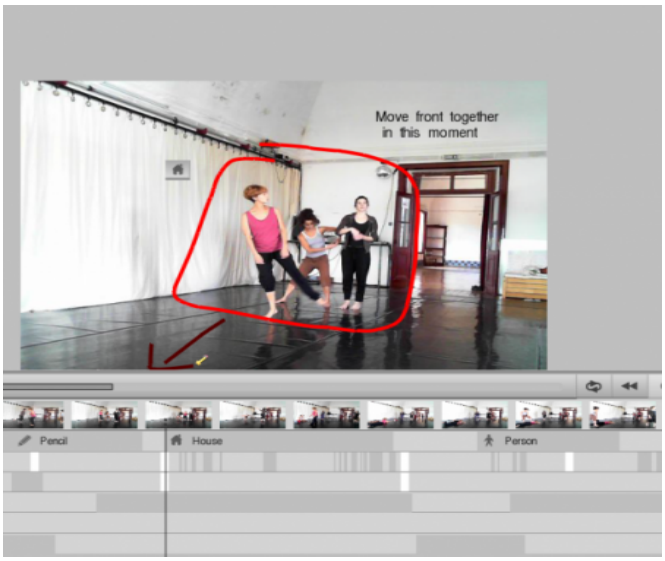


Fig. 63. Creation tool – Screenshot.

O software foi desenvolvido entre 2010 e 2012 por jovens investigadores da Universidade Nova de Lisboa e é "uma ferramenta que permite a anotação multimodal (texto, tinta digital, marcadores, hyperlinks e motion-tracking) em várias modalidades de utilização (até dois vídeos capturados em tempo real e análise de ficheiros de vídeo gravados)".[88]

Possibilitando a partilha de documentos e informação entre os vários participantes, mesmo que fora do período de ensaios, possibilita, também, a integração das anotações registadas em vídeo com o arquivo *online* da TKB.

Nesse sentido, a *Creation Tool* constitui-se como uma excelente ferramenta de apoio à criação, permitindo estudar e relacionar os diversos materiais documentais (imagem, som e

[88] Azevedo, Pedro: Centeno, Mª João; Jurgens, Stephan (2013) Novas ferramentas de comunicação online, arquivo e anotação em vídeo para base de dados nas artes performativas in Comunicação global, Cultura e Tecnologia. Livro de Atas do 8º Congresso da SOPCOM. Moisés de Lemos Martins e Jorge Veríssimo (Editores)

texto) com a obra dos artistas, trabalhos em desenvolvimento e relações artísticas de interesse.

Embora a ideia de documentar as artes performativas tenha merecido algum cepticismo em meados do século passado, é certo que com o desenvolvimento cada vez maior de tecnologias que possibilitam o registo de imagens em movimento e de sons, a prática do registo e documentação tem-se generalizado. Foram os artistas associados ao movimento Fluxus nos anos de 60 e 70 do século passado, décadas em que o movimento esteve mais activo, que acabaram por ser os percursores destas práticas, tendo em conta o seu particular interesse em práticas colaborativas e na circulação do seu trabalho.

É certo que, mesmo mais recentemente, a questão da documentação das obras performativas tem continuado a gerar controvérsia. Sobre estas questões se debruçaram autores como Peggy Phellan, Philippe Auslander ou Erika Fischer-Lichte. (Ayerb, 2017)[89]

Contudo, não obstante as diversas posições quanto à natureza do acto performativo, é certo que este tipo de ferramentas tecnológicas acabam por constituir-se como instrumentos de grande utilidade no que respeita ao desenvolvimento do trabalho dos artistas, na documentação desse mesmo trabalho para análise das equipas criativas envolvidas, ou na sua fixação para análise posterior por parte de académicos e|ou investigadores.

7.3.2. - Como funciona a *Creation Tool*?

A Creation Tool apresenta diversa funcionalidades permitindo, por exemplo:

- a gravação de vídeo através da câmara do computador
- a gravação remota de vídeo (através de uma câmara exterior)

---

[89] Ayerb, Nerea (2017) *Documenting the ephemeral: reconsidering the idea of presence in discussions on performance*. Revista Brasileira de Estudos de Presença, Vol. 7. Porto Alegre. Versão *online* ISSN 2237-2660.

- a importação de vídeo

- diversos tipos de anotações; marcas, desenho, texto, áudio, links

- a gestão de projetos (com a arrumação em pastas de diversos *itens* como vídeos importados ou diferentes sessões)

- o controlo remoto

A ferramenta revela-se bastante intuitiva, não derivando muito dos softwares similares mais comuns facilitando, desta forma, o seu uso por um utilizador relativamente apto nos domínios informáticos mais utilizados.

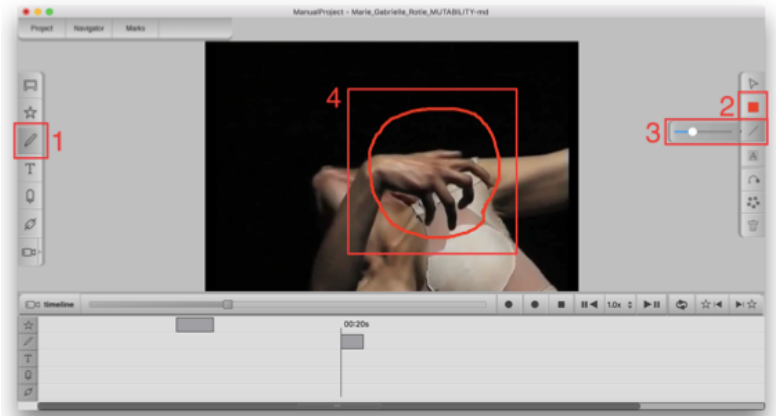


Fig. 64. Inserção de uma anotação | desenho (imagem retirada do Manual de Instruções da Creation Tool)

7.3.3. - Qual o potencial desta ferramenta do ponto de vista da criação teatral?

Considerando a perspectiva da encenação, a *Creation Tool* ao possibilitar a anotação em tempo real, constitui uma mais valia no processo de ensaios permitindo a documentação das improvisações e o aperfeiçoamento do trabalho de marcação, dado que permite ajustar e corrigir posições e partilhar informação com os restantes elementos da equipa criativa (desenho de luz, movimento, cenografia, etc).

Se considerarmos as suas mais valias sob o ponto de vista da direção de atores, a ferramenta proporciona não só o registo dos seus movimentos e das indicações necessárias

para a correção dos mesmos como, também, a possibilidade de o ator se autocorrigir através de um ponto de vista exterior o qual, não pondo em causa as questões de abordagem artística, permite-lhe perspetivar alterações de natureza técnica no seu contexto espácio-temporal.

No contexto geral da produção de um espetáculo, esta ferramenta possibilita o registo de todo o processo de criação, constituindo uma memória da evolução do trabalho e permitindo a sua análise posterior, quer pelas equipas nele envolvidas, quer por terceiros que sobre ele se debrucem.

7.4. - Os projetos desenvolvidos no âmbito do LANTISS (Laboratoire des Nouvelles Technologies de l´Image, du Son et de la Scéne)

O LANTISS tem por principal missão estimular a pesquisa e reflexão sobre o desenvolvimento das tecnologias para a cena procurando, também, questionar os atuais modos de produção. Neste sentido o LANTISS disponibiliza espaços e materiais para que os projetos experimentais em desenvolvimento possam ser testados.

O LANTISS foi criado em 2004 no seio da Universidade Laval (Québec – Canada) e funciona em estreia colaboração com dois outros laboratórios da mesma Universidade: o Laboratório de Visão e Sistemas Numéricos (LVSN) e o Laboratório de Robótica. Estabeleceu, também, dois protocolos de colaboração com estruturas de desenvolvimento de tecnologias aplicadas à arte: o centro em artes áudio *Avatar*[90] da cooperativa *Méduse*[91] e a Companhia *Ex- Machina*[92] cujos espetáculos são uma confluência de teatro, cinema e novas tecnologias.

---

[90] O Centro *Avatar,* sediado no Québec –Canadá, é dedicado à pesquisa, criação, circulação e disseminação de obras e artistas no domínio da arte electrónica.

[91] A cooperativa *Méduse* situada no Québec é uma cooperativa de produtores e difusores artísticos e culturais, que procura agrupar serviços comuns, sinergias e saber fazer de diversos agente e organizações no domínio artístico e cultural. Tem por principal objetivo oferecer aos seus membros, interessados nas artes atuais, um espaço cooperativo estimulante para a criação e, também, para a produção e difusão artísticas, assegurando a difusão das iniciativas e projetos junto da população e do meio artístico.

[92] A Companhia Ex-Machina foi criada em 1993 pelo canadiano Robert Lepage – um dos mais importantes artistas mundiais no domínio das artes cénicas e tecnologias – e constitui-se como uma companhia multidisciplinar procurando juntar escritores, cenógrafos, músicos, atores, cantores de opera, videastas, desenhadores gráficos digitais (*computer graphic designers*). O trabalho da Companhia faz-se na convicção de

De entre os projetos que o Lantiss desenvolveu em colaboração com o Laboratório de Robótica destacamos o *Dynamic Reconfigurable Theatre Stage*. O projeto contou, também, com as parcerias científicas do CVSL (Computer Vision ans Systema Laboratory) e o COPL (Centre d´Optique Photonique et Laser, da Universidade Laval. Contou ainda com a parceria artística da Companhia *Ex-Machina*.

O *Dynamic Reconfigurable Theatre Stage* – também designado por *Le Castelet* – é um sistema modular electrónico e miniaturizado de um palco teatral à escala 1|10 que permite a sua utilização como ferramenta de criação reproduzindo as condições de um palco normal. Tratando-se da miniaturização de um palco é possível reproduzir as suas condições arquitectónicas – desníveis, plataformas, etc – possibilitando várias modulações nas quais podem, por exemplo, realizar-se simulações com modelos também à escala, filmando-os e apresentando-os num ecrã. A grande novidade do sistema consiste na sua construção por módulos telescópicos, facilitando o estabelecimento de diversas plataformas. Este sistema de blocos permite, através da sua combinação, a "deformação" do palco, tornando-o facilmente configurável.

Fig. 65. *Dynamically Reconfigurable Theatre Stage*. Módulo de 1 e de 9 blocos.

---

que as artes performativas devem interagir com as artes dos media – cinema, vídeo e multimédia. Desta interação têm surgido novos conceitos e espetáculos apresentados com grande sucesso por todo o mundo.

Fig. 66. *Dynamically Reconfigurable Theatre Stage*. Vários módulos agrupados.

7.5. – Ferramentas digitais de apoio à criação e produção

Sendo o LANTISS um laboratório com elevada especialização no desenvolvimento de ferramentas específicas para as artes do espetáculo não tem, contudo, o exclusivo nesta área dado que existem diversas empresas e organismos que têm, também, desenvolvido algumas ferramentas para as artes do espetáculo. Destacamos, sumariamente, algumas dessas ferramentas que apoiam quer o trabalho dos atores, quer dos encenadores, quer o trabalho dos cenógrafos ou, o de elementos ligados à gestão e à produção de espetáculos.

7.5.1. - *BlackTrax*

Este *software* permite seguir em tempo real os atores na cena. Funciona graças a um emissor LED que o ator transporta consigo. Este sinal visível para câmaras específicas mas indetectável pelo olho humano, permite a identificação da posição exata do ator. Com esta posição determinada o ator pode ser seguido pelo som, luz ou vídeo, ajustando com precisão as respectivas posições.

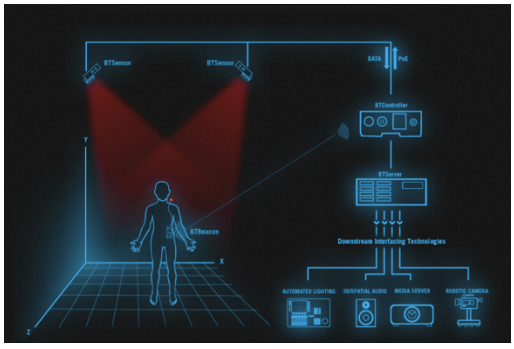


Fig. 67. Esquema de funcionamento do *BlackTrax*.

7.5.2. - *Drama*

Permite a anotação do texto com o objetivo de realizar uma análise hipertextual e, também, o arquivo. Permite identificar os lugares, didascálias, personagens, adereços, falas, etc. Através da "hipertextualidade entre personagens" permite analisar personagens semelhantes presentes noutros textos.

7.5.3. - *Rekall*

Rekall é um programa open source que se destina a manter em arquivo documentos, notas e informações geradas em ambientes digitais. Dado que em cada espetáculo as notas são muitas delas perdidas, quer por desatualização de sistemas informáticos, quer pelo facto de serem muitas vezes efémeras e tiradas de acordo com métodos pessoais e não uniformes, não correspondem, por isso, a um sistema preciso e eficaz de anotação. O programa procura e organiza todos os ficheiros relativos a um espetáculo convertendo-os para formatos atualizados, ficando todas as informações disponíveis numa base de dados racionalizada. Esta ferramenta revela-se de grande utilidade no que respeita ao processo de remontagem das obras.

7.5.4. - *Rehearsal*

Esta ferramenta, destinada aos atores, permite trabalhar a memorização do texto. É já utilizada por cerca de 50.000 atores em todo o mundo. Permite sublinhar ou "tapar" o texto que o ator tem que dizer, mantendo o das outras personagens. É, também, possível o processo inverso.

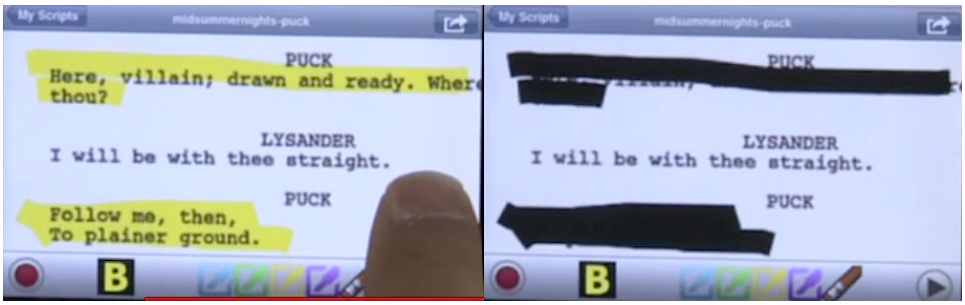


Fig. 68. Exemplo de utilização do Rehearsal: à esquerda as falas do ator sublinhadas; à direitas as falas tapadas mantendo-se as "deixas" do ator com o qual se contracena.

7.5.5. - *Stage Write*

Stage Write é uma aplicação para iPad, com algumas funcionalidades semelhantes às da *Creation Tool*. Permite facilmente uma representação da cena (cenografia e adereços) e as movimentações das personagens não só no que respeita à marcação no teatro mas, também, no que concerne às coreografias. Permite ainda a criação de diferentes linhas de tempo ao longo do espetáculo. A aplicação permite documentar as movimentações no espaço através da criação de *snapshots*. *Stage Write* permite, fundamentalmente, documentar o movimento "em linha" com o diálogo, bem como as marcações e deixas para som luz, etc. O texto (*script)* pode ser ligado a diversos quadros gráficos permitindo a visualização dos mesmos e a sua interação com o *script*. Permite, também a partilha com outros colaboradores e trabalhar *on* ou *off-line*.

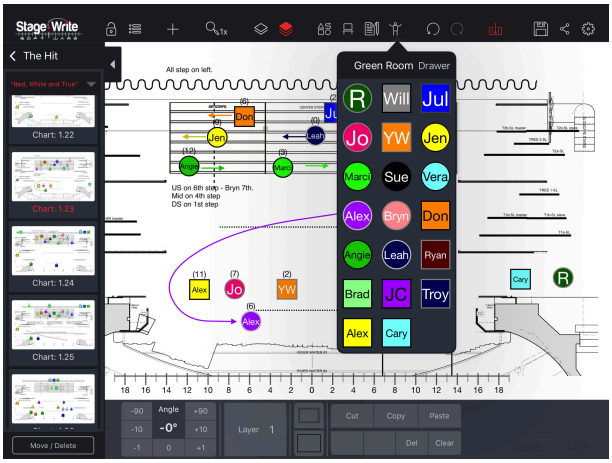


Fig. 69. *Stage Write* Anywhere. App para iPad.

7.5.6. - *Theatre Blocking*

Aplicação Android que permite planificar as movimentações dos atores (marcação | *blocking*). Para os encenadores é sempre importante fazer uma previsão das marcações, considerando o espaço e as suas linhas de tensão. Esta aplicação permite fazer essa simulação e a anotação das marcações durante os ensaios (tarefa que, geralmente, compete ao assistente de encenação). Contudo, durante o processo de ensaios estas marcações sofrem alterações constantes. A aplicação permite reconstruir as movimentações e mostrá-las aos atores,

facilitando o desenrolar dos ensaios dado que a consulta das informações se revela bastante simples e eficaz.

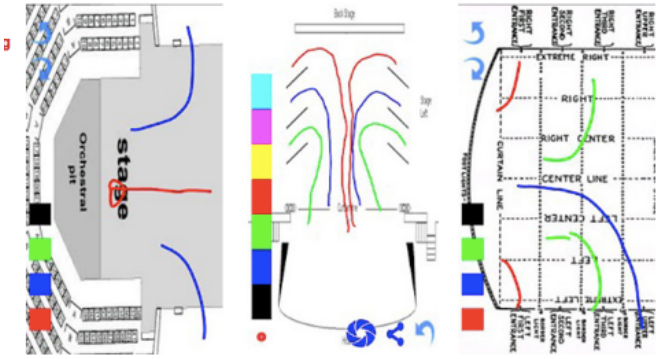


Fig. 70. *Theatre Blocking.*

7.5.7. - *Wisiwyg – Design*

Acrónimo de *What You See is What You Get* (O Que Vês é o Que Tens) foi desenvolvido pela empresa Cast Software. *O Wisiwyg – Design* permite, segundo a empresa "mostrar aos outros elementos da equipa o que estão a realizar, em vez de uma descrição verbal de ideias visuais complexas". Trata-se de software que permite a criação de um espetáculo através do desenho assistido por computador em 3D. É uma ferramenta muito interessante no que respeita à pré-visualização do espetáculo. Permite a integração dos materiais e equipamentos a utilizar, proporcionando imagens simuladas bastante realistas.

7.5.8. - SET – *Simulated Environment for Theatre*

Este software permite conceber um projeto para o teatro a 3D. É possível ver a cena, personagens e texto numa linha de tempo, com possibilidades de fazer uma panorâmica e observar o tempo de presença de cada um dos atores em cena através de um sistema de espessura de barras. Este software surge no seguimento do desenvolvimento do projeto *Watching the Script* que foi realizado em 2D.

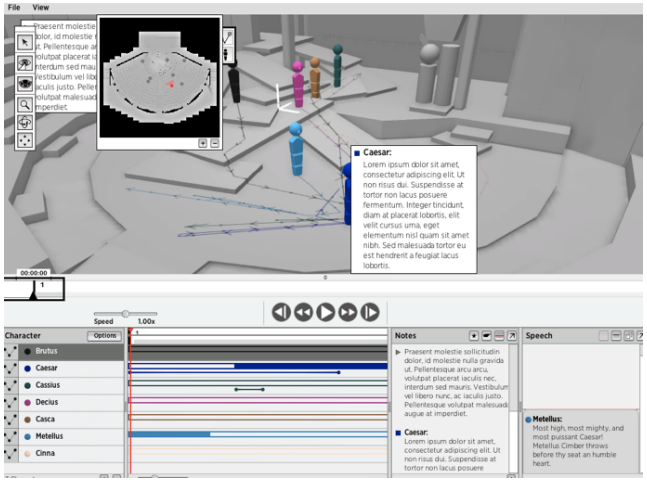


Fig. 71. SET – *Simulated Environment for Theatre.*

7.6. - Robert Lepage: teatro e tecnologia; intimidade e poesia.

> "O teatro está intimamente ligado à tecnologia... há uma poesia na tecnologia, mas nós tentamos usá-la de uma forma que não eclipse a acção no palco."[93] (Dixon, 2007, p.360)

Robert Lepage, nascido em 1957 no Québec – Canadá, é um versátil artista multimédia que divide a sua atividade entre a escrita, a encenação e a representação. Os seus trabalhos resultam da combinação de várias disciplinas artísticas e do cruzamento de culturas e tradições diferentes. Começou a desenvolver o seu trabalho enquanto encenador e ator em produções independentes, tendo integrado o *Théâtre Repère* em 1982. Criou, em 1994, a

[93] Dixon, Steve.(2007) *Digital performance: a history of media in theatre, dance performance art, and instalation*. Cambridge, MA: MIT Press.

Companhia Ex-Machina e em 1997 fundou o *La Caserne*, o seu laboratório de criação no Québec.

Fig. 72. Robert Lepage em *887*. Foto: Stephanie Berger

7.6.1. - O homem antes da tecnologia.

O trabalho de Lepage distingue-se não só pela utilização de diversos *media* mas, também, pelo trabalho com colaboradores de diversos países e culturas que convida para a sua Companhia. Nestes colaboradores procura também que os mesmos aportem conhecimentos em áreas diferenciadas, desde o vídeo às marionetas ou às tecnologias digitais. Com um potencial colaborativo tão diverso Lepage tem dirigido obras nos domínios do teatro, opera, cinema, ou *mixmedia*, consumando uma versatilidade artística que tem sido marca do seu trabalho.

Em Março de 2014, numa entrevista ao jornal inglês The Guardian, Lepage afirma "Eu não seria feliz se fosse um especialista (...) Há alguns artistas muito interessantes que ficaram na História e que se recusaram a ficar fechados num a única categoria: como Da Vinci ou Jean Cocteau. Poderíamos dizer que Cocteau foi um grande poeta, mas foi também

um cineasta, interessou-se pelo teatro, pela escultura, e nunca ficou ligado em exclusivo a nenhuma destas formas artísticas"[94]

Tendo inicialmente desenvolvido um trabalho para o palco teatral, com introdução de diversas tecnologias, sobretudo ao nível do som e da imagem, apresentou em 1994 no Teatro Nacional D. Maria II a obra *Le Polygraphe* (1987) que muito nos marcou, despertando-nos, desde logo, o interesse pela utilização da tecnologia na cena. Ao contrário do que se possa imaginar, considerando a presença intensa da tecnologia em palco, o trabalho de Lepage está imbuído de uma enorme intimidade e humanidade. E será este um dos factores que distingue o seu trabalho do de outros criadores que também trabalham com tecnologias diversas na cena. Tal distinção deve-se, estamos em crer, à natureza dos seus colaboradoras e às suas experiências alicerçadas numa grande diversidade cultural e riqueza humana. O envolvimento dos *performers* com o espaço, o corpo e os objetos cria uma linguagem cénica não verbal (mais emocional) que muitas vezes substitui a linguagem verbal e o texto. Talvez por isso Lepage afirme, continuadamente, que os seus espetáculos são um *work in progress* permitindo uma abertura aos múltiplos significados da obra e exigindo a participação dos espectadores na leitura da mesma e na criação dos seus múltiplos sentidos. (Dundjerovic, 2009).[95]

Fig. 73. Marc Labreche em *Needles and Opium. Ex Machina* – Robert Lepage. Barbican Theatre (Julho de 2016). Foto: Tristram Kentov.

[94] https://www.theguardian.com/culture/australia-culture-blog/2014/mar/13/robert-lepage-my-work-is-a-therapeutic-process

[95] Dundjerovic, Alexander Sasa (2009). *Robert Lepage*. New York: Routledge.

Fig. 74. Wellesley Robertson III em *Needles and Opium*. *Ex Machina* – Robert Lepage. Barbican Theatre (Julho de 2016). Foto: Tristram Kentov.

7.6.2. - A diversidade do trabalho criativo de Robert Lepage.

Conforme já assinalámos, além do teatro a sua atividade estende-se ao cinema, ópera e outras formas de espetáculo ao vivo (ópera, artes circenses, concertos, etc).

No teatro, além do já mencionado *Le Polygraphe* criou, entre outras, obras marcantes como: *The seven streams of the river Ota* (1994) cujo tema se centra na primeira explosão atómica; *Geometry of Miracles* (1998) inspirado na obra do arquitecto americano Frank Lloyd Wright; *The Dragon´s Trilogy* (1983); *Needles and Opium*(1991) uma obra com reminiscências parisienses de Jean Cocteau e Miles Davis; *The Andersen Project* (2005); *Quills* (2016) sobre a vida do Marquês de Sade; *Coriolanus* (2018).

De *Le Polygraphe* (uma criação do Théâtre Répère escrito em conjunto com Marie Brassard) viria em 1997 a realizar um filme. Além de *Le Polygraphe* realizou ainda *Le Confessionale* (1995), *Nô* (1998), *Possible Words* (2000) e *La Face Caché de la Lune* (2003) entre outros. A sua passagem pela realização cinematográfica desde cedo se revela evidente, tendo em conta o carácter cinematográfico das suas produções em palco.

Fig. 75. *Coriolanus* de William Shakespeare (Stratford Festival, 2018). Foto: David Hou.

No cinema, participou, também, enquanto ator, em quase duas dezenas de filmes.

No domínio da ópera dirigiu *L´amour de loin* (2005), *The Rake´s Progress* (2007), *1984* (2008), *The Nightingale and other short fables* (2009), *The damnation of Faust* (2010), *Der ring des Nibelungen* (2010), *The tempest* (2012) e *La Flute Enchanté* (2018).

As suas criações na ópera pautam-se por uma forte componente imagética e visual utilizando, tal como na generalidade das suas produções, vários *media* recuperando, também, alguns entretanto caídos em desuso – como é o caso da velha técnica de ilusão denominada *Black Art*[96] que ultilizou em *La Flute Enchanté*.

[96] A *Black Art* é uma técnica na qual manipuladores vestidos de negro, que nunca vemos, dão vida a ilusões de aparecimento e desaparecimento.

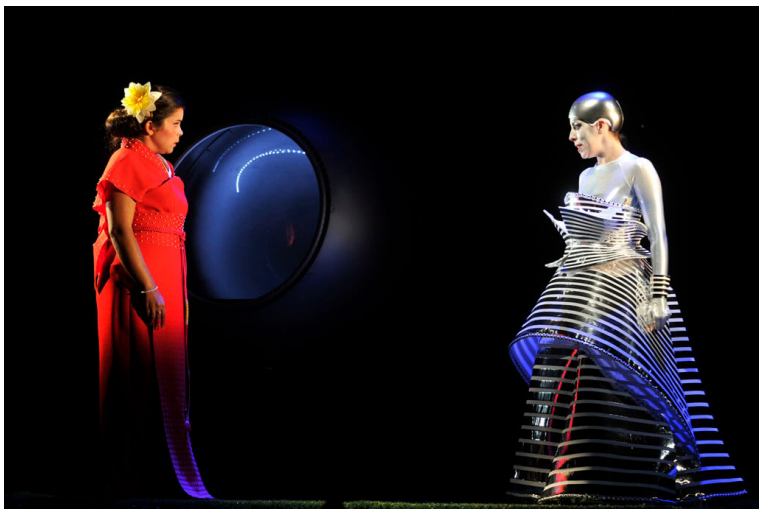


Fig. 76. *La Flute Enchanté* (2018). Foto: Louise Leblanc

Além do teatro cinema e ópera, Lepage criou individualmente ou em colaboração (como muitas vezes gosta de fazer) projetos de índole diversificada, tendo como característica comum o recurso às mais variadas tecnologias, que constitui apanágio da sua obra.

De entre esses projetos destacamos: *Sláv* (uma obra de teatro musical que é uma viagem ao universo das canções dos escravos, prestando homenagem à resiliência e à liberdade); *Frame by Frame* (um bailado em colaboração com Guillaume Côté, apresentada no National Ballet of Canada, e que é baseado na vida e obra do cineasta canadiano Norman Mclaren); *The Library at Night* (uma instalação|exposição inspirado na obra *A Biblioteca à Noite* de Alberto Manguel[97]. Este trabalho foi realizado no âmbito das festividades comemorativas do 10º aniversário da Grand Bibliotéque du Québec); *The image Mill* (uma projeção vídeo numa estrutura arquitectónica - nova homenagem a Norman Mcclaren – sendo considerada até à data da sua primeira apresentação em 2008 a maior projeção em superfície arquitetural em todo o mundo); *Aurora Borealis* (uma instalação de luz inspirada pelas cores das auroras boreais nórdicas e projetada nos silos de cereais do velho porto de Québec); *Metissages* (uma exposição virtual parte integrante de 12 exposições de museus em

[97] A obra *Biblioteca à Noite* de A. Manguel foi lançada em 2016, em tradução portuguesa, com edição da Tinta da China.

todo o mundo. Em *Metissages* através de obras de arte, artefactos, documentos, iconografia diversa e multimédia eram tratados poeticamente temas como a identidade cultural, racismo e questões de género.

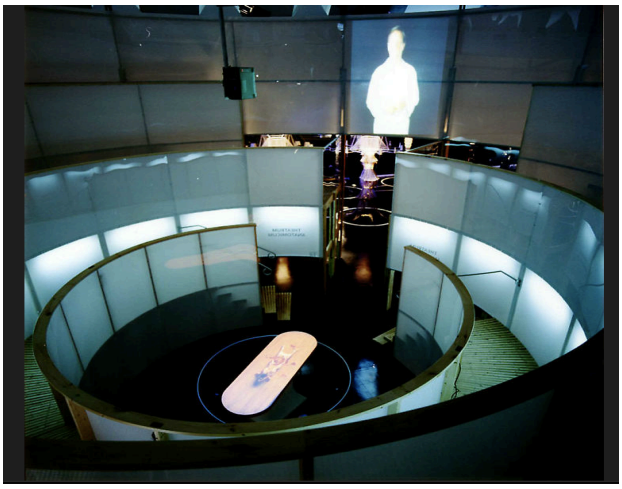


Fig. 77. *Metissages* (2000) . O teatro anatómico. Foto: Jacques Lessard.

Contudo, as suas obras mais popularizadas terão sido as criadas para o Cirque du Soleil: *Totem*, em 2010, e, sobretudo, *Ká* em 2005, cujo orçamento foi estimado em cerca de 200 milhões de dólares. Curiosamente, no ano de 2012 Lepage apresentava *Ká* em Las Vegas em simultâneo com a sua trilogia wagneriana no Metropolitan Opera (MET) no Lincoln Center, em Nova Iorque, tendo sido destacada na altura a complementaridade entre as duas produções e a espetacularidade das mesmas.[98]

[98] https://www.nytimes.com/2012/04/17/arts/music/in-cirque-du-soleils-ka-hints-of-lepages-ring.html

Fig. 78. *Ká* – Cirque du soleil. Foto de Thomas Muscionico (2007)

7.6.3 - Robert Lepage e a tecnologia: um novo processo, não um fim em si.

> "Ele (Lepage) nunca usou as tecnologias pelo seu efeito vanguardista. Recusando jogar somente com o seu lado fascinante, concentrando-se, sobretudo, na sua função enquanto ferramenta de expressão artística"[99]
>
> (Dixon, 2007, p.360)

Numa entrevista[100] dada a Bryony Byrne da *Aesthetica Magazine* a propósito da obra *Needles and Opium* o jornalista dá uma bela imagem usada por Lepage quando este compara o seu trabalho ao de um escultor que cria um busto em mármore mas descobre, por exemplo, o cimento, e é capaz de recriar o busto neste novo material. Para Lepage o objecto é o mesmo, mas diferente, com uma nova textura e uma essência alterada.

Com efeito, o uso da tecnologia não é mais do que uma nova possibilidade de expressão - uma nova ferramenta - que permite a exploração de novos territórios artísticos sempre centrados no *performer* como participante de um quase ritual sem um destino

---

[99] Dixon, Steve.(2007) *Digital performance: a history of media in theatre, dance performance art, and instalation.*

[100] http://www.epidemic.net/documentation/Lepage-Aiguilles/presse/London/Aesthetica.pdf

conclusivo. A obra de Lepage é um ritual de passagem de um estado a outro, do qual a audiência é testemunha. Lepage procura, sobretudo, contar histórias para um público independentemente da língua que este domine. Tudo parte do campo da experiência colectiva ou individual, como é o caso da obra *887* que é uma viagem às suas memórias de infância, mais associativas do que lineares, e na qual procura refletir sobre o modo como uma memória pessoal tem ressonância numa memória colectiva. *887* apesar do seu impacto tecnológico é uma obra dimensionada à escala humana e, tal como na generalidade dos seus trabalhos, a tecnologia é raramente utilizada como fim.

Para Lepage não é papel do teatro entrar em competição com a tecnologia, mas sim apropriar-se dela e fazer com que esta torne mais eficaz a natureza da comunicação teatral. E, no teatro, essa comunicação estabelece-se por meio da emoção. O recurso ao cinema por parte de Lepage utiliza as características de "proximidade" que este contempla - por exemplo no recurso ao grande plano - trazendo-as para o palco e fundindo as duas artes no espaço teatral. Assim, todo o dispositivo audiovisual está imerso no terreno da ficção, na história contada, ele constitui-se como suporte fundamental da história. (Aguirre, 2006)

Talvez por isto, o trabalho de Lepage não se enquadre numa perspectiva experimental no que respeita ao uso da tecnologia. Ela não está lá para se mostrar enquanto "maravilhamento técnico". Ao espectador também não é pedida uma interação com a mesma. Em Lepage os dispositivos tecnológicos assumem-se como "transparentes". Ou seja, contribuem na sua possível discrição, para aquilo que é essencial: contar uma história. E é esta capacidade de contar histórias que distingue o trabalho de Lepage - mesmo sendo um dos pioneiros contemporâneos no uso das tecnologias. Há quem considere o seu trabalho ainda próximo do "teatro burguês" em que o espectador assume uma atitude passiva tornando-se mero observador. As obras de Lepage exercem uma sedução (hipnotismo?) sobre o espectador, guiando-o pela história e enredando-o numa teia imagens, sons e emoções que o transportam para um outro estado. Nesse sentido, a obra de Lepage é uma obra essencialmente teatral, pois manifesta-se na comunhão de acontecimentos que são partilhados entre aqueles que dão a ver e aqueles que observam. A tecnologia é, pois, só mais uma forma de dar a ver. Para Lepage, a tecnologia é transparente uma vez que, não importando o seu grau de sofisticação, ela está lá não para se mostrar a si própria, mas sim para deixar ver e acontecer aquilo que é próprio do contexto de uma obra teatral: a relação e a

comunhão de emoções e experiência entre o que se passa na plateia e o que acontece no palco.

7.7. – Uma tecnologia em cena: o telefone. O telefone de Cocteau: o adereço banal das peças modernas.

Oriundo de uma família burguesa parisiense, desde cedo Cocteau toma contacto com os diversos movimentos artísticos da capital francesa. Publica o seu primeiro poema aos 19 anos. O seu interesse particular pelas artes do espectáculo (dança e teatro) manifesta-se no encontro com os Balllets Russes, dirigidos por Serge Diaghilev. Desafiado pelo coreógrafo, Cocteau escreve obras para os Ballets Russes, com música composta por Eric Satie e Darius Milhaud. O ballet *Parade* (1917) com música de Satie, cenários e figurinos de Picasso e coreografia de Massine, torna-se uma obra emblemática do cubo-futurismo: aliás, segundo Maillard-Elgar terá sido mesmo a primeira tomada de consciência colectiva do fenómeno novo que era o cubismo. (Maillard – Elgar, 1956).[101]

Na boémia parisiense, Cocteau conhece Apollinaire, Picasso, Max Jacob e Modigliani, inserindo-se no mundo da arte moderna do início do século XX.

