UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA CENA

THIAGO MOURA CARNEIRO

O ATOR TRANSMIDIÁTICO

GOIÂNIA
2023

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES

E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei 9.610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do material bibliográfico

[x] Dissertação [ ] Tese [ ] Outro*:_____

*No caso de mestrado/doutorado profissional, indique o formato do Trabalho de Conclusão de Curso, permitido no documento de área, correspondente ao programa de pós-graduação, orientado pela legislação vigente da CAPES.

Exemplos: Estudo de caso ou Revisão sistemática ou outros formatos.

2. Nome completo do autor

Thiago Moura Carneiro

3. Título do trabalho

O Ator transmídiatico

4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento [X] SIM [ ] NÃO[1]

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:
a) consulta ao(à) autor(a) e ao(à) orientador(a);
b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação.
O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.
Casos de embargo:
- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.

Documento assinado eletronicamente por **Samuel Jose Gilbert De Jesus**, **Professor do Magistério Superior**, em 21/11/2023, às 16:58, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.

Documento assinado eletronicamente por **Thiago Moura Carneiro**, **Discente**, em 22/11/2023, às 12:42, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.

A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **4207393** e o código CRC **274EEF08**.

Referência: Processo nº 23070.053729/2023-55 SEI nº 4207393

THIAGO MOURA CARNEIRO

O ATOR TRANSMIDIÁTICO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena (PPGAC) da Escola de Música e Artes Cênicas (EMAC) da Universidade Federal de Goiás (UFG) como requisito para a obtenção do título de MESTRE EM ARTES DA CENA.
Área de Concentração: Teatro, Dança e Direção de Arte.
Linha de Pesquisa: Estudos Transversais em Teatro, Dança e Direção de Arte.
Orientador: Prof. Dr. Samuel José Gilbert de Jesus

GOIÂNIA

2023

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do
Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Carneiro, Thiago Moura
O ator transmidiático [manuscrito] / Thiago Moura Carneiro. - 2023.
119 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Samuel José Gilbert de Jesus .
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Escola de Música e Artes Cênicas (Emac), Programa de Pós-graduação em Artes da Cena, Goiânia, 2023.
Bibliografia.
Inclui fotografias, lista de figuras.

1. ator. 2. nômade. 3. transmídia. 4. território. 5. verdade cênica. I. Jesus , Samuel José Gilbert de, orient. II. Título.

CDU 7

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS

ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO

Ata nº **27** da sessão de Defesa de Dissertação de **Thiago Moura Carneiro**, que confere o título de Mestre(a) em **Artes da Cena**, na área de concentração em **Teatro, Dança e Direção de Arte.**

Aos treze dias do mês de outubro de dois mil e vinte três, a partir das nove horas e trinta minutos, em sala virtual do aplicativo Google Meet, realizou-se a sessão pública de defesa da dissertação de mestrado intitulada **"O Ator transmídiatico"**, da autoria de **Thiago Moura Carneiro**. Os trabalhos foram instalados pelo orientador, Professor Doutor **Samuel José Gilbert De Jesus [PPGAC EMAC-UFG]**, com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: Professor Doutor **Saulo Germano Sales Dallago [PPGAC EMAC-UFG}** e **Júlio César dos Santos [PPGE - IFG].** Após a arguição do pesquisador, a Banca Examinadora se reuniu em sessão secreta, a fim de concluir o julgamento da dissertação apresentada, tendo sido ela considerada APROVADA. Proclamados os resultados pelo Professor Doutor Samuel José Gilbert De Jesus, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos membros presentes, aos treze dias de outubro de dois mil e vinte três.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA

Documento assinado eletronicamente por **Samuel Jose Gilbert De Jesus**, **Professor do Magistério Superior**, em 13/10/2023, às 11:45, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.

Documento assinado eletronicamente por **Saulo Germano Sales Dallago**, **Professor do Magistério Superior**, em 16/10/2023, às 09:04, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.

Documento assinado eletronicamente por **Júlio César dos Santos**, **Usuário Externo**, em 21/10/2023, às 11:06, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.

A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **4117477** e o código CRC **3C6F2357**.

Referência: Processo nº 23070.053729/2023-55 SEI nº 4117477

THIAGO MOURA CARNEIRO

O ATOR TRANSMIDIÁTICO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena (PPGAC) da Escola de Música e Artes Cênicas (EMAC) da Universidade Federal de Goiás (UFG) como requisito para a obtenção do título de MESTRE EM ARTES DA CENA.
Área de Concentração: Teatro, Dança e Direção de Arte.
Linha de Pesquisa: Estudos Transversais em Teatro, Dança e Direção de Arte.

Aprovada em 13 de outubro de 2023.

BANCA EXAMINADORA

_____

Orientador: Prof. Dr. Samuel José Gilbert de Jesus – PPGACV / FAV - UFG

_____

Membro titular interno: Prof. Dr. Saulo Germano Sales Dallago – PPGAC / EMAC - UFG

_____

Membro titular externo: Prof. Dr. Júlio César dos Santos – PPGE / IFG

_____

Membro suplente interno: Profa. Dra. Natássia Duarte Garcia Leite De Oliveira – PPGAC / EMAC – UFG

_____

Membro suplente externo: Prof. Dr. Roberto Abdala Junior – PPGH / FH - UFG

GOIÂNIA

2023

Dedico este trabalho aos meus Mestres Miqueias Paz, Julio Vann e Samuel José Gilbert de Jesus; ao meu pai, Ibelmon Marques Carneiro, que me ensinou a caminhar pelo mundo; e à minha mãe, Elieth Moura Carneiro, que me mostrou a concretude do mundo mágico, a importância do delírio e do universo dos sonhos.

AGRADECIMENTOS

A todos os colegas que tornam o meu trabalho possível enquanto ator e agente cultural.

A Roberta Otone, que tem caminhado comigo no sonho maluco de andar pelo mundo, conhecer as coisas, os lugares, as pessoas e estabelecer conexões entre elas.

A Paola Camargo, que revisou este trabalho tantas vezes e contribuiu enormemente para a organização do meu pensamento.

A Fernanda Pimenta, minha amiga e parceira no trabalho de ator por muitos e importantes anos.

A Helena Bachur e Tomás Fernandes da Silva, que me deram a oportunidade do primeiro contato prático com a técnica de Meisner em seu Lab Meisner, como ouvinte, mesmo depois que se encerraram as inscrições. Mesmo como ouvinte, consegui experimentar a técnica junto com os demais, inclusive participando dos exercícios algumas vezes. Estar como ouvinte me fez também aguçar o meu estado de escuta e me deixar mais atento nas experiências mais intensas que se seguiram.

A Letícia Elena que me apresentou o Método Chubbuck, no Espaço Falabella em São Paulo (SP), durante o período que eu havia ido à cidade buscando por Meisner. Experimentar a técnica de Meisner depois de trabalhar com o Método Chubbuck e conhecer pessoalmente a própria Ivana Chubbuck em seu curso imersivo, no mesmo período, no Rio de Janeiro (RJ), me fez reparar nas diferenças sutis entre os métodos de atuação para a câmera e para o palco e como todos podem ser úteis ao atravessar a percepção do ator.

A Ana Paula Dias que, em seu espaço de formação e experimentação em São Paulo (SP), o Be True, me fez entender, na prática, como pode funcionar a técnica de Meisner, no palco, em frente às câmeras e na vida.

A Profª Mª Takaiúna Correia da Silva que também revisou essa dissertação, fez provocações muito importantes e defendeu o lugar e a fala do artista nesta pesquisa.

A atriz Esp. Maria Cristina Magalhães que sempre acredita em mim, apoia, se encanta e se inquieta com minhas investigações.

RESUMO

A presente pesquisa traz uma reflexão crítica acerca do fazer cênico transmidiático na medida em que apresenta conceitos contemporâneos cunhados pelo autor no intuito de vislumbrar múltiplas perspectivas sobre o trabalho cênico e entender sua própria realidade e fazer artístico. Para tanto, objetiva-se compartilhar experiências do próprio autor em diálogo com lugares, conceitos, reflexões e fundamentos sobre a cena. Tendo como justificativa o entendimento das urgências cênicas contemporâneas, subentende-se que experiências práticas de artistas em diálogo com aspectos teóricos da área de conhecimento que envolve o trabalho do ator, seja no teatro, cinema ou nas múltiplas mídias, são capazes de provocar a produção de conhecimento técnico e subjetivo necessária às demandas evocadas na atualidade. Neste contexto, o trabalho do ator em cena tende a conversar com diversos territórios, tendo como exemplo: a pesquisa científica, a própria experiência cênica, o dilema das mídias e das tecnologias contemporâneas, entre outros. Assim, intenta-se registrar questionamentos que possibilitem o desenvolvimento de um arcabouço teórico que estimule a continuidade e desenvolvimento da pesquisa realizada, assim como busca colaborar com o fazer artístico e poético de outros atores e atrizes. Além disso, o presente trabalho propõe um estudo das memórias de sonhos como recurso criativo. Se desenvolve em prol da expansão transmidiática do universo da obra *Katatonisch*, espetáculo criado pelo autor desta pesquisa, propondo a ampliação da capacidade de trânsito do ator pelas múltiplas mídias. Por esse prisma procurou-se observar o conceito de verdade cênica como ponto de convergência entre as atuações em múltiplos espaços cênicos, incluindo análises acerca dos conceitos de realidade, verossimilhança e narrativa pós-dramática.

Palavras-chave: ator; nômade; transmídia; território; verdade cênica.

ABSTRACT

The present research offers a critical reflection on transmedia scenic creation as it presents contemporary concepts coined by the author, in order to glimpse the multiple perspectives of scenic work and understand his own reality and artistic work. Therefore, the objective is to share the author's own experiences in dialogue with places, concepts, reflections and fundamentals about the scene. Having as justification the understanding of contemporary scenic urgencies, it is understood that practical experiences of artists in dialogue with theoretical aspects of the knowledge area that involves the actor's work, be it in theater, cinema, or multiple media, are capable of provoking the production of technical and subjective knowledge necessary for the demands evoked today. In this context, the actor's work on stage tends to engage with various territories, such as scientific research, the scenic experience itself, the dilemma of contemporary media and technologies, among others. Thus, it is intended to register questions that allow the development of a theoretical framework that stimulates the continuity and development of the research carried out, as well as seeks to collaborate with the artistic and poetic work of other actors and actresses. In addition, the present work proposes a study of dream memories as a creative resource. It is developed in favor of the transmedia expansion of the universe of the work *Katatonisch*, a theater show created by the author of this research, proposing the enhancement of the actor's ability to transit through multiple media. From this perspective, we sought to observe the concept of scenic truth as a point of convergence between performances in multiple scenic spaces, including analyses of the concepts of reality, verisimilitude, and post-dramatic narrative.