Artista multifacetado *"Uma obra de arte deve satisfazer todas as musas"* - escreveu no *Coq et L´Arlequin*[102] - Jean Cocteau foi romancista, realizador, actor, poeta, pintor, coreógrafo, argumentista, editor e, sobretudo, um experimentador curioso daquilo que lhe oferecia a modernidade – o que o leva a relacionar-se com as invenções técnicas da época e a questioná-las na sua relação com o pensamento e a arte.

---

[101] Elgar, Frank (1956) *Picasso a study of his work (With) A biographical study by Robert Maillard*. New York: Praeger.

[102] Cocteau, Jean (1918) *Le Coq et L´Arlequin- notes autor de la musique*. Paris: Ed. La Siréne.

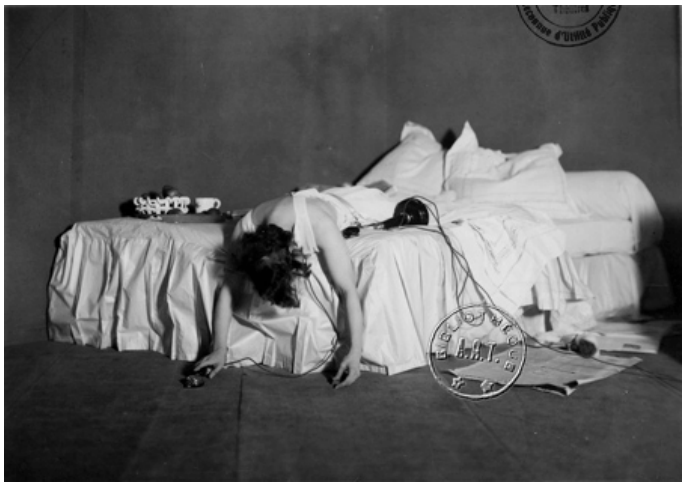


Fig. 79. Berthe Bovy na estreia de *A Voz Humana*, em 17 de Janeiro de 1930, na Comédie Française. Foto: Manuel Frères – Col. A.R.T)

Não admira, pois, que esta sua curiosidade o tenha levado a escrever uma peça centrada sobre o telefone, nela questionando todas as relações que este novo aparelho proporciona no contexto da comunicação humana.

Em *A Voz Humana* o telefone é elevado à categoria de actor permanente. A sua inerte presença cénica determina, praticamente, todos os movimentos da actriz. Quer enquanto fala quer enquanto escuta, é o telefone que nos conduz - em termos visuais e de escuta - pela narrativa, e, nos permite justificar os gestos e as emoções da protagonista.

Fig. 80. Telefone Thomson & Huston – 1925.
(O tipo de telefone usado na estreia de *A Voz Humana*)

Embora se tenha já assinalado a curiosidade de Cocteau pelas invenções técnicas da sua época – atitude consubstanciada na sua condição de moderno – não terá sido propriamente o elogio do aparelho que determina a escrita da peça. Parece-nos evidente que, logo no título, se denuncia uma clara problematização da introdução deste meio técnico naquilo que é a esfera do humano. Se o telefone tem como propósito converter o som - especificamente a voz humana - em impulsos eléctricos de diversas frequências e depois devolver um tom que soe como a voz original, em *A Voz Humana* a introdução do telefone vem, precisamente, levantar a questão da presença do corpo, da "voz original" e da desumanização das relações emocionais. O telefone problematiza, sobretudo, a possibilidade das relações entre humanos, num mundo cada vez mais encantado com a tecnologia.[103] Para Cocteau, o telefone representa o aspecto negativo do avanço tecnológico afirmado nas primeiras décadas do Século XX. Com efeito, Cocteau dividia-se entre o gosto pela inovação e a nostalgia do poeta, mantendo-se alerta sobre os limites da técnica e do progresso. Esta dicotomia é notória numa sua afirmação proferida quinze anos depois da estreia da peça "se o telefone tivesse existido, o que saberíamos nós de uma Madame de Sévigné, de uma Madame de Staël?" (Cocteau, 1945)[104.]

7.7.1. – Presenças do telefone na literatura da época.

Não foi só Cocteau a interessar-se, no início do século XX, pelo telefone. O escritor seu contemporâneo (e amigo, apesar de algumas fortes divergências artísticas entre ambos) Marcel Proust (1871-1922) faz várias referências ao aparelho em *O lado de Germantes* (1920-21) – Parte III de *Em Busca do Tempo Perdido*. Nesta obra, que se assume como um

---

[103] A viragem do século é, efetivamente, no mundo ocidental, um dos períodos históricos mais vibrantes no que respeita ao desenvolvimento tecnológico. A eletricidade, a fabricação do aço, a expansão do automóvel – que se consubstancia em 1908 com a comercialização massiva do Ford T – a popularização da rádio, as migrações para as grandes cidades e a expansão dos meios de transporte e comunicação, proporcionam um crescimento económico bastante acentuado, por via da industrialização e do consumo generalizado.

[104] *Lettre de Cocteau à ses amis 15 Juin 1945*.
https://cerclelitterairedecombray.files.wordpress.com/2017/05/lettre-de-cocteau-c3a0-ses-amis.pdf

retrato da burguesia e da nobreza da época, o telefone surge na sequência em que é descrita a vida em Doncières. Nesta sequência, que ocupa no terceiro volume mais de 60 páginas, o telefone destaca-se - à semelhança da fotografia - numa espécie de pano de fundo tecno-histórico no contexto da trama da obra.

Dada a beleza das palavras de Proust, transcrevem-se algumas das passagens mais significativas no que respeita à presença do telefone em *O Lado de Guermantes*[105]:

> "Uma manhã, Sain-Loup confessou-me que escrevera à minha avó para lhe dar notícias minhas e lhe sugerir a ideia, já que funcionava um serviço telefónico entre Doncières e Paris, de conversar comigo" (Proust, p132).[106]

Nesta primeira passagem que se apresenta, o telefone é introduzido por Proust como substituto da carta, possibilitando a instantaneidade da comunicação e a consequente convocação imediata do outro a um tempo comum. Adivinha-se, nesta passagem, a novidade do sistema telefónico e a sua ainda pouca presença no que respeita à comunicação:

> "Nessa época o telefone não era ainda de uso tão corrente como hoje. E, no entanto, o hábito leva tão pouco tempo a despojar do seu mistério as forças sagradas com que estamos em contacto que, não tendo recebido a minha comunicação imediatamente, o único pensamento que me ocorreu foi que aquilo era muito longo, muito incómodo e quase tive a intenção de apresentar uma queixa" (Proust, p133)[107]

Tal como Cocteau, também Proust assinala as deficiências técnicas do serviço, no entanto, reconhece a sedução e "magia" do aparelho, bem espelhadas na passagem que se segue;

> "Como todos nós, não achava suficientemente rápido, para meu gosto, nas suas bruscas alterações, o admirável conto de fadas em que bastam alguns minutos para que surja ao pé de nós, invisível mas presente, a pessoa a quem queríamos

---

[105] Proust, Marcel (2003) *Em busca do tempo perdido Vol.III – O lado de Guermantes.* Lisboa: Relógio d´Água.

Nota: Os excertos apresentados foram traduzidos por Pedro Tamen para a edição de 2003 do Círculo de Leitores.

[106] *Idem.*

[107] *Ibidem.*

> falar e que, permanecendo sentada à sua secretaria, na cidade onde habita (no caso da minha avó era Paris), sob um céu diferente do nosso, com um tempo que não é forçosamente o mesmo, no meio de circunstâncias e de preocupações que ignoramos e que essa pessoa nos vai contar, se acha de repente transportada a centenas de léguas (ela e todo o ambiente em que está mergulhada) para junto do nosso ouvido, no momento em que o quis o nosso capricho" (Proust, p133)[108]

Este "conto de fadas" de que fala o Narrador na obra de Proust é, todavia, algo bem real e concreto e assente em pressupostos de natureza técnica;

> "Para que este milagre se realize, basta-nos aproximar a nossa boca da placazinha mágica e chamar – às vezes, admito, durante muito tempo as Virgens Vigilantes cuja voz ouviremos todos os dias sem nunca lhes conhecermos o rosto, que são os nossos Anjos da Guarda nas trevas vertiginosas cujas portas vigiam ciosamente; as Todo-Poderosas por cuja intercessão os ausentes surgem ao nosso lado, sem que nos seja permitido vê-los; as Danaides do invisível que incessantemente esvaziam, enchem, transmitem as urnas dos sons. " (Proust, p133)[109]

Como se vê, a consciência do processo técnico não invalida, apesar de tudo, aquilo que é designado por "milagre", mesmo que para que esse "milagre" se realize a ajuda não seja propriamente divina, mas esteja a cargo das operadoras telefónicas (com vincada presença na peça de Cocteau). No entanto, a dimensão mítica que estas operadoras assumem no estabelecimento da comunicação leva Proust a apelidá-las de Danaides ou "Sacerdotisas do Invisível".

A convocação num mesmo tempo de uma voz e do seu corpo é exemplarmente ilustrada pelo Narrador no momento em que este descreve o instante em que se estabelece a comunicação:

> "E logo que o nosso apelo retiniu, na noite plena de aparições para a qual só os nossos ouvidos se abrem, um leve ruído – um ruído abstracto – o da distância suprimida – e eis que se nos dirige a voz do ente querido. É ele, é a sua voz que nos fala, que está lá. Mas como está longe! Quantas vezes não pude deixar de a escutar sem angústia, como se perante aquela impossibilidade de ver, sem passar por longas horas de viagem, aquela cuja voz estava tão perto do meu ouvido, sentisse melhor o que há de decepcionante na aparência da mais doce aproximação, e a que distância podemos ser pessoas amadas justamente quando

[108] *Ibidem.*

[109] *Ibidem.*

> parece que nos bastará estender a mão para as agarrar. Presença real, a dessa voz tão próxima – na separação afectiva!" (Proust, p134)[110]

Esta voz ao telefone, espécie de aura de um corpo longínquo, é simultaneamente proximidade e distância permitindo, neste paradoxo, afirmar-se em renovadas características, assumindo-se como entidade;

> "(...) depois falei e, passados alguns segundos de silêncio, ouvi de repente aquela voz que erradamente julgava conhecer tão bem, porque até então, de cada vez que a minha avó falara comigo, o que ela me dizia, sempre acompanhara o que ela me dizia com a partitura aberta do seu rosto, onde os olhos eram muito importantes; mas a sua voz, em si mesma, estava hoje a ouvi-la pela primeira vez. E como aquela voz me surgia alterada nas suas proporções, uma vez que era um todo, e me chegava assim, só e sem o acompanhamento das feições do rosto (...)" (Proust, p134)[111]

No entanto, essa voz outra é uma voz separada de um corpo, uma "voz sozinha" em que o outro se torna "fantasma evocado pela voz".

Também Walter Benjamin (1892-1940) que foi, curiosamente, o tradutor de *À la recherche du temps perdue* para alemão, faz algumas referências ao telefone em *Infância Berlinense: 1900*.[112] No início do século a presença do telefone insinuava-se no dia-a-dia da família Benjamin:

> "Nesse tempo, o telefone estava lá, desfigurado e enjeitado, entre o cesto da roupa suja e o gasómetro, num canto do corredor das traseiras, a partir do qual o seu toque ampliava os sobressaltos da casa de Berlim." (Benjamin, 2004, p80)[113]

Desde cedo, as máquinas, símbolo da era moderna, fascinaram a infância do filósofo, que tinha com o telefone uma relação paradoxal. Benjamin compara o ruído das primeiras conversas a "ruídos nocturnos". A intromissão do aparelho no quotidiano do lar assumia-se como invasão:

---

[110] *Ibidem.*

[111] *Ibidem.*

[112] Benjamim, Walter (2004) *Imagens de pensamento* (Ed. João Barrento). Lisboa: Assírio & Alvim.

[113] Tradução de João Barreto.

> "Muito poucos dos que usam o aparelho conhecem a devastação que o seu aparecimento causou no seio das famílias. O toque que soava entre as duas e as quatro, sempre que um colega meu desejava falar comigo, era um sinal de alarme que punha em perigo, não apenas a sesta dos meus pais, mas também a época em pleno centro da qual eles se lhe entregavam" (Benjamin, 2004. p79)[114]

Todavia, essa invasão trazia consigo algo de arrebatador e sedutor;

> "(...) ficava sem apelo nem agravo entregue à voz que falava do outro lado. Nada podia atenuar o poder com que ela actuava sobre mim. Impotente, deixava que ela me anulasse a noção do tempo, dos meus propósitos e deveres. E tal como o *medium* obedece à voz que, do lado de lá, o domina, eu rendia-me à primeira proposta que me chegava através do telefone" (Benjamin, 2004 p80)[115]

Assim como Cocteau e Proust, também o filósofo de Berlim assinala o ainda deficiente funcionamento do sistema e as invectivas contra a operadora;

> " Em regra seguiam-se divergências de opinião com a companhia, para já não falar das ameaças e imprecações que o meu pai soltava contra os serviços de reclamações. (...) O meu coração palpitava, tinha a certeza de que nesses casos a funcionária corria sérios riscos de apanhar uma bofetada pelo seu desleixo" (Benjamin, 2004, p79)[116]

7.7.2. – O telefone em *A Voz Humana.*

Em *A Voz Humana*, ao invés de discorrer sobre o telefone, Cocteau coloca-o na cena – como uma verdadeira personagem – e observa o jogo de interacção que ele determina no contexto da acção dramática.

Pode dizer-se que o telefone tem em *A Voz Humana* três níveis de representação: representa a intimidade dos amantes (enquanto símbolo de natureza fálica); representa a única forma de ligação entre os amantes; representa, também, uma ideia de morte, ou melhor, assume-se como arma capaz de terminar com o sofrimento da mulher. Talvez seja por esta

---

[114] *Idem.*

[115] *Ibidem.*

[116] *Ibidem.*

última razão que Cocteau diz que o espaço em que a mulher se encontra deve assemelhar-se à "cena de um crime". (Cocteau, 1928)[117]

Em *A Voz Humana* o telefone é, claramente, o motor da ação. Logo no início da peça verificamos que é ele que comanda a ação e que nos demonstra que a mulher ainda não se separou completamente do seu amante. Se o telefone contribui decisivamente para manter os amantes em ligação contribui, também, para que entre eles se estabeleçam rupturas - através das interrupções de natureza técnica que sistematicamente se verificam ao longo da peça – e, da distância que lhes impõe, a qual, apesar da ilusão de proximidade, separa efetivamente os dois corpos.

O telefone convoca para a peça o sexo e a violência, a intimidade e a distância, o equívoco e o caos, a fragilidade e a mentira e, talvez mais importante do que tudo, o princípio do fim de um certo tipo de relações humanas. Se o telefone não substitui o face a face em termos de comunicação – ele mitiga o acesso visual do outro – é um facto que é o aparelho que melhor permite um tipo de comportamento em que a ausência física do outro se revela mais atenuada. A prova disso é a forma como é utilizado em A Voz Humana. Se o telefone é, geralmente, usado com parcimónia – frases curtas e breves períodos de conversação – na peça de Cocteau ele é a própria conversação. Ao longo de uma hora o aparelho oscila entre o desaparecimento e a manifestação, como se tivesse consciência da sua importância, como se soubesse que é ele que exerce o controlo e tem o poder de escolher e determinar um fim.

[117] Cocteau, Jean (1989) *A Voz Humana*. Lisboa: Assirio & Alvim.

PARTE II - DO LADO DO PÚBLICO

CAPÍTULO VIII - O PÚBLICO

8.1. – O que é o público?

Segundo Isabel Babo na obra "Espectadores e Públicos Activos*"* um público pode ser definido como "um grupo de indivíduos ligados por um interesse, uma convicção, um gosto, uma experiência ou uma acção comuns" (Babo, 2015, p23)[118]. Na linha do pensamento da autora consideramos que o público se mostra através das suas convenções, dando visibilidade a uma comunidade que partilha códigos específicos. Reportando-se a alguns dos trabalhos desenvolvidos por Daniel Dayan a autora observa que o público não é "nem o simples espectador, nem a soma de espectadores, pois implica sociabilidade, estabilidade, envolvimento e efectivação. É uma entidade coerente, cuja natureza é colectiva, que se configura e se mune de auto-reflexividade, com uma identidade partilhada e com uma dimensão performativa."[119] (Babo, 2015, p27).

Tendo o público essa "dimensão performativa" podemos, assim falar de um público ativo, consequente nas suas intenções, tal como implícito na etimologia do próprio conceito de performatividade que implica levar algo a cabo, logo, ação e concretização.

Jacques Ranciére, na sua obra "O espectador emancipado" (2010) recorda-nos que:

> "Noutros tempos, chamava-se cidadãos *activos*, detentores da capacidade de eleger e ser eleitos, aos proprietários que viviam dos seus rendimentos, e cidadãos *passivos*, indignos de tais funções, àqueles que trabalhavam para ganhar a vida. Os termos podem mudar de sentido, as posições podem ser trocadas, o essencial está

[118] Babo, Isabel (2015) *Espectadores e públicos activos.* Lisboa: Vega – Passagens.

[119] *Idem.*

> no facto de permanecer a estrutura que opõe as duas categorias, os que possuem uma dada capacidade e os que a não possuem." (Ranciére, 2010, p 22)[120]

Atrevemo-nos, pois, a afirmar que o público de hoje é na generalidade ativo, uma vez que a sua condição deriva de uma intenção face a um conjunto de possibilidades que estão à sua disposição e da tradução dessa intenção em atos consequentes. Essa ligação entre obra e recepção é corroborada por Cláudia Giannetti quando afirma que " a arte abre-se ao receptor por meio de um processo interativo que se plasma no processo co-criativo de recepção da obra." (Giannetti, 2012, p101).[121]

Ou seja, o espetáculo na sua profusão de signos e nas várias camadas sobre as quais é constituído, não diz tudo. No caso do texto (dramático ou não) tal é ainda mais evidente, dado o menor número de camadas que comporta. Compete, assim, ao espectador | leitor, ousar imaginar as ligações possíveis entre os vários signos e camadas que lhe são apresentados. E este "trabalho do espectador" só pode ser realizado num contexto de implicação e de ativação dos seus sentidos e horizontes de percepção.

> " Este sujeito «espectatorial» está por constituir. Não sabemos quase nada dele a não ser que ele olha um objecto: um palco, uma representação, um ator, um acontecimento, e ainda outras coisas, muitas vezes imaginárias. O sujeito clássico, cartesiano por exemplo, é o que pensa e se convence assim da sua existência. Do ponto de vista marxista, o sujeito é o sujeito da linguagem, dos códigos culturais, das convenções sociais, das instituições: um sujeito interpelado por aquilo que Althusser chama de aparelhos ideológicos de Estado. Para Freud, o sujeito confrontado com os heróis trágicos da cena, vê tudo negando as partes libertadas do seu ego nas «personagens psicopáticas da cena» (1905). Este sujeito intensificado mais que unificado projeta os seus desejos naquilo que vê e consegue assim reconhecê-los. Da mesma forma que a criança, no estado de espelho (Lacan, 1966) entra na ordem simbólica constituindo-se em sujeito distinto da sua mãe, o espectador não se torna ele próprio sem que identifique todos os níveis daquilo que apreende. Segundo o estado de espelho lacaniano, um espelho quase hamletiano, e segundo a concepção pós-estruturalista, o sujeito é simultaneamente

[120] Ranciére, Jacques. (2010) *O espectador emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro.
[121] Giannetti, Cláudia. (2012) *Estética digital. Sintopia da arte, ciência e tecnologia*. Lisboa: Nova Vega.

constituído e constituinte, efeito e agente do espectáculo sobre o qual exerce um direito de olhar"[122] (Pavis, 2012)[123]

8.1.1 - O público teatral: o teatro como experiência do público

"O que o teatro oferece ao público é, antes de mais, uma procuração. (...) A arte do teatro já não consiste em informar os espectadores sobre o actor e sobre o espectáculo, mas, pelo contrário, em informar o espectador sobre ele próprio. (...) Ora, se o público tem dificuldade em compreender o porquê da sua presença, o espectador deve, doravante, procurar justificá-la. Já não se encontra lá para ver e ouvir mas deve ouvir e ver a fim de compreender porque se encontra lá. Deve mergulhar no coração do tema, anima-se da procuração de compreender. Entra, de súbito, numa relação activa com um teatro que passou de um estado de sonolência a um estado de vigília" (André Engel, 1983)[124]

É, pois, sob o conceito de "público ativo" que devemos considerar o público teatral dos nossos dias dado este está geralmente imbuído de uma determinação e de atos consequentes ao seu cumprimento. Reconhecemos, contudo, que no escuro da sala, e na grande maioria das produções e géneros teatrais, o público pode assumir-se como um

---

[122] " Ce sujet «spectatorial» est à constituer. On ne sait presque rien de lui, sinon qu´il regarde un objet: une scéne, une représentation, un acteur, un événement, et bien d´autres choses encore, souvente imaginaires. Le sujet classique, cartesian par exemple, c´est celui qui pense et qui se convainc ainsi de son existence. Du point de vue marxiste, le sujet est le sujet du langage, des codes culturels, des conventions sociales, des institutions; un sujet interpellé par ce qu´Althusser nomme les appareils idéologiques d´État. Pour Freud, le sujet confronte aux héros tragiques de la scène, voit tout en en les niant les parties libérées de son moi dans les «personnages psychopatiques de la scène» (1905). Ce sujet intensifié plus qu´unifié projette ses désirs sur ce qu´il voit et parvient ainsi à les identifier. De la même manière que l´enfant, au stade du miroir (Lacan, 1966) entre dans l´ordre symbolique en se constituant en sujet distinct de sa mére, le spectateur ne devient lui-même qu´en identifiant tous les niveaux de ce qu´il perçoit. Selon ce stade du miroir lacanien, un miroir quasi hamlétien, et selon la Conception poststructuraliste, le sujet est à la fois constitué et constituant, effet et agente du spectacle sur lequel il eexerce un droit de regard. (Pavis: 2012).

[123] Patrice Pavis *in* The IATC webjournal/Revue web de l´AICT – December 2012: Issue nº 7
http://www.critical-stages.org/7/editorial-comment/
Patrice Pavis foi Professor de Estudos de Teatro na Universidade de Paris e na Universidade de Kent. O seu "Dicionário de Teatro" foi traduzido para mais de 30 idiomas. Publicou diversos livros sobre teatro, de entre os quais destacamos "La mise-en-scéne contemporaine" (2007), bem como inúmeros artigos. É Doutor Honoris Causa pela Universidade de Bratislava.

[124] André Engel *in "Le voyage du TNS"*, de André Gunthert. Citado no programa do espetáculo *"Aos Crocodilos mete-se-lhes um pau na boca"*, TNDMII – 1990. Tradução de Mário Rocha.

receptor silencioso e passivo, no entanto esta é a fase última da sua condição de espectador, dado que o seu desejo de assumir essa condição é, também, determinado por uma vontade expressa. Essa vontade pode induzir à não participação ou à participação, ao isolamento e à experiência individual, situando-se o espectador entre uma ideia de comunidade que o sufoca e uma solidão que o inquieta. No entanto, é certo que as condições inerentes à sociabilidade são sempre determinantes na condição teatral:

> "Ir ao teatro é realizar, em simultâneo, a experiência social e renovada de estar em conjunto com outros, a experiência de participar de uma comunidade, da sua história, e a experiência pessoal de ser um entre muitos outros, de estar sozinho, com a sua história própria. Por um lado, o espectador participa num acontecimento próprio da cidade e nos laços que este acontecimento estabelece com todos os que nele participam, numa espécie de cerimonial. Por outro lado, o espectador experimenta o facto de ter tomado a iniciativa de se encontrar sozinho no encontro com os outros, de se isolar dos outros, de se encontrar cara a cara com o outro. (...) Este princípio de simultaneidade é essencial, dado que tem o mérito de convocar o espectador, em conhecimento de causa, por aquilo que ele é: um indivíduo social" (Biet, Triau, 2006, p62)[125].

Atentemos, por exemplo na extraordinária descrição daquilo que é a determinação da vontade em assumir a condição de público teatral exposta por Peter Handke na peça *Insulto ao Público* escrita em 1965:

> "Antes de virem ao teatro, vocês tomaram certas medidas. Vêm aqui com ideias pré-concebidas. Preparam-se para virem ao teatro. Vocês esperam certas coisas. O vosso pensamento antecipou-se no tempo. Imaginaram certas coisas. Prepararam-se para qualquer coisa. Vocês prepararam-se. Prepararam-se para assistir a qualquer coisa. Vocês prepararam-se para vir ao teatro, para ocupar um lugar que reservaram, para assistir a Deus sabe o lá quê. Talvez tivessem ouvido falar da obra. Vocês arregalaram os olhos para vir vê-la. Desde esse momento, vocês já tinham uma certa ideia do assunto. Vocês estavam dispostos a sentar-se aqui e aguardar sabe lá Deus o quê. No início, a vossa respiração estava separada da nossa. Vocês prepararam-se, cada um à sua maneira. Vocês partiram, cada um à sua maneira. Chegaram aqui por meios muito diferentes. Vocês vieram de

[125] Biet, Christian; Triau, Christophe (2006) *Qu´est-ce que le théâtre?* Paris: Gallimard

> comboio ou de autocarro. Vieram a pé. Vieram de carro. Antes de sair, olharam para o relógio, esperaram uma chamada. Desligaram. Apagaram as luzes, fecharam as portas, deram voltas à chave. E já estão na rua. Caminham. Balançam os braços. Já partiram. Partiram cada um em sua direção, para se encontrarem todos no mesmo lugar. Encontraram-se graças aos vosso sentido de orientação. Voluntariamente, separaram-se dos que seguiam um caminho diferente. Vocês, voluntariamente, separaram-se dos que seguiam um caminho diferente. Mas vocês tinham o mesmo objetivo. Durante um tempo determinado tiveram isso em comum. Vocês atravessaram as ruas nas passadeiras. Olharam para a direita e para a esquerda. Respeitaram os semáforos. Saudaram com a cabeça aqueles que passavam. Pararam. Informaram onde iam. Falaram sobre o que esperavam desta noite. Vocês trocaram impressões. Deram a vossa opinião sobre a obra. Eles ouviram o que se dizia. Apertaram as mãos. Desejaram uma noite feliz. Abriram as portas. Mantiveram as portas abertas para abrir caminho. Reencontraram o mundo. Sentiram-se cúmplices. Sentiram-se homens com mundo. Foram amáveis com as senhoras. Ajudaram-nas a tirar o casaco. Voltaram a reunir-se em pequenos grupos. Circularam. Ouviram as campainhas. Começaram a ficar inquietos. Mandaram uma olhadela ao espelho. Retocaram-se. Olharam á direita e á esquerda. Avisaram que estavam a ser observados. Continuaram. Deram uns passos. Vigiaram os seus gestos. Esperaram as campainhas. Olharam para o relógio. Juntaram-se. Sentaram-se. Olharam em volta. Levantaram-se. Não esperaram em vão. Vocês prepararam-se. Apoiaram-se na parte de trás dos vossos assentos. A representação podia começar." (Handke, 1997)[126]

Este excerto de *Insulto ao Público* é bem exemplificativo daquilo que é a especificidade de um público de teatro: nele está presente a ideia de ritual, de ações comuns, de código, de comunidade de interesses, de intenção deliberada e, no final, a delegação da ação nos outros (os atores em cena) e o assumir de uma certa expectativa. No entanto essa "expectativa" não deve ser entendida como passividade ou desinteresse. Ela é, no caso do teatro, uma experiência vivida entre o espectador (a sua condição) e aquilo que acontece no palco. Poderá afirmar-se que o público de teatro, na aparente passividade que assume na relação sala | palco de um teatro à italiana, não interfere | interage com a performance que se desenrola em cena. Sabemos, por experiência própria, que tal não é verdade. Para o ator em cena, a "quarta parede" é uma convenção geralmente posta em causa. A especificidade do público em cada sessão determina, muitas vezes, o ritmo da representação, faz variar algumas

[126] Handke, Peter (1997) *Plays I – Offending the audience*. London: Methuen.

das intenções pré-estabelecidas e motiva ou entorpece o jogo cénico e a energia dos performers.[127]

O escuro da sala e a quietude que na mesma se verifica, não são razão para que uma "energia colectiva" não contamine o que se passa em cena, Tal verifica-se em salas de média dimensão (a generalidade dos teatros clássicos à italiana) e tem expressão muito acentuada em salas de pequena dimensão (50 a 100 lugares) ou em situações em que o público está disposto noutras configurações, como por exemplo *en rond*.

Quando encenámos *Insulto ao Público*, questionámos precisamente a relação que o público estabelece com o palco e com o lugar em que se encontra. Assinale-se que, à época, a Casa Conveniente – espaço habitual de trabalho da atriz e encenadora Monica Calle – funcionava num antigo bar de alterne na Rua Nova do Carvalho, ao Cais do Sodré. Recuperamos, a propósito deste espetáculo, as palavras da crítica e ensaísta Mónica Guerreiro:

> "Em *Luz/Interior* propõe-se uma releitura da dramaturgia de Peter Handke para o olhar de uma Lisboa às voltas com o fim do milénio, a boémia nocturna, a degradação (metafórica e literal) dos espaços de representação e a possibilidade do teatro. Projecto de uma actriz para dois encenadores, *Luz/Interior* estuda a teatralidade possível entre palco e plateia convencional (mas afrontada, porque instalada perante um espelho intimidatório) ou constituída apenas por quatro pessoas (e o que isso implica de cumplicidade para com o acto que à sua frente

[127] Num dos espetáculos de *Insulto ao Público* (que encenámos em 2004) logo após o seu início e na sequência de algumas perguntas retóricas que a protagonista fazia ao público no contexto da peça, um dos espectadores começou a interagir com a actriz dizendo que compreendia as perguntas, que as mesmas eram pertinentes e que estava disposto a responder às mesmas. Esta interação propagou-se a mais espectadores que iam respondendo à atriz e aos outros espectadores, generalizando-se os comentários. O "guião" que tínhamos estabelecido estava, assim, completamente desorganizado e ultrapassado, perante a estupefacção da atriz e alguma desorientação nossa, embora procurássemos lidar estoicamente com a situação dando algumas instruções discretas a Rita Só. Mas já não havia nada a fazer. O público tinha tomado conta da situação e era ela que mandava. Um pouco mais serena, Monica Calle (que assistia ao espetáculo) foi buscar algumas garrafas de vinho e copos, sentámo-nos todos entre o "palco" e a plateia e ficámos a conversar durante pelo menos duas horas – o espetáculo feito na versão "correta" durava cerca de uma hora. No final, tentando organizar o tempo, ainda perguntámos ao público: "Bom, nós tínhamos um espetáculo preparado! Se quiserem podemos recomeçar no ponto em que foi interrompido.". Todos disseram que não valeria a pena porque as conversas mantidas sobre o tema tinham sido bastante interessantes. Houve aplausos, mesmo não tendo havido espetáculo, e as conversas continuaram já de pé e cada vez com maior informalidade. Apesar de tudo, *Introspeção* que teria também lugar nessa noite a seguir a *Insulto ao Público*, acabou se realizar.

tem lugar). O projecto adianta-se ao questionamento metódico das relações entre a plateia e a cena, para pôr em causa aquilo que de tradicional resiste nessa troca; mas consegue fazêlo sem perigar a própria existência da categoria espectáculo, sem almejar desfazer esse relacionamento por o considerer ultrapassado. Aqui, a discussão sobre o papel prescrito para os artistas e o lugar confortável do espectador está ao serviço da consecução de um projecto artístico; aqui, somos confrontados com o convencionalismo dos formatos e dos cânones, e com a nossa fácil anuência aos mesmos. Mas isso não significa que não aconteça teatro, e que não fiquemos felizes por não termos acabado com a relação.

Talvez por isso, por essa felicidade do reencontro, possam *Luz* e *Interior* montar juntos uma liturgia com tanto em comum, tendo sido fabricados em separado. Objectos comunicantes, trabalhados desde o conceito como antagónicos, preservaram essa dualidade até à sua configuração final. E manipulam um exercício de contrários: de um lado, a face pública, com auditório, o palco aposto, as luzes da ribalta, microfones, a parafernália da cena; do outro, aquilo que se esconde, o lado privado, um encontro nos bastidores – nos interstícios da Casa – sem plateia, sem palco, sem luz, no silêncio, sabendo que há uma encenadora que observa de fora. O lado solar e o lado lunar, expostos pela mesma actriz – a jogar o jogo dos actores – e pelo mesmo dramaturgo – em peças simultaneamente de provocação e de catarse – para os mesmos espectadores, em dias alternados.

Em *Luz*, cujo (pre) texto é *Insulto ao Público* (Publikumsbeschimpfung, 1965), assalta-nos o anacronismo: o público da Casa Conveniente está bem distante do público burguês e impressionável a quem o texto se destinara. Por isso, engendrou-se um contexto para forçar o desconforto, potenciando cenicamente as palavras.

Francisco Rocha e Carlos Pimenta trabalharam a actualização e revivificação do texto – e do incómodo que ele provoca – através de processos de fragilização do espectador: à entrada, é separado daqueles com quem veio e sentado num lugar determinado; é confrontado com a sua imagem reflectida num espelho, enquanto atrás de si, reforçada pela amplificação, a voz continua a debitar um percurso sinuoso de diminuição do espectador, do seu carácter, da sua posição, do seu papel. O lugar do palco é quase todo ocupado pelas cortinas e pelo espelho: pela imagem da plateia, devolvida após ser dilacerada.

Em *Interior*, oferece-se uma experiência quase diametralmente oposta: a plateia é enobrecida pelo facto de se vincar o intimismo do encontro – apenas quarto espectadores em cada récita. Aquilo que há de assimétrico na relação entre actor e espectador é aqui rasurado: estamos frente a frente, sentamo-nos em cadeiras iguais, evoluímos juntos no caminho esboçado por *Introspecção* (Selbstbezichtigung, 1966), de Peter Handke. Torrencial confissão sobre a tomada de consciência, o texto cresce do murmúrio para o grito, da contenção para a gestualidade acentuada, da partilha para o protesto – à medida que a voz e o corpo se diluem no escuro. A violência é encenada por Mónica Calle com outros instrumentos: a actriz torna-se monstro, a exiguidade do espaço aterroriza, o som tonitruante das máquinas acompanha um monólogo anafórico que, longe de decair no narcótico, se estrutura num crescendo incondicionalmente fascinante. Então, ténues ligações reinscrevem este espectáculo no díptico de que faz parte e que interpela genuinamente a relação palco/plateia: novamente o espectador é

> confrontado com a sua imagem, uma fotografia tirada no momento e afixada à sua frente; em vez de, olhos nos olhos, lhe dirigir um insulto, a actriz pede-lhe que leia algumas frases de um caderninho. Ainda é possível emocionar o público.
>
> O que *Luz/Interior* consegue, de forma admirável, justificando esta menção especial, é devolver ao publico uma experiência de teatro levada ao limite do suportável – pela sobre-exposição involuntária imposta por *Luz*, pela claustrofobia incapacitante de *Interior* –, de que se sai plenamente reconciliado com este nosso papel, a um mesmo tempo gratificante e ingrato, de espectadores dialogantes com as obras."[128] (Guerreiro, 2005)[129]

O teatro é, fundamentalmente, a "experiência do público" como já vimos anteriormente quando refletimos sobre o conceito de *catharsis* a propósito das características do teatro grego.