Keywords: actor; nomadic; transmedia; territory; scenic truth.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Experimentação transmídia de Katatonisch no Acquamania - Parque aquático abandonado no município de Abadiânia, Goiás, Brasil.....42
Figura 2 – Experimentação transmídia de Katatonisch em Alto Paraíso, Vila de São Jorge, Parque Nacional da Chapada dos Veadeiros, Goiás, Brasil 43
Figura 3 – Experimentação transmídia de Katatonisch no Acquamania - parque aquático abandonado no município de Abadiânia, Goiás, Brasil.....48
Figura 4 – Experimentação transmídia de *Katatonisch* - *frame* de videoperformance gravada na Vila de Trindade, Paraty, Rio de Janeiro, Brasil. 49
Figura 5 – Espetáculo Katatonisch no Teatro Sonhus, Goiânia, Goiás, Brasil 53
Figura 6 – Espetáculo Katatonisch no Teatro Sonhus, Goiânia, Goiás, Brasil 54
Figura 7 – Espetáculo Katatonisch no Teatro do Espaço Sonhus, Goiânia, Goiás, Brasil.....56
Figura 8 – Espetáculo Katatonisch no Teatro do Espaço Sonhus, Goiânia, Goiás, Brasil.....60
Figura 9 – Espetáculo Katatonisch no Teatro do Espaço Sonhus, Goiânia, Goiás, Brasil.....61

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 11

1 O ATOR NÔMADE 22

2 KATATONISCH: A VERDADE E O ESPAÇO TRANSMIDIÁTICO 37

2.1 O Palco Enquanto Território 62

2.2 A Verdade Cênica 77

2.3 O efeito de verossimilhança 87

2.4 A realidade, seus efeitos e variações 91

2.5 A Estética do Sonho 99

3 INCONCLUSÕES: O ATOR TRANSMIDIÁTICO 110

REFERÊNCIAS 117

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa propõe-se a investigar o território de atuação da transmídia como espaço de trabalho experimental e criativo para o desenvolvimento do trabalho artístico do ator[1] contemporâneo. O trabalho é desenvolvido por meio de apresentações críticas, artísticas e científicas no que se refere ao trabalho cênico do ator. Propõe-se a abertura de caminhos de reflexão que possam, no futuro, desembocar no desenvolvimento e experimentação de técnicas particulares de treinamento para o ator contemporâneo no território da transmídia, a partir de um entrecruzamento com percepções sobre processos de preparação do ator no teatro e no cinema.

No primeiro capítulo desta pesquisa eu me apresento e trago reflexões, a partir da minha própria trajetória, vivências e identificação com o caráter metamórfico da figura do ator no que tange à sua capacidade de emprestar corpo, voz e mente às múltiplas personalidades que se desenvolvem em cena. Outro conceito abordado brevemente, e que veremos se desenvolver mais à frente, no decorrer dessa pesquisa, é o de Ator Transmidiático, que caminha ao longo deste trabalho, pois se refere à capacidade de trânsito do ator pelas diversas mídias[2] e seus hibridismos, como o palco tradicional, os espaços cênicos *on line,* o cinema, a fotografia, a própria escrita que aqui se apresenta, os entrecruzamentos entre teatro e vídeo, as multimídias e as mídias digitais. Essa multiplicidade de territórios de atuação propõe também ao espectador o desenvolvimento de uma capacidade de trânsito e aprendizado constante por meio das diversas formas de acessar a cena. Antes disso, ainda pude refletir o conceito de Ator Nômade, que, ao mesmo tempo que concatena os dois termos anteriores, me representa enquanto artista e pesquisador propondo um olhar mais físico e concreto sobre os lugares e territórios que ocupo, no mundo concreto, para acessar diversas realidades, culturas e oportunidades de trabalho, pondo-me em constante estado de trânsito. Nesse sentido, a intenção foi discutir sobre a atualidade, a mobilidade social, a mobilidade geográfica e sobre a vida que levei durante o período de mestrado, durante a Pandemia de Covid-19, a fim de gerar sustentabilidade para o meu trabalho enquanto ator e pesquisar sobre minha própria identidade enquanto artista. Desta

[1] O termo "ator" é utilizado neste trabalho para designar o artista da cena, para o qual outros podem dar múltiplos nomes como performer, contador de histórias, atuador, dançarino, etc.

[2] Cabe aqui entendermos a existência de diferentes classificações de mídia. A monomídia, que são aquelas que se utilizam de um único meio para se comunicar com o público – como o teatro, ou a TV, ou o cinema. Já na crossmídia a mesma mensagem se repete em várias mídias diferentes. Em uma obra multimídia ou multiplataforma são utilizadas várias mídias e plataformas para a mesma obra ou desmembra-se um mesmo conteúdo em múltiplas plataformas e mídias. Por fim, em transmídia cada faceta do universo da obra se manifesta de forma autônoma, independente, formando-se um quebra-cabeça.

forma, também criei uma marca utilizando o termo Ator Nômade como uma imbricação entre minha própria vida, meu trabalho artístico e minha pesquisa acadêmica. Tais entrelaçamentos entre teoria e prática, pesquisa e criação artística, desenvolvimento e aprimoramento da capacidade de transitar por diversos territórios físicos, sociais, profissionais, atuando em diversos tipos de mídias, plataformas e palcos, por meio de uma metamorfose constante enquanto performer e ser social, resultam, basicamente, em um conjunto de estratégias de sobrevivência que podem ser notadas no desenvolvimento do pensamento neste trabalho, seus *links* e referências.

Inicialmente, ainda no primeiro capítulo, ao destacar três diferentes perspectivas sobre o trabalho do ator contemporâneo, começo a investigar a ideia de uma preparação para esse ator que pretende-se transmidiático, analisando as heranças estéticas do teatro, do cinema e estratégias da comunicação, relação com o público e performance no mundo digital a partir de minha própria experiência. No capítulo 2, "*Katatonisch*: a verdade e o espaço Transmidiático", me aprofundo na análise e reflexão sobre o meu próprio espetáculo e apresento "o palco enquanto território", num processo de escuta do meu entendimento sobre meu próprio trabalho e a proposição de uma desconstrução da estrutura temporal dramática tradicional, assim como uma ruptura que se apresenta enquanto transbordamento do palco do teatro sobre outros territórios estéticos e espaços cênicos. Para tanto, a obra *Katatonisch*, meu primeiro espetáculo solo, que pretende-se síntese de minha própria trajetória e pesquisa artística, serve como espaço de experimento para demonstrar as múltiplas possibilidades de espaço cênico por onde o ator pode transitar, com a finalidade de conectar-se ao espectador por meio dos diferentes ambientes que interpelam sua atenção. O espetáculo traz consigo um conjunto de inquietações estéticas e sobre o mundo que vivemos. Tais inquietações não são ignoradas neste trabalho e as apresento junto com uma infinidade de perguntas e questionamentos que deram origem ao espetáculo e costuram este texto. As perguntas são trazidas ao leitor, muitas vezes sem respostas, assim como são levadas ao espectador do teatro ou das outras mídias sobre as quais o universo da obra tem se expandido. Apresento o conceito de Verdade Cênica, entendido como o estado (assim como resultado alcançado por este estado) onde o ator se dispõe a viver verdadeiramente em circunstâncias imaginárias[3], conforme compreendido na obra de Sanford Meisner[4]. E, ao

[3] Em inglês: *to live truthfully under imaginary circumstances*.

[4] Meisner nasceu em 31 de agosto de 1905 em Nova York, no bairro de Greenpoint, filho de judeus imigrantes da Hungria. Iniciou os estudos de atuação na *Theatre Guild School of Acting*. Lá conheceu Harold Clurman e Lee Strasberg (1990), que como Stella Adler e ele mesmo, também tinham origem judaica. A parceria deles se concretiza no *Group Theatre* com Meisner atuando em muitas produções e dirigindo outras. Meisner foi o primeiro instrutor do *Actors Studio*, de onde saíram grandes estrelas do cinema americano. (Canton, 2019, p. 54-58)

mesmo tempo, trago o conceito de Verossimilhança, de Aristóteles, onde a mímesis aristotélica é analisada como criação imanente no processo artístico. Busco, ainda, apontar uma narrativa que possa me ajudar, enquanto artista e pesquisador, a "reconsiderar a realidade" que alcanço, ancorando a obra *Katatonisch* numa multiplicidade de fragmentos, associando-o ao que foi denominado aqui como uma possível "Estética do Sonho". Por fim, no terceiro capítulo, apresento uma série de considerações inconclusivas sobre o que é um ator que habita o território de fronteiras borradas da transmídia, como ele pode se comportar e quais estratégias podem ser, de alguma forma, úteis ao desenvolvimento do seu trabalho e de sua criação artística em contato com o público dos dias atuais. Aqui, embora inicie esta dissertação apresentando muitas promessas, pretendo deixar o leitor com ainda mais fome, inquietações e perguntas para que, assim como um apreciador de arte, possa ele mesmo conjecturar suas próprias respostas.

A pesquisa em questão objetiva, dentre tantas outras coisas aqui apresentadas, pensar a performance do ator contemporâneo nos multimeios e sua atuação nos territórios entre fronteiras, considerando a atual disrupção tecnológica que transforma o mundo e os modelos como previamente estabelecidos. Nesse sentido, como experimento, a perspectiva é expandir o universo de uma obra que se pretende transmidiática e, quem sabe, colaborar para a expansão dos espaços de trabalho, sobrevivência, expressão e criação do ator. Acredito, portanto, que o estímulo à ampliação do olhar do ator para outros territórios de atuação, como o da fotografia, do cinema, do vídeo, das artes plásticas, das plataformas de internet e das plataformas *off line*, pode colaborar para o processo de desdobramento e utilização de suas várias habilidades em múltiplas mídias, proporcionando novas oportunidades e desafios diante das mudanças tecnológicas e sociais em curso. Como temos visto, um cenário de constante disrupção tecnológica pode transformar completamente o mundo como o conhecemos, como aconteceu com a indústria de telefonia móvel com o surgimento dos *smartphones*, e impactar vários setores, incluindo o teatro e todas as artes da cena.

Assim, são objetivos específicos desta pesquisa registrar questionamentos que possibilitem o desenvolvimento de um arcabouço teórico que estimule a continuidade e o desenvolvimento da pesquisa realizada. O desejo é que essa pesquisa se desenvolva e contribua com o fazer artístico e poético de outros atores. Paralelamente, propõe-se, enquanto conteúdo dramatúrgico e referência estética, um estudo das memórias de sonho como recurso criativo que se expande para o processo de preparação de atores. Tais objetivos se desenvolvem em prol de um universo transmidiático como narrativa inicial, porém, abordando contextos e conceitos trabalhados no espetáculo *Katatonisch*, ancorando, ainda mais, a metodologia desta pesquisa qualitativa na minha experiência pessoal, numa reflexão sobre a prática.

Essas configurações se sustentam sobre a hipótese desenvolvida por esta pesquisa, que considera que um ator de teatro poderia facilmente adaptar-se a uma interpretação para a câmera ao compreender as nuances entre os distintos territórios e as interseccionalidades entre a interpretação para câmera e a interpretação para o teatro. Daí, me fio na concepção de que, para um ator transmidiático, seu território de representação é qualquer espaço no qual consiga desenvolver o seu trabalho artístico. Nessa concepção múltipla de espaço cênico, na qual o conceito de mídia também é integrado, o ator se expõe a uma abertura que propicia adaptações e modificações diversas em sua atuação, entendendo que cada espaço impõe uma relação diferente com o espectador. Seu registro de interpretação, tamanho de gestos e volume de voz podem estar moldados à estética adotada, mas, fundamentalmente, está condicionado à distância espacial entre ator e espectador submetida ao tamanho e características do espaço cênico: palco italiano, rua, teatro para dois mil espectadores ou para trinta, instalação em uma ampla casa abandonada ou dentro do banheiro de um hotel, ou mesmo no cinema, onde o ouvido do espectador está colado à sua lapela e os olhos posicionados sobre cada detalhe do seu corpo.

Neste contexto, é possível afirmar que atualmente existe uma oportunidade para compreendermos as redes sociais e as novas mídias digitais como espaços cênicos. Enquanto o "palco" é o local físico onde a atuação ocorre, as mídias digitais são espaços onde a imagem do ator é exibida. É importante reconhecermos que esses dois espaços são distintos e podem ser explorados de maneiras diferentes. Quando pensamos na atuação em ambientes digitais, percebemos que a imagem tem uma presença significativa mesmo após o intérprete ter deixado o espaço virtual no "tempo real". Isso pode ser, de certa forma, comparado à experiência onírica, que também abordaremos mais à frente neste estudo. Durante o sono, o indivíduo é capaz de vivenciar uma multiplicidade de atividades e experiências, mesmo que seu corpo permaneça imóvel na cama. O fato de a imagem ainda exercer influência no ambiente virtual mesmo quando o intérprete não está ao vivo, pode sugerir um desdobramento que permite que o subconsciente, de alguma forma, esteja presente e ativo em ambos os casos, mesmo enquanto representação. A relação entre a experiência onírica e o ambiente virtual pode ser um tema promissor para investigações futuras, uma vez que ambos envolvem a percepção e a influência de imagens na mente do indivíduo, seja ele o sonhador, o ator ou o espectador. Neste contexto, essas relações entre sonho, realidade virtual e presença física levantam questões acerca das definições tradicionais de "tempo" e "espaço" também no teatro. Assim, de fato, é possível afirmar que a complexidade desta pesquisa pode estar relacionada também à necessidade de utilizar terminologias novas para descrever fenômenos emergentes.

Ao longo da história humana, e de forma ainda mais intensa nos dias atuais, percebemos uma migração ou deslocamento do trabalho do ator por diferentes regiões, funções, espaços e territórios. Ele vai aonde o público está. E hoje, a atenção do público está focada no universo digital, constantemente conectado à *Internet*, que já não é mais apenas uma rede mundial de computadores. Com o passar do tempo, a Internet tem sido aprimorada e se tornou uma tecnologia, portanto artefato e mídia, instrumento e signo, que conecta não somente computadores, mas também uma ampla variedade de dispositivos, como *smartphones*, *tablets*, *smart TVs*, dispositivos de casa inteligente, entre outros. Adicionalmente, a *Internet* engloba representações e significâncias tanto em tempo real quanto em tempo expandido, *off* e *online*, conectando indivíduos de todo o mundo, possibilitando a comunicação e o compartilhamento de informações em tempo real. E é diante desta transposição da presença física para a presença digital, ou seja, desta transmidiatização, que sugiro uma escuta das intersecções entre treinamentos e processos preparatórios para a atuação no cinema e no teatro, a fim de incentivar a adaptação e transposição, para as novas mídias, das técnicas utilizadas pelos atores em teatro e cinema. Assim, independentemente do que o futuro nos traga, parece que precisamos de atores cada vez mais flexíveis, adaptáveis e atentos às mudanças do mundo, visto que a própria *Internet* já se fundiu ao mundo cotidiano acelerando as transformações em um ambiente em constante desenvolvimento e expansão vertiginosa, com tecnologias inovadoras, dispositivos e linguagens que continuam a ser desenvolvidas, conectando e entrelaçando diferentes facetas da nossa vida contemporânea em um sistema de redes cada vez mais amplo e complexo.

Entendo que a propriedade fundamental para um treinamento prático que sirva para atrizes e atores que trabalham em diversos territórios de atuação talvez possa surgir da identificação dos elementos fundamentais nos processos de treinamento e preparação já evidenciados em técnicas precedentes para cada tipo de território.

Para ser coerente com a forma como caminho, olho o mundo e nomeio as coisas, estabeleci procedimentos que se configuram enquanto uma "tentativa metodológica". Apesar de trazer semelhanças com a pesquisa-ação e a autoficção, tento sair dos lugares tradicionais e escolho não trazer uma metodologia de fora para uma pesquisa que trata sobre um processo e obra fortemente autorais. A metodologia que adoto, portanto, diz respeito à estrutura da forma como me movimento no mundo e como categorizo as coisas. Uma metodologia nômade, caçadora-coletora, desenvolvida a partir de mim mesmo, da minha própria experiência e trajetória, influenciada pelo mundo que me rodeia. Parto de uma abordagem analítica que combina aspectos teóricos, práticos, reflexivos e experimentais com ênfase nos aspectos qualitativos da minha própria experiência, jornada artística, criação do espetáculo *Katatonisch*

e seus desdobramentos. Caço e coleto informações sobre os temas que perpassam esta pesquisa e, na caminhada, deixo muito mais do que carrego, pois algumas coisas são demasiado pesadas e não colaboram tanto para chegarmos no destino desejado. A viagem exige poder de síntese, que também tenho aprendido enquanto caminho. Essa metodologia é, de fato, um exercício de curadoria de conteúdo que me faz escolher o fundamental para por em diálogo com os autores que encontro em cada parada. E entre coisas que achei e mantive comigo persistiu o trabalho de Sanford Meisner como referencial teórico e prático para fundamentar o conceito de verdade cênica como elemento central para a performance do ator em diferentes meios de comunicação. Desta maneira, ele interfere no universo absurdo de *Katatonisch*, que, por mais delirante, descontínuo e onírico que seja, carrega consigo a verdade própria de sua narrativa fragmentada, que precisa motivar e ser crível para o ator que o representa e de algum modo interpelar os espectadores. Assim, permito que o pensamento de Meisner e as percepções que tenho sobre a sua técnica contribuam para o desenvolvimento das ideias que construo acerca da formação e aprimoramento do meu trabalho enquanto ator transmidiático, que se pretende capaz de atuar de forma consistente e coerente em múltiplos territórios estéticos e espaços cênicos. A pesquisa bibliográfica e leitura analítica foram conduzidas com foco no trabalho do ator em múltiplos territórios, evitando sempre a tentação dos desvios indesejados para outras áreas do conhecimento que não estão intimamente ligadas ao objeto de estudo. Ao mesmo tempo, as referências coletadas vão sendo postas em diálogo com a bibliografia caçada por mim, enquanto pesquisador, e aquela apresentada por meu orientador e professores durante o percurso do mestrado. Importante ressaltar, que textos de outros autores são citados aqui para contribuírem no desenvolvimento do discurso apresentado e afirmações defendidas. Nem sempre concordo com quem eu estou citando ou acredito que o mesmo concordaria comigo. Este trabalho não é sobre a pesquisa destes autores ou sobre o que eles acreditam. Às vezes, uma fala trazida aqui, é apenas um gancho para o desenvolvimento de uma ideia durante uma conversa e, nem sempre, respeita o discurso que o interlocutor construiu em outros momentos ou que desejaria ter construído.

A escolha da utilização de três vozes distintas na escrita da dissertação de mestrado se justifica pela necessidade de estabelecer diferentes pontos de vista em relação ao objeto de estudo, permitindo uma abordagem mais ampla e multifacetada da temática abordada. A voz narrativa em primeira pessoa do singular, que pretendo utilizar na maior parte deste trabalho, corresponde ao ponto de vista do artista, ou seja, do ator que integra o objeto de estudo da pesquisa. Essa voz é utilizada para apresentar as experiências vivenciadas pelo artista no processo de pesquisa e para expressar sua visão pessoal sobre a técnica e sua aplicação na

prática artística. Por outro lado, a voz narrativa em terceira pessoa do singular corresponde ao ponto de vista do pesquisador, que assume uma posição de observador, distanciado ou estranhado da narrativa, detendo conhecimento e autoridade para interpretar e analisar os dados coletados. Essa voz é utilizada para apresentar informações objetivas e imparciais sobre o objeto de estudo, bem como para estabelecer conexões entre as diferentes partes do trabalho. Por fim, a voz narrativa em primeira pessoa do plural corresponde à indicação da produção coletiva de conhecimento. Essa voz é utilizada para indicar que o trabalho final é resultado de uma produção coletiva, em que diferentes perspectivas e contribuições foram incorporadas. Essa voz também tem o propósito de destacar a importância do diálogo e da colaboração no processo de pesquisa, valorizando as diferentes vozes que contribuíram para a construção do trabalho. Assim, a utilização dessas três vozes distintas, além de comporem com um estilo de escrita criativa que dialoga com a própria multiplicidade do objeto de estudo, permite uma abordagem mais rica e multifacetada da temática explorada, contribuindo para a produção de um trabalho que integra diferentes perspectivas e abordagens.

Escrevo para um público específico: atores e atrizes profissionais, assim como para pesquisadores das artes da cena, que pretendem investigar múltiplos espaços cênicos transmidiáticos. Não tive pretensão de escrever um texto para iniciantes ou desavisados. Para esta conversa fazer sentido, aguardo uma "plateia" que traga consigo um conjunto de conhecimentos prévios. E peço que, caso não os tenha, esteja ávido por caçar e coletar as informações que lhe falte. Encare as lacunas e as perguntas retóricas como provocação. Responda você mesmo! Busque respostas e preencha os espaços conversando com outros autores e escutando sua própria experiência. Acredito que uma pergunta é mais instigante e pode trazer mais movimento do que um punhado de respostas. No percurso do texto, adiante, apresento alguns debatedores e nas referências bibliográficas você poderá encontrar tantos outros. Só peço que se mantenha firme até o fim, pois, concordando ou não comigo, prometo uma conversa instigadora. Mas tudo isso é questão de estilo e o meu trabalho não é sobre isso.

Com os dados da pesquisa teórica em mãos elaborei uma série de obras artísticas que pretendem ser território para experimentação transversal de uma atuação para teatro, cinema e multimeios por meio de duas temporadas de uma *websérie*[5], com um total sessenta e três

[5] No link a seguir podemos conferir a primeira temporada com quinze episódios: https://www.youtube.com/watch?v=4AJboU_tqlY&list=PL9RINCm3UHZHpznv-r6Cq_krQwALCDYxL&pp=gAQBiAQB; e neste segundo link, pode-se encontrar a segunda temporada com quarenta e oito episódios, totalizando sessenta e três videoperformances: https://www.youtube.com/watch?v=FW9VX75fqFE&list=PL9RINCm3UHZH-APtA49BhhaKdzq_Onphn&pp=gAQBiAQB

videoperformances em formato de curta-metragens experimentais, que, se pudessem ser chamadas de cinema, seria uma tentativa de um cinema de ator. Cinema, performance, vídeo, teatro que transborda, ainda, em um ensaio fotográfico e o desejo de construção de uma oficina que funcione enquanto espaço laboratorial para explorar possibilidades para o trabalho do ator na transmídia. As obras foram desenvolvidas a partir do universo do espetáculo teatral "*Katatonisch*" a fim de demonstrar a relação direta entre o conhecimento científico, a produção cênica para a câmera cinematográfica e fotográfica, assim como materializar as reflexões presentes no texto científico por meio da experiência de um ator nômade, que invade o território da transmídia com o intuito de percorrer espaços midiáticos para além do espaço cênico físico e para além das linguagens tradicionais. De múltiplas formas, apresento resultados de uma pesquisa que pode parecer de difícil compreensão para quem não estiver disposto a submergir-se no conjunto de conhecimentos produzidos por ela neste estado de transbordamento para outros formatos e mídias. Não é obrigatório, mas me parece importante que o leitor entre em contato com as obras que nos trouxeram até aqui.

Mesmo com todo desenvolvimento e o espaço aberto para preparação de atores em muitas das principais produções nacionais, o espaço de "ensaio" e experimentação para o ator no cinema ainda pode ser expandido. Daí a necessidade, talvez, de uma volta ao processo do ator no teatro para a potencialização do trabalho do ator no cinema contemporâneo e também nos novos espaços que seguem se abrindo para o trabalho do ator, obrigando-o a reinventar-se incessantemente. Para isso, a produção de textos e a publicação de estudos como este corroboram para a maior popularização das técnicas específicas de atuação para câmera e deste espaço de experimentação que chamamos de preparação de atores. A atuação no cinema e no teatro pode trazer particularidades e desafios distintos. No entanto, com o desenvolvimento tecnológico e a crescente demanda por conteúdo audiovisual, o trabalho do ator no cinema, em alguns aspectos, tem se aproximado cada vez mais do trabalho no teatro em termos de autonomia, independência e protagonismo do ator.