Com efeito, num teatro encontramo-nos com outros que também vieram e entregamo-nos ao que os atores nos dizem. Aquilo que nos impõem pode incomodar-nos. Mas não nos sentimos constrangidos na nossa liberdade. É só no seu exercício pleno que sentimos prazer. Conseguimos, apesar de tudo, estar sozinhos: os filósofos antigos ensinam-nos que a felicidade completa é aquela que se cumpre no exercício solitário do pensamento. O teatro é uma arte da convenção e a sua percepção valida-se no (re)conhecimento, por parte do público, dos códigos que a enformam. Aquilo que acontece no teatro é a "suspensão da vida". Através desse exercício, o teatro permite dá-la a ver num corte sincrónico em que aquele que age e aquele que observa coabitam um mesmo tempo e um mesmo espaço. Tornam-se, assim, cúmplices numa relação que mais não é do que a do reconhecimento do corpo e do tempo do outro.

Em "O espectador emancipado" (2010) Jacques Ranciére define essa relação entre ator e espectador como o estabelecimento de uma cumplicidade entre ambos e, no caso do espectador, realça o seu papel ativo e consequente como determinante para a sua

---

[128] O espectáculo Luz|Interior obteve, em 2005, uma Menção Especial do Júri dos Prémios da Associação Portuguesa de Críticos de Teatro.
[129] Mónica Guerreiro em *Nós os Espectadores*, Revista Sinais de Cena, nº3, 2005

emancipação, encarando essa condição não como uma situação de passividade, mas sim como uma condição de normalidade:

> "Quanto à emancipação, essa começa quando se põe em questão a oposição entre olhar e agir, quando se compreende que as evidências que assim estruturam as relações do dizer, do ver e do fazer pertencem elas próprias à estrutura da dominação e da sujeição. A emancipação começa quando se compreende que olhar é também uma ação que confirma ou transforma essa distribuição das posições. O espectador também age, como o aluno ou o cientista. Observa, seleciona, compara, interpreta. Liga o que vê com muitas outras coisas que viu noutros espaços cénicos e noutro género de lugares. Compõe o seu próprio poema com os elementos do poema que tem à sua frente. Uma espectadora participa na performance refazendo-a à sua maneira, por exemplo, afastando-se da energia vital que esta supostamente deve transmitir para dela fazer uma imagem e associar essa imagem pura a uma história que leu ou que sonhou, que viveu ou que inventou. Deste modo, ele e ela são ao mesmo tempo espectadores distantes e intérpretes ativos do espetáculo que lhes é proposto"[130] (Ranciére: 2010, p22-23).

8.2. - O público mediatizado

Se a reprodutibilidade marcou decisivamente a relação entre a arte e os públicos, o teatro ao não participar nessa economia perdeu algum do seu impacto face a outras artes.[131]

Contudo, reforçou a relação com o seu território natural e histórico servindo de contraponto a alguma democratização excessiva que as tecnologias da reprodução e mediação proporcionavam.

Paul Valéry sintetizou de uma forma exemplar em *La conquête de l´ubiqité* as novas relações que a reprodutibilidade impunha:

---

[130] Ranciére, Jacques. *O espectador emancipado*.

[131] Como bem afirma Philippe Auslander em *Liveness: performance in a mediatized culture* " o performativo e os produtos artísticos mediatizados competem pela audiência no mercado cultural, e os produtos artísticos mediatizados ganharam vantagem nessa competição" (Auslander: 2010, p. 30)
"live performance and mediatised forms compete for audience in the cultural market place, and that mediatised forms have gained the advantage in that competition" (Auslander: 20101, p. 30)

> " As nossas belas-artes foram instituídas e os seus tipos e usos fixados numa época que se diferencia decisivamente da nossa, por homens cujo poder de acção sobre as coisas era insignificante comparado com o nosso. Mas o extraordinário crescimento dos nossos meios, a capacidade de adaptação e exactidão que atingiram, as ideias e os hábitos que introduzem anunciam-nos mudanças próximas e muito profundas na antiga indústria do Belo. Em todas as artes existe uma parte física que não pode continuar a ser olhada nem tratada como outrora, que já não pode subtrair-se ao conhecimento e potência modernos. Nem a matéria, nem o espaço, nem o tempo são desde há vinte anos o que foram até então. É de esperar que tão grandes inovações modifiquem toda a técnica das artes, agindo, desse modo, sobre a própria invenção, chegando talvez mesmo a modificar a própria noção de arte em termos mágicos"[132] (Valéry, 1928, p103-104)

8.2.1. - Mediação e mediatização

Em "McQuail´s mas media communication theory" o seu autor Dennis McQuail reporta as origens da audiência dos atuais media ao "público teatral e performances musicais, assim como aos jogos e espetáculos de tempos antigos"[133] (McQuail, 2000, p360).

Refere ainda McQuail que a instituição da audiência se deu há mais de 2000 anos, como já vimos no início do presente trabalho. Observamos que, nos dias de hoje, o conceito de audiência retém algumas das características inerentes aos tempos da sua institucionalização: a experiência do espectador, o ato voluntário de atenção e escolha, a especialização de papéis, o carácter popular. No entanto, o referido conceito foi-se transformando, por via dos media, em algo de diferente, mais disperso e mais individualizado. (McQuail, 2000)

A mediatização releva hoje questões importantes (já algumas delas tratadas antes, de certa forma, no contexto da mediação) no que respeita à influência dos media em termos sociais, culturais e artísticos. Os media determinam, inquestionavelmente, novos hábitos e atitudes, e é nesse aspecto – particularmente no que diz respeito às transformações que induzem no contexto das artes performativas – que nos debruçaremos equacionando a análise dos seus impactos.

---

[132] Valéry, Paul (1928) *Piéces sur l´art*. Paris: 1928. "*La conquête de l´ubiquité*", p103-104. Tradução de Maria Luz Moita | Maria Amélia Cruz e Manuel Alberto.
[133] McQuail, Dennis (2000) *McQuail´s mass communication theory*. London: Ed. Sage Pub.

No que respeita aos públicos de teatro é importante equacionar o que os mesmos fazem com os media atualmente ao seu dispor e a forma como estes os influenciam consciente ou inconscientemente. Dependendo da formação dos públicos, estes poderão relacionar-se com os media de uma forma crítica ou acrítica. Os media podem, assim, ser meramente instrumentais – quando utilizados enquanto ferramenta para atingir um determinado fim, como por exemplo a divulgação de um evento por parte de uma instituição cultural – ou podem ser deterministas, quando modificam comportamentos sem que deles seja tomada consciência.

Assim, podemos considerar os media enquanto veículos de transmissão de mensagens, ou podemos considerá-los enquanto agentes de transformações estruturais no contexto da sociedade e cultura contemporâneas. Considerando essa influência é impossível hoje desliga-los dos fenómenos relativos à globalização – na qual os media detêm papel superlativo – e da intensificação das relações sociais e à definição dessas relações, não obstante as mesmas poderem ter lugar em campos sociais distintos e geograficamente apartados.

Na sequência do que temos vindo a expor, é consensual afirmar-se que os media são, pois, parte determinante no contexto da interação social. Nesse sentido, não podem ser considerados separadamente desse contexto dado que são os "facilitadores" da relação entre os diversos sectores (não só culturais) que constituem o todo social. Contudo, nem sempre os media tiveram o relevo que hoje têm nos contextos sociais alargado, pois como afirma Stig Hjarvard "Durante o século XIX os media não tinham visibilidade própria: eram considerados tecnologias específicas e fenómenos culturais aparte – livros, revistas especializadas, jornais, o telégrafo, etc. – cada um deles na mão de outras instituições como a literatura, a ciência, a política, o comércio, etc"[134] (Hjarvard, 2013, p6).

A crescente influência e presença dos media tecnológicos na vida de todos os dias tornou a mediatização um elemento constitutivo das sociedades contemporâneas. As tecnologias de informação e comunicação – sobretudo as digitais – enquanto potenciadoras de redes de interação, tornam quase invisíveis as formas de experiência que não se

[134] Hjarvard, Stig (2013) *The mediatization of culture and society*. London: Routledge.

enquadram na sua lógica de funcionamento e que proporciona a distribuição acelerada de sons e imagens ou, como diz Valéry a "distribuição da realidade sensível ao domicílio" (Valéry, 1928).

Em relação às novas formas de experiência, são bastante assertivas as considerações que sobre elas faz José Bragança de Miranda no texto com o título *O Design como Problema*, publicado em 2011:

> "Cada vez mais a nossa experiência tende a ser constituída tecnicamente, ou melhor, a técnica determina boa parte dos processos sociais, ou mesmo os mais anódinos do quotidiano. Basta pensar na maneira como o telemóvel foi, quase imperceptivelmente, incrustando-se na vida. Concomitantemente com este fenómeno, tende a desaparecer a distância que ia do constituído – tudo o que está aí na sua materialidade – ao constituinte. Isto sucede através da aceleração tecnológica que, operando à velocidade da luz, tende a reduzir cada vez mais o espaço e o tempo dos processos que herdámos da história, mas também as imagens metafísicas com que o embalávamos. Emerge, deste modo, uma nova plasticidade da experiência, como se todas as diferenças se tornassem numa mera diferença de grau, num *continuum* criado pela codificação digital. (...) à medida que a técnica se vai escapando aos procedimentos que a «instrumentalizavam», i.e., a objectivavam como «instrumentos» ou «máquinas» que se vão miniaturizando e imaterializando, toda a constituição tende a tornar-se um imenso automatismo de repetição, cujo perigo está em dispensar o próprio humano, que pôs em movimento esta estrutura." (Bragança de Miranda, 2011, p29-30)[135]

8.3. - A internet: da Web 1.0 à Web 2.0; os conteúdos gerados pelo utilizador; a publicação e partilha.

O elucidativo texto de José Bragança de Miranda, anteriormente citado, permite-nos, desde já, numa formulação algo crítica, equacionar o papel da internet – sobretudo no que respeita aos conteúdos gerados e partilhados pelo utilizador – naquilo que é a sua relação com o sistema cultural e artístico, com enfoque especial no caso do sistema das artes performativas.

---

[135] Miranda, José Bragança de Miranda *in O Design como Problema* pp. 29-30, Novos Media Novas Práticas (2011). Maria Teresa Cruz (Org.). Lisboa: Vega

Se a forma como usávamos a Web 1.0 era fundamentalmente linear, não podendo o usuário interagir com o *webmaster* ou o conteúdo (ou sendo essa interação muito limitada) a Web 2.0 veio transformar todo o conceito da Web anterior (mais voltada para propósitos empresariais e | ou institucionais) criando uma nova geração de usuários, baseada na ideia de comunidades, promovendo a colaboração, a interação e uma rápida troca de informações. A Web 2.0 caracteriza-se, genericamente, pela possibilidade que oferece no que respeita à criação, publicação e partilha de conteúdos, estando mais virada para a experiência do usuário do que para a transmissão unívoca de mensagens e conceitos. O propósito de uma inteligência colectiva ancorada num conceito de universalidade sem totalidade, proposto por várias personalidades ligadas ao universo da cibercultura e sistematizado por Pierre Lévy em 1997[136], ganha aqui um outro fulgor assente na permuta de saberes e informações entre as comunidades *online*.

8.3.1 - As comunidades virtuais e as comunidades portáteis

Segundo Howard Rheingold as "comunidades virtuais são agregações sociais que emergem da Rede quando existe um número suficiente de pessoas, em discussões suficientemente longas, com suficientes emoções humanas, para formar teias de relações pessoais em ambientes virtuais, alterando de algum modo o Eu dos que nele participam."[137] (Rheingold,1993, p4).

Esta definição de comunidade virtual implica uma reconfiguração do espaço e estrutura social. Com efeito, elas decorrem no contexto do ciberespaço - um meio de comunicação que surge da interconexão mundial de computadores - não se revelando somente como meio físico da comunicação digital, mas, também como conjunto infinito de informação que alberga incluindo-se nele as pessoas que utilizam e alimentam este universo:

---

[136] Lévy, Pierre (1997) *Cyberculture*. Paris: Odile Jacob | Ed. Conseil de L´Europe

[137] Rheingold, Howard (1993) The virtual community: homestanding on the electronic frontier. Versão *online* https://www.rheingold.com/vc/book/

ao falarmos do ciberespaço, falamos, obviamente de um universo virtualizado e desterritorializado.

A possibilidade da comunidade virtual decorre no contexto da intersecção de três tecnologias: o computador, o telefone e o software conhecido como internet - que é, na realidade, o sistema operativo para a rede telefónica digitalizada.

O termo comunidade virtual sugere aparentemente comunidades que só existem no ciberespaço. Mas implica, mais exatamente, uma nova forma de ligação que passa a existir no meio de, ou entre, comunidades no espaço real, biológico, ligando-as e estendendo-as, trazendo mesmo novas comunidades reais para o seu contacto.

Sabemos que uma comunidade é essencialmente uma construção mental e não necessariamente uma construção física. Daí, a noção de "virtualidade" que as comunidades tecnológicas de certa maneira implicam, não ser óbice a que as mesmas se formem.

Embora a comunicação face a face continue a ser importante, é um facto que com as novas tecnologias de comunicação a estrutura social se tornou portátil. Esta portabilidade deve-se aos diversos aparelhos tecnológicos (fundamentalmente no que respeita ao uso de *smartphones*, *tablets* e computadores) que permitem as ligações em qualquer lugar favorecendo a sensação de ubiquidade.

Com as novas tecnologias de comunicação é possível transportar a comunidade para onde se quiser – desde que haja possibilidade técnica de estabelecer uma ligação.

A socióloga Mary Chayco[138] tem dedicado diversas publicações à questão da portabilidade social chamando precisamente "comunidades portáteis" a esta nova forma de socialização e atualizando, de certa maneira, o conceito de "comunidades virtuais" definido por Rheingold. Chayco acrescenta ainda a ideia de "sincronia" quando a comunicação é efetuada no imediato - através de *chats*, mensagens instantâneas, mensagens de texto – e de

[138] Mary Chayko é Professora Associada de Sociologia no College of Saint Elizabeth, em Morristown, New Jersey, USA. Especializou-se em temas relacionados com a cultura, cognição e tecnologia, áreas do seu Doutoramento. É autora de: *How We Form Social Bonds and Communities in the Internet Age* (2002) e de *Portable Communities: The Social Dynamics of Online and Mobile Connectedness* (2008), entre diversos artigos sobre o impacto das tecnologias na sociedade.

"assincronia", quando a comunicação apresenta algum diferimento – como é o caso da interação realizada em blogues ou grupos de discussão como, por exemplo, o Reddit[139].

No caso da comunicação síncrona é importante verificar que talvez resida nesta possibilidade um dos grandes segredos da aceitação da comunicação digital.

Ainda que a comunicação seja escrita, a rapidez com que o diálogo é efetuado nas comunicações de características síncronas aproxima-as das formas de comunicação orais. Walter Ong[140] chamou a estas formas de comunicação "segunda oralidade" (Ong, 1982)[141] considerando que a "primeira oralidade" reportava à comunicação presencial sem resíduo, favorecendo a promoção do senso comum e a noção de grupo.

8.3.2. - As comunidades online e o conceito de democraticidade

As comunidades da internet apresentam-se, na sua crescente evolução, estratificadas por múltiplas zonas de interesse, com as suas hierarquias formais ou informais, contribuindo para uma enorme diversidade de formas culturais que escapam a uma identificação imediata dentro dos padrões geralmente vigentes, dada a sua constante mobilidade e estrutura rizomática.[142]

---

[139] O Reddit é uma rede social de fóruns nos quais os usuários definem os conteúdos relevantes. Foi fundado em 2005 e, segundo dados da Alexa, é o 11º site mais visitado. https://www.alexa.com/topsites

[140] Walter Ong (1912-2013) licenciou-se em filosofia e doutorou-se em língua inglesa, na Universidade de Harvard. A sua obra mais importante é sem dúvida "Orality and literacy: the technologizing of the world". Esta obra, abordando de forma simples questões relacionadas com a oralidade e a escrita, tem sido determinante no que respeita aos estudos nesta área.

[141] Ong, Walter. J. (1982) *Orality and Literacy: the technologizing of the world*. London: Methuen.

[142] No modelo epistemológico proposto por Deleuze e Guattari a organização dos elementos não segue aquilo que geralmente são os padrões de subordinação hierárquica, em que a raiz dá origem a múltiplos ramos. Numa estrutura rizomática qualquer elemento pode afetar ou incidir em qualquer outro.
"O rizoma refere-se a um mapa que deve ser produzido, construído, sempre desmontável, conectável, reversível, modificável, com múltiplas entradas e saídas, com suas linhas de fuga." (Deleuze e Guattari: 1980, p32)
"Le rhizome se rapporte à une carte qui doit être produite, construite, toujours démontable, connectable, renversable, modifiable, à entrées et sorties multiples, avec ses lignes de fuite" (Deleuze e Guattari: 1980, p32).

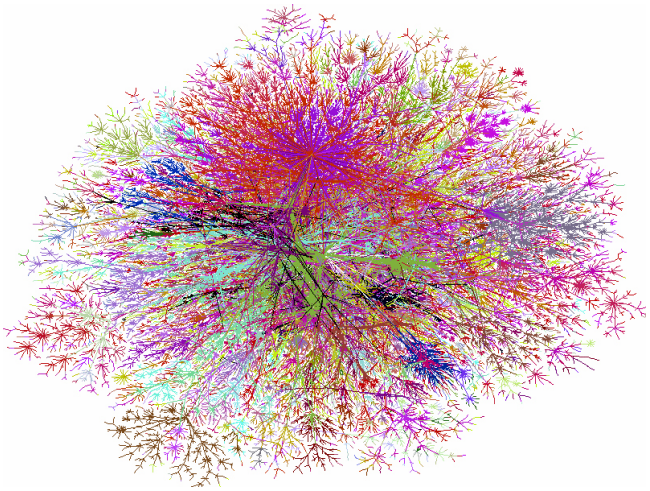


Fig. 81. Mapa da i*nternet*.
Internet mapping Project. National Science Foundation.

Nesta estrutura radicam novas abordagens ao conceito de cultura, apontando para uma maior democratização da mesma, uma vez liberta das hierarquias impostas por sectores sociais habitualmente dominantes em termos sociais, políticos e económicos, a que comummente damos o nome de "elites culturais".

Os media digitais têm contribuído de forma muito significativa para a redefinição do conceito de cultura - sobretudo entre os jovens - para uma maior horinzontalidade do mesmo e para o esbatimento das fronteiras que geralmente o enquadram, transformado esta questão num problema de natureza política, dado que vai colidir com as instituições dominantes que determinavam o que se deveria excluir ou incluir sob o conceito de cultura.

8.3.3. - Nativos digitais: os jovens e a internet

O relatório Pew de 2013 sobre jovens e tecnologia[143] mostra-nos que mais de 95% dos jovens americanos estão *online*: mais de 80% dos jovens americanos dormiam com o *smartphone* perto de si: 81% verificam se o seu *smartphone* tem mensagens, ainda que o mesmo não tenha dado sinal de entrada de mensagem; 71% utilizam o *smartphone* à noite

[143] Pew Research Center – *Teens and Technology 2013* https://www.pewinternet.org/2013/03/13/teens-and-technology-2013/

durante as horas em que deveriam dormir; 25% dos jovens usa o smarthpone para ligação à internet, enquanto que nos adultos somente 15% usa o *smartphone* predominantemente para esse fim.

Considerando os dados apresentados, é fácil verificar que a relação intensa e constante com as tecnologias de comunicação – sobretudo as tecnologias móveis – tornou-se a norma nos jovens dos países desenvolvidos sendo, para estes jovens, um elemento de perturbação o facto de estarem desconectados ou não terem acesso à internet. Esta comunidade *online* que estabelecem – transportável e permanente – tem a sua estrutura de relação diferenciada da do mundo real. Como afirma Jay David Bolter no recente "Digital Plenitude" ao abordar a natureza da experiência dos jovens na internet "O jogador de um jogo de vídeo, um utilizador do Facebook ou do YouTube, cai facilmente numa situação em que a única coisa que quer é que a experiência continue num ritmo menos ou mais elevado. Este estado de *continuum*[144] nos media digitais contrasta com um outro estado de espírito familiar frequentemente chamado catarse"[145] (Bolter, 2019, p23)[146]

Contudo, não é só nos nativos digitais que esta imersão no *online* é visível. Os hábitos digitais, no que respeita à comunicação, já estão impregnados no tecido social encontrando-se refletidos nas percentagens de aceitação e penetração das tecnologias que os induzem. Segundo dados de 2018 publicados pela revista *Marketeer*[147] cerca de 7 milhões de portugueses possuíam *smartphones*, numa tendência crescente que passou de 32,5 % da população em 2012, para 75,1% observados em Julho de 2017. Em termos de estratificação etária, a Marketeer releva que 99% dos jovens entre os 10 e os 24 anos utilizam smartphones (dados de Agosto de 2018).

---

[144] A mesma ideia de *continuum* assinalado por José Bragança de Miranda.

[145] "The player of a vídeo game, a Facebook user, or a YouTube viewer falls easily into a state in which she simply wants the experience to continue at a more or less constante rhythm. This flow state in digital media contrasts with another familiar state of mind often called catharsis." (Bolter: 2019, p.23).

[146] Bolter, Jay David.(2019) *The digital plenitude: the decline of elite culture and the rise of digital media.* Cambrige, MA: MIT Press.

[147] Revista Marketeer de 16 de Agosto de 2018.

A aceitação e penetração destas tecnologias em Portugal tem sido muito bem sucedida: segundo dados de 2016 da Pordata (os últimos disponíveis) Portugal era o terceiro país europeu com maior número de assinaturas de serviço de telemóvel, tendo somente à sua frente a Dinamarca e a Suécia.

Quando olhamos para a cultura da internet, verificamos uma evidente ligação entre os mais jovens e os media. Na era digital qualquer membro da audiência pode tornar-se também parte integrante do sistema de produção. E os jovens aproveitam bem esta possibilidade.

Com a Web 2.0 eles tornaram-se não só consumidores, como, também, produtores de conteúdos. Conteúdos esses que são produzidos a custos bastante baixos – se comparados com a produção dos mesmos pelas indústrias sectoriais antes da expansão da internet e das novas plataformas e ferramentas que facilitam essa produção. A publicação dos conteúdos gerados por estes novos produtores culturais, quer sejam fotografias, vídeos ou obras musicais é realizada num contexto de apropriação e remix, confundido-se as autorias - fomentando-se mesmo a diluição do conceito – e promovendo-se as práticas colaborativas.

Hoje é muito fácil a um jovem que não sabe uma nota de música fazer de manhã o download do *Cubase*, pegar num *beat* e criar uma música até ao início da tarde, gravar um clip da mesma no *smartphone*, fazer um cartaz no *Publisher* e colocar tudo no *Facebook* ao início da noite. Depois, é só esperar e ver crescer o número de *likes* e de comentários. Todo este processo demoraria na indústria discográfica pré-Web 2.0 vários meses a ser concretizado.[148]

Parece que finalmente se cumpre a famosa afirmação de Beuys:

"*Everybody is an artist*"

Mas será mesmo assim?

---

[148] "Arte e media são agora a mesma coisa. Dizer que alguém é artista é simplesmente uma outra forma de dizer que essa pessoa trabalha em qualquer media conhecido, novo ou antigo" (Bolter: 2019, p.15).
"Art and media are now the same thing. To say someone is an artist has become simply another way of saying that he or she works creatively in any recognized media form, old or new". (Bolter: 2019, p15).

8.4. – Crítica da internet: a internet está a matar a nossa cultura?

Para Bolter " a condição da cultura mediada dos dias de hoje configura a ideia de plenitude – um universo de produtos (sítios web, vídeo jogos, blogues, livros electrónicos, filmes, televisão e programas de rádio, revistas, etc) e práticas (o uso de todos estes produtos juntos, com as suas possibilidades de remix, partilha e crítica) tão vastas, variadas e dinâmicas, que não são compreensíveis como um todo" (Bolter: 2019, p8)[149]

Em 2007, Andrew Keen[150] escreveu "The cult of the amateur: how today´s internet is killing our culture". [151] Keen aborda nesta obra diversas temáticas relacionadas com os conteúdos gerados pelos utilizadores na Web 2.0 e a forma como estes estão a destruir a economia cultural, a informação e os valores e identidades culturais. Considerando que as características principais da Web 2.0 (nomeadamente no que diz respeito aos *social media*) são a partilha e a publicação de conteúdos, Keen analisa a produção e impacto dos mesmos na produção, distribuição e consumos culturais tradicionais.

8.4.1 - O ponto de vista de Keen: a hora dos amadores chegou e a audiência tomou conta do espetáculo.

Keen considera a auto-publicação, a partilha, a apropriação e o *remix,* negativos nos seus aspectos mais determinantes uma vez que, ao permitir que qualquer um publique qualquer coisa o nível de exigência baixa exponencialmente, dado que a não existência de qualquer filtro de natureza profissional ou especializada torna esses conteúdos de natureza puramente amadora, considerando a facilidade de acesso que o meio permite, dando a

---

[149] "The condition of media culture today is a plenitude – a universe of products (websites, vídeo games, blogs, livros, filmes television and radio programs, magazines, and so on) and practices (the making of all these products together with their remixing, sharing, and critiquing) so vast, varied, and dynamic that is not comprehensible as a whole". (Bolter: 2019, p.8)

[150] Andrew Keen é um conhecido comentador internacional no contexto da revolução digital, assumindo uma perspetiva bastante crítica sobre a internet, nomeadamente no que se relaciona com a cultura e indústrias culturais. Publicou as obras "The cult of the amateur", "Digital Vertigo", "The internet is not the answer" e "How to fix the future". Keen é atualmente diretor do salão de inovação *FutureCast* em Sillicon Valley.

[151] O culto do amador: como a internet dos nossos dias está a matar a nossa cultura.

qualquer um a possibilidade de exprimir a sua opinião ou de mostrar as suas "obras". No que respeita à apropriação e *remix*, Keen é de opinião que estas possibilidades conduzem a um apagamento das fontes primárias consumando-se, assim, a sua adulteração por via da manipulação que sobre os conteúdos é exercida e que conduz a desvios significativos dos seus sentidos originais.

8.4.2 - Um mundo de macacos infinitos com infinitas máquinas de escrever.[152]

Logo no início da obra, Keen cita T.H. Huxley[153] autor do "teorema dos macacos infinitos". Segundo a teoria de Huxley "se dermos a um número infinito de macacos um número infinito de máquinas de escrever, algum desses macacos, nalgum lugar produzirá, eventualmente, uma obra-prima". Para Keen a tecnologia dos dias de hoje é a máquina de escrever desses macacos infinitos. Ao possibilitar o acesso generalizado à expressão (à democratização dessa expressão) a tecnologia esbate as fronteiras entre autoria, criação e consumo, especialistas e amadores.

Keen começou por ser um homem de Silicon Valley, tendo-se afastado dos seus pares por reconhecer neles um ódio particular aos *media* tradicionais. Para Keen, a Web 2.0 ao aproximar em excesso a audiência e o autor transformou a cultura em cacofonia. Nesse sentido, aquilo que impera na *net* é a lei do que fala mais alto, daquele que emite mais opiniões, dando-nos a Web 2.0 observações superficiais em vez de análises fundamentadas. A consequência dessa maior proximidade entre audiência e autor (a democratização do acesso e da sua utilização) reflete-se em menores índices culturais, notícias menos fidedignas e uma excessiva panóplia de informação completamente inútil. Keen considera que assistimos, desta forma, ao desaparecimento da "verdade", podendo cada um propalar a sua verdade: a única verdade que prevalece é a que cada um apregoa. Assim, a linha entre conhecimento e opinião e entre factos e ficções torna-se extremamente difusa.

---

[152] "A world of infinite monkeys with infinite typewriters", no original.

[153] T.H.Huxley (Inglaterra, 1825-1895) foi um biólogo britânico que se tornou conhecido por ser um dos principais defensores das ideias de Darwin. As suas principais áreas de intervenção centraram-se nos domínios do evolucionismo, divulgação científica, biologia e agnosticismo.

Neste contexto, a opinião da maioria (da multidão) pode adulterar as verdades e os factos através do simples consenso maioritário e numericamente significativo, pois a multidão não está a ouvir mas sim a participar e, nessa participação, é-lhe dado o direito de intervir. Esta intervenção que se consubstancia, sobretudo, na apropriação, no *remix,* e, também, na vontade da maioria, tem determinado fenómenos como a *Wikipedia* na qual os acontecimentos são inscritos de uma maneira colaborativa, mas não necessariamente fidedignamente fundamentada. A confusão entre participação democrática e conhecimento especializado é, segundo Keen, um dos maiores obstáculos à objectividade, caindo, assim, os índices de confiança e qualidade da informação que recebemos.[154]

Nos dias de hoje, o enaltecimento do "consumidor como criador" está não só a transformar as fronteiras da produção e da fruição mas, também, a contribuir para a destruição das indústrias culturais e cognitivas e para a consequente perda de lugares de especialização nesta área - com evidente diminuição do número de postos de trabalho associados. Além deste factores é clara também a diminuição na formação e educação, dado que estes especialistas se diluem na massa produtora de opinião e "conhecimento". No caso, por exemplo, do jornalismo o facto de cada um poder ser um repórter e colocar notícias, vídeos e opiniões *on-line* faz com que a especificidade de uma profissão que obedece a critérios de exigência que, para a sua afirmação plena, necessitam de meios e condições para o apuramento dos factos e da verdade numa perspectiva de isenção e rigor, sejam postos em causa, dados os requisitos de natureza financeira necessários para o cumprimento das condições em que é exercida na sua liberdade.

---

[154] Em "Post Ttruth: the new war on truth and how to fight back" Mathew d´Ancona cita uma frase proferida por Michael Gove (Secretário de Estado da Justiça do Governo de James Cameron) na Sky News em 3 de Junho de 2016. Dizia Gove "People in this country have had enough of experts" (As pessoas neste país estão fartas de especialistas). Gove era um dos membros intelectualmente mais proeminentes do Gabinete de Cameron e nem essa sua condição de homem culto e erudito o impediu de proferir uma frase que, ao procurar – obviamente por razões de natureza política - ser intérprete de uma maioria, abre caminho ao terreno movediço da desinformação e do populismo.

8.4.3. - O culto do amador

Para Keen, a verdadeira revolução por detrás da Web 2.0 é a do culto do amador. Só que esta "democratização" provoca, ao invés da até aí vigente "ditadura dos especialistas" uma "ditadura de idiotas". A sociedade altamente especializada, na qual a excelência é reconhecida e os profissionais são bem treinados é "trocada" por aquilo a que poderemos chamar de "senso comum". Segundo Keen, um relativo conhecimento é uma coisa perigosa e aqueles que sabem mais poderão ser perseguidos por aqueles que sabem menos mas que representam (são!) a maioria. Na Web 2.0 o valor é determinado pela acumulação de inúmeras vozes não especializadas. Esse valor mede-se em partilhas, número de visualizações e l*ikes*. Segundo Robert Samuelson, jornalista do Washington Post (citado por Keen) esta é a maior "explosão de exibicionismo de massas na história da humanidade"[155].

Ao dar menos relevo às especializações, este tipo de conhecimento poderá estar a minar as nossas principais instituições – sobretudo as culturais e as de ensino. Qualquer voz, por mais fundamentada e objectiva que seja, passa a ser, nesta massificação e democratização "mais uma voz na cacofonia".

8.4.4. - A morte da cultura

A apropriação e o *remix* tornam, por exemplo, o livro (e o conhecimento) fragmentados transformando-os num *open-source* universal de hipertextos. O interessante conceito "versão líquida do livro" postulado por Kevin Kelly[156] e referido por Keen, remete-nos para a famosa "Modernidade Líquida" de Bauman.[157] Com efeito, com a Web 2.0 nada é sólido, tudo é fluido, transformável, em mutação permanente. Através da chamada deste

---

[155] Robert J. Samuelson é um proeminente jornalista e colunista do Washington Post, especializado nas áreas da economia tendo, também, trabalhado para a Newseek. Em 1998, foi finalista do Prémio Pulitzer para Comentário.

[156] Kevin Kelly (EUA, 1952) foi o fundador da *Wired* (revista especializada na relação entre as tecnologias emergentes, a economia e a política. Kelly publicou, entre outros, os seguintes livros "Out of control: the new biology of machinesand the economic world", "Cool tools", "What technology wants" e " "The inevitable".

[157] Bauman, Zygmunt (2001) *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor

conceito, Keen proclama uma espécie de "morte da cultura" por via do estraçalhamento do livro.

8.4.5. - O fim da ideia de verdade

O anonimato, a propagação do boato, a criação de falsas notícias com propósitos de manipulação, a propaganda encapotada, as teorias caseiras da conspiração, ganham espaço na Web 2.0 arruinando reputações, espalhando mentiras, criando "verdades próprias" legitimadas na simples possibilidade tecnológica de criar e manipular imagens e discursos, tudo isso ao alcance de umas habilidades no *Imovie*, *Photoshop* e Word, ancorados na sua disseminação global através de um IP conta de mail, página de *Facebook* ou *Blog* (tudo, claro, susceptível de ser criado com falsas identidades). Estamos, assim, num território propício às *vendettas* pessoais e à instrumentalização, por via da não existência de filtros ou de legitimadores dos factos e acontecimentos, como sucede com o sistema judicial e|ou com o sistema profissional dos media tradicionais assente em códigos de conduta próprios e não refugiados no anonimato.

Para Keen, a Internet de hoje é como a *Biblioteca de Babel* de Jorge Luís Borges: anónima, incorreta, caótica, e, incontrolável.

8.4.6. - Quando *marca* se confunde com *conteúdo*.

A não separação clara entre marca (publicidade) e conteúdo (Informação) é uma das questões relevadas por Keen. Com efeito, o autor aponta o facto de diversos estudos indicarem o facto de grande parte dos utilizadores não serem capazes de distinguir entre sites pagos e sites não pagos e entre conteúdos claramente publicitários e conteúdos gerados numa base criativa ou informativa.

Este terreno de comunicação tem vindo a ser explorado pelos publicitários que, deliberadamente, geram a confusão diluindo as mensagens publicitárias na interactividade natural que os utilizadores estabelecem com o meio.

8.4.7 - A "democratização radical" e o fim da indústria

Com a possibilidade de cada um poder criar, distribuir e recolher os benefícios do seu trabalho, Keen exalta o contributo da Web 2.0 para aquilo que designa como a "morte da indústria" dando como exemplos mais relevantes os relacionados com a indústria musical. Com efeito, a democratização da produção artístico-musical conduz à sua banalização e mediocrização. Esta mediocrização conduz, por sua vez, a um menor grau de exigência. Os produtos artísticos tornaram-se "ruído" e são consumidos de forma compulsiva na busca da próxima novidade. A arte assume, assim, uma "democratização radical" em que só existe opinião e cacofonia, naquilo que poderemos considerar como uma crise da cultura democratizada. A morte da indústria e o acesso a um "fazer facilitado" através da tecnologia - sobretudo as tecnologias digitais - possibilitou uma expansão do conceito de artista mas, também, a sua menor profissionalização e ligação aos modos de produção tradicionais, o que significa menos fluxo financeiro e a consequente menor capacidade de investimento em produtos de qualidade.