No teatro, o ator é frequentemente o centro do processo de criação da cena, atuando em conjunto com os demais membros da equipe para dar vida a uma obra. Essa forma de trabalho é resultado de uma longa tradição teatral que valoriza a expressão individual do artista e a sua capacidade de improvisar e adaptar-se às mudanças que surgem durante o processo de criação e apresentação. No cinema, por outro lado, o ator, muitas vezes, pode se sentir limitado pela visão do diretor, pela estruturação rígida do roteiro ou pelas urgências técnicas. No entanto, essa dinâmica pode estar sofrendo mudanças com o desenvolvimento tecnológico e a popularização de dispositivos eletrônicos. Hoje em dia, muitos filmes podem ser feitos com um

orçamento menor, e isso tem permitido que atores e atrizes tenham, em alguns casos, mais liberdade criativa. Além disso, com a popularização da produção independente e das redes sociais, muitos atores estão assumindo o papel de produtores e diretores, desempenhando múltiplos papéis que se alternam sob demanda, o que, de alguma forma, pode lhes dar ainda mais espaço de participação no processo de criação. O cinema independente, em particular, em contraposição ao *mainstream*, tem proporcionado espaços importantes para a experimentação e a inovação na atuação. Em resumo, o desenvolvimento tecnológico e a crescente demanda por conteúdo audiovisual estão abrindo novas possibilidades para a atuação no cinema e nos espaços cênicos que se abrem entre as linguagens.

E ao investigarmos ferramentas que possam ser úteis para o percurso deste ator por diferentes territórios, desenvolvendo cada vez mais sua autonomia, nos deparamos com as diferentes técnicas utilizadas na preparação de atores no cinema contemporâneo. Dentro deste contexto, trago a técnica de Meisner, que tem sido amplamente utilizada na preparação de atores tanto no cinema quanto no teatro estadunidenses, mas, aparentemente, ainda pouco no Brasil. A técnica de Meisner é baseada na ideia de que a atuação deve ser uma resposta ao comportamento do parceiro em cena, em vez de ser um processo interno do ator. É um processo que requer uma conexão profunda com o outro e uma escuta ativa, permitindo que o ator responda de forma autêntica e imediata às ações do parceiro enquanto elemento que faz parte das circunstâncias estabelecidas. Concomitantemente, apresentando também o processo de criação do espetáculo *Katatonisch* e seu trânsito para as mídias digitais, podemos pensar de maneira dialógica sobre uma preparação de atores em interação com diferentes técnicas e abordagens. Podemos enxergar neste diálogo com o outro um ponto de conexão entre as técnicas utilizadas, seja este outro um ator, elementos de cena, interferências sonoras, cenografia ou o público. É a situação na qual a personagem está inserida que a faz agir da maneira como ela age. São as circunstâncias! E tais circunstâncias não delimitam um estilo de interpretação, estética utilizada ou dramaturgia específica. A técnica de Meisner, desta maneira, pode ser aplicada para qualquer tipo de obra cênica que deseje conceber. No entanto, é importante destacar que essa dialogicidade não se trata apenas de uma questão técnica, mas também das minhas motivações, insatisfações, questionamentos e inspirações que me levam a buscar em diferentes saberes por ferramentas para a criação artística. Assim, o que é posto em diálogo aqui é fruto de um processo de curadoria, de afinidade e desejo. É minha vontade de querer conhecer mais sobre Meisner que o traz para esta pesquisa e que faz *Katatonisch* e o "Homem Sem Face", personagem que habita seu universo, a namorarem com percepções sobre esta técnica. É o desejo de integrar-se às circunstâncias imaginárias para trazer o universo

onírico da obra para a realidade do fazer que nos traz até aqui. Escutar Meisner de dentro do universo de *Katatonisch* parece tornar a obra muito mais fluída e inquietante. E é essa busca por novos conhecimentos e técnicas que permite que o ator supere obstáculos e desvende soluções técnicas e estéticas que surgem a partir da utilização desses saberes. Assim, ao trazer Meisner para esta conversa, talvez, no futuro, possamos presenciar como esse tipo de dialogicidade artística contribui para o desenvolvimento e aprimoramento da atuação em uma obra específica, permitindo que o ator desenvolva segurança, autonomia, independência e protagonismo no processo de criação da cena.

Quando tratamos sobre a verdade, mesmo que cênica, parece fundamental abordarmos também a questão das narrativas que disputam a noção da realidade apreendida pelo espectador na contemporaneidade. É a partir dessa noção de realidade que dialogamos com o espectador. A partir disto, para que a verdade cênica possa ser alcançada nessa relação com diferentes públicos, que têm distintas noções de realidade, as dissonâncias precisam ser escutadas ou postas em perspectiva para causar algum tipo de estranhamento ou afetamento.

Neste caminho, cada etapa desta pesquisa tem o intuito de estabelecer diálogos possíveis entre a teoria acadêmica e a prática artística, desenvolvidas de maneira transversal, dialogando as inquietudes do homem e os problemas do mundo. Caberá aqui, também, construir raciocínios sobre os caminhos pelos quais o teatro se desenvolve para sobreviver em um mundo cada vez mais digital, sendo ele, uma arte do agora, do encontro e do tempo presente. A figura do ator talvez faça o papel de mediador dessas relações já que ele transcende a experiência teatral e também a experiência cinematográfica, do vídeo, das mídias digitais, da arte de rua e dos rituais. A arte do ator permeia a vida em seus múltiplos ambientes e formas de conexão e expressão. Permeia também a ciência e a pesquisa acadêmica, já que com a abertura das faculdades com cursos de interpretação presenciamos crescimento quantitativo e qualitativo da arte do ator como expressão artística que dialoga com múltiplas linguagens e meios. Assim, a institucionalização da formação do artista democratizou e universalizou a informação e contribuiu para derrubar preconceitos, contando com a profícua produção de textos, artigos, revistas e outras formas de divulgação científica, além da aproximação constante de outros meios de comunicação acessíveis para o público em geral, gerando, em consequência, conhecimento e construção de pontes.

Para além disso, a pesquisa aqui proposta se justifica por possibilitar justamente um adensamento que se propõe enquanto ponte: imbricações entre a representação teatral e a representação para câmera numa relação transmidiática na qual o primeiro espetáculo solo do autor, "*Katatonisch"*, se faz inserido. Essa relação acende a capacidade de diálogo entre o

conhecimento teórico, produzido em âmbito acadêmico e publicado em revistas científicas e anais de congressos, e a prática do fazer artístico. A criação de obras artísticas a partir da teoria produzida em uma pesquisa acadêmica, como tem sido comum acompanhar nas instituições de arte nos dias atuais, pode ser capaz de materializar em cena o conteúdo teórico. Isso demonstra uma relação de troca entre produção científica e artística, fortalecendo a academia como geradora de conhecimento artístico vivo. Uma vez que se configura a partir do diálogo entre conhecimentos teóricos e práticos, científicos e artísticos, acadêmicos e cênicos, esta pesquisa tem a possibilidade de extrapolar os limites de cada área específica e seus espaços de intersecção. Desta forma, seria limitante não superarmos as margens das folhas de papel apresentando como único produto final da referida pesquisa a publicação de uma dissertação de mestrado. Pois como nos aponta Daniela Gatti (2010, p.68), as pesquisas em artes da cena[6] "que tem como proposta uma visão dialógica entre o *fazer e o refletir*, tornam-se processos artísticos em rede, estabelecendo uma complexa atuação do próprio conhecimento, através do intercâmbio entre o individual e o coletivo".

Nos capítulos seguintes, apresentamos uma amálgama de exposições e questionamentos que geram impactos na obra *Katatonisch*. Esse impacto se traduz em desdobramentos práticos que expandem o universo da obra em múltiplas dimensões, revelando silhuetas de um possível ator transmidiático e seus modos de operação.

[6] A autora se refere especificamente à dança no texto original. Aqui tomo licença para expandir sua afirmação para as demais estéticas que permeiam as artes da cena.

1 O ATOR NÔMADE

> Os fluidos se movem facilmente. Eles “fluem”, “escorrem”, “esvaem-se”, “respingam”, “transbordam”, “vazam”, “inundam”, “borrifam”, “pingam” são “filtrados”, “destilados” diferentemente dos sólidos, não são facilmente contidos — contornam certos obstáculos, dissolvem outros e invadem ou inundam seu caminho. Do encontro com sólidos emergem intactos, enquanto os sólidos que encontraram, se permanecem sólidos, são alterados — ficam molhados ou encharcados. A extraordinária mobilidade dos fluidos é o que os associa à idéia de “leveza”. (BAUMAN, 2001, p. 8)

Proteiforme é um adjetivo que faz referência àquele ou àquilo que muda de forma frequentemente, assim como Proteu, deus mítico grego. Proteu é a materialização de um conjunto de forças e intenções. Líquido e multiforme, ele é representado como uma deidade marinha, filho de forças muito grandes. Tinha o poder da premonição, o que atraía aqueles que queriam interferir no destino. Como não gostava dessa missão, quando alguém se aproximava, fugia ou se metamorfoseava em monstros marinhos assustadores. No entanto, se aquele que o procurava fosse capaz de superar o medo, ele contava a verdade. Proteu é capaz de tomar qualquer forma e estar em qualquer lugar. Assim, estar aqui ou lá não faz diferença, pois ele não se faz escravo da coerência. De certa maneira, faz lembrar o gato maluco de *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carroll (1865), que aponta os caminhos somente para aqueles que estão certos de para onde querem ir.

Abro este capítulo contando essa história, a partir da minha leitura de várias versões dissonantes sobre o mito de Proteu, para destacar a capacidade metamórfica do ator que, em sua trajetória, aprende a ser tantos que acaba transformando a si mesmo a partir da relação que estabelece com cada personagem. E, para esta pesquisa, num momento em que vida e ficção se misturam nas mídias sociais, assim como o artista, e sua própria vida, se misturam com sua arte, o conceito de ator metamórfico diz respeito à perspectiva do indivíduo que se transforma para a construção de novos sentidos, percepções e vivências na relação com o outro e com o mundo. O ator metamórfico é o ator em si. A metamorfose faz parte de sua própria natureza enquanto ser social.

O teatro é um evento que cria entidades durante sua realização, estando relacionado à cultura e à presença da projeção de imagens vivas. Essas imagens são responsáveis por dar sentido ao acontecimento teatral. A metamorfose humana, notada enquanto ficção no espaço cênico, muitas vezes não é percebida em outros ambientes do mundo concreto e, quando notada, pode ser considerada como falha no caráter do indivíduo ou ainda como transtorno psicológico. Um dos transtornos mentais relacionados à metamorfose é a dismorfia corporal, um distúrbio

caracterizado pela preocupação excessiva e persistente com um defeito ou imperfeição percebido na aparência. A dismorfia corporal pode levar a comportamentos repetitivos e compulsivos, como a checagem constante do espelho e a procura por procedimentos estéticos para corrigir a suposta imperfeição.

A experiência de metamorfose pode ser vivenciada de diversas formas, inclusive em sonhos, delírios, rituais xamânicos e com o uso de substâncias psicodélicas. Em muitas dessas experiências, a pessoa sente como se estivesse se transformando em outro ser ou objeto, ou ainda que seu próprio corpo esteja se metamorfoseando de alguma forma. Em sonhos, por exemplo, é comum as pessoas se verem como outro ser ou objeto, ou ainda terem a sensação de que estão se transformando. Essas experiências podem ser intensas e emocionantes, levando a pessoa a refletir sobre sua própria identidade e até mesmo a tomar decisões importantes em sua vida. Já em delírios e estados psicóticos, a experiência de metamorfose pode ser vista como uma forma de desconexão com a realidade concreta, onde a pessoa sente que está se transformando em outro ser ou que está sendo controlada por forças externas. Nos rituais xamânicos, a experiência de metamorfose é frequentemente vista como processo de cura e transformação pessoal. O xamã pode guiar a pessoa em uma jornada onde ela se encontra com animais ou outros seres que a ajudam a compreender sua situação e encontrar soluções para seus problemas. Essas experiências são altamente pessoais e podem levar a mudanças significativas na vida da pessoa. E, em algumas culturas, a metamorfose pode ser vista como uma forma de transformação positiva e espiritual ou, ainda, como ferramenta de conexão entre o mundo espiritual e o mundo concreto, tal como na mitologia grega, em que a transformação de Zeus em animais visava estabelecer relações com seres humanos.

A metamorfose corresponde, na natureza, a um conjunto de habilidades frequentemente utilizadas por animais como estratégia de sobrevivência, úteis tanto para o ataque quanto para a fuga. A capacidade de mudar de forma, cor ou textura da pele, por exemplo, permite que alguns animais se camuflem em seu ambiente, dificultando sua identificação pelos predadores ou presas. A metamorfose é um processo natural e inerente à vida, tanto na esfera biológica quanto na esfera psicológica. É importante lembrar que as transformações corporais e mentais fazem parte do desenvolvimento humano, e não são necessariamente indicativas de algum problema moral, de caráter ou evento “mágico”. A metamorfose humana pode estar relacionada a diversas causas, como o processo de envelhecimento, mudanças hormonais, experiências traumáticas, desenvolvimento pessoal e outras questões individuais. Já a ideia de fingir ser ou tornar-se outro pode estar relacionada à falha de caráter dependendo do contexto em que isso ocorre, mas nem sempre. Em situações em que a pessoa finge ser outra para obter vantagem

indevida, prejudicando outras pessoas ou desrespeitando valores éticos e morais, pode-se considerar que há uma falha no caráter do indivíduo. Isso ocorre porque a pessoa está agindo de forma desonesta e manipuladora, buscando benefícios pessoais em detrimento dos demais. No entanto, é importante lembrar que existem situações em que fingir ser outro pode ser uma habilidade positiva, como em situações de risco extremo ou, ainda, no caso da atuação no teatro. Nesse caso, não há falha de caráter, mas sim uma habilidade técnica e artística que faz parte do ofício do ator.

A metamorfose, em sua essência, é o processo de transformação e mudança. Ainda no âmbito humano, a metamorfose pode ser compreendida como um processo de autotransformação em que o indivíduo busca mudar sua vida, sua imagem, seus hábitos e comportamentos para se tornar um outro, diferente daquilo que era antes. Nesse sentido, a metamorfose humana pode ser vista também como um processo de autoconhecimento e transformação. Essa transformação pode estar relacionada a mudanças de ambiente, relações interpessoais, postura diante da vida e conjunto de hábitos e comportamentos.

Assim como na metamorfose animal, em que o indivíduo se transforma em outra forma de vida, a metamorfose humana implicaria em uma mudança profunda e significativa na forma como a pessoa se percebe e é percebida pelo mundo ao seu redor. E, para além de Proteu, as mitologias ao redor do mundo possuem diversas histórias sobre seres metamórficos, muitos deles relacionados ao teatro e à arte da atuação. Esses seres são frequentemente descritos como mágicos ou sobrenaturais, capazes de mudar de forma ou de aparência com facilidade, criando ilusões e confundindo os sentidos das pessoas. Outro exemplo é o deus romano Jano, que tinha duas faces, uma voltada para o passado e outra para o futuro, simbolizando a capacidade de transitar entre diferentes tempos e realidades. Na mitologia egípcia, a deusa Ísis também era capaz de metamorfosear-se, inclusive assumindo a forma de diferentes animais, como gaviões e serpentes. Já na mitologia hindu, o deus Ganesha é frequentemente retratado com uma cabeça de elefante, indicando, entre outras coisas, sua capacidade de assumir diferentes formas e aparências. No teatro ocidental, a figura do ser metamórfico também é recorrente. Na obra "As Bacantes", do dramaturgo grego Eurípides, o deus Dionísio é descrito como um ser metamórfico capaz de assumir diferentes formas e personalidades. Já em "Sonho de uma Noite de Verão", de William Shakespeare, um personagem é transformado em burro por meio de magia.

A metamorfose, mesmo que enquanto disfarce, engodo ou camuflagem, desempenha um papel significativo no teatro, notadamente na elaboração de personagens e na habilidade do ator de assumir diferentes papéis. Mesmo que o ator não se transforme realmente nos personagens

que interpreta, ele pode ter a habilidade de criar a ilusão de ser algo que na realidade não é. Ao explorar a história humana, observa-se que os caçadores-coletores empregavam habilidades que fazem alusão à metamorfose em diversos contextos, seja em rituais culturais ou como estratégia de sobrevivência, como nos momentos de caça ou fuga.

Poderíamos, ainda, de alguma forma, relacionar a ideia de metamorfose presente na mitologia do deus Proteu com a capacidade de mudança e adaptação de nossa identidade, assim como as partículas subatômicas podem se transformar em outras partículas ou energia. Porém, identificar a partícula mínima que preserva nossa personalidade única é uma tarefa difícil. Mas podemos utilizar o DNA como metáfora. Richard Dawkins (1979, p.192) estabelece uma analogia entre os memes e o DNA em seu livro "O Gene Egoísta". Ele argumenta que assim como os genes são as unidades básicas de informação que são passadas de uma geração para outra através da reprodução, os memes são as unidades básicas de informação que são passadas de uma mente para outra através da imitação e da comunicação. Dawkins sugere que, assim como o DNA codifica a informação genética que determina as características biológicas de um organismo, os memes codificam a informação cultural que determina as características comportamentais e ideológicas de um indivíduo ou de uma sociedade. Ambos os sistemas de informação são capazes de se replicar, se reproduzir e evoluir ao longo do tempo. Exemplos de memes incluem canções, ideias, modas, rituais, piadas, entre outros. Os memes são importantes para o desenvolvimento cultural da humanidade, pois permitem a transmissão e acumulação de conhecimento, o que nos permite entender o desenvolvimento cultural como um processo de seleção de unidades de informação que são capazes de se replicar e se adaptar, assim como a seleção natural age sobre os genes no desenvolvimento biológico. As ideias ganham "vida própria" porque elas são capazes de influenciar as pessoas de maneira significativa, moldando suas crenças, comportamentos e visões de mundo. Em outras palavras, as ideias têm o poder de se espalhar e se perpetuar através da cultura, moldando a sociedade e influenciando o comportamento humano. Assim como os genes egoístas, os memes também podem ser egoístas, buscando se espalhar e persistir independentemente de seu valor ou benefício para os indivíduos ou para a sociedade como um todo. Da mesma maneira, talvez a busca por um conjunto de ideias e informações que expressem as características de nossa própria personalidade possa nos guiar em nossas metamorfoses e ainda nos perpetuar para além de nós mesmos ou de nossas representações.

A arte do ator é vista aqui como prática que se inscreve na cultura humana, na teoria, na análise e na crítica de diversas formas. Inclui-se aqui, logo, a produção de ficções enquanto conteúdos simbólicos que interferem no mundo concreto e no comportamento humano. Assim

também, o fenômeno teatral aqui é compreendido como uma experiência pessoal, coletiva e espiritual na qual a conexão entre ator e público se constitui enquanto elemento basilar. Da mesma maneira, o conceito de espiritualidade é trazido numa perspectiva possível de ser explicada pela ciência, como uma forma de transcendência que surge do cérebro humano, favorecido pela capacidade de vivenciar experiências que nos conectam com o mundo ao nosso redor. Essas experiências transcendentes podem ocorrer através do amor, da natureza, da ciência, da música e da arte em geral. São momentos em que nos sentimos tocados por algo maior, que vai além do compreensível, tangível e material, e nos permite acessar uma dimensão mais profunda e significativa da existência. A espiritualidade pode não estar necessariamente ligada a religiões ou crenças específicas, mas sim à busca por um significado mais profundo para a vida e para o universo, como uma forma de reconhecer que somos parte de algo maior e mais abrangente, e que nossas experiências individuais se conectam com uma realidade mais ampla e, muitas vezes, misteriosa.

Stuart Hall (2005) argumenta que o sujeito pós-moderno está se tornando fragmentado, por estar composto por várias identidades e culturas. Para ele, o sujeito frente a essa diversidade cultural e identitária se torna problemático, variável e mais provisório. No entanto, o conceito de um ator metamórfico se fundamenta numa visão imparcial sobre tais aspectos, tentando tirar proveito, sem juízo de valor, das condições apresentadas pela realidade instaurada. Ou pelo menos, uma visão que possa tirar proveito de fatores inevitáveis ao ser contemporâneo. A partir desta compreensão adoto como perspectiva, portanto, a ideia de que uma identidade fixa pode representar uma máscara imposta pelo outro, uma marca para definir e separar, uma armadilha do sistema social para identificar e aprisionar, negando um possível estado de consciência sobre uma forma altamente reflexiva da vida.

Ao apresentar o mito de Proteu, considero que a simbologia de um personagem mítico, mutante e volúvel nos remete à sociedade atual. Proteu, no entanto, está ligado às relações passageiras, a uma vida líquida que nos faz pensar sobre o momento atual das transformações tecnológicas no estilo de vida e sobre a velocidade com que podemos nos comunicar em redes por meio da internet, instaurando novas perspectivas sobre a liberdade.

Samuel Vieira (2010) pondera sobre como o ser humano contemporâneo se transformou em um nômade, sem uma localização fixa, experimentando a perda da continuidade. Enquanto eu, ao contrário da perspectiva aparentemente negativa dos autores que apresento sobre o cenário instaurado pela sociedade contemporânea, considero a possibilidade de que, diante do inevitável, esse ator possa encontrar sua partícula fundamental, que o permita tornar-se capaz de migrar, metamorfoseante, no palco ou na vida, transitando permanentemente por diferentes

territórios e identidades sem se perder de si mesmo, ainda que fragmentado. Como um Coringa, talvez possa nos ensinar como entrar e sair de diferentes papéis sociais sem nos tornarmos reféns de um sistema que aprisiona pessoas ou de modelos tradicionais. Acredito que talvez, essa perspectiva possa instigar a busca por um caminho para a vida e para a cena que não torne o ator prisioneiro de papéis, técnicas, estéticas e narrativas pré-estabelecidas. Visto que o novo se fixou como constante, o ator, entregue em estado de também constante metamorfose, inserido numa perspectiva transmídia, alinhado com o seu tempo e o seu mundo, pode se tornar disponível para coabitar o fluxo incansável de conexões digitais, inclusive transformando a própria representação de si mesmo enquanto máscara social, dialogando com os diversos meios de comunicação de sua arte, tomando múltiplas formas e investigando múltiplas técnicas conectadas a cada território por onde passa.