8.4.8 - Criação de valor e legitimação do roubo

A arte e a cultura têm sido ao longo da História responsáveis pela passagem de conhecimentos, valores, informação, entre as diversas gerações. Para Keen, na Web 2.0 o seu valor primário é medido em dólares obtidos através da publicidade e não no estabelecimento de um legado cultural. O motor de pesquisa Google, por exemplo, é considerado um parasita, uma vez que não cria qualquer conteúdo limitando-se a possibilitar o acesso a conteúdos previamente existentes ganhando a Google Inc. muito dinheiro com essa operação.

Por outro lado fomenta-se o "roubo" generalizado, no qual o conceito de propriedade aparece claramente menorizado face a uma massa de plagiadores e ladrões de direitos autorais que roubam filmes, música, artigos académicos, livros, assumindo-os (nalguns casos) como seus. A Web 2.0 cresceu baseada na partilha de ficheiros e, nesta possibilidade, a autoria e a propriedade diluiu-se na proporção do número de utilizadores que fazem essa partilha.

A excessiva utilização da Internet provoca, também, uma viciação na mesma o que impede os jovens de assumirem atividades sociais (lúdicas, desportivas e de lazer) refletindo-se essa menor sociabilidade nos seus comportamentos, educação e personalidade.

8.4.9 - Web 2.0: *Big Brother is watching you*

A perda de privacidade é outro dos fenómenos que o utilizador da Internet deve ter em conta. Quase todas as operações realizadas on-line são vigiadas, controladas e, por conseguinte, públicas. Esta pegada tecnológica deixada pelo utilizador, além de ser uma exposição da sua privacidade é, também, utilizada para os mais diversos fins de natureza comercial, sem que para tal o mesmo tenha dado prévia autorização. Neste sistema de híper-vigilância a Web 2.0 e a Web do futuro procuram dar-nos um *feedback* imediato das nossas necessidades. Segundo Larry Page, co-fundador da Google "um mais aperfeiçoado motor de busca compreenderá tudo o que existe no mundo. Compreenderá tudo o que necessitamos e dar-nos-á instantaneamente aquilo que queremos".[158] O que será de nós num sistema de híper-vigilância?

8.4.10 - O que fazer então?

De acordo com Keen é forçoso incrementar a regulação como forma de proteger o utilizador dos "malefícios" da Web 2.0. Por outro lado, o autor considera que a educação para a utilização da Web 2.0 (sobretudo no que respeita à sua utilização pelos mais jovens) deve começar em casa, tendo os pais um papel determinante na vigilância a exercer quanto aos conteúdos acedidos.

No final da obra, Keen diz-nos qual o nosso grau de implicação para com este *medium* tecnológico:

"(...) usemos a tecnologia de uma maneira em que seja encorajada a inovação, a comunicação aberta e o progresso, mantendo, simultaneamente, padrões profissionais de

[158] Citado por Keen.

verdade, decência e criatividade. É essa a nossa obrigação moral. É a nossa dívida para com o passado e para com o futuro"[159] (Keen, 2007, p 205)

8.5 - Estará a internet dos nossos dias a matar a nossa cultura? Não! Mas está certamente a mudá-la.

Comecemos pelo fim: não teremos qualquer problema em subscrever a última afirmação de Keen, a tecnologia disponível deve estar ao serviço do ser humano na sua procura pelo conhecimento e deve ser utilizada segundo padrões de rigor e exigência.

Contudo, a obra de Keen suscita-nos muitas interrogações dado que, em termos genéricos, nos apresenta uma excessiva diabolização da Web 2.0. Keen apresenta-nos uma posição pessoal que evidencia um confronto que se pode resumir como - Web 2.0 *versus* Media Tradicionais. Neste contexto, evidencia, também, um confronto entre uma cultura tradicional e uma cultura da Internet. Ao radicalizar estes confrontos, Keen não permite que se perspectivem, de uma forma equilibrada, as transformações e as complementaridades. Para Keen "*the winner takes it all*"[160]. E, tendo em conta o que Keen expõe no seu livro, a Web 2.0 praticamente não soma qualquer ponto.

No nosso entendimento a "ideia de cultura" tanto no que concerne às suas formas de produção como naquilo que diz respeito às suas formas de recepção, tem vindo a transformar-se por via do impacto das novas tecnologias. E, no caso em análise, a Web 2.0 tem tido um papel determinante. Sabemos que, cada vez mais, os media determinam a nossa situação, como disse Kittler.

---

[159] "(...) let´s use technology in a way that encourgaes innovation, open communication, and progress, while simultaneously, preserving professional standards of truth, decency and creativity. That´s our moral obligation. It´s our debt to both the past and the future" (Keen: 2007, p. 205)
Keen, Andrew (2007) *The cult of the amateur: how today´s internet is killing our culture*. NYC, USA: Doubleday.

[160] O vencedor fica com tudo.

Vivemos, hoje, numa sociedade em que as mediações enformam a nossa ideia de mundo. Negar essa evidência é assumir um papel de *luddita*[161] um pouco desfasado das atuais características e exigências da contemporaneidade. É um facto que as transformações têm sido realizadas nos últimos tempos a um ritmo vertiginoso – sobretudo naquilo que poderemos considerar a era digital – não nos permitindo um acompanhamento crítico das suas vantagens e dos seus inconvenientes. Contudo, fenómenos como globalização e democratização de acessos - negativos para Keen - devem ser encarados como positivos, uma vez que concorrem para a disseminação generalizada do conhecimento, se for esse o desígnio do utilizador. Importa, é verdade, sublinhar que enquanto sistema aberto a *internet* veicula todo o tipo de conteúdos. No entanto, limitá-los drasticamente é por em causa a funcionalidade do próprio sistema. Controlá-lo em excesso é dominá-lo e impor-lhe restrições que acabarão por contribuir para a sua implosão. Assim, ao invés de negar aquilo que é óbvio, uma muito maior facilidade de acesso à informação e conhecimento e sua generalização, consideramos mais oportuno o estabelecimento de bases sólida para uma literacia mediática e digital.

No caso das chamadas indústrias culturais, que Keen conhece bem sobretudo no que respeita à indústria musical, a possibilidade que um jovem músico tem de criar, produzir e vender o seu trabalho é, agora, muito maior por via dos meios tecnológicos que tem à sua disposição.

Contribuirá isso para a morte da indústria, tal como diz Keen? Sim, certamente que contribuirá para a morte de uma certa indústria que atribuía aos artistas percentagens na ordem dos 5 a 10% em *royalties,* sendo o resto distribuído pelo seu próprio sistema. Neste exemplo, a liderança parece agora pertencer ao criador uma vez que passa a deter o controle de todo o processo, desde a criação à venda da obra. Estamos de acordo com a afirmação de Keen de que existe na Internet muita cacofonia e lixo[162]. Mas, tal facto pode ser regulado através de um processo de seleção natural por parte dos utilizadores. Assim, o problema

---

[161] O *Luddismo* foi um movimento datado dos primórdios da Revolução Industrial, protagonizado por trabalhadores da área da fiação e tecelagem e que se opunha à utilização das máquinas como substitutas dos trabalhadores, promovendo a destruição das mesmas.

[162] *Rubbish* no original.

parece não estar na Web 2.0 mas sim na capacidade de cada um em distinguir o "trigo do joio" e esse não se nos afigura como sendo um problema criado pela Web 2.0.

Ao considerar a generalidade dos utilizadores como "infinite monkeys" Keen assume uma radicalização que obriga a um nivelamento por baixo desses mesmos utilizadores. Contudo, não é exatamente isso que se passa pois os utilizadores da Internet não podem ser considerados uma massa informe com idênticos níveis de educação, de cultura, ou de interesses.

Em Janeiro de 2013 o *Pew Research Center*[163] publicou um relatório com o título "Arts Organizations and Digital Technologies".[164]

Nesse relatório são evidenciados alguns resultados que nos permitem uma avaliação fundamentada do *status quo* no que respeita ao impacto da Internet na cultura e arte. Alguns dados: 98% das organizações artísticas têm *websites*; as organizações artísticas afirmam que a Internet tornou as suas audiências mais diversificadas, o seu marketing mais eficaz, a sua pesquisa de financiamentos mais robusta, as suas operações mais eficientes e os seus gastos mais reduzidos; todos os inquiridos realçaram o facto de os principais ganhos terem sido em termos de novas audiências.

Através desta apresentação bastante sumária do extenso relatório verificamos um impacto positivo, com um incremento do público, ao contrário da sua – talvez expectável – rarefacção. Além destes factores, o relatório evidencia um outro determinante: a crescente procura por conteúdos culturais *on-line* de um público habitualmente consumidor de cultura ao vivo.

Os "monkeys" sugeridos por Keen afinal não se reproduzem na escala por ele imaginada. Na Internet, ou fora dela, a generalização excessiva acaba sempre por refletir incorretamente a realidade.

É certo que "The Cult of the Amateur" levanta algumas questões pertinentes: a privacidade; a confusão entre publicidade e conteúdo; a autoria; o retorno financeiro; a

[163] O *Pew Research Center* é uma organização independente, sediada em Washington, que se dedica à investigação e publicação de estudos e relatórios fornecendo informações sobre vários temas sociais.

[164] https://www.pewinternet.org/2013/01/04/arts-organizations-and-digital-technologies/

veracidade da informação; a manipulação; o anonimato. Algumas delas não são exclusivas de um mundo *on-line*, tendo atravessado historicamente as sociedades sob diversas formas. Keen, ao adoptar uma atitude quase maniqueísta enfraquece, contudo, alguns dos pontos que suscita e que, obviamente, merecem uma análise cuidada. Talvez, o excesso das suas posições seja, precisamente, o catalisador de que se serve para manter viva a controvérsia sobre o assunto, tendo em conta a sua extrema relevância.

8.6. - Como é que um jovem nativo digital experiencia o teatro ao vivo?

Esta é a pergunta central de um inquérito desenvolvido, durante dois anos, por John M. Richardson[165] no qual procurou identificar os hábitos digitais dos jovens e a relação que os mesmos estabelecem com o *ao vivo*.

Segundo Richardson, a experiência que os jovens nativos digitais maioritariamente têm é a de uma internalização e comprometimento de grande intensidade com as tecnologias digitais.

Na nossa experiência na docência universitária verificamos esta internalização das tecnologias digitais, que surgem como primeira fonte de experiência de acontecimentos fundados no *ao vivo*. Ao perguntar, nas primeiras aulas, aos jovens estudantes quantos deles conhecem a 9ª Sinfonia de Beethoven, verificamos que alguns têm conhecimento da existência da mesma e são mesmo capazes de trautear os primeiros compassos. Ao perguntar onde ouviram a referida obra, a generalidade dos estudantes indica o *youtube*. Ao perguntar quantos já ouviram a 9ª Sinfonia de Beethoven tocada por uma orquestra num auditório, nenhum deles revela ter tido essa experiência.

---

[165] John M. Richardson (Universidade de Calgary – Canadá) tem formação na área do teatro, língua inglesa e educação. Ensina língua inglesa e teatro no Canadá. Tem diversos artigos publicados no âmbito das suas áreas de investigação que se situam no contexto das respostas dos jovens ao teatro ao vivo, cultura digital e performatividade – nas quais equaciona os hábitos induzidos nos jovens pelo online e pela virtualização, colocando-os em relação (confronto) com o teatro ao vivo. Este inquérito em particular resulta de um trabalho efectuado com base em questionários e, também, através do contacto diário com estudantes no contexto da atividade docente de Richardson.
As conclusões deste trabalho foram publicadas em Participations – Journal of Audience & Reception Studies – Volume 12, Issue 1, Maio de 2015. https://www.participations.org/Volume%2012/Issue%201/13.pdf

Temos, assim, uma situação invertida naquilo que se refere à experiência aural, contudo essa é a experiência dominante.

Em "Liveness Performance in a mediatized culture" Philip Auslander, referindo-se à experiência da música gravada e à apresentação da mesma ao vivo, diz-nos que o *ao vivo* serve, no caso que refere da música rock, como legitimação da existência de uma produção musical, de uma autenticidade, sendo a experiência primária uma gravação:

> "A importância da performance ao vivo está justamente no fato de que é somente aqui que se pode ver a produção real do som e o trabalho emocional realizado na voz. Não é a aparência visual do rock que é oferecida na performance ao vivo, mas a produção concreta da música como som. A procura pela performance ao vivo sempre expressou o desejo pela marca visual (e prova) de autenticidade."[166] (Auslander, 2008, p90)[167]

Talvez o sucesso dos festivais de música esteja justificado nesta observação de Auslander. Contudo, a experiência que promovem, e a intermitência da mesma, não permite considerá-los como experiência dominante, sabendo-se, como já afirmado, que esta radica sobretudo nas possibilidades tecnológicas que permitem a gravação, a transmissão e a retransmissão, contando com um desenvolvimento tecnológico que favorece cada vez mais esta experiência e que se acentua à medida que estas oportunidades de mediação se disseminam e ocupam cada vez mais lugar nesse grande sistema de trocas que é a *internet*.

8.6.1 - Ir ao teatro na era da *internet*

De entre as conclusões do estudo de Richardson que temos vindo a referir destacaríamos as seguintes, enaltecidas pelo autor:

---

166 "The importance of live performance lies precisely in the fact that it is only here that one can see the actual production of the sound, and the emotional work carried in the voice. It is not the visual appearance of rock that is offered in live performance but the concrete production of the music as sound. The demand for live performance has always expressed the desire for the visual mark (and proof) of authenticity." (Auslander, 2008 p.90)

167 Auslander, Philipe. *Performance in a mediatized culture.*

- A exposição à cultura digital é um contributo importante para o "*digital habitus*"[168] de muitos jovens e um factor muito significativo na forma como respondem ao teatro ao vivo.

- Os estudantes mostraram-se entusiasmados com o teatro porque este era ao vivo e, por isso, diferente dos media digitais a que estavam habituados.

- Os estudantes apreciam os comportamentos singulares do público de teatro, sendo a etiqueta relativa ao uso de telemóveis um vivo e controverso tópico de debate.

Face a esta súmula das conclusões do trabalho, não deixa de ser interessante verificar como a experiência do *ao vivo* pode surgir como motivo de interesse por parte dos jovens enquanto contraponto da experiência digital. É, também, interessante observar o interesse pelos comportamentos e códigos do público de teatro e a as regras estabelecidas para o uso do telemóvel em salas de espetáculos (embora estas tenham sido motivo de controvérsia, como seria de esperar).

Richardson apresenta, no entanto, argumentos que apontam para um certo equilíbrio e complementaridade entre a experiência daquilo que é intrínseco ao teatro e a experiência do digital:

> "Eu acho que muitas pessoas provavelmente consideram o teatro ao vivo como estando em conflito com a era da internet, tornando esta o teatro num conceito obsoleto e arcaico. Mas eu não acho que assim seja, eu acho que mudar as expectativas e estimular o cérebro em busca dos valores e temas de uma peça, à luz dos estilos de vida digitais em movimento acelerado, é incrivelmente importante." (Richardson, 2015)[169]

---

[168] Richardson encara no seu trabalho o conceito de *Habitus* na perspectiva de Pierre Bourdieu que pode ser encarada como uma matriz de percepções, apreciações e acções adquiridas, tornando possível a realização de tarefas diferenciadas graças à transferência de esquemas, permitindo aprender o todo social e a ele reagir.

[169] "I think that many people probably consider live theatre to be at odds with the age of the Internet, the latter having rendered the former an obsolete and archaic concept. But I don't think that this is the case, I think that changing expectations and stimulating the brain in search of the values and themes of a play in the light of fast moving digital lifestyles is incredibly important". (John M. Richardson, 2015)

Não obstante o optimismo de Richardson, parece-nos haver alguma, também, incapacidade da parte dos próprios agentes teatrais em lidarem com os novos desafios que se colocam na relação das audiências com o teatro *ao vivo*.

Diane Paulus, directora artística do American Reportory Theatre lembra-nos, precisamente, essa incapacidade quando afirma "Há uma síndrome na nossa profissão: culpar o público, em especial quando este é composto por jovens. Os jovens já não querem ir ao teatro – porquê? Eles não têm intervalos de atenção. Eles preferem estar em controlo com os seus aparelhos electrónicos portáteis. Eu sempre considerei isto mortal, porque não dá qualquer oportunidade à mudança. Temos que ultrapassar essa análise e dizer «se calhar somos nós – se calhar a culpa é dos agentes culturais. Não só dos dramaturgos e atores, mas de toda a máquina – talvez tenhamos que fazer um melhor trabalho e convidar o público a regressar ao teatro»[170]. Eles foram-se embora? Sim. Eles não desenvolveram o hábito de regressar? Sim. É culpa deles? Não!"[171]

8.6.2. - O que é que o público espera encontrar no teatro ao vivo que não encontra na internet?

Em Março de 2019, o dramaturgo Martin Crimp[172] esteve no Teatro Nacional de S. João para acompanhar a estreia de uma peça de sua autoria com o sugestivo título "O resto já

---

[170] Quando há alguns anos perguntámos ao diretor de um importante teatro de Lisboa o que se passava com a instituição que dirigia - tendo em conta a notória falta de público de que se queixava - a resposta foi esta "As pessoas não vão ao teatro porque são muito incultas". Este diretor dirigia uma instituição que tinha todos os meios para ativar diversos tipos de público (meios não só financeiros como, também, instrumentais e a nível de recursos humanos) contudo, era a atitude de culpabilização do público que impedia precisamente a ativação desses meios. Como diz Paulus "É necessário convidar o público a regressar ao teatro".

[171] Diane Paulus em entrevista ao Harvard Magazine - https://harvardmagazine.com/2012/01/the-future-of-theater

[172] Nascido em Kent, Martin Crimp é um dos mais reputados e traduzidos dramaturgos ingleses. É considerado por muito o "herdeiro" de Harold Pinter. Tornou-se mundialmente conhecido com as obras *Atempts on her life*

devem conhecer do cinema". Em entrevista ao semanário *Expresso*[173] reconhecia existir no teatro ao vivo um sentido de perigo e de risco que não é possível que aconteça no cinema. Acentuava, também, a ideia de teatro como um espaço de partilha, como se este fosse um "instrumento musical feito de atores e público".

Entre as diversas razões que levam hoje o público às salas de teatro não é de descurar o facto de este ser uma fuga à mediação e se assumir, também, como um antídoto contra uma certa ideia de desumanização que a tecnologia comporta, reforçando os conceitos de presença e de corpos num mesmo espaço, contrapondo-os aos conceitos de espaços e presenças virtuais.[174]

É certo que mesmo no contexto do espetáculo ao vivo as tecnologias hoje utilizadas tendem para a automação, prescindindo do factor humano - sobretudo no que respeita ao controle da iluminação, som, vídeo e régie do espetáculo. Como diz Mathew Causey " O advento dos mundos digitais de ambientes virtuais, a inteligência artificial e o televisual... reconfiguraram a nossa sensação de tempo, espaço e subjetividade. A humanidade já não é o que era; entrámos numa fase pós-humana"[175](Causey, 2006, p32)

A ativação de públicos aproveitando as potencialidades da Web 2.0 que, sumariamente, se caracteriza pela publicação e partilha, tem levado muitas instituições a desenvolverem estratégias de comunicação e agenciamento com enfoque especial nas potencialidades dos novos instrumentos tecnológicos disponíveis e que propõem novas relações de participação e interação. Estas relações, se são vistas, por um lado, como uma oportunidade, são encaradas, por outro, com alguma desconfiança, dado que vêm propor uma

---

(Atentados) e The country *(No campo)*. As suas peças têm sido regularmente apresentadas em Portugal, que tem contado também com a presença regular do autor.

[173] Edição de 23.3.2019.

[174] O encenador francês Philippe Arlaud, com o qual trabalhámos nalguns espetáculos em Portugal, França e Itália, diz, com alguma ironia mórbida, que "a única coisa que efetivamente acontece no teatro é o facto de um grupo alargado de pessoas que não se conhecem entre si terem decidido aproximar-se em conjunto um pouco mais da morte."

[175] "The advent of the digital worlds of virtual environments, artificial intelligence and the televisual…. have reconfigured our sense of time, space and subjectivity. Humankind is not what it once was; we have entered a post-human phase…" (Causey, 2006, p32)

alteração - nalguns casos bastante substancial - das condições existentes no relacionamento entre públicos e instituições culturais.

A principal questão que se coloca no que respeita à resistência à utilização dos meios tecnológicos atualmente disponíveis, por parte dos responsáveis das instituições artísticas, tem a ver com o facto de se considerarem esses instrumentos como meras "ferramentas de marketing" sendo, por isso, olhados com desconfiança por agentes artísticos e culturais que procuram proteger-se (e proteger a sua arte) do *mainstream* e da excessiva exposição e "democratização" que as novas tecnologias de comunicação permitem.

É certo que a querela real | virtual começa a ser cada vez mais uma velha questão. Que o digam os "nativos digitais" que vivem estes dois mundos como um só e que se faz presente nos ecrãs dos diversos *gadgets* que utilizam como instrumentos de comunicação e virtualização da sua, também cada vez maior, experiência virtual do mundo.

São, precisamente, as novas formas de experiência do público que estão a determinar novos posicionamentos das instituições de mediação artística. Em vez de combater as novas tecnologias de comunicação, os museus estão a utilizá-las como forma de envolver as pessoas com a arte.

8.6.3. - Criadores, mediadores, consumidores: quando a ordem dos factores se torna arbitrária.

Não parece possível um discurso sobre as artes contemporâneas sem considerar o papel do público. Com efeito, o desenvolvimento tecnológico mais recente proporcionou uma maior aproximação entre este e os artistas. Se, por um lado, os artistas dispõem de novos meios de criação, produção e disseminação do seu trabalho, o público dispõe de novos (no fundo os mesmos dos artistas) meios de recepção e percepção das obras produzidas. Refiro-me, como é óbvio, às tecnologias digitais através das quais a ideia de *prosumer* se acentua - no meio de enormes equívocos, sobretudo no campo da arte.

Se o museu tradicional e o mediador (curador ou programador) nos enquadravam e legitimavam o nosso sempre difuso reconhecimento daquilo que é arte, com a sua atual pulverização, algoritmização e virtualização, ficamos todos situados numa aparente terra de ninguém (talvez uma intersecção) a qual, nem por isso, deixa de ser aliciante

conquanto nos provoque uma certa estranheza (não temor) – característica essencial do distanciamento brechtiano.

8.6.4. - Entre real e virtual

Esta terra de ninguém era p.ex. o território de Pina Bausch quando afirmava que o seu trabalho de criadora se desenvolvia numa zona que ficava entre a realidade e a representação dessa realidade. Não será esta, contudo, a zona na qual se situa todo o trabalho de criação e, já agora, de interpretação artística?

Se chamamos à colação dois criadores do terreno das artes performativas, fazemo-lo com o propósito claro de falar daquilo que é o virtual. Brecht e Pina Bausch são dois criadores de efemeridades. Hoje em dia (além dos registos, que não são as suas performances) a obra dos dois configura-se na virtualidade.

8.6.5. - Do digital

Afinal, parece que o virtual também faz parte da materialidade do mundo e não necessita de qualquer "espírito universal". Associo aqui o termo virtual ao termo digital - como uma das características que têm sido atribuídas ao mundo em que vivemos – mas, sem a pretensão de abrir uma discussão mais aprofundada sobre o assunto. Tal como corroborou recentemente Paola Antonelli - Diretora do MoMA R&D - referindo-se a este mundo "Não vivemos nem no digital, nem no físico, mas sim numa espécie de *minestrone* que a nossa mente faz dos dois."[176]

8.6.6. - Da arte.

Os artistas ao usarem os instrumentos do seu tempo (media digitais e computadores) estão, também, como já vimos, dependentes de um certo determinismo tecnológico: a obra vai-se construindo à medida que os meios disponíveis vão contribuindo para lhe modificar o

[176] https://arttechlab.dk/post/175669662181/we-live-today-not-in-the-digital-not-in-the

aspecto. Os artistas nunca são independentes das suas condições de produção. Se hoje em dia impera o digital essa é, então, a condição do tempo de produção da sua arte. Condição não obrigatória, é certo, mas condição suficientemente presente para que seja contraditada em constantes remediações (veja-se o exemplo do regresso do analógico ou da pintura – como o atesta a recente exposição inaugurada no MoMA, com o sugestivo título *The Forever Now: Contemporary Painting in an Atemporal World*). Na cobertura jornalística que fez desta exposição Isabel Lucas (Jornal Público) deu ao texto o sugestivo título *Pintar na Era da Internet*[177]. A pintura é assim "estranheza" num mundo ligado e digitalizado.

8.6.7 - Do público.

Interessante conceito este de *Atemporal World* (Mundo Atemporal): é isso que hoje em dia podemos fazer facilmente, variações no tempo. Se estas "variações no tempo" nos vêm essencialmente do cinema do Sec. XX, elas realizam-se atualmente na nossa experiência de vida presente e não somente no domínio das imagens. Este século de imagens desordenadas – pelo excesso das mesmas – é, também, o século de uma certa "desordenação" do mundo e do tempo, como se o presente se tornasse insuficiente e limitasse temporal e espacialmente tudo aquilo que tem necessidade de aparecer em simultâneo: cada vez mais a perspectiva sincrónica da História se revela como a verdadeiramente aliciante.

Como nos situarmos então neste tempo? Parafraseando um conhecido ensaísta e programador cultural português [178], com a noção de sermos "temporariamente contemporâneos". Nesse sentido vivemos, simultaneamente, no real e no virtual. E essa nossa (in) capacidade para a indistinção entre os dois mundos é característica decisiva da nossa contemporaneidade.

---

[177] Jornal *Público* de 6 de Janeiro de 2015.

[178] António Pinto Ribeiro

Um estudo do PEW Research Centre realizado em 2013[179] identificava alguns dos desafios a que as tecnologias digitais *online* deveriam corresponder face às expectativas de um público em transformação:

- o público tem grande expectativas no que respeita à existência de conteúdos de bastidores (*making of*) e à alta qualidade das transmissões diretas de espetáulos ao vivo.

- o público já não quer somente a fruição da arte como um acontecimento mas sim como uma experiência. Essa experiência vai desde a compra do bilhete às condições logísticas (acessos) à qualidade do espetáculo.

- o público espera que tudo esteja disponível digitalmente e deseja que essa disponibilização seja envolvente enquanto experiência.

- o público tem a expectativa de que os conteúdos disponibilizados sejam gratuitos.

Como se vê, a questão da experiência (a questão do público ativo e não estático ou passivo) afigura-se como determinante no contexto da sua satisfação.

Mas será que as organizações culturais estão preparadas para dar resposta às satisfações deste tipo de público que foge à lógica da relação presencial e direta entre espectador, produtor e criador e que tem sido determinante?

[179] https://www.pewinternet.org/2013/01/04/arts-organizations-and-digital-technologies/

PARTE III - DO LADO DAS ORGANIZAÇÕES

CAPÍTULO IX – AS ORGANIZAÇÕES CULTURAIS E O DIGITAL

9.1 – O caso do Reino Unido: o relatório NESTA.

Em 2017 o NESTA (National Endowment for Science, Technology and the Arts)[180] realizou um inquérito sobre a cultura digital no qual participaram, na área do teatro, 326 organizações. Um inquérito semelhante já tinha sido realizado no ano de 2013. No que respeita à importância e utilização das tecnologias digitais o inquérito apurou que o marketing se afirmava como a área mais efetiva e mais determinante no trabalho destas organizações tendo em conta as potencialidades do digital, com 96% das organizações inquiridas a reconhecerem as suas mais valias. Além do marketing, as atividades realizadas nos domínios da preservação e arquivo tinham também uma importância significativa (76%). O inquérito demonstrava, ainda, que as áreas de exibição e produção tinham bastante menor impacto (39%). De entre as atividades desenvolvidas no digital, as organizações teatrais utilizam sobretudo o *email-marketing* e a publicação de conteúdos em plataformas sem custos e no seu sítio *web*. A venda de bilhetes *online* e o *livestream* (transmissão em direto) revelaram-se áreas com aumentos significativos, tendo como factor de comparação o inquérito de 2013. Ainda comparando com 2013, verificamos um decréscimo (-13%) no que respeita à manutenção de blogues e de conteúdos educativos e interativos (-4%) não deixando este último aspecto assinalado de constituir alguma surpresa em termos do seu decréscimo.

Considerando que cerca de 60% do tempo dos consumidores *online* no Reino Unido é passado na utilização de dispositivos de tecnologias móveis, verificamos que cerca de 71% das organizações inquiridas optimizaram a sua presença nas plataformas móveis, sendo as

[180] O NESTA é uma Fundação sediada em Londres e que se destina a promover a inovação em diversas áreas de atividade. A organização foi fundada em 1998 com um apoio da National Lottery, tornando-se uma instituição de apoio independente em 2012.

mais importantes o *Facebook*, o *Twitter* e o *Youtube*, verificando-se, também, um aumento de presença no *Instagram*.

No que respeita à recolha de dados, organização de mailing lists e transmissão de informação, sabemos que 79% das organizações teatrais realizam estas atividades numa base regular. Em termos gerais o inquérito revela que 67% das organizações teatrais consideram que o digital tem um impacto positivo no trabalho que desenvolvem, destacando-se a capacidade que detêm no que respeita à venda de bilhetes e que suplanta a as organizações de outras áreas artísticas.[181]

9.2 - As organizações teatrais e o digital em Portugal

Não existindo dados específicos sobre este tema em Portugal, ou sendo os mesmo esparsos e irregulares (a extinção do Observatório das Actividades Culturais (OAC) em 2013, terá contribuído para a não existência dos mesmos) optámos por analisar a presença *online* de sete instituições teatrais portuguesas, tanto de natureza institucional como de natureza privada (dois teatros nacionais sediados em Lisboa e no Porto, dois teatros municipais sediados nas mesmas cidades, um teatro dependente de uma Fundação em Lisboa e duas estruturas privadas, independentes do Estado Central ou dos Municípios) procurando aquilatar da importância que conferem ao digital enquanto forma de comunicação.

[181] NESTA Digital Culture 2017 https://www.nesta.org.uk/report/digital-culture-2017/

9.2.1 - Teatro Nacional de D. Maria II (TNDMII) – Lisboa

Fig.82. *Screenshot* da página inicial do site do TNDMII.

Breve historial e missão.

O Teatro Nacional de D. Maria II abriu as suas portas em Abril de 1846, tendo sido fundado por Almeida Garrett, no contexto de um vasto plano que este escritor e político protagonizou para o desenvolvimento do teatro português. Em 1964 sofreu um violento incêndio que o destruiu quase totalmente, tendo reaberto as suas portas em 1978. Está, desde 2007, integrado no sector empresarial do Estado

O TNDMII tem como horizonte potenciar a relação do Teatro com a cidade e com o país, desenvolvendo a sua obrigação de constituir um polo de cultural de qualidade e de promover a cidadania, suscitando, através da dinâmica produzida entre espetáculos e iniciativas paralelas, novos hábitos e necessidades culturais, capacidade de recepção, sentido crítico e interesse pelo teatro do público em geral e do público jovem em particular.

Faz, igualmente, parte da sua missão reforçar a internacionalização e o acolhimento de produções nacionais e internacionais, escolhidas pela qualidade e pela atualidade das linguagens envolvidas.[182]

[182] Informação retirada do *site* do Teatro Nacional de D. Maria II.

Análise do site e outras plataformas de comunicação digital online

Clareza e qualidade da informação: a informação é bastante clara nas diversas plataformas, com informações suficientes sobre os espetáculos e atividades. Os textos seguem um padrão regular, constituindo uma unidade de informação facilmente identificável. Além da informação relativamente sumária sobre as iniciativas, não existem textos mais substanciais que aprofundem as diversas temáticas da programação.

Tradução da informação para outras línguas: tradução muito sumária para língua inglesa com escassas informações possibilitando, contudo, a aquisição de bilhetes e informações sobre visitas guiadas.

Presença em plataformas de social media: além do site a instituição tem presença no *Youtube*, *Instagram* e *Facebook*. Não tem presença no *Twitter* nem no *Vimeo*.

Conteúdos *online* (programação | curadoria): os conteúdos publicado no Youtube (desde 2010) são essencialmente *clips* promocionais de curta duração. Existem poucos conteúdos ao nível do *making of* e não são disponibilizados espetáculos para visualização gratuita ou paga. Pode dizer-se que não existe uma verdadeira programação *online* além dos clips de natureza promocional.

Arquivo *online*: o arquivo *online* remonta a 1999. Embora apresente informação suficiente nos anos mais recentes existem entradas mais antigas em que há omissão de informação e, nos casos em que esta existe, a mesma limita-se às datas de apresentação dos espetáculos.

Possibilidade de aquisição de bilhetes e assinaturas: existe no site a possibilidade de aquisição de bilhetes e assinaturas.

Newsletter: a comunicação por *newsletter* é efectiva e eficaz.

Interatividade e dinâmica: embora os site não proporcione grandes níveis de interação, a mesma verifica-se no *Facebook*, *Youtube* e *Instagram*. Existe publicação regular de *posts* no *Facebook* (com baixa interação a nível de comentários, dado que os mesmos não são fomentados) e com partilhas pouco significativas. No *Youtube* a publicação é bastante menos regular.

Conteúdos interativos educacionais: não existem quaisquer conteúdos interativos educacionais.

9.2.2 - Teatro Nacional de São João (TNSJ) – Porto

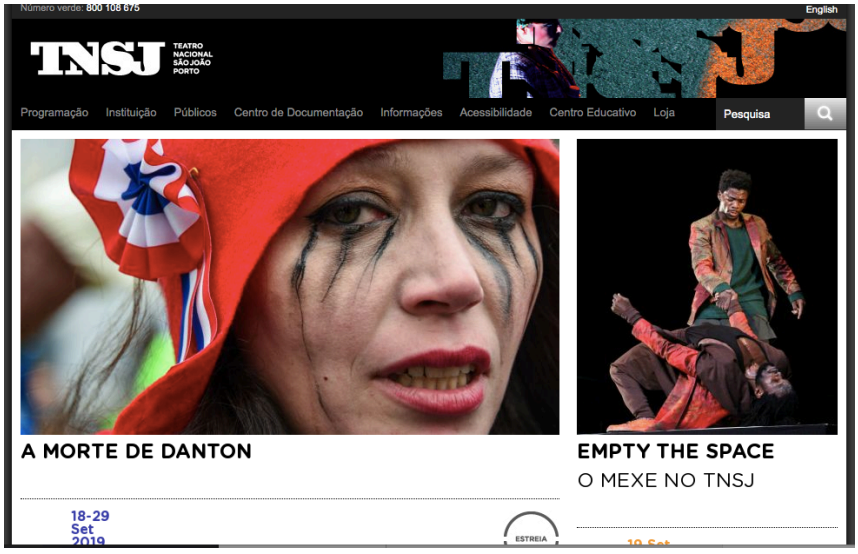


Fig. 83. *Screenshot* da página inicial do site do TNSJ.

Breve historial e missão.

O TNSJ é uma Entidade Pública Empresarial que, no âmbito da sua missão de serviço público, tem como principais objetivos a criação e apresentação de espetáculos de teatro, dos vários géneros, segundo padrões de excelência artística e técnica, e a promoção do contacto regular dos públicos com as obras referenciais, clássicas e contemporâneas, do repertório dramático nacional e universal. Membro da União dos Teatros da Europa, o TNSJ visa ainda a internacionalização das atividades teatrais e o estabelecimento de uma relação de parceria exigente com o universo teatral europeu.