O conceito de ator nômade é trazido para esta pesquisa com o intuito de realizar uma aproximação entre pesquisador e pesquisa. Cunhei o termo em 2019 enquanto desenvolvia o projeto de pesquisa para apresentar ao Programa de Pós-graduação em Artes da Cena da Universidade Federal de Goiás. Naquele momento queria investigar algo que tivesse a ver com as problemáticas do mundo ao meu redor. E que estas problemáticas fossem abordadas a partir da minha perspectiva enquanto artista. Em um momento político conturbado, seguido por uma praga que assolou o mundo, pensar na ampliação da capacidade de trânsito do ator não foi por acaso. Neste tipo de contexto, poder se locomover de forma ágil e se adaptar a novos contextos sociais e estilo de vida é uma questão de sobrevivência. Pensei, inicialmente, na ampliação da capacidade de trânsito física, o que me levou a criar a uma marca baseada no conceito que eu estava desenvolvendo: o ator nômade. E como a palavra tem poder, fiz do conceito o meu nome artístico, uma ideia para representar o que eu queria ser. Alterei meu nome de perfil na rede social *Instagram*, criei um site com o mesmo nome e comecei a vender tudo o que tinha e a me colocar em estado de viagem, cada vez mais leve, solto, desprendido e livre. Logo veio a pandemia de COVID-19. O que me forçou a pensar a ampliação da capacidade de trânsito do ator em uma nova perspectiva. Se mover por ambientes seguros imperava. Gerar trabalho imperava. Transitei pelo universo digital, transformei meus espetáculos físicos em *webséries*, criei um curso *online* sobre sustentabilidade em arte chamado “Manual do Ator Nômade” e, depois de seis meses trancado dentro de um apartamento, depois de ter feito até festa digital (Dionisíaca), utilizei a *internet* para ser possível viajar seguro pelos ambientes físico em um cenário de aparência distópica e pós-apocalíptica.

Buscando lugares onde eu pudesse estar isolado do resto do mundo, mas com recursos naturais e alimentação farta disponível, vendi tudo o que tinha, comprei um carro velho

parcelado em muitas vezes em um contrato particular com um amigo e coloquei o pé na estrada. Agora eu só precisava de uma boa conexão de internet para trabalhar e um lugar seguro para viver. E durante os três anos de pandemia, viajei para morar em Chapada Gaúcha (MG), Santa Maria da Vitória (BA), Parati (RJ), subi a costa do país em direção à Chapada Diamantina para ficar um mês isolado com amigos (que eram também artistas, pesquisadores e acadêmicos), no meio do mato da vila de Caté-Açú, no Vale do Capão, todos trabalhando intensamente no universo digital. Em seguida seguimos para a praia do Sargi, próximo a Serra Grande (BA), onde ficamos juntos durante mais um mês. De lá, voltamos à Chapada Diamantina, no município de Rio de Contas, depois Livramento de Nossa Senhora, e então seguimos novamente para a minha terra natal, Santa Maria da Vitória (BA), onde pude ficar com meu pai, minha tia e minha companheira, que viajou esse tempo todo comigo e também submergiu-se no universo digital.

Acredito que, num contexto de emergência, a capacidade de metamorfose constante que a ideia de um ator nômade me deu foi essencial para continuar criando e produzindo arte dialogando com o contexto do meu próprio tempo. E o que funciona em situações extremas costuma funcionar ainda melhor para além dessas situações. Assim, profundamente mergulhado nesta pesquisa, tenho refletido sobre como a capacidade de mobilidade social, geográfica e econômica interfere na criação artística e na liberdade criativa. Ao longo da história, as transformações do espaço cênico também guardam correspondência direta com tais circunstâncias, pois as diversas formas de nomadismo foram essenciais para que a arte do ator fosse ocupando os ambientes disponíveis.

Comecei essa história *arrudiando* na mitologia de Proteu justamente porque todo esse trabalho teve como ponto de partida a habilidade metamórfica da mudança constante, relacionada a características estratégicas, filosóficas, políticas e econômicas. Enquanto falo do ator metamórfico evocando mudanças subjetivas, emocionais, na aparência e no corpo físico, chego ao termo ator nômade como indivíduo que dialoga com as metamorfoses do mundo - ambos caminham juntos e se retroalimentam.

Os atores nômades medievais, fortemente representados pela *Commedia dell'Arte*, estavam preparados para qualquer tipo de trabalho cênico que lhes proporcionasse sustento, atravessaram períodos de praga, guerra, fome e perseguições. Por meio de sua arte nômade e sua habilidade em lidar com múltiplas culturas, eles muitas vezes conseguiram atravessar as grandes muralhas dos castelos e até mesmo alcançar ascensão em um contexto de extrema rigidez nas hierarquias das camadas sociais. E é desta capacidade de metamorfose constante que me nutro para rascunhar o conceito de ator nômade.

O nomadismo no trabalho do ator, aqui, talvez mereça ser ampliado, pois as condições de trabalho para os atores e atrizes sempre sofreram limitações impostas pela política, religião, economia e educação. Para manter-se viva, a arte do ator se adaptou a todas as condições. E, assim, meu trabalho como artista segue híbrido, fazendo dialogar circo, teatro, cinema, mídias digitais, vídeo e performance. Entendi desde cedo que para superar as fronteiras da periferia e, depois, da minha cidade, estado e país, precisava fazer deste esforço uma causa para o coletivo, pois sei que, para eu conseguir, preciso criar uma via onde outros também possam passar. Desta maneira, pensar o ator nômade vai para além de mim mesmo, embora esteja alicerçado e enraizado na minha própria história como artista. É a partir do meu lugar no mundo que falo. Neste caminho, há vinte anos desenvolvo ações que visam ampliar minha própria capacidade de trânsito como artista da cena. Busco criar redes colaborativas e pontes que conectem os artistas do mundo.

Como um ator de cinema e teatro, preparador de elenco, curador, produtor, gestor cultural, diretor e palhaço, que criou de forma colaborativa e coletiva todos os espetáculos do Grupo de Teatro Bastet desde 2003, me tornei também um pesquisador e produtor engajado, criei o NA PONTA DO NARIZ - Festival Internacional de Palhaçaria e Comicidade, que em 2023 vai para sua nona edição e investe na criação de redes de cooperação internacional entre palhaços e atores cômicos de todo o mundo, principalmente dos países latinoamericanos, realizado também *online* em suas duas edições durante a pandemia de Covid-19. E assim como em outros projetos que realizei durante minha história, o festival proporciona o encontro de realizadores e criadores. Sob minha direção, o festival trouxe a Goiânia e ao Brasil os maiores nomes da palhaçaria mundial, como Avner Eisenberg (EUA), Sue Morrison (Canadá), Leo Bassi (Itália), Jango Edwards (EUA), Chacovachi (Argentina), Marta Carbayo (Dinamarca/Espanha), Pepa Plana (Espanha), além de nomes famosos nacionalmente, como Letícia Sabatella, entre outros.

Diante desta trajetória, acredito que não poderia pesquisar um tema que me limitasse ao quadrado de um único território artístico. Atualmente, nesta pesquisa de mestrado em artes da cena, estou pesquisando os pontos de convergência entre o trabalho do ator no teatro e nas múltiplas mídias, principalmente o vídeo, as redes sociais e o cinema. Acredito que como ator nômade, preciso me manter líquido, capaz de metamorfosear-me e transitar pelos caminhos das múltiplas plataformas que sustentam a atuação num mundo em constante desenvolvimento e reinvenção. E, como os fluidos, que se movem facilmente, a arte do ator exige a capacidade de se mover facilmente pelos caminhos do mundo, transformando-se e adaptando-se às mais diversas circunstâncias.

Perseguindo o conceito de ator nômade, sinto que tenho construído minha experiência artística afim de ser capaz de transitar pelos mais diversos palcos, explorando a fluidez da minha composição artística e as possibilidades que ela me oferece. É nesse ambiente de transformações constantes que o ator, em estado nômade, vive e reflete um mundo em mutações cada vez mais ligeiras e atua em um palco proteiforme. Sua natureza é fluida e, por isso, é capaz de percorrer diversos caminhos, explorando a leveza e a mobilidade dos fluidos que o associam à ideia de "leveza". Nesse sentido, acredito que a fluidez é uma característica essencial de um ator nômade. Assim como os fluidos, ele precisa ser capaz de se adaptar às diferentes situações e desafios que surgem em seu caminho. Ele precisa estar disponível para transitar por diferentes espaços geográficos, culturas, classes sociais, diferentes comunidades criativas, com uma rede de colaboração e parceria diversificada. Mas essa fluidez não significa falta de consistência, raiz ou de identidade. Pelo contrário, é justamente a capacidade de se adaptar, se relacionar com o outro e de se reinventar que permite que o ator nômade mantenha sua identidade e sua essência artística em constante desenvolvimento, conectando ilhas criativas, levando e trazendo coisas, como um mascate e andarilho. Além disso, a fluidez também está relacionada à leveza.

Acredito, ainda, que o ator nômade precisa ser leve, no sentido de não se prender a ideias fixas ou dogmas. Ele precisa estar aberto a novas experiências e possibilidades, e ser capaz de se desapegar do que não serve mais para seu desenvolvimento artístico. De certa forma, o conceito de ator nômade talvez possa nos ajudar a determos a nossa atenção sobre uma série de características essenciais para a criação artística nas artes da cena em um mundo em constante transformação no qual as redes de colaboração são importantes a nível global para garantirmos a representatividade dos indivíduos, identidades e culturas locais em um mundo cada vez mais globalizado. A capacidade de mobilidade, tanto geográfica quanto social e econômica, é uma dessas características, assim como a fluidez e a adaptabilidade. E é a partir dessas características que acredito que um ator nômade possa estabelecer um caminho para uma criação artística contínua e sustentável ao passo que constrói sua identidade artística em um mundo cada vez mais diverso, complexo e inconstante.

Como (BAUMAN, 2001) aponta, o capitalismo atual é caracterizado pela mobilidade, pela capacidade de saltar em qualquer ponto do caminho, e não precisa demorar-se em nenhum lugar além do tempo que durar sua satisfação. Ao mesmo tempo, parece que o mesmo capitalismo dificulta a migração dos indivíduos, a mobilidade entre classes sociais, o contato entre pessoas de regiões, culturas, ideias e países diferentes. Nesse sentido, o ator, diante do risco constante de manter-se escravo de um sistema que o escraviza, talvez possa usar as próprias estratégias do capital para combater seus efeitos opressivos. Ao adotar uma postura

líquida e nômade, o ator se torna capaz de adaptar-se e transformar-se diante das situações mais inconstantes e imprevisíveis, buscando caminhos para que esse processo seja mais leve, fácil, divertido, inteligente e contornando um cenário frequente de desigualdade econômica, exploração do trabalho, instabilidade política, degradação ambiental e dependência do consumo. Como o sistema capitalista é baseado na ideia de lucro e acumulação de riqueza, aqueles que operam dentro deste sistema buscam maximizar seus lucros para aumentar o valor de seus bens. Por consequência, a maior parte das decisões que são tomadas dentro de uma empresa estão relacionadas com o objetivo de gerar mais lucro, desde a definição de preços, investimentos em tecnologia, *marketing*, contratação de mão-de-obra e assim por diante. Como resultado, o sistema capitalista tende a fomentar e apoiar tudo aquilo que dá lucro, independentemente de sua utilidade social, cultural ou impacto ambiental. Desta forma, muitas vezes produtos e ideias que são úteis para a sociedade ou têm valor social podem não ser produzidos porque não geram lucro suficiente. Da mesma forma, numa perspectiva lógica, dentro de um sistema capitalista, que constantemente fomenta ideias e produtos nocivos ao mundo e à humanidade, por ser irracional e visar apenas o lucro, pode fomentar também ideias e ações altruístas e benéficas para o todo se a mesma gerar lucro. Se um produto ou serviço é altamente valorizado pelos consumidores e tem potencial para gerar lucro, o sistema irá investir recursos para desenvolver e promover essa ideia. Nesse caso, a ideia talvez possa ser fomentada dentro do sistema capitalista com um esforço adicional para promover e educar o público sobre a importância desses valores e como eles estão incorporados na ideia em questão. Além disso, é importante lembrar que nem sempre as ideias que geram muito lucro são necessariamente "boas" ou benéficas para a sociedade como um todo. O sistema capitalista tende a recompensar o sucesso financeiro, independentemente do impacto social ou ambiental da ideia. Portanto, é importante avaliar criticamente não apenas o potencial de lucro de uma ideia, mas também seus valores e impacto geral na sociedade. Desta forma, acredito que uma postura inovadora, inteligente e flexível, alinhada com as demandas sociais e o bem-estar dos indivíduos, também pode ser vista como uma forma de resistência contra o modelo de vida e pensamento imposto pelo discurso do poder capitalista.

Defendo a ideia, portanto, de que ao escolher um estilo de vida minimalista e flexível, o ator pode construir maneiras para se libertar das amarras do consumismo e do individualismo, criando uma rede de relações mais ampla e diversa, que lhe permite movimentar-se com maior facilidade entre diferentes espaços sociais e culturais. Assim, em constante estado de pesquisa e experimentação, imprimo tais condições na minha própria vida e na maneira como penso, pesquiso e faço arte. Fundindo vida e obra.

Ao buscar soluções para a sustentabilidade destes processos, identifico que parece interessar ao discurso do poder nos manter presos à mesma localidade, sem enxergar soluções que nossos vizinhos têm construído para problemas que podem ser igualmente comuns a nós. Assim, acredito que a utilização das próprias armas e estratégias do capitalismo, mas de forma consciente e crítica, possa ser uma forma eficaz de resistência contra suas opressões. Ao adotar uma postura nômade e líquida, o ator talvez possa se tornar capaz de movimentar-se com maior liberdade e criatividade. E, pelo lado de dentro, como vírus, talvez encontre outras formas de resistir ao discurso do poder capitalista e de criar novas possibilidades de existência e transformação ao se conectar com as ilhas de resistência que existem em localidades apartadas da que habita.

Se a matéria prima da arte é a vida, o ator tem trabalhado com matérias cada vez mais inconstantes e imprevisíveis. E um ator com conceitos solidamente arraigados talvez possa sofrer ou viver em constante movimento de resistência diante de tal constatação. Assim, a partir das perspectivas aqui apresentadas, podemos refletir sobre a possibilidade de que um ator que se permite líquido, como a realidade do nosso próprio tempo, talvez possa encontrar caminhos para este processo de adaptabilidade e transformação com mais facilidade.

A flexibilidade que podemos encontrar no nomadismo, que evoca também escolhas minimalistas, pode se apresentar como estilo de vida e estratégia criativa, além de uma ferramenta libertadora, para algumas pessoas, contra um aprisionador modelo de vida e pensamento vendido por um discurso do poder capitalista. Um estilo de vida e trabalho que, consequentemente, alimenta uma linha de pensamento criativo e apresenta formas viáveis de resistência à estagnação, à apatia e ao controle institucionalizado, permitindo ao indivíduo ter maior autonomia e liberdade para moldar sua própria vida e identidade. Ademais, escolhas minimalistas que permitam um nomadismo sustentável também podem ser vistas como uma alternativa ao consumismo desenfreado, que pode levar à acumulação de bens desnecessários e a uma vida pautada pelo ter em detrimento do ser. No entanto, é importante destacar que essa afirmação não é consensual e pode gerar controvérsias. Há riscos no nomadismo e no minimalismo, assim como em qualquer escolha de estilo de vida. Alguns críticos argumentam que o nomadismo pode levar à precarização do trabalho e à instabilidade financeira, o que pode limitar a liberdade do indivíduo. Além disso, há também o risco de romantizar essas escolhas, ignorando as dificuldades e desafios reais enfrentados por quem opta por esse estilo de vida. Portanto, embora habitar esses espaços possa ser libertário para algumas pessoas, é importante ter em mente que essa escolha não é isenta de riscos e desafios, e deve ser feita com consciência e reflexão crítica.

Ao mesmo tempo em que estimula um estilo de vida que nos mantém atados a coisas, empresas, instituições e lugares que não nos pertencem, as forças do capital se liberam e atuam cada vez mais livremente. Acredito que um artista aprisionado, seja literal ou metaforicamente, pode ter suas capacidades criativas e de reflexão limitadas pelas barreiras que o aprisionam. Se um artista não consegue se libertar das ideias preconcebidas e dos conceitos arraigados que o mantém aprisionado, ele pode ter dificuldade em trazer novas perspectivas e respostas para questões que o mundo apresenta. Além disso, ele pode ficar preso em uma realidade limitada, incapaz de entender ou se conectar com a realidade dos mundos exteriores. E, claro, existe risco nisso. Mas transitar com mais liberdade pode ser uma experiência enriquecedora para um artista em vários aspectos. Em primeiro lugar, a viagem pode proporcionar novas experiências, paisagens e culturas que podem inspirar novas ideias e perspectivas. Além disso, ao se afastar do seu ambiente habitual, o artista pode se desafiar a sair da sua zona de conforto, experimentando novas formas de pensar e de se expressar artisticamente. Viajar também pode ser uma oportunidade para o artista conhecer outros artistas, trocar ideias e aprender com diferentes estilos e técnicas. Isso pode contribuir para o seu crescimento e desenvolvimento artístico, ampliando sua visão de mundo e aumentando sua habilidade de se comunicar com diferentes públicos e contribuir com sua própria localidade, se livrar de bloqueios criativos e encontrar novas inspirações.

A transmídia pode ser vista como um espaço entre territórios, ocupado como *atoral* (onde se é ator e autor concomitantemente), e que permite a viabilidade e sustentabilidade do trabalho nômade do ator. Uma possibilidade de viajar por espaços abstratos, estéticas e linguagens. É um espaço complexo que requer a produção de conteúdo em diferentes plataformas, o que pode ser uma tarefa desafiadora e, muitas vezes, esgotante para os criadores envolvidos. Para escapar dessa característica escravizadora, é importante entender que a transmídia não exige a produção de todo o conteúdo em todas as plataformas. Em vez disso, o objetivo é criar uma narrativa coerente que possa ser apreciada em diferentes plataformas, cada uma com sua própria contribuição para a história. Uma das formas de se livrar do excesso de trabalho na produção transmídia é a colaboração. Criadores podem trabalhar em conjunto para produzir diferentes elementos da narrativa em diferentes plataformas, como por exemplo, um escritor que cria a história em um livro, enquanto outro criador trabalha na adaptação para o cinema ou série de televisão. Por fim, é importante lembrar que a produção transmídia não é obrigatória para nenhuma obra de arte, é uma escolha do artista, de acordo com as condições concretas e objetivas com que realiza o seu trabalho. Nem todas as histórias precisam ser contadas em várias plataformas, e nem todos os criadores precisam se aventurar na produção transmídia. É preciso

avaliar se essa abordagem se adequa à história que se deseja contar e se o criador está disposto e preparado para o trabalho necessário. No entanto, a narrativa transmídia não se limita apenas a contar uma história em várias plataformas. Ela também pode permitir que os espectadores participem ativamente da história, criando um ambiente *atoral*.

O espaço transmídia pode ser, ainda, enquanto possibilidade, um lugar onde o espectador se torna um participante ativo na construção da história, tendo a oportunidade de explorar diferentes pontos de vista e enriquecer a narrativa com suas próprias contribuições. Isso torna o espaço da transmídia um ambiente altamente envolvente e interativo. Além disso, a narrativa transmídia também pode oferecer uma experiência única e personalizada para cada usuário. Em alguns casos, com a possibilidade de escolher diferentes caminhos e desdobramentos da história, cada usuário pode criar uma experiência única e personalizada. Isso amplia o alcance e a profundidade da história, tornando-a mais rica e significativa para cada espectador. Em um mundo onde a tecnologia e a internet estão cada vez mais presentes em nossas vidas, a narrativa transmídia oferece uma forma inovadora de contar histórias e de envolver o público.

A perspectiva contemporânea apresentada, converge com as minhas experiências enquanto um ator nômade em sua busca por alternativas em um mundo que promete liberdade, mas que também prepara armadilhas. Em um sistema onde a identidade, a individualização e o sucesso podem se tornar ferramentas de aprisionamento, o desapego talvez se revele como a maior arma e desafio de um ator que deseja ampliar sua capacidade de trânsito.

Maria Cristina da Silva Pereira (2008) parte da concepção de Stuart Hall (2005) de que as identidades, consideradas estabelecidas e estáveis, estão sendo fragmentadas em meio a uma proliferação de diferenciações. Nesse sentido, a pesquisadora argumenta que o ator, além de ter uma função artística, também desempenha um papel social extremamente relevante na construção e desconstrução de suas práticas e reflexões poéticas, que podem influenciar direta ou indiretamente o comportamento social e a arte como forma de revelação e manifestação simbólica. Enquanto, Jean Duvignaud (1972), em sua obra "Sociologia do Comediante", destaca que o ator encarna condutas imaginárias, que se tornam convincentes ao serem realizadas na trama da vida real. Segundo ele, o ator é inseparável do conceito de papel social e do exercício dos comportamentos que esse papel implica em um contexto de experiência coletiva.

Para isso, ao ator me parece fundamental a compreensão consciente de onde se encontra e, portanto, uma definição clara de cada território em que atua, capaz de visualizar suas liminaridades e de transitar para além destes limites sem se perder. Um ator nômade, aprendendo com a viagem, poroso e permeável, necessitará evocar constantemente suas

habilidades metamórficas. Cada obra, espaço e público interfere diretamente na formação ou transformação da identidade do ator na medida em que busca diferentes meios para expandir o território cênico e diversificar sua relação com o público.

No teatro, enquanto uma arte do convívio, a presença física dos corpos e o encontro são essenciais para que o evento cênico como tal aconteça. O teatro é, assim, um espaço de encontro para o convívio de corpos físicos, capaz de transformar espaços não convencionais em ambientes para o desenvolvimento de espetáculos e para a interação com o público no tempo presente e no mundo concreto. Já a arte do ator vai além do teatro, transpõe limites e interseções. Por isso que "explodir" o palco pode ser visto como uma atitude política, que invade e expande a arte sobre o território do real. O teatro, e para além dele a arte do ator, se torna uma experiência singular e favorece a construção de espaços de subjetividade alternativos, uma zona de experiência. Já a presença é um conceito complexo que pode ter diferentes interpretações dependendo do contexto em que é utilizado. No teatro, por exemplo, a presença física é essencial para a criação da teatralidade e para a relação entre os atores e o público. Mas em outros contextos, como nas interações virtuais, a presença pode ser mais abstrata e subjetiva, dependendo da forma como as pessoas se comunicam e interagem. Além disso, a presença também pode ser influenciada por fatores como emoções, intenções e expectativas. Em resumo, a presença pode ser entendida de maneiras diversas e sua extensão pode variar de acordo com o contexto e a forma como é percebida por cada indivíduo.