Para além do Teatro Nacional São João, edifício-sede, integram esta estrutura o Teatro Carlos Alberto, um espaço privilegiado de colaboração com companhias da cidade e um ponto de circulação fundamental para boa parte da criação portuguesa contemporânea,

bem como o Mosteiro de São Bento da Vitória, monumento nacional do século XVII, onde se realizam espetáculos teatrais, concertos e outros eventos da programação do TNSJ.[183]

Análise do site e outras plataformas de comunicação digital online

Clareza e qualidade da informação: informação muito clara e de qualidade, permitindo a procura e leitura da mesma de uma forma simples.

Tradução da informação para outras línguas: tradução para língua inglesa da generalidade das informações constantes no *site*.

Presença em plataformas de *social media*: presença no *Facebook*, *Youtube* e *Vimeo*. Não existe presença no *Instagram* ou *Twitter*.

Conteúdos *online* (programação | curadoria): existem, sobretudo no *Vimeo*, e *Youtube*, para além dos habituais *teasers* e *clips* curtos promocionais, alguns *clips* mais longos e entrevistas e conferências, embora não se possa considerar a existência de uma verdadeira programação para o *online*.

Arquivo *online*: arquivo muito completo permitindo o *download* dos programas dos espetáculos que têm uma qualidade de informação muito sofisticada.

Possibilidade de aquisição de bilhetes e assinaturas: existe a possibilidade de aquisição de bilhetes e assinaturas.

Newsletter: existe uma *newsletter* regular. Aquando da subscrição da mesma a instituição procura conhecer os interesses culturais dos subscritores.

Interatividade e dinâmica: os posts no *Facebook* têm uma regularidade quase diária, com um interessante nível de partilha, mas baixa interação a nível de comentários, dado que os mesmos não são fomentados.

Conteúdos interativos educacionais: não existem quaisquer conteúdos interativos educacionais. Contudo, a área destinada ao Serviço Educativo tem diversos materiais informativos, permitindo o *download* do bastante completo Caderno do Centro Educativo.

Observações: através do *site* é possível adquirir online diverso material de *mechandising*, além de livros, CDs e DVDs.

---

[183] Informação retirada do *site* do TNSJ.

9.2.3 - São Luiz Teatro Municipal (SLTM) – Lisboa

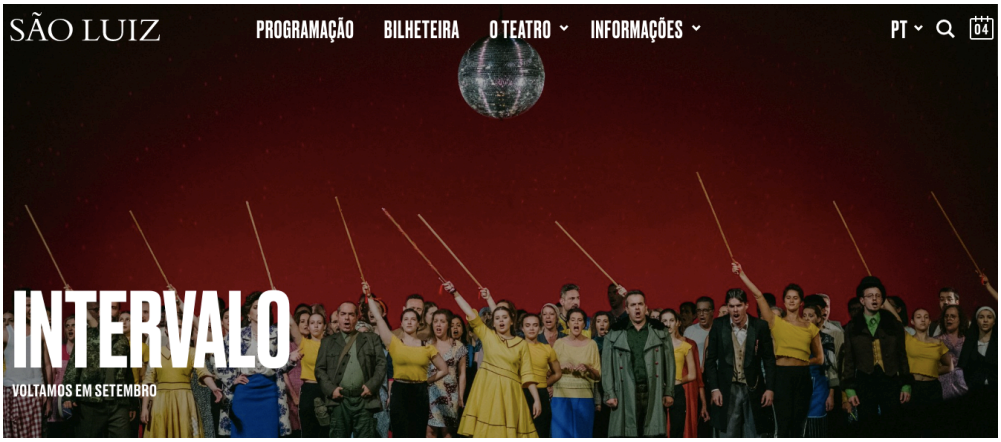


Fig. 84. *Screenshot* da página inicial do site do SLTM.

Breve historial e missão.

A celebrar 125 anos, o São Luiz Teatro Municipal assume-se como um teatro da cidade para a cidade, de todos e para todos, procurando ter um olhar atento à cultura portuguesa e às culturas do mundo.

Alicerçada nas artes performativas, a programação do Teatro São Luiz desenvolve propostas diversificadas, desafiando artistas através de encomendas e coproduções. Não querendo extinguir-se na produção e apresentação de espetáculos, procura ser uma plataforma atenta às diferentes fases do processo criativo – residência, criação, produção, difusão – a que se acrescenta a componente primordial de relação com os públicos. Inscreve, ainda, na sua missão os princípios de cooperação, partilha e solidariedade, com programas estratégicos que visam facilitar o acesso à cultura por parte dos habitantes de Lisboa, através de uma política de acessibilidade e de valorização do património material e imaterial. Desde a sua reabertura, a 30 de novembro de 2002, o São Luiz Teatro Municipal assume como missão a entrega à cidade de um Teatro vivo, com público, enérgico, com centenas de

sessões por temporada, por vezes em três apresentações diárias entre a Sala Luis Miguel Cintra, a Sala Bernardo Sassetti e a Sala Mário Viegas.[184]

Análise do site e outras plataformas de comunicação digital online

Clareza e qualidade da informação: informação bastante clara e bem organizada.

Tradução da informação para outras línguas: tradução da generalidade da informação para língua inglesa e francesa.

Presença em plataformas de *social media*: presença no *Facebook*, *Twitter*, *Instagram* e *Vimeo*. Não tem presença no *Youtube*.

Conteúdos *online* (programação | curadoria): não existe uma programação de conteúdos para o *online*. Os vídeos disponíveis no *Vimeo* limitam-se a pequenos clips promocionais.

Arquivo *online*: o arquivo remonta à temporada de 2014-15 e limita-se a breves notas sobre as iniciativas (datas de apresentação, equipas e sinopses).

Possibilidade de aquisição de bilhetes e assinaturas: existe a possibilidade de aquisição de bilhetes através da *Bol.* No entanto, no site não é disponibilizado qualquer *link* para aquisição de bilhetes *online*.

Newsletter: existe possibilidade de subscrição de *newsletter*, sem tratamento de dados.

Interatividade e dinâmica: *posts* bastante irregulares no *Facebook*, não procurando uma efetiva participação dos internautas.

Conteúdos interativos educacionais: não existentes.

[184] Informação retirada do *site* do SLTM.

9.2.4 - Teatro Municipal do Porto (TMP) – Porto

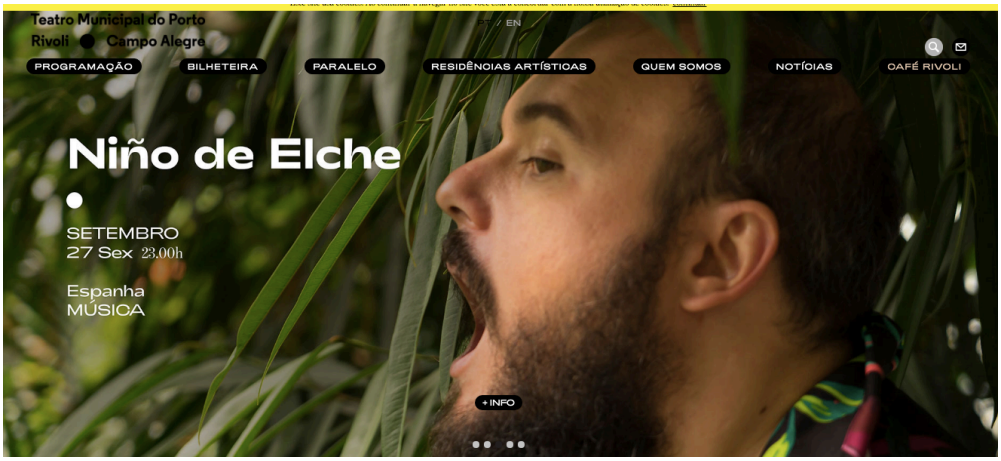


Fig. 85. *Screenshot* da página inicial do site do TMP.

Breve historial e missão.

O Teatro Municipal do Porto, através dos seus dois pólos, os teatros Rivoli e Campo Alegre, apresenta um programa multidisciplinar, aberto a várias latitudes e a diversos tipos de público, executando a estratégia implementada pelo Pelouro da Cultura da Câmara Municipal do Porto desde a sua reabertura em setembro de 2014. O equilíbrio entre o que se faz na cidade, o que circula no país e o que de internacional apresentamos no Porto, faz deste Teatro um verdadeiro lugar de descobertas e confirmações artísticas. Um sítio onde diferentes abordagens são programadas e apresentadas em múltiplas escalas.[185]

Análise do site e outras plataformas de comunicação digital online

Clareza e qualidade da informação: informação muito clara e site muito fácil de utilizar. Contudo, a informação disponível *online* reduz-se ao essencial.

Tradução da informação para outras línguas: tradução para língua inglesa da generalidade dos conteúdos informativos.

Presença em plataformas de *social media*: presença no *Facebook*, *Twitter* e *Instagram*.

[185] Informação retirada do *site* do TMP.

Conteúdos *online* (programação|curadoria): não existentes. Somente *clips* promocionais e de divulgação. No entanto existe a possibilidade de efetuar o *download* do extenso caderno de programação.

Arquivo *online*: praticamente não existente.

Possibilidade de aquisição de bilhetes e assinaturas: bilheteira *online* com muito boa informação.

Newsletter: *newsletter* com possibilidade de obtenção de informação sobre os subscritores.

Interatividade e dinâmica: *posts* de carácter muito regular no *Facebook*, com baixo nível de interação.

Conteúdos interativos educacionais: não existentes.

9.2.5 - Teatro da Trindade – Inatel (TT) – Lisboa

Fig. 86. *Screenshot* da página inicial do site do TT.

Breve historial e missão.

Situado numa das zonas mais antigas de Lisboa, entre o Chiado e o Bairro Alto, o Teatro da Trindade INATEL foi construído em pleno séc. XIX, quando o centro social e

cultural da cidade se situava exatamente nesta área. O espaço que temos hoje, dividido em vários locais de exibição de espetáculos e outros eventos – Sala Carmen Dolores, Sala Estúdio, Salão Nobre, ODD - Bar do Trindade com uma decoração a azul e ouro assinada por Maria José Salavisa em 1967, é fruto essencialmente dessa aquisição e dos esforços que o INATEL (Instituto Nacional para o Aproveitamento dos Tempos Livres dos Trabalhadores), que desde 1975 herdou o património da FNAT,[186] tem feito ao longo das últimas décadas para preservar, dinamizar e revitalizar o Teatro da Trindade INATEL. Hoje, esta sala, com uma capacidade para 453 espectadores, constitui o exemplar de teatro à italiana do país mais bem preservado, com uma estrutura praticamente virgem de elementos de cimento e ferro, o que lhe permite manter uma acústica única, e uma maquinaria de cena (tablados, teia, máquinas de efeitos especiais) que constitui um património ímpar em termos de arqueologia teatral em Portugal.

Se juntarmos a isto o facto de se tratar de um dos mais ativos teatros da capital, conjugando a apresentação de nomes consagrados com as apostas mais jovens, experimentais ou ousadas, com que nos situamos permanentemente no movimento do mundo à nossa volta, podemos apresentar orgulhosamente o Trindade como uma pérola preciosa que usamos todos os dias e que por isso mesmo não morre: 150 anos após o seu nascimento, o Teatro da Trindade INATEL continua a ser, mais do que nunca, O Teatro de Lisboa.[187]

Análise do site e outras plataformas de comunicação digital online

Clareza e qualidade da informação: informação muito escassa embora clara.

Tradução da informação para outras línguas: não existe tradução para qualquer outra língua.

Presença em plataformas de *social media*: embora esteja presente no *Facebook*, *Instagram* e *Youtube,* essa presença confunde-se com as atividades gerais da Fundação INATEL.

---

[186] Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho.

[187] Informação retirada do *site* do INATEL – Teatro da Trindade.

Conteúdos *online* (programação | curadoria): não existem conteúdos que possam configurar uma ideia de programação *online*.

Arquivo *online*: à exceção do historial do Teatro e de alguma informação sobre os espetáculos apresentados não existe propriamente um conceito de arquivo *online*.

Possibilidade de aquisição de bilhetes e assinaturas: existe a possibilidade de aquisição de bilhetes *online*.

Newsletter: existe comunicação por *newsletter*, não se percebendo se relativa ao Teatro ou às atividades gerais da Fundação Inatel.

Interatividade e dinâmica: se consideramos as atividades gerais da Fundação INATEL, podemos dizer que há alguma dinâmica e interatividade.

Conteúdos interativos educacionais: não existente.

Observações: o Teatro da Trindade, pelo facto de estar integrado na Fundação Inatel e partilhar com esta os meios de comunicação *online* não possui uma verdadeira identidade no que respeita à comunicação digital.

9.2.6 - Teatro Meridional (TM) – Lisboa

Fig. 87. *Screenshot* da página inicial do site do TM.

Breve historial e missão.

O Teatro Meridional é uma Companhia portuguesa vocacionada para a itinerância que procura nas suas montagens um estilo marcado pelo protagonismo do trabalho de interpretação do ator, fazendo da construção de cada objeto cénico uma aposta de pesquisa e experimentação.

As principais linhas de atuação artística do Teatro Meridional prendem-se com a encenação de textos originais (lançando o desafio a autores para arriscarem a escrita dramatúrgica), com a criação de novas dramaturgias baseadas em adaptações de textos não teatrais (com relevo para a ligação ao universo da lusofonia, procurando fazer da língua portuguesa um encontro com a sua própria história), com a encenação e adaptação de textos maiores da dramaturgia mundial, e com a criação de espetáculos onde a palavra não é a principal forma de comunicação cénica.

Companhia fundada em 1992, realizou até à data 59 produções, tendo já apresentado os seus trabalhos em 20 países - Angola, Argentina, Bolívia, Brasil, Cabo Verde, Chile, Colômbia, Equador, Espanha, EUA, França, Itália, Jordânia, Marrocos, México, Paraguai, Roménia, Rússia, Timor, Uruguai - para além de realizar uma itinerância anual por Portugal continental e ilhas.

Os trabalhos do Teatro Meridional já foram distinguidos 34 vezes a nível nacional e 10 a nível internacional, dos quais se releva o Prémio Europa Novas Realidades Teatrais, 2010.[188]

Análise do site e outras plataformas de comunicação digital online

Clareza e qualidade da informação: informação clara e bem estruturada sobre a Companhia e as suas atividades.

Tradução da informação para outras línguas: não existente.

Presença em plataformas de *social media*: presença somente no *Facebook* e *Youtube*.

Conteúdos *online* (programação | curadoria): não existentes.

[188] Informação retirada do *site* do TM.

Arquivo *online*: informação disponível desde 1992, com sinopse, equipas e datas de exibição. Disponível também uma lista com os nomes de todos os artistas que têm trabalhado com a Companhia com indicação dos espetáculos em que participaram.

Possibilidade de aquisição de bilhetes e assinaturas: existe a possibilidade, claramente indicada no *site*, de aquisição de bilhetes *online*.

Newsletter: existe a possibilidade de subscrição de *newsletter*.

Interatividade e dinâmica: *posts* muito irregulares no *Facebook* gerando pouca interatividade. No *Youtube* as publicações são anuais.

Conteúdos interativos educacionais: inexistentes.

Observações: *site* de acesso muito lento, o que desmotiva a visita.

9.2.7 - Artistas Unidos (AU) – Lisboa

Fig. 88. Screenshot da página inicial do site dos AU.

Breve historial e missão.

Os Artistas Unidos formaram-se a partir do grupo que estreou, em 1995, "António, um Rapaz de Lisboa" de Jorge Silva Melo. O Seminário "Sem Deus nem Chefe",realizado na Antiga Fábrica Mundet do Seixal, em que foram criadas cinco pequenas produções, cada uma coordenada por um actor que nela participava, serviu de ensaio para os dois anos e meio de trabalho n'A Capital / Teatro Paulo Claro, encerrada pela CML em 29 de Agosto de 2002.

Com o fecho d'A Capital, depois de apresentarem "Baal" de Brecht, os Artistas Unidos mudaram-se para o Teatro Taborda, onde estiveram até Junho de 2005. Passaram também pelo Convento das Mónicas, estando atualmente no Teatro da Politénica. Têm desenvolvido intenso trabalho na revelação de novos autores nacionais e estrangeiros, bem como no sector da edição, teatro radiofónico, cinema, organização de exposições, etc.[189]

Análise do site e outras plataformas de comunicação digital online

Clareza e qualidade da informação: informação bem organizada, sendo de fácil consulta.

Tradução da informação para outras línguas: não existe tradução para qualquer outra língua.

Presença em plataformas de *social media*: presença no *Facebook* e *Youtube* apresentando um *link* para o *Tripadvisor*. A companhia mantém, desde 2010, um blogue com publicações semanais.

Conteúdos *online* (programação | curadoria): não existem conteúdos que configurem a existência de uma programação própria para o *online*. De realçar, contudo, a possibilidade de venda *online* das muitas publicações da Companhia.

Arquivo *online*: arquivo muito bem organizado, remetendo a 1995, com informações sobre as diversas produções e iniciativas e biografias dos artistas que trabalharam com a Companhia.

Possibilidade de aquisição de bilhetes e assinaturas: existe a possibilidade de aquisição de bilhetes *online* embora a informação não esteja destacada.

Newsletter: existe a possibilidade de subscrição de *newsletter* não sendo pedidos dados para conhecimento dos interesses do público.

Interatividade e dinâmica: no *Facebook* os *posts* apresentam regularidade, embora não haja grande interatividade, dado que os mesmos se limitam a informar das iniciativas da Companhia. No caso do blogue, embora se trate de comunicação assíncrona, também não se verifica grande estímulo à interatividade.

[189] Informação parcialmente retirada do *site* dos AU.

Conteúdos interativos educacionais: não existentes.

9.3 - Apreciação geral relativa às sete organizações analisadas

Analisada de uma forma sumária a comunicação digital *online* das organizações teatrais assinaladas verificamos que embora todas elas tenham presença nas redes sociais, as mesmas servem, fundamentalmente, para veicular informação, não havendo praticamente estímulos à interatividade (publicação e partilha por parte dos usuários). No que respeita à programação de conteúdos para o *online*, esta área revela-se altamente deficitária. Nem todas as redes sociais são utilizadas: é muito baixa a utilização do *Twitter* ou do *Instagram*. No caso do TNSJ verifica-se uma muito boa disponibilização de informação no arquivo, permitindo o *download* dos excelentes programas elaborados pela instituição. A possibilidade de vendas de *merchandising online* é um factor de distinção do TNSJ e, também, dos Artistas Unidos (no que respeita à possibilidade de venda das suas publicações). Talvez por estar integrado na comunicação geral da Fundação INATEL, o Teatro da Trindade é o que apresenta maior défice no que respeita à comunicação digital *online*.

9.4 - Estratégias para o desenvolvimento de audiências utilizando os meios digitais e a interação das redes sociais.

Já vimos como é, de certo modo, deficiente a utilização dos meios digitais pelas instituições analisadas. No entanto, estes meios oferecem todo um conjunto de potencialidades, das quais destacamos:

- a possibilidade de colocar *online* entrevistas com os criativos envolvidos na produções (o público adere a este tipo de conteúdos dado que os mesmos facilitam a compreensão do universo das produções a que vai assistir)

- a promoção da participação dos usuários colocando-lhes desafios (por exemplo, premiar o melhor texto sobre determinada peça) e oferecendo bilhetes para a estreia e | ou *merchadising*

- a possibilidade de colocar online pequenos *making of* das produções (montagem, provas ou confecção do guarda-roupa, ensaios, etc)

- entrevistas a elementos do público para auscultar a opinião dos mesmos sobre a produção

- a utilização das potencialidades das tecnologias móveis (desenvolvendo p.ex. *apps*)

- a promoção de discussões públicas sobre temas das produções nos *social media* e blogues

- a abertura ao público em acesso livre da rede *wifi* da organização

- procurar conhecer os interesses do público através da monitorização *online* do mesmo

- promover a programação digital dedicada (nenhuma das instituições analisadas o faz)

9.5 - Os casos específicos do METLive, NTLive e TATE

Expusémos anteriormente alguns dos instrumentos tecnológicos de que os criadores hoje dispõem para produzir e divulgar o seu trabalho. Face ao potencial de divulgação que as novas tecnologias oferecem, diversas instituições têm usado esse potencial de uma forma bastante eficaz procurando chegar a novos públicos, alguns deles sem experiência teatral mas que acabam por desejar essa experiência "convertendo-se" ao teatro *ao vivo*. De entre essas instituições destacamos o trabalho desenvolvido pelo MET (The Metropolitan Opera) pelo National Theatre of London e pela TATE Gallery.

> "Mas mesmo no espetáculo ao vivo, o comportamento e atenção da audiência difere radicalmente em consonância com a sua forma... (...) Contudo, mesmo quando o conteúdo é de incomparável qualidade e profundidade, os modos de

> recepção diferem entre os que assistem ao vivo e aqueles que assistem algo gravado.[190]

Ver cinema, vídeo e media digitais tem mais de experiência voyeurista do que de assistência a um espetáculo ao vivo, dado que, no sentido literal do termo, aquele que vê está a ver de um lugar do qual não tem receio de ser visto por aquele que é observado". (Dixon, 2007, p130)[191]

9.5.1 - The Metropolitan Opera (MET) – a conquista de novos públicos globais.

Fig. 89. O público no Regal Union Square Stadi 14, na Broadway - Nova Iorque, assistindo à opera Madame Buttterfly de Puccini. Foto: Ron Berard | Metropolitan Opera

[190] O mesmo se aplica para as transmissões em direto.

[191] "But even in live performance, audience behavior and attention differs radically according to its form... (…)Yet even where the content is of comparable artistic depth and quality, reception modes differ for spectators of live and recorded performances. Watching film, video, and digital media is a more voyeuristic experience than watching live performance, since in the literal sense of the word, the onlooker is looking from a position without fear of being seen by the watched." (Dixon, 2007,p.130)

O MET é uma instituição fundada em 1883 na cidade de Nova Iorque, e que se tem afirmado como um dos principais teatros de opera a nível mundial. Instalado desde 1966 no Lincoln Center, a sua sala de espetáculos com 3800 lugares é a maior do mundo. Não obstante esta extraordinária capacidade em termos de lugares, a instituição sempre procurou conquistar novos públicos através da transmissão radiofónica e televisiva das suas produções (inicialmente para os Estados Unidos e Canadá) e que entretanto se alargou aos seis continentes, com mais de 2000 apresentações em cerca de 73 países, entre os quais Portugal.

No final do ano de 2006, a instituição lançou o projeto *The Met: Live in HD* transmitido em direto e em alta definição as estreias das suas obra.[192] Este projeto afirmou-se como um grande sucesso mundial, tendo sido replicado por outras instituições noutros países e noutros domínios das artes do espetáculo. Recorde-se que o *Met Live* surge na sequência da utilização regular de várias tecnologias que precederam o digital e que forneceram conhecimentos em termos técnicos e ao nível da viabilidade financeira do projeto, o qual acarreta custos elevados mesmo para uma instituição da dimensão do MET. Embora esta iniciativa tenha sido desenvolvida a pensar no alargamento de públicos, é evidente que dado o impacto que atingiu em termos mundiais se revelou, também, uma iniciativa com impactos financeiros bastante positivos para a instituição.

Inicialmente olhado com alguma desconfiança – as vozes mais críticas diziam que não era ópera mas sim cinema – o projeto continua a dividir opiniões, mas o seu grau de aceitação tem sido evidente, espelhado na sua disseminação global, possibilitando a assistência a espetáculos de grande qualidade a custos relativamente baixos para o espectador – se comparados com os praticados no Lincoln Centre[193].

---

[192] Temos tido a oportunidade de assistir a estas transmissões na Fundação Calouste Gulbenkian e podemos testemunhar a qualidade da projeção e o entusiasmo do público que se comporta como se estivesse a assistir a uma ópera ao vivo. Além da qualidade da imagem e do som, é de realçar o facto de serem ainda incluídas entrevistas de bastidores e conteúdos especiais nos intervalos das produções, bem como apontamentos informativos.

[193] Recorde-se que um bilhete para o MET Opera custa em média 150USD enquanto que um bilhete para assistir a uma transmissão direta na Fundação Gulbenkian custa 24€ - aproximadamente 27USD. A Fundação programa anualmente 10 transmissões, esgotando todos os bilhetes com largos meses de antecedência.)

Sobre o projeto do MET Live recordem-se as considerações de António Pinto Ribeiro em *Arte e Poder*.[194]

> "Que mal haverá nisto, se até se possibilita o acesso a um número maior de espectadores que não poderiam noutras circunstâncias assistir a estas óperas? O facto é esse mesmo: este público continuará a não poder assistir a estas óperas, mas apenas à sua transmissão televisiva, ou seja, o caráter performático e as várias dimensões físicas, espaciais e temporais que definem as artes performativas como artes da presença ao vivo dos corpos, é reduzido à bidimensionalidade e a uma dimensão virtual. De algum modo se potencializa o que há muito acontecia no domínio das artes plásticas: a Gioconda dos calendários nas cozinhas é certo que é apenas uma reprodução, mas para muitos dos seus possuidores ela é a própria obra." (Pinto Ribeiro, 2007)

9.5.2 - O National Theatre Live

O sucesso do projeto do MET teve, como já vimos, seguidores noutras instituições e noutras latitudes. No que respeita ao teatro, o projeto desenvolvido a partir de Londres pelo National Theatre afirma-se como o mais consistente e com maior impacto no contexto do Reino Unido e no contexto internacional.[195]

O projeto NTLive foi lançado em Junho de 2009 com a transmissão da *Fedra* de Racine para 70 cinemas no Reino Unido e cerca de 200 em todo o mundo.[196] Os dados atuais indicam que nos últimos 10 anos fotam efetuadas 80 transmissões de estreias, atingindo 9 milhões de espectadores em todo o mundo[197] (numa média de 112.500 espectadores por estreia).[198]

---

[194] Proferidas por ocasião de uma conferência em 2007. Nota: informação fornecida pelo autor.

[195] O projeto NTLive também produziu e promoveu espetáculos de outras Companhias, entre as quais o *Theatre de Complicite* e a *Donmar Wharehouse*.

[196] Portugal não é um dos países que integram o projeto NTLive. Conforme já foi referido, a Fundação Calouste Gulbenkian acolhe as transmissões das óperas do projeto METLive. Por seu lado, a UCI Cinemas acolhe produções da Royal Opera House, Royal Ballet, Teatro Alla Scala de Milão e Bolshoi Ballet de Moscovo.

[197] Somente com a distribuição internacional o projeto se torna interessante em termos de retorno financeiro.

[198] http://ntlive.nationaltheatre.org.uk/about-us

Fig. 90. Cartaz promocional da exibição de *Julius Caesar* (produção do National Theatre) no Bridge Theatre (Londres).

Um projeto desta natureza implica – tal como implicou no caso do MET – todo um conjunto prévio de negociações no que respeita à obtenção de autorizações e pagamentos de direitos, tanto mais difíceis quanto maior dimensão internacional do projeto, dado que têm que ser negociados no contexto de enquadramentos jurídicos diversos.

É bom que não nos esqueçamos que, no caso da retransmissão estamos a fazer com que um "produto teatral" entre na "economia da reprodutibilidade" situação que coloca questões diferentes, em termos financeiros e legais, daquelas que regulamentam o teatro ao vivo.

Sabemos que o projeto NTLive tem uma componente de lucro financeiro (reconhecido pela instituição) mas tem, sobretudo, na sua génese, uma perspectiva declarada de contribuir para o alargamento das audiências da instituição londrina, entrando no terreno daquilo que são os públicos do cinema e do audiovisual.[199]

---

[199] Acrescente-se que, no que concerne à composição dos preços dos bilhetes para as sessões do NTLive, esta composição teve em conta não só o preço dos bilhetes para o teatro mas, também, o preço dos bilhetes para o cinema, situando-se atualmente o preço de um bilhete para o NTLive entre as 15 e as 25 Libras (aproximadamente 14 e 23 Euros respetivamente).
De notar que os preços no National Theatre em Londres custam no mínimo 25 Libras mas, segundo informação do próprio NT, somente 30% dos bilhetes são disponibilizados a este preço, sendo os restantes 70% de valor superior.

Estrutura financeira do projeto

Em termos de estrutura financeira do projeto verificamos que a transmissão e os custos de produção representam 48% do orçamento: os custos do teatro 15%; os custos de transmissão também 15%; os custos relativos a direitos 12% e os custos relativos a marketing e distribuição 10%.

A experiência da transmissão ao vivo

O NTLive é apresentado pelo National Theatre como uma experiência singular e não como uma "normal" ida ao cinema. Neste aspecto a simultaneidade com o momento da estreia em palco é importante, e, o facto de não haver lugar a qualquer tipo de montagem reforça a relação com o público naquilo que é o contexto próprio do teatro. As questões relativas à qualidade da transmissão e exibição são, também, particularmente relevantes, procurando-se que o público identifique os padrões de exigência e qualidade que afirmam mundialmente as produções do NT para palco. Acrescente-se, ainda, que algumas técnicas que são próprias do cinema (os grandes planos ou a qualidade do som) tornam a experiência mais envolvente cativando, como já observámos, públicos não teatrais. Contudo, apesar de ser um dos propósitos do projeto a conquista desses públicos, o trabalho de produção e realização procura fazer com que exista uma experiência relativamente semelhante àquela que o público tem na sala de teatro colocando, por exemplo, as câmaras num plano em que reproduzam o ponto de observação do espectador em sala, potenciando a qualidade dessa observação, afastando-se, assim, da lógica inerente ao estúdio de cinema ou de televisão.

Se, por um lado, a transmissão ao vivo das peças, ou mesmo a sua transmissão em diferido, suscite um vivo debate, o grau de aceitação de ambas tem sido evidente - com maior destaque em termos de aceitação para a transmissão ao vivo. Já a questão da gravação das peças para transmissão diferida tem suscitado mais controvérsia dado que, embora oferecendo os níveis de qualidade inerentes às produções do National Theatre, este tipo de gravação coloca o problema mais no domínio do audiovisual do que no domínio do teatral.

Fig. 91. Gravação de uma peça do National Theatre. Foto: National Theatre of London.

Aspectos positivos e aspectos contingentes do projeto NTLive:

no que respeita aos aspectos positivos destacamos;

- a criação de valor económico.

- a exploração de novos conceitos em termos artísticos.

- o facto de a gravação do espetáculo se constituir também como um importante documento do próprio espetáculo.

- o maior alcance geográfico e a maior abrangência e conquista de públicos do NT

- a cativação de público não habituais do teatro que acabam por adquirir bilhetes para verem teatro ao vivo (com evidente reflexo na bilheteira).

- considerando as potencialidades técnicas, muitas vezes a experiência para o público é mais cativante do que a que tem no teatro ao vivo.

- o reconhecimento por parte das instituições dos factores tecnológicos como importantes no seu relacionamento com os públicos.

No que diz respeito às contingências destacamos;

- custos de entrada elevados no que respeita à aquisição de equipamentos e contratação de recursos humanos a fim de garantir uma qualidade máxima para que a experiência não defraude as expectativas do público.

- necessidade de investimento em sistemas de projeção digital de alta definição nas salas.

- o tempo necessário à amortização dos custos de investimento que para instituições de média dimensão pode ser problemático.

9.5.3 - O digital como dimensão de tudo: uma nova forma de conversação e de conversão; a estratégia digital da TATE e a ativação de públicos.

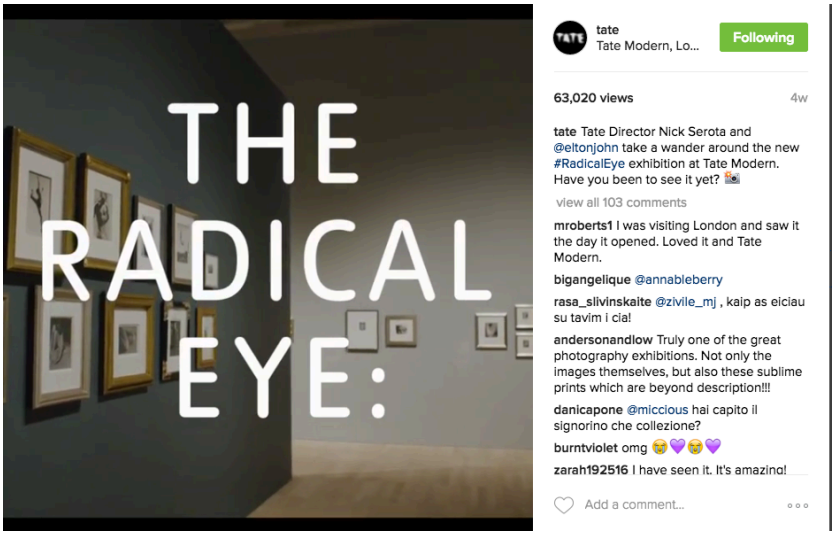


Fig.92. *Screenshot* do *Facebook* da TATE.

Ainda no Reino Unido e embora não seja uma instituição que atue no domínio específico das artes performativas (a sua área de intervenção situa-se sobretudo no contexto das artes visuais) o exemplar programa que a TATE desenvolveu no domínio da ativação de públicos pode aplicar-se à generalidade das áreas artísticas.

Reconhecendo-se em muitas das questões já enunciadas no que respeita ao trabalho das organizações no contexto dos social media, e, no sentido de procurar dar resposta a algumas delas – considerando, sobretudo, os novos posicionamentos dos públicos, a TATE, dando cumprimento à sua estratégia de desenvolvimento de audiências, fixou para o *online*

alguns objectivos a atingir que passavam (passam!) pelo incremento do conhecimento e fruição da moderna arte britânica e internacional considerando o exponencial desenvolvimento das comunicações digitais. A organização definia para si um território no qual se considerava bem colocada para atingir novos públicos de uma forma inovadora.

Estamos, para além de uma ação de *marketing* usando ferramentas digitais, sobretudo num contexto de ativação de públicos com a identificação dos novos lugares que procuram e ocupam e das novas experiências a que estão sujeitos (e a que se querem sujeitar!).

Na Web 2.0 o público já não é sujeito passivo. Ele domina hoje instrumentos que lhe permitem interferir, interagir, ser produtor, além de óbvio mediador. Por isso, considerá-lo como entidade a que se consegue chegar da forma tradicional – embora potenciada pelos meios digitais – parece-nos, se não um erro, pelo menos uma deficiente avaliação (negação!) dos atuais contextos em que assenta a relação público | fruição da arte.

O universo TATE

O universo TATE é constituído por 4 galerias: TATE Britain, TATE Modern, TATE Liverpool e TATE St. Ives. Existem, atualmente, diversos planos para a expansão das galerias.

Sendo um organismo público de carácter executivo, a TATE tem como missão promover a fruição e a melhor compreensão do público dos fenómenos artísticos relacionados com a arte britânica do sec. XVI até ao presente e a divulgação da arte moderna e contemporânea internacional.

Identificação e ativação de novas audiências.

Em complemento ao seu Plano de Desenvolvimento de Audiências (2010-2012)[200] reformulado em novo plano para o biénio (2012-2015)[201] a TATE desenvolveu um plano

[200] http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/13/tate-online-strategy-2010-12

[201] http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/19/tate-digital-strategy-2013-15-digital-as-a-dimension-of-everything

específico para a comunicação *online*. Sem nos querermos deter em detalhes de natureza mais técnica ou instrumental, expomos sumariamente aquilo que nos parece mais inovador e que procura enquadrar e dar resposta às temáticas que temos vindo a equacionar. Importa, no entanto, assinalar os objectivos principais da TATE:

- desenvolver os níveis de compreensão e satisfação do público com vista a proporcionar uma mais ampla fruição da arte moderna britânica e internacional;

- tornar-se um dos líderes mundiais na área dos *social media* para a cultura;

- envolver os públicos em novos processos construindo novas comunidades online; construir novos públicos para o futuro – com particular enfoque nos públicos jovens.

Estes são, regra geral, os objectivos de qualquer instituição artística no que respeita ao desenvolvimento de audiências. Contudo, aquilo que a TATE traz de inovador é o facto de considerar o público como ator na prossecução dos objectivos definidos e não como mero destinatário.

Para isso, utilizando algumas das plataformas existentes no domínio do *selfpublishing* (*Blogger*, *Flicker*, *You Tube*) e dos *social media* (*Facebook, Twitter,* etc) procurou a interação com o público na *web*, na expectativa de novos conteúdos nos media digitais.

Além destas plataformas, já mais ou menos convencionais, a TATE promoveu uma estratégia própria para as tecnologias móveis potenciando as suas especificidades através do desenvolvimento de aplicações que possibilitassem um outro nível de experiência, conjugando a visita presencial com as possibilidades virtuais.

Com esta estratégia, os visitantes – das galerias ou dos seus espaços virtuais - passaram a ser para o universo TATE uma espécie de "agentes sociais" ou seja, alguém que advoga pela instituição, pela sua missão e objectivos, e que poliniza os outros gerando comentários, conteúdos e difundido mensagens. Estes "ativistas" estão, no entanto, sujeitos a alguns princípios definidos pela instituição, a qual, reconhecendo o seu papel na divulgação da missão da instituição, os considera como se fossem seus "embaixadores" caucionando e

premiando as iniciativas que desenvolvem desde que, claro está, enquadradas nos propósitos definidos.

Embora esta estratégia tenha sido definida para as audiências mais alargadas, ela começou por ser implantada internamente, convidando os seus funcionários a criarem contas nas diversas plataformas de *social media*, constituindo estes um verdadeiro corpo de promotores da organização e das suas iniciativas específicas (dentro, claro está, de parâmetros a observar previamente estipulados).

Conclusão

Ao assumir um posicionamento em que os públicos e as suas necessidades são colocados no centro da equação, a TATE procura responder à expectativa dos utilizadores, providenciando conteúdos e disponibilizando espaços nos quais seja possível debater diversas questões relacionadas com a arte.

Além da curadoria específica para o *online* a TATE conta com os seus "embaixadores ativistas" como promotores de conteúdos que a organização procura estimular. Uma visita à *webpage* da organização dá-nos a verdadeira dimensão da sua presença *online*. Essa é uma outra dimensão da experiência e deve ser vivida no seu verdadeiro lugar.[202]

[202] http://www.tate.org.uk/about/who-we-are

PARTE IV - EM CENA

CAPÍTULO X – AS TECNOLOGIAS NA CRIAÇÃO ARTÍSTICA: UMA EXPERIÊNCIA PESSOAL.

10.1 – Desafios, vantagens e contingências.

No âmbito do trabalho que temos vindo a desenvolver no contexto da encenação, temos utilizado diversas tecnologias no domínio do som, iluminação, e, sobretudo, imagem estática ou em movimento. O recurso frequente ao vídeo tem sido uma das características do nosso trabalho. Se bem que a utilização do vídeo no que respeita à criação não constitua problema de maior - dado existirem cada vez mais vídeastas com capacidade e conhecimentos técnicos para corresponder às diversas solicitações - o mesmo já não se poderá dizer daquilo que respeita às condições de projeção. Com efeito, os equipamentos técnicos de projeção que temos encontrado nas salas de espetáculo em que temos trabalhado, não apresentam, regra geral, uma atualização que permita corresponder aos nossos desejos de qualidade de imagem. É certo que algumas instituições financeiramente mais apetrechadas têm feito um esforço no que respeita à atualização dos equipamentos. O facto de cada vez mais artistas solicitarem esses equipamentos contribui, também, para que as instituições procurem corresponder às solicitações crescentes. Congratulamo-nos, sem falsas modéstias, por ter vindo a contribuir no âmbito do teatro para a generalização da utilização do vídeo nos espetáculos, incentivando o apetrechamento técnico das salas e melhorando as condições de projeção.

De entre os espetáculos que até hoje fizemos, a utilização da projeção de imagem é comum a muitos deles, sendo realizada em contextos diversos e com recurso a diferentes técnicas.

Sem querer tratar exaustivamente todas as produções em que trabalhámos criativamente e nas quais utilizámos tecnologias digitais ou analógicas, apresentamos alguns exemplos de espetáculos nos quais a diversidade das tecnologias ao dispor e a diversidade dos desafios a que procuravam responder constitui uma característica comum dessas produções.

Uma vez que a realização de um espetáculo teatral é, essencialmente, um trabalho de equipa, solicitámos a alguns videastas e artistas com os quais temos desenvolvido estreita colaboração profissional (Alexandre Azinheira, João Pedro Fonseca e António Jorge Gonçalves) que dessem também o seu contributo relativamente aos aspetos técnicos e artísticos do trabalho que desenvolveram e do qual são reconhecidos especialistas.

10.1.1 – Senso (2005)

Criação: Carlos Pimenta | Mónica Calle | Luciana Fina
Interpretação: Mónica Calle
Vídeo: Luciana Fina
Figurino: Filipe Faísca
Som: Hugo Reis
Desenho Luz: Daniel Worm D´Assumpção
Produção: TNDMII com a colaboração do Festival TEMPS D'IMAGES
2005 / DUPLACENA (Lisboa)
Estreia: 8 de Outubro de 2005 – Teatro Nacional de D. Maria II

Resumo:

Senso, uma novela em forma de diário, foi publicada em 1883 e é considerada a obra mais significativa de Camilo Boito. Foi adaptada para cinema, por Luchino Visconti, em 1954.

Senso, em italiano, tem o significado de senso, sentido, sentimento e sensualidade. Uma concisa palavra que resume quase toda a obra. E de tudo isto é feita a personalidade da protagonista, a Condessa Lívia Serpieri.

Tendo como referência a forma literária do caderninho secreto de Boito e a teatralidade e requinte da forma fílmica de Visconti, esta construção dramatúrgica vive entre

o tempo da representação e o tempo de um retrato, jogando com a presença da personagem e as convenções do teatro, os artificialismos do drama e o valor e eficácia da realidade bruta.

O filme de Visconti celebrizou definitivamente o pequeno conto de Boito. Nesse sentido, a memória cinematográfica do mesmo tinha grande presença, pelo menos para determinada geração cinéfila.

Descrição do espectáculo:

Num paralelípipedo, com as dimensões aproximadas de 3m x 1m situado no centro da sala era projetado em vídeo um retrato frontal em grande plano de Lívia Serpieri (Mónica Calle). À volta toda a caixa do palco estava coberta de negro, ganhando, assim o retrato uma grande importância cénica. Criámos, desta forma, uma *black box* acentuando a ideia de teatro e de artificialidade e, ao mesmo tempo, a ideia de estúdio cinematográfico.

Durante o decorrer do espectáculo, o plano abria-se e paulatinamente íamos descobrindo que o rosto de Lívia estava refletido num espelho que se ia tornando visível com a abertura do plano. No final, revelava-se o rosto e corpo da atriz no palco do *Teatro La Fenice*, em Veneza, onde tiveram lugar os acontecimentos narrados, e, onde filmámos o "retrato" de Mónica Calle.

A dimensão do retrato da atriz e a preponderância da imagem (que provocava um excesso de visibilidade), colocou um desafio que nos foi difícil ultrapassar: onde integrar o corpo da atriz na cena, dado que a imagem tudo fazia desaparecer? Após muitas discussões e experiências, optámos por "esconder" o corpo da atriz, colocando a mesma fora de cena e dando ao público somente as suas palavras, ditas ao vivo, e a memória sonora gravada das cenas que evocava, retirando pacientemente esses sons do filme de Visconti e construindo, assim, uma partitura sonora que, mais uma vez, remetia para o universo cinematográfico. Nas palavras de Luciana Fina "O que se mostrava em excesso no ecrã, surgia em palco sempre na penumbra. (...) Foi através da voz que configurámos o espaço céncio. (...) Filmar o rosto de Mónica Calle a partir do seu reflexo num espelho, só revelado no final, permitiu que a crueza e frontalidade do retrato nascesse de um artifício".[203]

[203] Luciana Fina *in* Jornal Público de 8 de Outubro de 2005

Fig. 93. Monica Calle em *Senso*. Foto Margarida Dias

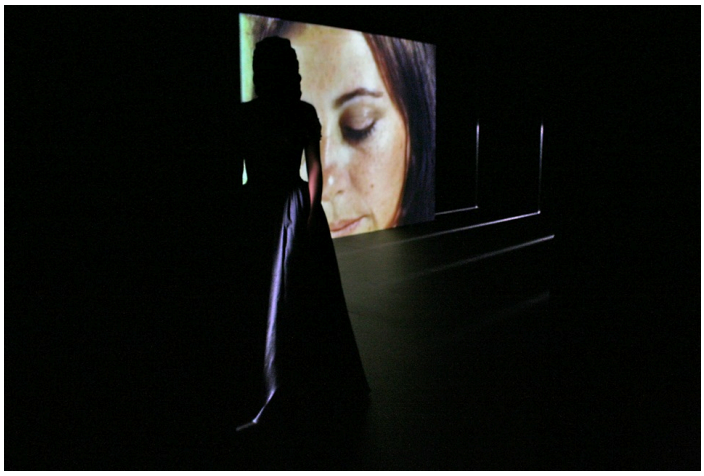


Fig. 94. Monica Calle em *Senso*. Foto Margarida Dias

Fig. 95. *Senso* gravação no Teatro La Fenice. Foto: Moritz Elbert.

10.1.2. – Oleanna (2009)[204]

Autor: David Mamet
Tradução: Vera San Payo Lemos e João Lourenço
Direção e encenação: Carlos Pimenta
Espaço cénico: João Mendes Ribeiro
Vídeo: Alexandre Azinheira
Figurinos: Bernardo Monteiro
Desenho de luz: José Álvaro Correia
Música: Ricardo Pinto (a partir da versão de Pete Seeger "Oleanna" – intérprete Doig Anthony.)
Produção: ENSEMBLE – Sociedade de Atores
Com: Isabel Queirós e Jorge Pinto
Estreia: 12 de Maio de 2009 – Passos Manuel

Resumo:

Mais do que evocar, com bastante pertinência, questões relativas ao politicamente correto, ao sistema educativo, ou ao assédio sexual, *Oleanna* é, essencialmente, uma peça sobre a comunicação, a linguagem e o poder subjacente à utilização do discurso. Em *Oleanna* os acontecimentos dizem-se e quem detém o discurso detém vantagem na legitimação dos factos. Ambas as personagens têm o seu discurso determinado pelos papéis que desempenham e que obedece a regras específicas de utilização: de um lado John, o professor, legitimado pela nomenclatura da sua profissão, do outro Carol, a aluna, representante de um corpo estudantil também regimentado, mas mais indefinido enquanto multidão com os seus códigos variáveis. John e Carol habitam um mesmo espaço e um mesmo tempo. Mas, será forçoso entenderem-se? Não obstante a partilha de um lugar e de um tempo comum são, como todos nós, seres individualizados na sua consciência e na sua memória. É, por isso, improvável que estabeleçam um processo de comunicação. Na relação – possível - que

[204] *Oleanna*, no *Youtube* (versão integral) https://www.youtube.com/watch?v=j9OaxXPV8Ts

mantêm, observamos, mais do que factos ou acontecimentos, dois seres que lutam pelas palavras. O discurso torna-se, assim, performativo e só nele se revela a acção. Este minimalismo de Mamet, que encontramos em Beckett ou Pinter, faz de *Oleanna* uma verdadeira Tragédia sobre o Poder. Vista de outra maneira, *Oleanna* pode ser somente uma peça sobre duas pessoas que têm sobre as coisas diferentes pontos de vista. Só que, tal como diz John "Nós só sabemos interpretar o comportamento dos outros através do filtro que nós próprios criamos." Ou, pelas mesmas palavras "O que é um preconceito? Uma ideia sem fundamento. Todos nós as temos, ninguém está livre disso. Quando uma ideia dessas é ameaçada ou contrariada, sentimos revolta…" É aqui que começa o conflito. É aqui que começa *Oleanna*.

Além dos dois protagonistas que estão sempre em cena, *Oleanna* tem um outro protagonista que estabelece a ligação com o fora de cena e que é um elemento central na trama: o telefone. Com efeito, é este aparelho que liga a vida profissional de John (o Professor) à sua vida pessoal, acentuando-lhe a dimensão humana. Havia, pois, que dar destaque à presença do aparelho e a esta ligação que estabelece e que é do domínio da intimidade familiar de John - uma realidade desconhecida para Carol, dado que esta só apreende alguma coisa dessa realidade ao ouvir as respostas que John dá à sua esposa através do telefone.

Considerando a importância do aparelho no desenvolvimento da ação haveria que dar-lhe um destaque que valorizasse e acentuasse a sua presença. Assim, optámos pela utilização de imagens pré-gravadas e imagens transmitidas em direto. No caso do direto usámos de 3 câmaras de vídeo que transmitiam as imagens para um projetor central que as projetava num ecrã que servia de fundo da cena. As imagens do telefone (e de alguns detalhes das personagem em momentos chave do conflito) surgiam assim como *inserts* constituindo uma outra camada de leitura para o espectador, para além do confronto verbal (e físico!) que tinha lugar no palco entre as duas personagens principais.

Ao aproximar o imagético do espetáculo teatral daquele que é mais próximo do universo do cinema contribuíamos, também, para uma certa "deslocalização" do modo de

expor a trama, aproximando-o dos contextos cinematográficos que a generalidade das peças de Mamet apresenta.[205]

O recurso à transmissão de imagens em direto colocou alguns problemas a nível de operação, dado o rigor que a captação das mesmas requer e que implica para os atores uma forma de atenção específica no que respeita à sua evolução em cena – e que assume um grau de dificuldade substancialmente maior no caso de *Oleanna* dado que a peça exige um estilo de representação bastante orgânico.

> "Este texto de David Mamet trata um 'acervo de preocupações'[206] emergentes no início da década de 90 que anteciparam a propagação de retóricas discursivas particularmente perversas.
>
> Em 2009, durante o processo criativo dirigido por Carlos Pimenta para a companhia Ensemble de Actores, discutimos a ideia de criar uma vídeografia que sugerisse de forma subtil a facilidade com que a tecnologia pode ser manipulada para perverter a percepção da realidade factual.
>
> Projectadas num grande écran ao fundo do palco, imagens em circuito fechado debitadas em direto por três câmeras de video vigilância são pontualmente misturadas por imagens pré-gravadas que ora ampliam ora deturpam ligeiramente a acção que testemunhamos em palco."[207]

[205] David Mamet tem dividido a sua carreira entre a escrita, a encenação teatral e a realização cinematográfica.

[206] Ribeiro, Nuno Pinto *'Oleanna - Apontamentos de um Diálogo Impossível'*, 2009.

[207] Alexandre Azinheira – Concepção Vídeo de *Oleanna*

Fig. 96. Isabel Queirós e Jorge Pinto em *Oleanna*. Foto: ©Tuna

Fig. 97. Isabel Queirós e Jorge Pinto em *Oleanna*. Foto: © João Tuna

Fig. 98. Jorge Pinto em *Oleanna* (detalhe da imagem vídeo). Foto: © João Tuna

10.1.3. - A Senhora de Sade (2008)

Autor: Yukio Mishima

Tradução: Maria João Brilhante

Direção e encenação: Carlos Pimenta

Espaço cénico: Daniel Blaufuks

Figurinos: Filipe Faísca

Desenho de som: João Bucho

Produção: Centro Cultural de Belém – CCB

Com: Luísa Cruz | Marta Furtado | Cucha Carvalheiro | Lucinda Loureiro | Joana Brandão | Maria João Falcão

Estreia: 21 de Novembro de 2008 – Garagem Sul – CCB

Resumo:

A Senhora de Sade traça um olhar feminino sobre o Marquês de Sade (1714-1814) uma das figuras emblemáticas da cultura europeia. Seis mulheres descrevem-no ora como vicioso, ora como imaculado. As descrições resultam num evidente conflito entre castidade e imoralidade. Para o dramaturgo Yukio Mishima, a confrontação de ideias contraditórias é o que leva ao clímax no novo teatro. Esta teoria está desenvolvida em "A Senhora de Sade". Diz Mishima: "Quem comete um crime, por mais que não queira, tem que se confrontar com Deus. O erotismo é um processo de chegar a Deus, seguindo o lado inverso". Este é o tema de *A Senhora de Sade*.

A peça *A Senhora de Sade* foi realizada num espaço do Centro Cultural de Belém nunca utilizado para a apresentação de espetáculos, a Garagem Sul. Este espaço de arquitetura industrial e algo inóspito (trata-se de uma garagem de grandes dimensões destinada ao público que vai assistir aos eventos do CCB) colocava várias questões no que respeita à realização de um espetáculo de teatro. Desde logo, a sua grande dimensão e o facto de ser uma estrutura em betão, criava dificuldades a nível de audição. Tal foi resolvido com a demarcação do espaço de representação nas cenas em que a fala prevalecia, colocando-se o público em duas zonas frente a frente, delimitando um espaço mais fechado no qual se desenrolavam a maior parte das cenas.

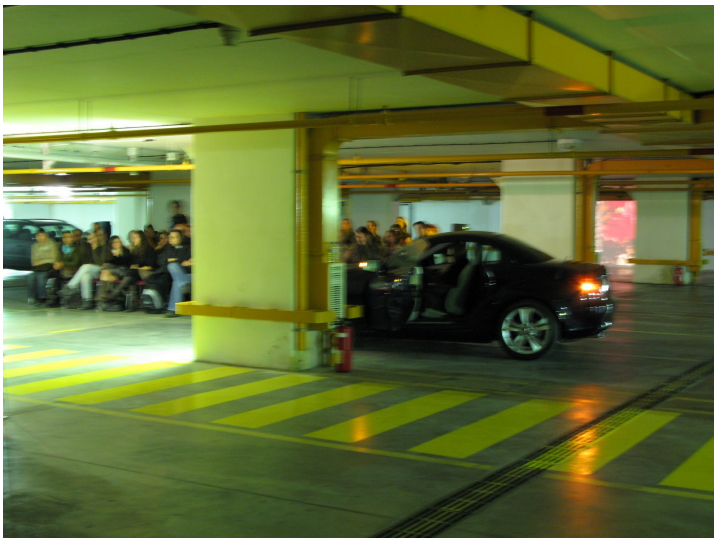


Fig. 99. *A Senhora de Sade* – uma das zonas nas quais estava instalado o público.

Foto: Carlos Pimenta

Fig. 100. Maria João Falcão em *A Senhora de Sade*. Foto: Carlos Pimenta

À questão das dificuldades inerentes à audição juntava-se o ruído provocado pelos quatro automóveis de grande cilindrada que circulavam com alguma frequência pelo espaço durante a representação.

Contudo, o desafio maior prendeu-se com os aspetos "cenográficos" do espaço. Várias hipóteses se levantaram durante os estudo que fizemos em conjunto com Daniel Blaufuks: optar por uma intervenção construtiva; optar por projeções em vídeo; optar por contrariar a natureza industrial do espaço. Foi esta última opção pela qual nos decidimos. Entendíamos que num espaço tão "contemporâneo" e tão impositivo seria interessante provocar um contraste utilizando uma tecnologia do passado. Assim, Daniel Blaufuks entendeu utilizar a projeção de diapositivos (*slides*) dos anos 70 e 80 do século passado, realizada a partir de projetores *Kodak Carousel 750H*, que o CCB tinha mais ou menos desativados. A opção acabou por se revelar bastante positiva, dado que à luz néon dos automóveis em circulação que integravam o espetáculo, às luzes fluorescentes brancas da iluminação da garagem e à crueza da arquitetura, se opunham imagens quentes de jardins e salões de palácios do século XVIII que denotavam propositadamente a sua natureza analógica.

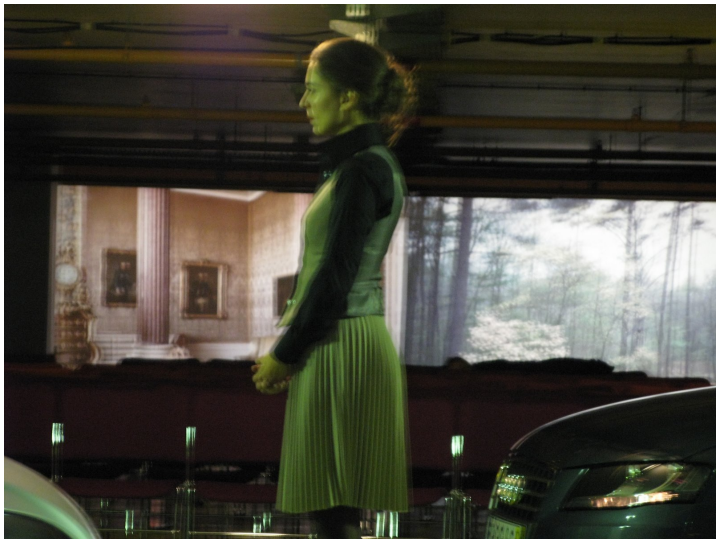


Fig. 101. Joana Brandão em *A Senhora de Sade*. Foto: Carlos Pimenta

Em *A Senhora de Sade* contrariámos a natureza ingrata do espaço através da subtração e da economia. Procurámos não introduzir elementos que concorressem para potenciar as características industriais do mesmo, mas sim que entrassem em choque com essas características, remetendo para o terreno da artificialidade próprio do teatro.

O recurso aos diapositivos e aos projetores *Kodak Carousel* – que estavam visíveis para o público – e ainda, o recurso à emissão de som, realizada a partir dos autorrádios dos automóveis em cena, contribuíam para o acentuar de uma simplicidade e uma quase "não presença" no espaço que, ao mesmo tempo que o tornava na verdadeira cenografia, acentuava o foco do público no contexto narrativo que era, no fundo, o que mais interessava. Refira-se, por último, que se manteve a luz existente no espaço, optando-se somente por apagar algumas zonas de iluminação para favorecer uma concentração mais central, sendo que muitas vezes se aproveitava o reflexo nas paredes brancas da projeção dos diapositivos para criar algumas diferenças cromáticas.

Fig. 102. *A Senhora de Sade*. Foto: Daniel Blaufuks

Fig. 103. *A Senhora de Sade*. Foto: Daniel Blaufuks

Fig. 104. *A Senhora de Sade*. Foto: Daniel Blaufuks

10.1.4. - A Voz Humana (2011)[208]

Autor: Jean Cocteau

Tradução: Alexandra Moreira da Silva

Concepção e encenação: Carlos Pimenta

Concepção, som e imagem: Raquel Castro

Música original: Dead Combo

Figurinos: Bernardo Monteiro

Desenho de som: Francisco Leal

Desenho de luz: José Álvaro Correia

Assistência de encenação: Juliana Rodrigues

Co-Produção: ENSEMBLE – Sociedade de Actores, Festival Temps d´Images, Teatro Nacional de S. João e São Luíz Teatro Municipal.

Com: Emília Silvestre

---

[208] *A Voz Humana* no *Vimeo* (versão integral) https://vimeo.com/78222623

Estreia: 28 de Outubro de 2011 – São Luíz Teatro Municipal

Resumo:

Do seu quarto em desordem uma mulher telefona ao amante que acaba de a abandonar. O telefone surge, nesta situação, como único elemento capaz de estabelecer a comunicação entre a solidão da mulher e os lugares de ausência do ex-amante. O telefone chama uma voz sem corpo, sem local, mas plena de presença sonora. Desde logo uma voz apanhada numa rede de comunicações, sujeita a interferências, linhas cruzadas e terminações abruptas. Voz, respiração, movimento, ruído, valores que assumem aqui múltiplas possibilidades relacionais.

O projeto

Quando em Outubro de 2011 realizámos o espetáculo *A Voz Humana* no Teatro Municipal de S. Luíz (posteriormente também apresentado em Novembro e Dezembro no Teatro Nacional de S. João, no Porto) partimos de uma questão que se constituía como propósito essencial do trabalho a desenvolver: o que é que tinha mudado em termos tecnológicos desde a escrita da peça e como é que essa mudança condicionava não só as relações entre as "personagens" do texto de Cocteau como, também, o próprio *acting* da atriz?

Foi esta questão que se revelou determinante em todo o processo criativo assumindo-se, assim, uma abordagem contemporânea de um texto que tem sido recorrentemente levado à cena. A partir do princípio enunciado para a realização do espetáculo todos os elementos que o integravam a ele se subordinaram.

Além do espetáculo, foram ainda apresentadas (tanto em Lisboa como no Porto) duas outras iniciativas que constituíam parte integrante do projeto: o filme *Soundwalkers*[209] da autoria de Raquel Castro, e, a conferência *Corpo, Voz, Escrita, Voz,* proferida por José Bragança de Miranda. Exclusivamente no Teatro Nacional de S. João foi ainda apresentada a exposição de fotografia *Insomnia* da autoria de Carlos Medeiros. *Soudwalkers* constituía-se

[209] *Soundwalkers* no Vimeo http://vimeo.com/1737899

como uma inquirição sobre as nossas paisagens sonoras, uma busca de sentido para os sons do nosso quotidiano. O filme estava disponível para visionamento em *loop* no foyer dos dois teatros. A conferência *Corpo, Voz, Escrita, Voz,* afirmava-se como uma reflexão ensaística sobre a presença do telefone no contexto histórico da comunicação humana. Em 2017 foi, ainda, apresentado na Galeria Graça Brandão, em Lisboa, o projeto *Voz Humana – instalação* da autoria de Raquel Castro e Carlos Pimenta. Este projeto, exposto enquanto instalação sonora e visual, recuperava e reconfigurava o projeto original *A Voz Humana* estreado em 2011.

O telefone

O telefone original de Cocteau era um telefone com fios. No trabalho que apresentámos, optámos por um telefone sem fios. O dispositivo utilizado foi inspirado no "kit mãos livres" sem a existência de fios o que, não só possibilitava uma grande liberdade de movimentos à atriz, como nos afastava, também, da ideia demasiado prosaica de telemóvel. Pretendia-se, sobretudo, acentuar perante o público a não existência de um fio que (contrariando o disposto por Cocteau) ainda ligasse os dois amantes.

Fig. 105. Pormenor do dispositivo telefónico utilizado pela atriz Emília Silvestre. Foto: ©TUNA | TNSJ

A cena

Também a cenografia seguiu este propósito de atualização contemporânea. Com efeito, o espaço cénico, bastante minimalista, era constituído por uma tela de projeção (em fundo) um espaço de representação demarcado a fita-cola no chão e um plano inclinado que recebia uma projeção de roupa de cama. Neste plano inclinado (cama) não era possível à atriz nele permanecer em qualquer posição, dado o acentuado ângulo de inclinação que a obrigava, forçosamente, a escorregar (à exceção do início do espetáculo, em que dois rasgos criados na estrutura permitiam o apoio por alguns instantes). Uma cadeira (à esquerda) compunha o espaço cénico.

Fig. 106. Dispositivo cénico de *A Voz Humana.* Foto: ©TUNA | TNSJ

Fig. 107. Pormenor do plano inclinado/cama. Foto: ©TUNA | TNSJ

Em termos de adereços optámos pelos estritamente necessários: um maço de cigarros, um isqueiro e um cinzeiro.

Na tela de fundo, imagens em movimento (vídeo) em projecção constante, criavam outros lugares que nos remetiam para fora do quarto, o qual constituía o espaço primordial de representação.

Fig. 108. S*till* do vídeo de *A Voz Humana* realizado por Raquel Castro. Foto: Raquel Castro

Fig. 109. Dispositivo cénico de *A Voz Humana* com representação gráfica do ruído no plano de projeção. Foto: ©TUNA | TNSJ

No plano de fundo, as imagens criadas para o espetáculo acentuavam graficamente o ruído que se estabelecia na comunicação (ruído esse que Cocteau evidencia como um ruído técnico que perturba o diálogo e o entendimento entre os amantes.)

Ao optar por um dispositivo bastante minimalista, com recurso à tecnologia contemporânea, procurava-se um afastamento da memória cenográfica original - tanto em termos da leitura do espaço como em termos da definição e lugar de pertença temporal das personagens - com o objectivo de trazer o texto para a os nossos dias deslocando-o, assim, do risco de uma certa "arqueologia" que o remetesse exclusivamente para o tempo determinado pela sua escrita.

A voz amplificada

Em *A Voz Humana* optámos por amplificar a voz da atriz. Esta opção, nem sempre aceite no espetáculo teatral[210] foi, aqui, objecto de um propósito determinado que constituiria a charneira de todo o processo de trabalho sobre a voz e o som que o espetáculo procurava equacionar. Com efeito, a mediação da voz da atriz (sempre presente no decorrer do espetáculo, à exceção das três palavras finais pronunciadas já após ter terminado a comunicação telefónica) constituiu-se como um eixo *conceptual* determinante no espetáculo. Esta mediação da voz, além de permitir à atriz um registo vocal confortável para o intimismo necessário ao diálogo amoroso que a peça impõe, sugeria, sobretudo ao público, a presença

[210] Com efeito, por vezes, a opção de amplificação é vista como destruidora da essência do teatro e das capacidades técnicas dos atores. Contudo, é um facto que dada a evolução do *acting* (requerendo cada vez mais tons intimistas talvez por influência do *acting* para cinema) e a sua não adequação à acústica das salas (recorde-se que os teatros à italiana estavam planeados acusticamente para a declamação - que nos dias de hoje dificilmente aceitamos) se tem, cada vez mais, tornado observável a amplificação das vozes dos atores. Os recursos técnicos, cada vez mais sofisticados, tornam esta amplificação equilibrada e mais aceite pelo público, uma vez que a presença da técnica se apaga nas suas capacidades cada vez mais avançadas.

do amante, uma vez que este recebia a voz da atriz que estava em palco tal como era por ele ouvida no auscultador do telefone.

Para o público a evidência de uma voz mediada assumia-se, também, como elemento de estranheza, dado que não se procurava disfarçar a sua mediação técnica. Esta estranheza concorria para alguma distanciação crítica, procurando-se, na sua observância, que o espectador tivesse consciência do meio e, também, do dispositivo montado, permitindo-lhe, desta forma, uma análise das condições históricas em que o texto de Cocteau foi escrito, por comparação com a estrutura cénica e dramatúrgica que lhe era apresentada.

Além da mediação da voz da atriz, havia ainda um trabalho sonoro que sublinhava algumas passagens mais significativas (como no caso dos gritos de sofrimento e desespero). Através de efeitos sonoros claramente assumidos como não correspondentes à voz natural, pretendia-se uma dimensão simbólica que evitasse qualquer associação com o naturalismo - dado o risco de um eventual tom melodramático em que muitas versões da peça acabam por cair.

Era objectivo do espetáculo trabalhar, também, o lugar das emoções no contexto tecnologizante que o projeto assumia – sobretudo no confronto das mesmas com as mediações assumidas. Neste propósito "a consciência da técnica" ocupava – tanto para a atriz como para os espectadores – um lugar evidente e um território a explorar. Ao evidenciar a presença da técnica, negando o naturalismo, entrávamos, assim, num contexto em que um outro corpo ocupava o lugar do corpo orgânico ao qual as palavras "naturalmente" pertenciam.

Descrição do espetáculo A Voz Humana

Quando o pano abre vemos uma mulher deitada imóvel num plano inclinado. Esta imagem fica estática durante um minuto. Ouve-se o som de uma campainha de telefone – que nos remete para um telefone antigo. Com o som estridente da campainha a mulher cai do plano inclinado para o cão do palco. Percebemos agora que estava deitada numa cama. A roupa da cama é-nos dada através de uma projeção vídeo. Os lençóis projetados ganham movimento à medida que a mulher escorrega pela cama. Um outro toque de telefone (agora um bip) soa numa zona afastada da mulher, dentro da área determinada pelo rectângulo

marcado no chão a fita-cola branca. A mulher dirige-se para o local de onde vem o bip apanha o aparelho e coloca-o. Inicia-se a comunicação. Por entre as primeiras palavras é claramente audível o ruído na linha. Ao fundo do palco, numa outra projeção em vídeo, surgem linhas na tela que provocam, por sua vez, um ruído visual. A mulher insurge-se contra a fraca qualidade da comunicação e contra a operadora. Faz várias tentativas para que a comunicação se estabeleça. A chamada cai. A mulher fuma nervosamente. Finalmente o ruído desaparece e a comunicação estabiliza. A mulher fala agora com um homem (o seu amante que a acaba de abandonar). Na projeção de vídeo ao fundo do palco surgem imagens de lugares e alguns rostos não identificáveis. Uma música discreta acompanha a projeção destes rostos e destes lugares. Esta projeção constitui um espaço com a qual a mulher não se relaciona. Cabe ao espectador fazer a junção dos diversos acontecimentos que se produzem na cena (imagem-vídeo, música, acting da atriz)[211]. No decorrer do espetáculo, enquanto a mulher fala ao telefone com o ex-amante, várias vezes a chamada volta a cair, o que a leva a atirar o aparelho ao chão em desespero. Percebemos, quer pela natureza da conversação, quer pelas imagens em vídeo, que os amantes caminham para a separação. No final da peça, é a mulher que pede ao homem para cortar a chamada. Consumada a ruptura, a mulher avança para a boca de cena, tira o aparelho telefónico, e, pela primeira vez, ouvimos a sua voz natural enquanto repete a palavra amo-te. Uma brisa repentina faz esvoaçar o robe que tem vestido. A mulher vira-se para o fundo e toma pela primeira vez consciência da projeção no ecrã ao reconhecer nela a sua imagem. Fixa-se nela, mas esta desaparece na escuridão em direção ao paredão de um rio. O *bip* obsessivo de um telefone acompanha o desaparecimento da imagem no ecrã. Durante o *bip* o pano desce isolando a mulher do espaço que era o seu quarto. Está agora de costas para o público a olhar para o pano fechado. Fica assim por alguns segundos. Escuro.

O telefone sem fios e o jogo cénico da atriz

[211] Numa única cena, aquela em que a mulher ouve música através do auscultador tanto a atriz como o público ouvem exatamente o mesmo som. Este é o único momento no espetáculo em que a atriz, o seu interlocutor e o público se encontram num mesmo tempo e esse encontro se realiza num espaço comum.

O telefone sem fios utilizado no espetáculo alterava, sobretudo, as relações de espaço. Com efeito, a não existência do fio telefónico permitia à atriz uma maior liberdade de circulação pela cena. Essa circulação era, todavia, condicionada pela delimitação da sua zona de *acting* que era demarcada pelo rectângulo desenhado no chão do palco. Tanto no cinema, como em espetáculos que utilizavam o telefone com fios, a movimentação da atriz era claramente confinada a duas zonas em termos espaciais – a cama, ou o chão do quarto.

Embora, nesta versão, a atriz dispusesse de uma mais ampla liberdade de movimentos, a sua interpretação continuava a depender, quase totalmente, da sua relação com o aparelho (Kit mãos-livres). Na ausência física do seu interlocutor era para o aparelho telefónico que a atriz dirigia a voz. Neste sentido, o aparelho utilizado continuava a assumir a função de mediador da comunicação e a atriz continuava a ter consciência da presença do mesmo. Nalguns momentos do espetáculo era, precisamente, para o microfone do aparelho que falava (sobretudo quando queria fazer alguma afirmação mais determinada) reconhecendo no objecto a sua função enquanto "transportador" da sua voz até ao destinatário. Noutros momentos, sobretudo quando se enfurecia ou descontrolava, atirava o aparelho ao chão interrompendo, assim, bruscamente a conversação. Este tipo de gestos, não sendo visível pelo interlocutor, transformava o telefone em objecto sacrificial da sua raiva – substituto do corpo do ex-amante.

No final do espetáculo, quando a ruptura definitiva se consuma, o seu gesto final é o de ignorar e tirar o aparelho, ficando indiferente ao *bip* que anuncia a tentativa de contacto. Este gesto coincide, também, com a sua libertação do espaço – quando franqueia a delimitação imposta no palco e avança para o proscénio numa clara relação com a plateia. Ao virar-se de costas para o público, estabelece uma clara cumplicidade com este ao assumir o seu ponto de visão. É agora espectadora de si mesmo.

Entretanto o *bip* do telefone cala-se, e, no silêncio que se instaura, começa a desaparecer, também, a memória do amante. As suas últimas palavras em cena são produzidas sem a voz mediada. Sem o telefone, ela sabe que o amante não as poderá jamais escutar. Ao libertar-se do telefone, ela liberta-se não só do amante – da sua voz – mas, também, do espaço ao qual estava confinada. A brisa que lhe faz esvoaçar o cabelo e o robe, leva consigo os funestos acontecimentos recentes e regenera-a para uma vida nova.

Fig. 110. Francisco Leal (Desenho de som) e Juliana Rodrigues (Assistência de encenação) nos ensaios de *A Voz Humana* no Teatro Nacional de S. João. Foto: Carlos Pimenta

Fig. 111. Emília Silvestre em *A Voz Humana*. Foto: ©TUNA | TNSJ

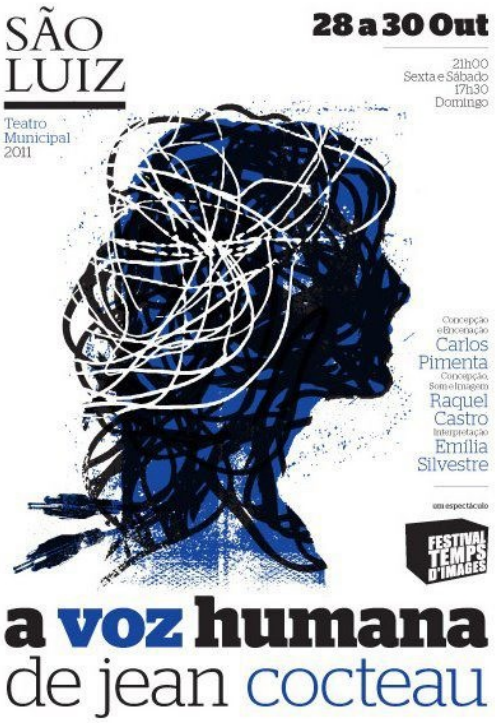


Fig. 112. Cartaz de *A Voz Humana*

10.1.5. - Antigono (2011)[212]

Música: Antonio Mazzonni

Libreto: Pietro Metastasio

Orquestra: Divino Sospiro

Direcção musical: Enrico Onofri

Direcção cénica: Carlos Pimenta

Desenho digital em tempo real: António Jorge Gonçalves

---

[212] Antigono, documentário (excerto) https://www.youtube.com/watch?v=cIyUXoU9Sww

Figurinos: José António Tenente

Desenho de luz: Nuno Meira

Programação multimédia: Rui Madeira

Reconstrução da partitura, edição crítica: Nicholas Mcnair

Intérpretes: Michael Spyres (Antigono) | Geraldine McGreevy (Berenice) | Pamela Lucciarini (Demetrio) | Martín Oro (Alessandro) | Ana Quintans (Ismene) | Maria Hinojosa Montenegro (Clearco)

Produção: Centro Cultural de Belém (CCB) e Divino Sospiro

Estreia mundial no CCB – Grande Auditório – a 21 de Janeiro de 2011)

Resumo:

O primeiro registo da Ópera *Antigono* no Teatro Real Ópera do Tejo, remete-nos para 16 de Outubro de 1755. Contudo, segundo alguns historiadores, a estreia de *Antigono* não chegou a verificar-se dado estar programada para 1 de Novembro desse mesmo ano, dia do fatídico terramoto que assolou Lisboa e arrasou a Ópera do Tejo. A ópera *Antigono*, embora estivesse pronta nunca terá, assim, sido estreada. Do elenco faziam parte o virtuoso Gregorio Babbi e nele brilhavam os castrati Gaetano Guadagni e Gaetano Majorano *Caffarelli.*

> "Se a ideia de *imperfeição* está associada à própria etimologia de *barroco* dela nos apropriámos para estabelecermos o nosso conceito de *esboço para uma obra*. Esta partitura e este libreto surgem-nos - mais de 250 anos depois - resgatados do encobrimento que as ruínas do grande terramoto pareciam ter determinado. Esta era uma ópera sem memória. Queríamos recuperá-la do esquecimento, tentando adivinhar as linhas que davam forma ao espaço físico e sentimental que lhe proporcionou efémero esplendor. Na glória do barroco o tempo transforma-se em eternidade. O hiato temporal a que a natureza condenou *Antígono* foi imerecido castigo. Não foi, contudo, a arqueologia que nos moveu. No século XXI o nosso barroco só poderá ser um *barroco digital*." [213] (Pimenta, 2011)

Na sequência de trabalhos anteriormente desenvolvidos com António Jorge Gonçalves, utilizámos na realização de Antigono o desenho digital em tempo real. Dada a

[213] Carlos Pimenta *in* Programa de *Antigono* – CCB 2011

dimensão do Grande Auditório do CCB (o maior palco do país e uma das maiores salas) foi necessário recorrer a equipamento de ponta para as projecções efetuadas, quer no ecrã instalado no palco, no qual era projetado o desenho digital executado ao vivo, quer na moldura do mesmo, na qual eram projetadas imagens estáticas ou em movimento, recuperadas de gravuras antigas.

Considerando o escasso tempo de ensaios com os cantores e músicos - cerca de três semanas - que se deveu ao facto de quase todos virem de diversas partes do mundo, foi necessário realizar um planeamento para as diversas sequências que durou quase dois anos. Durante esse tempo trabalhámos numa maquete de grande escala, propositadamente construída para o efeito, perspetivando cada acto e cada sequência em termos de movimentação e em termos de imagem. Este trabalho de planificação permitiu-nos cumprir os prazos e estrear uma ópera complexa e longa (cerca de quatro horas de duração) na data prevista, sem perda de tempo na adaptação dos cantores ao espaço, dado que as diversas cenas que eram construídas em tempo real se podiam adaptar às movimentações e ritmo dos cantores. Além do impacto visual que o desenho projetado na dimensão do Grande Auditório provocava, na sua funcionalidade estava o segredo que imaginávamos poder contribuir para a resolução dos problemas que sabíamos ter de vir a enfrentar.

O facto de não existir qualquer gravação da música foi outra grande condicionante no processo de preparação, dado que era necessário recorrer sempre ao piano para tentar perceber o tempo de cada cena.

Neste projeto procurámos, sobretudo, saber como é o nosso olhar contemporâneo sobre *Antigono* e descobrir o que é hoje para nós o conceito de "maravilhosa máquina do barroco". Talvez esse "maravilhamento" se encontre hoje precisamente na tecnologia. O desenho digital em tempo real "com as suas capacidades expressivas e expressionistas dá valor emocional à história, é como se fosse uma música visual". (Gonçalves, 2011)[214]

Mas, o desenho digital em tempo real é, também, um acto performativo que decorre em consonância e no mesmo plano da performance dos músicos ou dos cantores. Ele passa pelo corpo e o *medium* aqui remete-se à sua invisibilidade.

---

[214] António Jorge Gonçalves *in* Jornal Público de 19 de Janeiro de 2011.

"A tecnologia (neste caso a digital, o computador) torna o processo de criação artística mais conveniente, mas não necessariamente mais fácil, pois às capacidades que são desde há séculos próprias do artista, junta-se o domínio técnico de novas ferramentas e o consequente desenvolvimento de novas capacidades. E isso constitui uma expansão muito considerável das possibilidades expressivas. (...) O acto de desenhar ou pintar sempre esteve relacionado com a ideia de performance e, na generalidade dos casos, esse acto é em si mesmo uma performance. Basta lembrar a obra de Willem de Kooning, Motherwell ou Pollock para citar somente os mais óbvios. Neste contexto, pintar está para além da pintura, pintar torna-se também acontecimento.

O desenho que vemos na tela (ou no ecrã) é sempre um gesto de libertação que envolve o corpo. No caso do desenho digital em tempo real o ecrã é um espaço de intermináveis possibilidades e a tecnologia um instrumento que fornece essas possibilidades. Contudo, como diz António Jorge Gonçalves 'desenhar numa *Wacom* com uma caneta electrónica não é muito diferente de desenhar numa folha de papel'.

A tecnologia não é um fim. O artista precede-a e o potencial da tecnologia é sempre imanente às ferramentas e técnicas que comporta. A tecnologia é (sempre foi!) um instrumento. Podemos situá-la num território entre aquilo que é a objectividade da artesania e a subjectividade da arte. Não obstante o tão comentado contributo da tecnologia para a desmaterialização dos corpos, ela revela, quase sempre, o corpo ausente: aquele que é visto como desmaterializado mas que se integra como acção na obra. E esse será sempre, na sua bidimensionalidade ou tridimensionalidade, o corpo do artista, pois como poderemos alienálo da obra se ambos se confundem na narrativa?

Se o desenho materializa um ponto intermédio entre sonho e realidade, então um corpo imaginado não é um corpo inexistente, pois a sua imagen surge na sequência de um (re) conhecimento. É por isso que na obra de António Jorge Gonçalves o desenho é sempre *performance* seja no contexto da sua etimologia (realizar, levar a cabo) seja no contexto da sua relação com o corpo, a acção e a imagem enquanto recursos correlativos. E não será, seguramente, a natureza do meio (papel ou ecrã) que nos levará a questionar a presença do acto performativo."[215] (Pimenta, 2017, p94-95)

A realização do desenho de *Antigono* nas palavras de António Jorge Gonçalves:

"Foram quase dois anos de preparação durante os quais utilizámos uma maqueta do palco|proscéncio do Grande Auditório, enchendo uma pequena sala onde nos

[215] AA.VV (2017) *Desenhos efémeros*. Lisboa: Orfeu Negro

sentámos a projectar ideias. Construímos um *storyboard* que nos permitiu preparar o curto período de ensaios que teríamos com os cantores.

O conceito visual incluiu duas áreas: retroprojecção em ciclorama na caixa de palco daquilo que eu ia desenhando ao vivo sentado no meia da orquestra, e projecção frontal, sobre o proscénio, de animações manipuladas em tempo real por Rui Madeira (com quem trabalhei nas *Histórias do Castelo*), utilizando excertos de gravuras e espaços cenográficos|arquitectónicos da época, pesquisados no Gabinete de Estudos Olisiponenses.

Se por um lado o dispositivo tecnológico apelou a um maravilhamento que fez eco das complexas máquina de cena barrocas, por outro a improvisação e gestualidade dos desenhos realizados ao vivo encontrou paralelo nos espaços de variação que a própria ópera barroca reservava para os seus intérpretes" [216] (Gonçalves, 2017, p96)

Fig. 113. Geraldine McGreevy em *Antigono*. Foto: Fernando Guerra

[216] AA.VV (2017) *Desenhos efémeros*. Lisboa: Orfeu Negro.

Fig. 114. Geraldine McGreevy e Ana Quintans em *Antigono*. Foto: Fernando Guerra

Fig. 115. Geraldine McGreevy e Ana Quintans em *Antigono*. Foto: Fernando Guerra

Fig. 116. Pamela Lucciarini e Geraldine McGreevy em *Antigono*. Foto: Fernando Guerra

Fig. 117. Maria Hinojosa Montenegro, Martin Oro, Ana Quintans, Michael Spyres, Geraldine McGreevy e Pamela Lucciarini em *Antigono* – Cena final. Foto: Fernando Guerra

10.1.6. – O Pássaro de Fogo (2015)

Música: Igor Stravinski
Direção musical: Joana Carneiro
Coreografia: Fernando Duarte
Dramaturgia e encenação: Carlos Pimenta
Cenografia e vídeo mapping: Nuno Maya | OCUBO.COM
Figurinos: José António Tenente
Intérpretes: Bailarinos da Companhia Nacional de Bailado (CNB) e Orquestra Sinfónica Portuguesa (OSP)
Produção: Companhia Nacional de Bailado | Teatro Nacional de S. Carlos
Estreia: 18 de Junho de 2015 no Teatro Camões | CNB

Resumo:

O Pássaro de Fogo (1910) é inspirado numa lenda russa reescrita por Michel Fokine e composta musicalmente por Stravinsky. Recorre, como é próprio das lendas, a um imaginário fantástico. Nesse imaginário coabitam - em cenários de fantasia - príncipes e princesas, criaturas malévolas e mágicas, cujo movimento conduzido pelo génio de Stravinsky ganha uma expressão sobrenatural. Tendo em conta as características da obra, tem sido um enorme desafio para os bailarinos, orquestra e criadores.

> "Quando o Pássaro de Fogo se aproxima a voar, diríamos que vem transportado pela música"[217]

[217] Pojarskaia, Militsa e Volodina, Tatiana (1990) *L´art des Ballets Russes à Paris*. Paris: Gallimard.

Citado em: *L´Oiseau de Feu, de Stravinsky* – Orchestra de Paris, Dossier Pédagogique, 2008.

O bailado *O Pássaro de Fogo* terá sido o projeto mais complexo que realizámos, não só no que respeita aos seus aspectos criativos mas, também, no que diz respeito aos aspectos relativos à planificação e gestão do mesmo. Com efeito, dado o grande número de intervenientes – cerca de 140, entre bailarinos, músicos, criativos e técnicos – o projeto obrigou a um planeamento rigoroso, procurando conciliar os aspectos da sua criação em termos artísticos, com o trabalho de ensaios com o coreógrafo e bailarinos e, numa fase mais próxima da estreia, com a Orquestra Sinfónica Portuguesa. Considerando, ainda, a dimensão do projeto, o mesmo obrigou à mobilização de recursos técnicos que pudessem corresponder ao carácter encantatório e mágico que a história revela, não deixando gorar as expectativas do público no diz respeito a uma certa magnificência na transposição do conto para o palco.

Assim, procurando que essa transposição fosse impactante em termos visuais e dramatúrgicos, optámos por utilizar a tecnologia de *videomapping* servindo-nos para as projecções de toda a estrutura do palco e das paredes laterias do Teatro Camões, numa projeção a 270º. Para tal, foi necessário recorrer a material bastante complexo a nível de projecção. Recorde-se que foram instalados sete projetores vídeo de 20.000 *ansi lumens* cada, no que terá constituído a maior potência vídeolumínica num espetáculo de bailado (ou de teatro) em Portugal até à data.

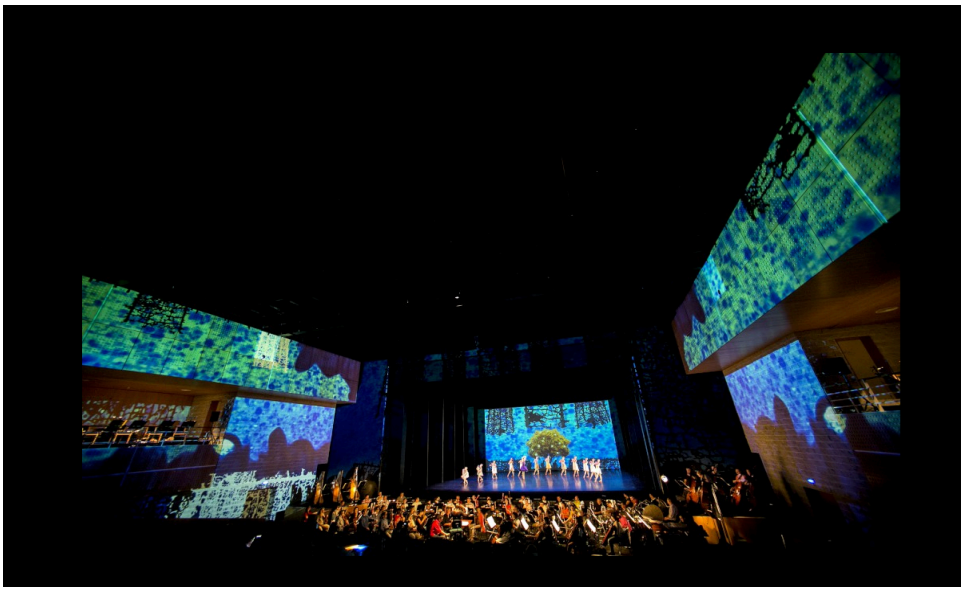


Fig. 118. *O Pássaro de Fogo*, vista geral das projeções na sala e palco. Foto: Daniel Rocha | Público

Além dos aspectos relativos à projeção, é importante destacar também todo o trabalho de desenvolvimento do *videomapping* realizado por Nuno Maya e pela equipa de OCUBO - em articulação com o coreógrafo, o encenador e dramaturgista – trabalho esse que foi realizado ao longo de um ano e no decurso do qual foi possível recriar o imaginário do conto de Afanasiev que deu origem a *O Pássaro de Fogo* e, literalmente, fazer "o pássaro voar".

A fase final do processo (ensaios de palco) revelou um grau de dificuldade técnica bastante elevado, uma vez que sempre que era necessário efetuar correções no vídeo, o facto de este ter várias camadas | *layers* tornava os *renders*[218] bastante morosos, requerendo equipamentos muito sofisticados.

Por último, registe-se o facto de o projeto ter tido grande aceitação por parte do público – a que não deverá ter sido alheio o prestígio da Companhia Nacional de Bailado, da Orquestra Sinfónica Portuguesa do Teatro Nacional de S. Carlos e a espectacularidade do *videomapping* – esgotando as nove sessões que foram realizadas.

Fig. 119. Carlos Pinillos e Yurina Miura em *O Pássaro de Fogo*. Foto: CNB

[218] O *vídeo render* é o processo pelo qual um computador processa informação de uma fonte de código usando-a para produzir uma imagem.

Fig. 120. Filipa de Castro em *O Pássaro de Fogo*. Foto: DN

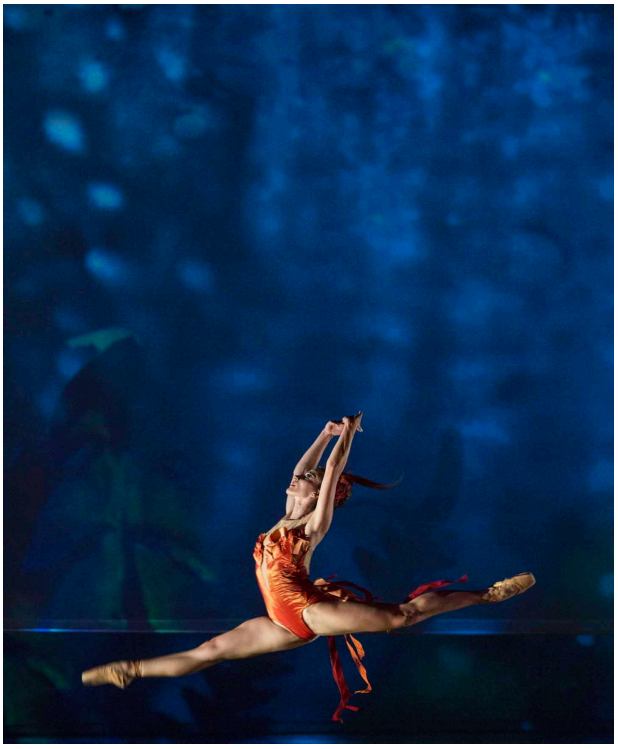


Fig. 121. Filipa de Castro em *O Pássaro de Fogo*. Foto: DN

Fig. 122. *O Pássaro de Fogo* – cena final. Foto de ensaio. Foto: DN

10.1.7. – Quarteto (2016)[219]

Autor: Heiner Muller

Tradução: Maria Adélia Silva Melo e Jorge Silva Melo – Ed; Quetzal 1988

Concepção e Encenação: Carlos Pimenta

Desenho de luz: José Álvaro Correia

Figurinos: Bernardo Monteiro

Vídeo e programação: Alexandre Azinheira

Caracterização (videografia): Bruno Vicente

Interpretação: Albano Jerónimo e Lígia Roque

Co-Produção: Teatro Nacional de S. João e Centro Cultural de Belém (CCB)

Estreia: 21 de Janeiro de 2016 no TECA | Teatro Nacional de S. João

[219] Excerto de *Quarteto* no *Vimeo* https://vimeo.com/156688448

Resumo:

Quarteto é um exercício de variações sobre *As Ligações Perigosas* de Choderlos de Laclos. De novo face a face, depois das suas primeiras investidas libertinas a Marquesa de Merteuil e Valmont revisitam as regras das suas disputas eróticas e humanas. Disputas amorosas, sexuais e verbais em que as palavras simulam o êxtase dos corpos. Os dois amantes reencontram-se para interpretar um perturbador jogo de máscaras para melhor desmontar os mecanismos da razão, da moral e da identidade.

A ação de *Quarteto* tem lugar num espaço-tempo situado entre um salão barroco e um *bunker* pós terceira guerra mundial. Os aristocratas criados por Laclos são criaturas da Idade da Razão. Esta não é uma peça de paixão animal. Eles calculam as suas vitórias, analisam as suas vítimas, transformam o seu jogo de conquistas sexuais numa espécie de desporto, cuja abordagem exercem de forma científica. Merteuil decide muito jovem "observar e refletir".

Em Quarteto, Valmon e Meurteil estão num ambíguo terreno teatral construído por eles próprios e em que a sua máquina-tempo da manipulação humana se move inelutavelmente para a extinção. E eles sabem-no. Contudo, aceitam o desafio nietzschiano "o Homem deve vencer num mundo hostil" vivendo no fio da navalha.

Quarteto é, essencialmente, uma peça sobre o desejo e a manipulação. Se essas já eram as características de *Ligações Perigosas*, em *Quarteto* elas são radicalizadas pelo prenúncio de um fim. Valmont e Meurteil jogam aqui um jogo de espelhos em que as máscaras que vão pondo lhes permitem a possibilidade de regresso às suas disputas sexuais e amorosas. Mas o tempo não está disposto a mudar as suas regras e Valmont e Meurteil confrontam-se com aquilo que agora são. Os seus corpos têm um destino já traçado. Ambos o sabem. Por isso, os velhos amantes digladiam-se e na violência com que o fazem pressentimos que o tempo vence sempre dando-nos a imagem como lenitivo.

A questão da passagem do tempo pelos corpos dos dois amantes foi o grande desafio a que procurámos responder neste projeto. Optámos pela realização de dois retratos em vídeo, que colocados em cada lado à frente da cena nos mostravam o envelhecimento dos

dois corpos. A propósito do trabalho realizado em vídeo, diz-nos Alexandre Azinheira, o autor do mesmo:

> "Num *bunker* pós-nuclear, Merteuil e Valmont, as duas personagens criadas por Laclos para *Ligações Perigosas*, são dissecadas por Muller e devolvidas ao público como um complexo jogo de sedução e metamorfose.
>
> O conceito cenográfico de Carlos Pimenta surgiu na mesa de ensaios como ideia maturada numa imagem precisa: dois grandes retângulos verticais ladeiam o palco. Neles são projetados os rostos de ambas as personagens. Um terceiro retângulo horizontal em cima e ao centro do palco funciona como uma estreita janela através da qual o público vislumbra um lento apocalipse. Os monumentais rostos das duas personagens envelhecem ao longo de toda a duração da peça.
>
> Para produzir esta ideia procurámos figurantes idosos com uma estrutura óssea facial semelhante à dos intérpretes e filmámos em estúdio longos planos fixos dos quatro rostos. Posteriormente recorremos a um software de efeitos especiais – *Foundry* - [220] para fundir progressivamente as texturas de pele dos rostos envelhecidos com os dos atores. Os olhares expressivos e esporadicamente pestanejantes foram estabilizados num ponto fixo e posteriormente compostos nos rostos em transformação para conferir ás imagens finais uma presença ativa."

O trabalho em vídeo revelou-se fundamental para a abordagem que perspetivámos da obra de Muller. O detalhe inscrito nos dois rostos das personagens que envelheciam (e que provocava algum desconforto a atores e público) funcionava como um comentário àquilo que era dito em cena, acrescentando uma outra camada de leitura determinante para a compreensão geral do espetáculo.

[220] Nuke / *Foundry* www.foundry.com/products/nuke

Fig. 123. Albano Jerónimo em *Quarteto*. Foto: ©TUNA | TNSJ

Fig. 124. Albano Jerónimo em *Quarteto*. Foto: ©TUNA | TNSJ

Fig. 125. Albano Jerónimo e Lígia Roque em *Quarteto*. Foto: ©TUNA | TNSJ

10.1.8. - L´Isola Disabitata (2016)[221]

Música: David Pérez

Libreto: Pietro Metastasio

Edição crítica da partitura: Iskrena Yordanova

Orquestra: Divino Sospiro

Direção musical: Massimo Mazzeo

Direção e encenação: Carlos Pimenta

Espaço cénico: Carlos Pimenta e João Pedro Fonseca

Vídeo: João Pedro Fonseca

Figurinos: José António Tenente

---

[221] *L´Isola Disabitata*, *clip* promocional https://www.youtube.com/watch?time_continue=5&v=aeOwYv4jPmA

Desenho de luz: Rui Monteiro

Produção: Centro Cultural de Belém (CCB) e Divino Sospiro

Com: Francesca Aspromonte, Eduarda Melo, Joana Seara, Bruno Almeida

Estreia: 25 de Novembro de 2016 – Grande Auditório do Centro Cultural de Belém.

Resumo:

O libreto de *L'Isola Disabitata* foi escrito pelo maior poeta para música do séc. XVIII, Pietro Metastasio. Teve a sua primeira apresentação no dia 31 de maio de 1753 em Aranjuez, com música do compositor austríaco de descendência italiana Giuseppe Bonno (1711-1788). Em Portugal, *L'Isola Disabitata* foi apresentada com música de David Perez em 1767 e teve várias apresentações nos teatros reais portugueses.

Esta breve peça teatral (que foi posta em música por inúmeros compositores) pode ser considerada como uma reformulação do mito de Orfeu ed Eurídice. Os motivos principais do conto estão aqui todos reunidos: a viajem, a morte simbólica, a ressurreição, o triunfo final do bem acima do mal. A dicotomia homem | natureza perpassa, ainda, pela leitura de uma obra que se assume como exemplar na demonstração das contradições e mal-entendidos em que os seus protagonistas se deixam enredar.

Depois do sucesso do "barroco digital" de *Antígono* em 2011 regressámos ao CCB com a orquestra barroca *Divino Sospiro*, à música do séc. XVIII e à ópera encenada, apresentando uma nova produção que desenvolveu, mais uma vez, a relação entre as tecnologias contemporâneas, a tradição barroca e a música historicamente informada.

Esta ópera, de estrutura bem mais simples se comparada com *Antígono*, determina, apesar de tudo, um contexto complexo a nível visual. A recriação de uma tempestade e de um naufrágio e o facto de a cena se passar numa ilha deserta foram desafios interessantes que procurámos ultrapassar no âmbito de uma "simplicidade sofisticada" que o universo operático geralmente exige, deixando, também, o protagonismo aos cantores e à música que na ópera assumem os papéis determinantes na economia geral do espetáculo. No que respeita às condições técnicas de projeção e ao contrário do que sucedia quando cinco anos antes aí realizámos *Antígono,* o CCB estava dotado de projetores vídeo de excelente qualidade, o que contribuiu decisivamente para a qualidade geral do espetáculo em termos de imagem.

"Todo o processo visual da opera *L'Isola Desabitada* nasceu de um confronto entre as abordagens visuais mais tecnológicas e a organicidade cénica que a peça exigia; a areia e a rocha em cena. A solidez e o peso que estes dois elementos mais naturais carregavam transmitiam uma posição fixa face à cenografia, pois assentavam no chão como se de uma âncora à terra se tratasse. Os visuais na tela verticalmente suspensa despiam essa consistência mais física, concentrando numa só janela os elementos gráficos que eram activados e onde por vezes expandia o cenário ou fragmentava um imaginário que só o interior das personagens sentia. Esta janela não é só um ponto de vista mais extenso da cenografia, algo exterior, mas também uma chave fortemente ligada ao interior das personagens, às suas emoções. Os elementos visuais na sua estrutura digital foram todos criados de raiz de modo a apresentar um universo totalmente novo ao espectador, através de programas de edição e manipulação de vídeo (*After Effects*) como de programas de linguagem código (*Processing*). Devido aos elementos e os meios serem de um carácter mais tecnológico, não foi opção uma espécie de representação visual fiel à realidade, bem pelo contrário, foi assumida uma linha crua do código e dos elementos digitais. As formas foram assim apresentadas por fios e delineamentos que são a base da estrutura dos elementos antes de ganharem corpo (serem pintados) assumindo um carácter quase de esqueleto ou *sketch*, possibilitando a criação de conteúdos ora figurativos, ora abstratos - numa tela onde as cores predominantes eram o preto do fundo e o branco dos visuais. Esta ausência propositada de cor nas projeções de vídeo foi a chave para uma maior imersão visual do espetáculo, pois o preenchimento cromático da tela foi criado pelo desenho de luz de Rui Monteiro, onde as paletes de cor viajavam com a cenografia e a atmosfera emocional da obra. Assim o azul inundava os visuais quando era representado o mar ou o céu, o vermelho e as cores quentes, inundavam o ambiente quando se gerava uma certa tensão. A tela apresentava na realidade uma dança, uma composição pessoal da interpretação da obra que se movia conforme esta se ia desenrolando. Ao início, foi apresentado um imenso mar que inundava toda a tela, esse mar estava na vertical[222], mesmo virado para o espectador como se de uma tela de Pollock tratasse. O mar caía e ficava alinhado horizontalmente com o palco, criando assim no público um efeito visual quase tridimensional, simulando uma espécie de queda do mesmo dentro daquele mar da ação. A partir desse momento tudo entrava num transe de movimentos lentos imperceptíveis ao espectador, onde o olhar mais atento não conseguia captar em tempo real, só com o passar dos minutos é que se dava conta que tudo se movimentava e nada era estático - estávamos perante uma fragmentação temporal em *slow motion*. Do início ao fim, os visuais vão-se fragmentado de uma forma degenerativa e aleatória, chocando entre si, até gerarem novas formas e universos que foram construídos para lá chegarem, mas onde um só elemento se voltava a repetir: o mar – o invólucro onde estas personagens estão abandonadas a si mesmas, à sua consciência e às suas dúvidas existencialistas, seja na loucura ou na lucidez -

[222] https://joaopedrofonseca.com/OPERA-L-Isola-Disabitata-2016

mantém-se fiel a si mesmo, pois simplesmente está a assumir o lugar que naturalmente lhe foi dado."[223]

Fig. 126. Estudos preliminares das projeções e espaço cénico de *L´Isola Disabitata* (Maqueta). Foto: Carlos Pimenta

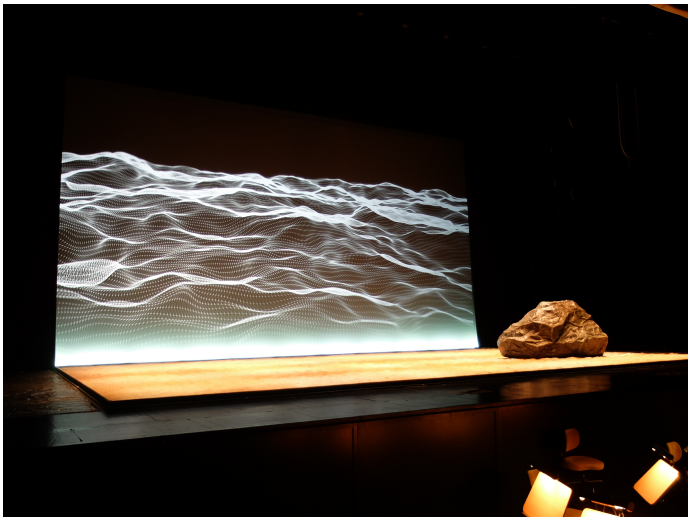


Fig. 127. Espaço cénico de *L´Isola Disabitata*. Foto de ensaio: Carlos Pimenta

[223] João Pedro Fonseca – Concepção Vídeo e co-autoria do Espaço Cénico de *L´Isola Disabitata.*

Fig. 128. Eduarda Melo e Bruno Almeida em *L´Isola Disabitata*. Foto de ensaio: Carlos Pimenta

Fig. 129. Eduarda Melo e Bruno Almeida em *L´Isola Disabitata*. Foto de ensaio: Carlos Pimenta

Fig. 130. Eduarda Melo, Francesca Aspromonte e Orquestra Barroca Divino Sospiro em *L´Isola Disabitata*.
Foto de ensaio: Carlos Pimenta

Fig. 131. Eduarda Melo, Francesca Aspromonte e Joana Seara em *L´Isola Disabitata*. Foto de ensaio: Carlos Pimenta

Fig. 132. Bruno Almeida, Joana Seara, Francesca Aspromonte, Eduarda Melo, Massimo Mazzeo e Orquestra Barroca *Divino Sospiro* em *L´Isola Disabitata*. Foto de ensaio: Carlos Pimenta

Fig. 133. Bruno Almeida, Joana Seara, Francesca Aspromonte e Eduarda Melo em *L´Isola Disabitata*. Foto de ensaio: Carlos Pimenta

10.1.9. - Morte de Um Caixeiro Viajante (2018)[224]

Autor: Arthur Miller
Tradução: Ana Raquel Fernandes e Rui Pina Coelho
Direção e encenação: Carlos Pimenta
Espaço cénico: Carlos Pimenta e João Pedro Fonseca
Vídeo: João Pedro Fonseca
Figurinos: José António Tenente
Desenho de luz: Rui Monteiro
Produção: Companhia de Teatro de Almada
Com: Ivo Alexandre | Lígia Roque | Luís Gaspar | Tiago Sarmento | Diogo Freitas | Diogo Branco | Sofia Marques | João Tempera | Beatriz Godinho | Pedro Walter | João Farraia
Estreia: 13 de Abril de 2018 – Teatro Municipal Joaquim Benite

Resumo:

O drama social e familiar por que passa Willy Loman não é culpa da sua bizarria, excentricidade ou incompetência. É fruto daquilo a que se chamam "efeitos colaterais". Ao perder o emprego - embora cheio de vontade de trabalhar - Willy dá conta de um outro mundo que passa por si e não se detém à sua espera. Willy (o homem) vê-se dispensado desse mundo que o transforma num outro Willy (o número).

Mas qual a culpa de Willy? A sua falta de competitividade? A sua desadequação face ao presente?

Nesta peça que ocorre - diz o autor - na América do final dos anos 40 do século passado, ficamos com a amarga sensação de nos termos cruzado ainda ontem com personagens semelhantes. Ficamos, também, com a sensação, ainda mais amarga, de que esse não terá sido o nosso derradeiro encontro com as histórias que elas encerram.

---

[224] *Morte de um Caixeiro Viajante*, *clip* promocional https://www.youtube.com/watch?v=opz1w0sdSzU

Em *Morte de Um Caixeiro Viajante* estreado na sala principal do Teatro Municipal Joaquim Benite, em Almada, o principal desafio com que nos deparámos foi o da dimensão do palco (o segundo maior do país) e da sala (com capacidade para cerca de 500 lugares) conjugada com a necessidade de manter o contexto intimista que a peça suscita.

Sem pudores, optámos pela discreta amplificação dos atores, com o objetivo de que os mesmos pudessem usar tons confortáveis, sem necessidade de utilizar o volume vocal a que normalmente recorrem para superar as condições inerentes à dimensão da sala. Importa realçar que, embora o Teatro Municipal Joaquim Benite possua boas condições acústicas, nos espetáculos em que é necessário utilizar tons mais baixos o histrionismo derivado do volume excessivo que os atores utilizam para suplantar os problemas acústicos destrói o trabalho dos mesmos pelo que a opção pela amplificação nos parece razoável.

No que respeita às questões de natureza técnica e artística que se prendem com o contexto cenográfico e visual optámos, neste espetáculo, sobretudo pelo recurso à fotografia ampliada e, em bastante menor grau, ao vídeo. É importante acrescentar que, tendo em conta os padrões de qualidade que pretendíamos ao nível de definição da imagem, a Companhia de Teatro de Almada adquiriu projetores e telas de grande qualidade ficando, desta forma, tecnicamente muito bem apetrechada para corresponder a situações futuras nesta área.

> "A cenografia desta peça foi tripartida em três telas com projeções individuais e independentes entre si. Estas três telas tanto criavam um *landscape* único e linear entre elas, como nos aproximava de um detalhe dos visuais: janelas, portas, árvores, etc… quase criando figuras abstractas devido ao seu tamanho e ao enquadramento a que estavam sujeitas. No decorrer da peça *Morte de um Caixeiro Viajante* assistimos a uma espécie de carrossel do tempo, das memórias, dos espaços e dos lugares em forma estática como se de *slides* fotográficos se tratasse. Há uma certa nostalgia nas imagens que se entrelaçam uma atrás das outras e que não pertence ao espectador nem às personagens, mas somente a si mesmas, ao seu tempo e ao seu desgaste, de tanto serem palco dos dramas que por ali passam ou habitam.
>
> Tecnicamente todo o conteúdo visual é um aglomerado e uma colagem fotográfica de figuras que pintam o espaço à volta dos atores. Estes elementos tanto criados de raiz como em foto-manipulação geradas a partir de imagens em *stock* apresentam-se de uma forma crua, despida e quase ruidosa, com a intenção de dar ao público e ao espaço um ambiente seco, cinzento e industrial ao qual a família Loman se encontra entregue, às cidades sem identidade - visualmente "vazias". A opção pelas imagens contrastadas a preto e branco pretende evocar as imagens dos sonhos (Willy é um sonhador) sem cor. Há uma alternância visual quando os atos

se passam cenicamente no exterior ou no interior: quando no exterior, as três telas completam-se formando uma paisagem inteira, sem interrupção, quando no interior, só a tela central reúne as dimensões "reais" e as laterais assumem uma posição de *zoom*, de maior detalhe. Com o elevado número de personagens em cena, os visuais desta peça tornam-se pontos de foco e de detalhe de um suposto elemento que cada uma das personagens poderia estar a observar no espaço, recorrendo a uma abordagem estética mais íntima. Uma das preocupações dos visuais foi encaixar as personagens dentro do palco para que não parecessem deslocadas ou não ligadas ao espaço. Parte dessa essência foi o cuidado do trabalho em equilibrar os espaços mais claros/brancos, com mais luz, e, os escuros/negros, quase *black out*, em sítios onde o desenho de luz pudesse entrar em harmonia e fusão."[225]

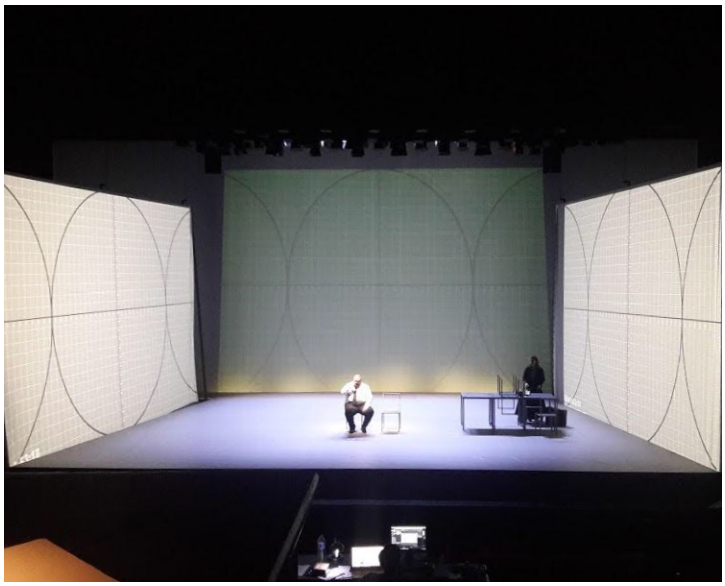


Fig. 134. Testes de vídeo para *Morte de Um Caixeiro Viajante*. Foto de ensaio: Carlos Pimenta

[225] João Pedro Fonseca – Vídeo e co-autoria do Espaço Céncio de *Morte de um Caixeiro Viajante*.

Fig. 135. Lígia Roque, Diogo Freitas e Ivo Alexandre em *Morte de Um Caixeiro Viajante*.
Foto: Rui Carlos Mateus.

Fig. 136. Tiago Sarmento, Lígia Roque e Diogo Branco em *Morte de Um Caixeiro Viajante*.
Foto: Rui Carlos Mateus.

Fig. 137. Lígia Roque em *Morte de Um Caixeiro Viajante*. Foto: Rui Carlos Mateus.

Fig. 138. Diogo Branco e Ivo Alexandre em *Morte de Um Caixeiro Viajante*.
Foto: Rui Carlos Mateus.

Fig. 139. Diogo Branco e Pedro Walter em *Morte de Um Caixeiro Viajante*.
Foto: Rui Carlos Mateus.

Fig. 140. João Tempera e Ivo Alexandre em *Morte de Um Caixeiro Viajante*.
Foto: Rui Carlos Mateus.

CONCLUSÕES

Ao concluir este trabalho e fazendo uma panorâmica sobre os temas que nele achámos pertinente equacionar, verificamos que desde a Grécia antiga até aos nossos dias perdura uma estreita ligação entre o teatro e as diversas tecnologias que têm surgido. Desde a transformação da arquitetura dos espaços, pela incorporação de processos tecnológicos, à criação de máquinas diversas, de natureza mecânica, elétrica ou eletromecânica, o teatro sempre soube integrar as tecnologias usando-as para os seus diversos fins sem que, por isso, perdesse as suas caraterísticas essenciais - talvez por ser uma arte milenar fundada nos mitos e em estreita relação com o Homem e a totalidade do mundo.

A arte do teatro, que radica (radicava) na palavra, na literatura, é, também, uma arte da colaboração, da comunicação, da intersubjetividade, da tribo, do grupo e do estabelecimento de comunidades permanentes ou transitórias, imaginadas nos seus valores, independentemente da sua ordem social.

O palco tem sido o espelho do mundo e, muitas das vezes, o próprio mundo, pois como diz Shakespeare em *As You Like It* "All the world´s a stage and men and women merely players".

A dimensão social e política do teatro, consubstanciada no seu determinante papel na afirmação da democracia ateniense, confere a esta arte um estatuto de importância maior no contexto cultural e civilizacional.

Sabemos, contudo, que por via da mediação, da mediatização e da virtualização, os atuais contextos culturais estão em permanente e acelerada mutação e o teatro procura encontrar o seu espaço na luta pela atenção que caracteriza as sociedades fortemente mediatizadas. Neste aspeto, devemos, sem qualquer preconceito dizer que muito há a fazer por parte das instituições com vista ao alargamento dos seus público aproveitando, precisamente, o terreno da mediação tecnológica. Assim, entendemos que estas instituições devem ser mais ativas na interação com os públicos contemporâneos, propondo novas formas de aproximação e oferecendo iniciativas e conteúdos diversificados, como vimos nos casos do METLive, NTLive e TATE. O trabalho das instituições desta área não compromete, como é óbvio, a especificidade da natureza daquilo que é apresentado no palco. A eventual

contaminação entre as duas áreas – a área da comunicação e a área artística - é apontada, erradamente, pelos mais críticos como um fator negativo, promovendo-se um certo "resguardo" das artes performativas face às características impositivas das várias mediações e da comunicação de massas. Contudo, consideramos que as duas áreas devem operar em contextos diferentes e aquilo que acontece no palco não se deve nunca subordinar a imperativos que derivam das lógicas inerentes à comunicação de massas.

Entendemos que o trabalho sobre os públicos deve perspetivar-se como um trabalho essencial a realizar pelas organizações culturais em vários domínios artísticos, que não só o teatro. Parece-nos fundamental rever todo o processo de comunicação da arte e da cultura, tendo em conta as transformações verificadas nos hábitos culturais e naquilo que é o conceito de fruição cultural. Veja-se, por exemplo, o que se passou com a comunicação da ciência, a partir de meados do século passado, e os resultados atingidos nalguma décadas. Talvez o sector da comunicação artística e cultural encontre no desenvolvimento da comunicação científica motivos para uma reflexão, dado o peso que tem perdido no espectro alargado da comunicação social e na atenção dos públicos generalizados.

Aquilo que é o espaço físico natural do teatro tem evoluído com alguma naturalidade e aceitação, até chegarmos ao espaço virtual. E é aqui que surgem as maiores questões. Será que sem a presença de, pelo menos, dois corpos num espaço físico se mantêm as condições perspetivadas por Brook para a existência de uma ação cénica?

Com a questão da mediação tem surgido bastante controvérsia em relação à natureza do ato teatral. É certo que sempre considerámos no teatro uma certa mediação: o corpo dos atores como meio para a visibilidade do texto, o espetáculo teatral como meio para a comunicação ou o próprio edifício teatral como meio para a performance. Contudo, a virtualidade propõe uma nova forma de experiência. O uso do computador e das suas possibilidades de conexão determina a existência do ciberespaço. Por via da existência deste outro espaço (não físico, mas imaginado, como sabemos) as relações entre espectadores e objetos de natureza virtual altera-se e a tradicional relação tripartida entre espaço, ator (performer) e espectador, transforma-se numa relação entre espaço e espectador, ganhando este último a consciência de um novo *medium*. Estaremos, assim, a falar de uma dupla remediação pois, relembrando o que muito apropriadamente nos diz Gabriela Giannachi "o

teatro virtual é o lugar no qual o real, que obviamente inclui o que vê, é remediado, duplamente experienciado, dado que aquele que vê está simultaneamente no mundo real e no mundo mediado pelo aparelho tecnológico que possibilita o teatro virtual".

Os novos desafios do teatro prendem-se com a forma como este se vai relacionar com as tecnologias imersivas e com a cada vez maior habituação dos públicos a estas tecnologias. Prendem-se, igualmente, com a sua capacidade de dar resposta àquilo que nas novas gerações constitui um novo vocabulário. Saber interpretar esse vocabulário é essencial para a garantia da sua validação enquanto arte.

É certo que poderemos sempre considerar o teatro ao vivo como um nicho e perspetivá-lo nesse enquadramento social e cultural. Contudo, mesmo assim, será necessário um trabalho significativo por parte das instituições teatrais para competirem no terreno do digital e dos media sociais sendo, para isso, necessário alterar procedimentos algo anquilosados, procurando responder às características dos novos públicos digitais, cada vez mais incapazes de deixarem os seus *devices* tecnológicos à porta das salas de espetáculos.

O público hoje reclama-se interativo, participativo e *online*. Espera sempre fazer parte da experiência e são ser observador passivo e sem voz. Se - como diz André Engel - numa relação convencional o público se encontrava num estado de sonolência, agora ele está num estado de vigília. E isso só pode ser bom para o teatro.

BIBLIOGRAFIA

A

AA.VV. (2016) *Cultura e Digital em Portugal*. Porto: Afrontamento.

AA.VV (2017) *Desenhos efémeros*. Lisboa: Orfeu Negro.

AA.VV. (2011) *Digital Transitions and the Impact of New Technology On the Arts*. Cnada: Canadian Public Arts Funders.

AA.VV. (2000) Revista de Comunicação e linguagens. *Tendências da cultura contemporânea*. Lisboa: Relógio d´Água.

AA.VV (1984) *Le théâtre*. Paris: Bordas.

AA.VV (2004) Revista de Comunicação e linguagens. *Corpo, técnica, subjectividades*. Lisboa: Relógio d´Água

AA.VV (2001)*The Performing Arts in a New Era*. Santa Monica, EUA: Rand

AA.VV (1991) *Lumiére: depuis la nuit des temps*. Paris: Autrement.

Agamben, Giorgio (2006) *Qu´est-ce qu´un dispositif ?* Paris: Rivages Poche

Alekan, Henri (1991). *Lumiére depuis la nuit des temps*. Paris: Autrement

Aristóteles (2014) *Poética*. Ed: Fundação Calouste Gulbenkian

Artaud, Antonin (2006) *O teatro e o seu duplo*. Lisboa: Fenda

Auslander, Philip (2008) *Liveness. Performance in a mediatized culture – second edition*. NYC: Routledge

B

Babo, Isabel (2015) *Espectadores e públicos activos*. Lisboa: Nova Vega.

Baudrillard, Jean (1981) *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio d´Água.

Bauman, Zygmunt (2001) *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor

Baxhandall, Michael. (1988) *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy.* UK: Oxford University Press.

Belting, Hans. (2011) *Arte contemporânea como arte global: uma avaliação crítica*. Lisboa: Marte | AEFBAUL

Benjamin, Walter (2006). *A Modernidade*. (Ed. e Trad. João Barrento) Lisboa: Assírio & Alvim.

Benjamim, Walter (2004) *Imagens de pensamento* (Ed. e Trad. João Barrento). Lisboa: Assírio & Alvim.

Berg, Ine Therese; Hansen, Lise Amy (2009) *Program to perform – exploring dance and new media.* Oslo: Oslo School of Architecture and Design and Dance Information Norway.

Biet, Christian; Triau, Christophe.(2006) *Qu´est-ce que le théâtre?* Paris: Gallimard

Bolter, Jay David.(2019) *The digital plenitude: the decline of elite culture and the rise of digital media.* Cambrige, MA: MIT Press.

Bolter, Jay David.(2019) *The digital plenitude: the decline of elite culture and the rise of digital media.* Cambrige, MA: MIT Press.

Bolter, Jay David; Grusin, Richard. (2000) *Remediation: understanding new media*. Cambridge, MA: MIT Press.

Booth, Michael R. (1991). *Theatre In The Victorian Age*. Cambridge University Press.

Brockman, John. (1998) *A Terceira Cultura*. Lisboa: Temas e Debates.

Brook, Peter (1970) *O teatro e seu espaço*. Petrópolis, RJ: Vozes

C

Castells, Manuel (2004) *A galáxia internet, negócios e sociedade*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Causey, Matthew. (2006) *Theatre and Performance in Digital Culture: from simulation to embeddedness*. Londres e Nova Iorque: Routledge.

Chayco, Mary. (2008) *Portable communities*. NYC: Suny Press.

Cocteau, Jean (1989) *A Voz Humana*. Lisboa: Assirio & Alvim.

Cocteau, Jean (1918) *Le Coq et L´Arlequin- notes autor de la musique*. Paris: Ed. La Siréne.

Crane, Diana. (2002) *Global culture: media, arts, policy and globalization*. NYC: Routledge.

Crook, Tim (1999) *Radio drama: theory and practice*. London, UK: Routledge.

Cruz, Maria Teresa (Org.) (2011) *Novos media novas práticas*. Lisboa: Vega

D

D´Ancona, Matthew. (2017) *Post Truth: the new war on truth and how to fight back.* London: Ebury Press.
Delleuze, Giles e Guattari, Félix. (1980) *Capitalisme et Schizophrénie Mille Plateaux*. Paris: Minuit.
Derry, Mark. (1996) *Escape velocity: cyberculture at the end of the century*. NYC, USA: Grove Press.
Dixon, Steve.(2007) *Digital performance: a history of media in theatre, dance performance art, and instalation*. Cambridge, MA: MIT Press.
Djian, Jean-Michel. (2005) *Politique culturelle: la fin d´un mythe*. Paris: Gallimard.
Dundjerovic, Alexander Sasa (2009). *Robert Lepage*. New York: Routledge.

E

Eagleton, Terry. (2003) *A Ideia de Cultura*. Lisboa: Temas e Debates.
Easterling, P.E (Ed.) (1997). *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.
Elgar, Frank (1956) *Picasso a study of his work (With) A biographical study by Robert Maillard*. New York: Praeger

F

Flichy, Patrice. (2007) *The internet imaginaire*. Cambridge, MA: MIT Press.
Foster, Hal. *Prosthetic Gods*. (2004) Cambridge, MA: The MIT Press.
FFrancastel, Pierre. (2000) *Arte e Técnica*. Lisboa: Livros do Brasil.
Fukuyama, Francis. (2002) *O nosso futuro pós-humano*. Lisboa: Quetzal

G

Gallash-Hall de Beuvink, Aline (2016) *Ressuscitar a Ópera do Tejo: o desvendar do mito*. Lisboa: Caleidoscópio
Gasset, Ortega. (2003) *A Desumanização da arte*. Lisboa: Vega.
Giannachi, *Gabriella.(2006) The politics of new media theatre*. NYC, USA: Routledge.
Giannachi, *Gabriella.(2004) Virtual theatres: an introduction*. NYC, USA: Routledge.

Giannetti, Cláudia. (2012) *Estética digital. Sintopia da arte, ciência e tecnologia*. Lisboa: Nova Vega.
Giddens, Anthony. (2000) *O mundo na era da globalização*. Lisboa: Presença.
Grau, Oliver (2003) *Virtual art: from illusion to immersion.* Cambridge, MA: MIT Press.

H

Habbermas, Jürgen (2015) *Técnica e ciência como "Ideologia".* Lisboa: Edições 70.
Handke, Peter (1997) *Plays I – Offending the audience*. London: Methuen.
Haraway, Donna (2004) *A cyborg manifesto.* Publicado em *Readings in the philosophy of technology*. Oxford, UK: Rowman & Littlefield Publishers, Inc. (David Kaplan, Ed.)
Hayles, Katherine. (1999) *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature and Informatics*. Chicago, USA: The University of Chicago Press.
Heidegger, Martin. (1995) *Língua de tradição e língua técnica*. Lisboa: Vega.
Holderness, Graham (Ed.) (1992) *The politics of theatre and drama*. NY: St. Martin´s Press.
Hjarvard, Stig (2013) *The mediatization of culture and society*. London: Routledge.

I

Ihde, Don. (2001) *Bodies in technology*. Minnesota, USA: Minnesota Press.
Innes, C.D (1972) Erwin Piscator's Political Theatre: *The Development of Modern German Drama*. London, UK: Cambridge University Press.

J

Jensen, Amy Petersen (2007) *Theatre in a media culture: production, performance and perception since 1970.* Jefferson, NC – USA: McFarland & Company.

K

Keen, Andrew (2007) *The cult of the amateur: how today´s internet is killing our culture*. NYC, USA: Doubleday.

L

Laurel, Brenda (2014) *Computers as theatre*. New York: Addison – Wesley.

Lehmann, Hans-Thies. (2006) *Postdramatic Theatre*. NYC: Routledge.
Leroi-Gourhan, André (1990) *O gesto e a palavra*. Lisboa: Edições 70.
Lévy, Pierre (1997) *Cyberculture*. Paris: Odile Jacob | Ed. Conseil de L´Europe
Lipovetsy, Gilles. (2010) *A cultura mundo: resposta a uma sociedade desorientada*. Lisboa: Ed. 70.
Llosa, Mario Vargas (2013) *A civilização do espetáculo*. Lisboa: Quetzal.

M

Malone, Kirby e White, George Scott (2006) *Live movies: a field guide to new media for the performing arts*. Fairfax, VA: George Mason University.
Marcos, Maria Lucília; Cascais, António Fernando (Org.) (2004) *Corpo, técnica, subjectividades*. Lisboa: Relógio d´Àgua.
Martinho, Teresa Duarte; Lopes, João Teixeira; GARCIA, José Luís (Org.) *Cultura e Digital em Portugal*. Porto: Afrontamento
Maturana, Humberto; Varela, Francisco. (1998) *De maquinas y seres vivos*. Santiago do Chile: Ed. Universitária
McQuail, Dennis (2000) *McQuail´s mass communication theory*. London: Ed. Sage Pub.
Miranda, José A. Bragança (2008) *Corpo e imagem*. Lisboa: Vega - Passagens
Miranda, José Bragança. (2007) *Teoria da Cultura*. Lisboa: Século XXI.
Miranda, José Bragança; Coelho, Eduardo Prado (Org.) (2000) *Teorias da cultura contemporânea*. Lisboa: Relógio d´Água.
Mondzian, Marie-José (2015) *Homo spectator: ver | fazer ver*. Lisboa: Orfeu Negro.
Monteiro, Paulo Filipe (2010) *Drama e Comunicação*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra
Moussignac, Leon (1957) *História do Teatro*. Lisboa: Bertrand.
Murray, Timothy (2008) *Digital baroque: new media art and cinematic folds*. Minneapolis. MN: University of Minnesota Press.

N

Negroponte, Nicholas. (1995) *Being digital*. NYC, USA: Ed. Alfred A. Knopf.

O

Ong, Walter. (1982) *Orality and Literacy: the technologizing of the world*. London: Methuen.

O´Reilly, Sally (2009) *The body in contemporary art*. London: Thames & Hudson.

P

Paul, Christiane (2008) *Digital art*. London: Thames & Hudson.

Perysinakis, Ioannis N. e Karakasis, Evangelos (2014) *Plautine trends: studies in Plautin comedy and its reception.* Berlin: De Gruyter.

Phelan, Peggy (1993) *Unmarked: the politcs of performance*. London: Routledge.

Pimenta, Alberto (1981) *A (más) cara diante da cara*. Lisboa: Presença.

Pinto, José Gomes; Moutinho, Ana: *et al*. (Org.) (2016) *Post-screen: intermittence + interference*. Lisboa: Ed. Universitárias Lusófonas | Faculdade de Belas Artes de Lisboa/Centro de Investigação em Belas Artes.

Pires, M. Laura Bettencourt (2006) *Teorias da Cultura*. Lisboa: Ed: Univ. Católica.

Piscator, Erwin (1968) *Teatro Político*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Poster, Mark. (2000) *A segunda era dos media*. Oeiras, PT: Celta.

Proust, Marcel (2003) *Em busca do tempo perdido Vol.III – O lado de Guermantes.* Lisboa: Relógio d´Água.

Q

Queiroz, Eça (1901) *A cidade e as serras*. Porto: Livr. Chardron

R

Ranciére, Jacques. (2010) *O espectador emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro.

Rheingold, Howard (1993) *The virtual community: homestanding on the electronic frontier.* Versão *online* https://www.rheingold.com/vc/book/

Acedido em 8.6.018

Ribeiro, Luís Cláudio (2011) *O mundo é uma paisagem devastada pela harmonia*. Lisboa: Vega

Russolo, Luigi (1916) *L´arte dei rumori*. Milano: Ed. Futuristi di Poesia.

S

Santos, Rogério (2013) *Estudos de rádio em Portugal*. Lisboa: Universidade Católica Editora.

Serlio, Sebastiano (1545) *Le premier livre d´architecture... le second livre de perspective*. Paris.

Smith, Marquard (Ed.) (2005) *Stelarc: the monograph*. Cambridge, MA: The MIT Press.

Snow, C. P (1961) *The two cultures and the scientific revolution*. NYC, USA: Cambridge University Press.

Snow, C. P (1964) *The two cultures: and a second look*. NYC: The New American Library.

Street, Eduardo (2006) *O teatro invisível: História do teatro radiofónico*. Lisboa: Página 4 Editora.

T

Teves, Vasco Hogan (1998) *História da televisão em Portugal: 1955-1979*. Lisboa: TV Guia.

Turkle, Sherry (1997) *A vida no ecrã: a identidade na era da internet*. Lisboa: Relógio d´Água.

V

Valéry, Paul (1928) *Piéces sur l´art*. Paris: 1928. *"La conquête de l´ubiquité"*, p103-104. Tradução de Maria Luz Moita | Maria Amélia Cruz e Manuel Alberto.

Vanderburg, Willem H. (2005) *Living in the labyrinth of technology*. Toronto, Canadá: Univ. of Toronto Press.

Vasques, Eugénia (2007) *Piscator e o Conceito de "Teatro Épico.* Amadora: Escola Superior de Teatro e Cinema.

Vitruvius (1914) *Vitruvius: the ten books on architechture.* Cambridge, MA: Harvard University Press.

W

Warnier, Jean-Pierre (2000) *A mundialização da cultura*. Lisboa: Ed. Notícias.

Willet, John (1964) *Brecht on theatre: the development of an aesthetic*. USA: Hill and Wang

Wood, Aylish. (2007) *Digital encounters*. London and NYC: Routledge.

Z

Zuckermann, Ethan (2015) Digital cosmopolitans. New York: Norton

ARTIGOS EM REVISTAS

Azevedo, Pedro: Centeno, Mª João; Jurgens, Stephan (2013) *Novas ferramentas de comunicação online, arquivo e anotação em vídeo para base de dados nas artes performativas* in Comunicação global, Cultura e Tecnologia. Livro de Atas do 8º Congresso da SOPCOM. Moisés de Lemos Martins e Jorge Veríssimo (Editores)

Ayerb, Nerea (2017) *Documenting the ephemeral: reconsidering the idea of presence in discussions on performance*. Revista Brasileira de Estudod de Presença, Vol. 7. Porto Alegre. *Versão online* ISSN 2237-2660.

Babo, Maria Augusta. *Do corpo protésico ao corpo híbrido in* Revista de Comunicação e Linguages, nº 23, 2004.

Deshays, Daniel (2006) *Pour une écriture du son*, Paris, Klincksieck, 2006, pp. 115-116.

Drennan, Barbara (1992) - Théâtre Rituel- Repenser le rituel et le théatre dans le contexte de la post-modernité.
https://www.erudit.org/fr/revues/annuaire/1992-n12-annuaire3661/041174ar.pdf
Acedido em 20.4.018

Fischer-Licht, Erika. (2005) *Culture as performance, theatre history as cultural history*. Lisboa: Centro de Estudos de Teatro FLUL.

Guerreiro, Mónica. (2005) *Nós, os espectadores*. Porto: Campo das Letras - Revista Sinais de Cena.

Le Breton, David (2008) *Du corps Surnuméraire*. Publicado em Lieux Théologiques nº 38 – Le corps, lieu de ce qui nous arrive. Gisel Pierre (Ed.). Genéve: Labor et Fides.

Miranda, José Bragança de Miranda *in O Design como Problema* pp. 29-30, Novos Media Novas Práticas (2011). Maria Teresa Cruz (Org.). Lisboa: Vega

Richardson, John M. (2015) *Live theatre in the age of digital technology: "Digital habitius" and the youth live theatre audience*. Participations – Journal of Audience & Reeption Studies, Volume 12, Issue 1.
https://www.participations.org/Volume%2012/Issue%201/13.pdf
Acedido em 3.1.019

Sontag, Susan (1966) *Film and theatre.* The Tulane Drama Review, Vol 11, Nº 1 (Autumn, 1966), pp. 24-37.

Vovolis e Zamboulakis (s.d.) *The accoustical mask of Greek Tragedy* in Didaskalia 1994-2017, University of Nebraska – Lincoln.
https://www.didaskalia.net/issues/vol7no1/vovolis_zamboulakis.html
Acedido em 12.2.018

Pojarskaia, Militsa e Volodina, Tatiana (1990) *L´art des Ballets Russes à Paris*. Paris: Gallimard.https://www.louvre.fr/sites/default/files/medias/medias_fichiers/fichiers/pdf/louvre-dossier-pedagogique-introduction-concert.pdf

TESES DE DOUTORAMENTO

Aguirre, Itziar Zorita (2010) *Teatro contemporáneo y médios sudiovisuales: primer acercamiento teórico*. Doctorat en Arts Escéniques – Universitat Autónoma de Barcelona.
https://core.ac.uk/download/pdf/13296101.pdf
Acedido em 11.10.017

BIBLIOGRAFIA *WEB*

Brecht on Theatre
https://archive.org/stream/in.ernet.dli.2015.225314/2015.225314.Brecht-On_djvu.txt
Acedido em 26.1.019

Pew Research Center
https://www.pewinternet.org/2013/01/04/arts-organizations-and-digital-technologies/
https://www.pewinternet.org/2013/03/13/teens-and-technology-2013/
Acedido em 4.2.019

Desenho da estrutura do espaço teatral grego
https://umolharsobreaarte.blogs.sapo.pt/6905.html
Acedido em 10.1.019

Wagner, Richard – Festival de Bayreuth
https://www.historisches-lexikon-bayerns.de/Lexikon/Datei:Bayreuth_Festspielhaus_Zuschauerraum_1950_I.jpg
Acedido em 8.1.018

Ong, Walter – Orality and Literacy
https://archive.org/stream/OngWalterOralityAndLiteracy/Ong%20Walter%20%2C%20orality%20and%20literacy_djvu.txt
Acedido em 9.6.018

SITES CONSULTADOS

Alexa
https://www.alexa.com/topsites
Acedido em 8.5.019

As organizações teatrais e o digital em Portugal
https://www.teatromunicipaldoporto.pt/PT/
http://www.tndm.pt/pt/
Acedido em 1.8.019
http://www.tnsj.pt/home/index.php
Acedido em 1.8.019
https://www.teatrosaoluiz.pt/
Acedido em 2.8.019
http://www.teatromeridional.net/
Acedido em 3.8.019
http://www.artistasunidos.pt/
Acedido em 5.8.019
http://www.inatel.pt/Fundacao/o-que-fazer/tti/hpTTI.aspx
Acedido em 3.8.019

Creation tool

http://tkb.fcsh.unl.pt/content/introduction
Acedido em 7.03.19

Ferramentas digitais de apoio à criação e produção
http://www.dramaturgieplurielle.com/logiciels/blacktrax/
11.3.019
https://www.stagewritesoftware.com/features
11.3.019
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Stage_Write_Anywhere.jpg
11.3.019
https://itzblacktheatre.files.wordpress.com/2014/11/blocking.png
11.3.019
http://www.dramaturgieplurielle.com/logiciels/wysiwyg-design/
11.3.019

História do som no teatro
https://tsdca.org/history/
Acedido em 15.11.018
https://journals.openedition.org/imagesrevues/428
Acedido em 15.11.018

Globe Theatre
http://theshakespeareblog.com/2012/11/so-who-did-invent-the-shakespearean-theatre/
Acedido em 12.12.018

Internet
https://www.nsf.gov/news/mmg/mmg_disp.jsp?med_id=60125&from=mmg
Acedido em 3.9.018
http://www.ajkeen.com/
Acedido em 2.7.018

Jean Cocteau
https://www.jeancocteau.net/oeuvre_bibliographie_fr.php?order_by=editor&order=ASC
Acedido em 2.2.17
Lettre de Cocteau à ses amis 15 Juin 1945.
https://cerclelitterairedecombray.files.wordpress.com/2017/05/lettre-de-cocteau-c3a0-ses-amis.pdf
Acedido em 3.2.017

Laterna Magika
https://novaziodaonda.wordpress.com/2017/05/30/cinema-nos-filmes-14-the-purple-rose-of-cairo/
Acedido em 22.4.018
http://www.svoboda-scenograf.cz/en/laterna-magika/
consultado em 22.4.018

Lantiss
https://www.meduse.org/en/organizations/avatar/
Acedido em 6.03.019

Lepage, Robert
http://www.critical-stages.org/7/editorial-comment/
Acedido em 10.12.018
https://www.nytimes.com/2017/03/17/theater/review-robert-lepage-goes-home-again-in-887.html
Acedido em 12.12.018
https://www.theguardian.com/culture/australia-culture-blog/2014/mar/13/robert-lepage-my-work-is-a-therapeutic-process
Acedido em 12.12.018
https://www.thestage.co.uk/reviews/2016/needles-and-opium-review-at-the-barbican-london/
Acedido em 12.12.018
https://www.therecord.com/whatson-story/8704762-shakespeare-in-the-digital-age/

Acedido em 13.12.018
https://www.nytimes.com/2012/04/17/arts/music/in-cirque-du-soleils-ka-hints-of-lepages-ring.html
Acedido em 12.12.018
https://www.erudit.org/fr/revues/annuaire/2009-n45-annuaire3893/044274ar/
Acedido em 13.12.018
http://www.epidemic.net/documentation/Lepage-Aiguilles/presse/London/Aesthetica.pdf
Acedido em 13.12.018
Luz
https://www.iar.unicamp.br/lab/luz/ld/C%eanica/Hist%f3ria/History%20of%20Stage%20Lighting.pdf
https://www.d.umn.edu/~mharvey/th1501dimmers.html
Acedido em 1.12.018

METLive
https://www.nytimes.com/2012/04/29/arts/music/the-mets-hd-broadcasts-are-changing-opera.html
Acedido em 6.2.019
https://www.metopera.org/about/the-met/
Acedido em 4.2.019

Modernismo
https://modernismo.pt/
Acedido em 9.01.018

NESTA
NESTA Digital Culture 2017 https://www.nesta.org.uk/report/digital-culture-2017/
Acedido em 30.1.019

NTLive
http://ntlive.nationaltheatre.org.uk/about-us

Acedido em 6.2.019

Pavis, Patrice
http://www.critical-stages.org/7/editorial-comment/
Acedido em 25.11.018

Pew Research Center
https://www.pewinternet.org/2013/01/04/arts-organizations-and-digital-technologies/
https://www.pewinternet.org/2013/03/13/teens-and-technology-2013/
Acedido em 4.2.019

Piscator, Erwin
https://www.dramaonlinelibrary.com/search?q=erwin+piscator
Acedido em 20.4.018

Rádio
https://www.rtp.pt/play/p305/teatro-sem-fios
Acedido em 10.1.018
http://industrias-culturais.blogspot.com/2018/01/
Acedido a 10.1.018

TATE
http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/13/tate-online-strategy-2010-12
Acedido em 2.9.017
http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/19/tate-digital-strategy-2013-15-digital-as-a-dimension-of-everything
Acedido em 2.9.017
http://www.tate.org.uk/about/who-we-are
Acedido em 2.9.017

Teatro Virtual
https://www.forbes.com/sites/leeseymour/2017/01/10/the-royal-shakespeare-company-is-paving-the-way-for-virtual-reality-theater/#22a6324834b1
Acedido em 7.2.019
https://www.wired.co.uk/article/barbican-the-tempest-intel
Acedido em 8.2.019
https://www.imaginariumstudios.co.uk/
Acedido em 7.2.019
https://www.artscouncil.org.uk/case-studies/whale-and-tempest
Acedido em 7.2.019

Televisão
http://www.earlytelevision.org/queens_messenger.html
https://historiaschistoria.blogspot.com/2017/03/radiotelevisao-portuguesa.html
Acedido em 9.1.018