A presença na virtualidade é um tema de discussão em constante desenvolvimento na era digital. Embora a tecnologia permita a conexão em tempo real com outras pessoas em diferentes locais, há um debate sobre se essa presença é, de alguma forma, equivalente ou não à presença física. Alguns argumentam que a presença virtual não é tão completa quanto a presença física, pois não há interação com o ambiente físico, e há uma sensação de despersonalização. No entanto, outros argumentam que a presença virtual pode ser tão intensa quanto a presença física, dependendo da qualidade e da intensidade da conexão. A presença virtual é uma nova forma de interação social e, como tal, é importante explorar suas possibilidades e limitações. Estar fisicamente presente em um lugar é uma forma de presença, mas não é a única. A presença pode ocorrer em diferentes formas e contextos, tanto físicos quanto virtuais.

A presença pode ser entendida como uma sensação subjetiva de estar conectado com um determinado ambiente ou situação, e isso pode ocorrer tanto em espaços físicos quanto em espaços virtuais. Por exemplo, em uma videoconferência, uma pessoa pode sentir que está presente na reunião, mesmo estando fisicamente em outro local. De fato, a percepção da presença e do presente é algo que acontece na mente de cada um e não necessariamente no

mundo concreto. Nesse sentido, é interessante questionar até que ponto limitar o conceito de presença apenas ao espaço físico é realmente válido. Afinal, a tecnologia e a virtualidade estão cada vez mais presentes em nossas vidas e muitas vezes proporcionam experiências que nos fazem sentir presentes em lugares distantes ou em situações que antes eram impossíveis. Além disso, podemos estar fisicamente presentes em um lugar, mas emocionalmente desconectados e, portanto, não estar realmente presentes. Por outro lado, podemos estar longe fisicamente, mas ainda assim presentes mental e emocionalmente em um determinado momento ou situação. Por isso, é importante considerar que a presença é uma experiência subjetiva e multifacetada, que pode ser influenciada por vários fatores, além do espaço físico. Afinal, a percepção da presença depende da nossa capacidade de nos conectarmos com a situação, com as pessoas envolvidas e com nós mesmos, independentemente de onde estamos fisicamente.

Ademais, o espectador também tem papel importante na construção de significado da obra de arte. Quando nosso cérebro é capaz de apreender os estímulos provocados pelo mundo concreto, a interpretação desses estímulos já é influenciada pelas experiências, conhecimentos e expectativas prévias. Nesse sentido, a presença da obra de arte, seja no espaço físico ou digital, se define na mente do espectador. Destaco a relevância da interpretação do espectador na construção do sentido da obra de arte, já que a compreensão de uma obra de arte, claramente, é influenciada pelo horizonte de expectativas do leitor, que é moldado por suas experiências prévias. A obra de arte completa-se a partir da interpretação do espectador. Dessa forma, é possível afirmar que a percepção do estado presença do ator em cena, na perspectiva do espectador, é influenciada não apenas pela performance em si, mas também pelas expectativas e bagagem cultural de cada indivíduo. É nessa interação entre a obra de arte e o espectador que se constrói o sentido e a relevância da arte, tornando-a um processo dinâmico e em constante desenvolvimento.

Por fim, é inevitável que este texto seja impelido a oferecer pistas sobre como o trabalho de ator, nômade também dentro de uma perspectiva transmídia, se situa na realidade do mundo contemporâneo, visto que seu trabalho já vem sendo desenvolvido em telas desde a modernidade. Ou seja, aquilo que vem sendo experimentado desde o início do século XX criou, paulatinamente, diferenciações entre cinema e teatro. As produções televisivas também não se confundem mais com o teatro. Mas o acesso aos recursos audiovisuais, em especial depois da pandemia de COVID-19, impuseram novos desafios, experimentações e provocaram, também, inúmeras imbricações. Poderemos ver, no capítulo seguinte, como o meu trabalho, a partir de uma perspectiva nômade, seguindo uma tendência contemporânea, transbordou uma obra teatral para outros territórios a partir de uma perspectiva transmidiática.

2 KATATONISCH: A VERDADE E O ESPAÇO TRANSMIDIÁTICO

A formação de um ator contemporâneo comumente se dá por meio de um ambiente de migração por técnicas de interpretação e experimentação de territórios distintos que atravessam "múltiplas heranças estéticas teatrais [...] em que o ator toma lugar como o núcleo e a essência do desempenho cênico" (ALENCAR, 2013, p.94). E nesse caminho no aprendizado da atuação frequentemente experimenta-se, nos dias atuais, uma diversidade de novos territórios disponíveis ao trabalho do ator, sejam as diferentes vertentes de teatro ou os múltiplos caminhos do trabalho com o audiovisual, assim como as mais várias linhas de expressão artística e comunicação. É visível a questão de que tais heranças estéticas são postas em convergência com um fluxo que vai de encontro a um mundo cada vez mais digitalizado.

O processo de preparação de um ator transmidiático toma esse tipo de percurso, relacionado às múltiplas heranças estéticas do teatro, da performance e do audiovisual, que fluem em uma busca por territórios diversos que vão de encontro ao lugar onde está o espectador. Nas redes sociais e nas demais plataformas digitais, vemos produção de conteúdos em que todas as fronteiras se diluem e não importa mais se é fotografia, teatro, cinema ou vida real. O que importa nesse contexto é a capacidade de se comunicar e se conectar com o espectador, independentemente da plataforma ou formato utilizado. Para um ator contemporâneo que pretende desenvolver um trabalho transmidiático, preparado para atuar em diferentes meios e mídias, tendo em mente que cada uma delas possui suas particularidades e exigências específicas, parece importante ter um repertório amplo de referências estéticas e culturais, que permita explorar as possibilidades oferecidas pelos diferentes meios de expressão, criando uma experiência artística que seja capaz de dialogar com o espectador.

A reflexão acerca da relação entre o ator contemporâneo e o espectador adquire cada vez mais importância em meio à crescente digitalização da produção artística. A busca por espaços e territórios de atuação que estabeleçam uma conexão significativa com o público vai além da mera exibição das obras, exigindo uma análise aprofundada das estratégias tradicionais de comunicação e exibição utilizadas no mercado da arte. Nesse sentido, como pesquisador, entendo que a consideração dos valores éticos envolvidos no intercâmbio entre o ator e o espectador se faz necessária. O entendimento da relação entre ambos não pode ser reduzido a uma perspectiva puramente comercial, mas deve ser permeado por reflexões teóricas que contemplem o papel social da arte e sua função enquanto ferramenta de transformação e crítica da realidade. É nesse contexto que a análise dos espaços e territórios disponíveis ao ator contemporâneo ganha relevância. Ao considerarmos a complexidade dos meios de produção e

distribuição de conteúdo artístico, é preciso refletir sobre o impacto das estratégias utilizadas na relação com o público. Dessa forma, a adoção de uma postura ética em relação ao intercâmbio entre ator e espectador pode garantir uma produção artística mais consciente e engajada com os desafios contemporâneos.

Associar-se à questão de mercado no contexto descrito pode ser visto como uma mentira porque pode promover a falsa ideia de que a arte e a cultura são meros produtos comerciais, em que o valor está vinculado somente ao seu potencial de vendas e lucros. Essa perspectiva pode levar à redução da arte a uma *commodity*, em que o que importa é a sua capacidade de gerar dinheiro, e não a sua função social e cultural. Além disso, uma abordagem que coloca o mercado como principal referência pode gerar a padronização da arte, que é produzida para agradar a um público-alvo específico, em vez de promover a diversidade e a originalidade. Nesse sentido, parece importante que, nesta reflexão teórica, a ética que permeia o discurso sobre a relação do ator contemporâneo com o mercado reconheça a arte como uma expressão cultural e social que transcende sua dimensão mercantil. O ator contemporâneo pode buscar espaços e territórios de atuação que estejam em sintonia com sua prática artística e que possibilitem um diálogo autêntico e significativo com o público, sem que a busca por lucro seja o único critério a ser considerado.

Por esse motivo, fugindo à lógica de mercado e da visão da arte enquanto produto, nesta pesquisa, me aprofundo na criação prática de sessenta e três videopeformances[7] em formato de curta-metragens experimentais como expansão do universo do espetáculo teatral *Katatonisch*[8]. Uma busca pela estética do sonho. Um espaço de investigação sobre as fronteiras entre sonho e realidade. O espetáculo é uma ferramenta de conexão com novas percepções do mundo. Devaneio e insanidade se apresentam por meio de uma figura meio animal, meio homem. Do terror à comédia, este espetáculo convida o espectador a transitar, junto com o ator, por diferentes sensações e sentimentos inerentes à vida e ao tempo presente. É uma reflexão sensorial sobre quem somos e sobre o momento que estamos vivendo. Segundo o diretor do espetáculo, Miqueias Paz, o espetáculo é:

> Sangue, suor, vísceras, pulmão, respiração. Os processos em que a atividade corporal se faz fundamental se utilizam de uma linguagem que toca o ser humano a partir não do verbo, mas das sensações, da emoção, da percepção. Aqui, as vísceras dizem muito

[7] Link para a primeira temporada com quinze episódios: https://bit.ly/katatonisch1; link da segunda temporada com quarenta e oito episódios: https://bit.ly/katatonisch2. Os vídeos também foram repercutidos em diferentes formatos e edições na rede social www.instagram.com/atornomade

[8] Link para o vídeo do espetáculo teatral na íntegra: https://www.youtube.com/watch?v=Bqvh5bzi8C8 . O vídeo deve ser assistido solitariamente por cada espectador, em ambiente completamente escuro, à noite, com fones de ouvido ou com amplificação de áudio.

> mais do que a palavra. O ator corporal toca em sentimentos e sensações nos quais o espectador nem se percebe envolvido. A relação de compreensão do espetáculo não é digerida de imediato porque ela provoca determinadas emoções que, às vezes, levam dias para que sejam decodificadas e compreendidas. É muito comum no teatro físico, principalmente quando se utiliza uma linguagem abstrata, que o espectador se envolva com o espetáculo, se emocione, ria, chore e, muitas vezes, não consiga nem explicar o que está sentindo. O verbo é capaz de criar uma ilusão - objetiva e explica o que o corpo faz sentir. É muito comum, com objetos imaginários, você ver as reações… como quando manipulo um chiclete imaginário em meu espetáculo e o público reage de maneira contundente, com náuseas, sem que nada, de fato, esteja sendo feito. Se eu contasse esta cena, provavelmente não teria vinte por cento desta sensação. No teatro físico é essa a essência que toca. Você faz com que o espectador se movimente internamente e envolva seus próprios músculos naquilo que você está executando. Quando vejo a proposta do *Katatonisch* em execução eu tenho esta sensação. As pessoas se tocam, se percebem, sofrem e se angustiam exatamente por causa do que está sendo construído com e por meio do corpo. Como diretor, fui muito feliz em ter o ator com a disponibilidade e integridade física necessárias. Essa entrega faz com que haja um desenvolvimento muito pleno. E neste processo é importante o cuidado em fazer com que o ator se cuide muito para que não se torne um exibicionista, porque há uma forte tendência dos atores físicos caírem nesta cilada e sobrevalorizarem sua capacidade e vitalidade, quando isso é o que menos importa que seja percebido. O objetivo não é que o espectador se espante com a definição muscular e capacidade de respiração, mas sim que se envolva na respiração e na pulsação do ator, fazendo conexão entre o universo do espetáculo e o imaginário da platéia. O teatro físico tem esse poder. O que buscamos no *Katatonisch* é isso: que a prática visceral que existe no espetáculo faça com que as entranhas do espectador também pulsem e explodam com a execução da obra. Que ao final do espetáculo o espectador esteja quase tão cansado quanto o ator que o executou, porque ele acompanha e reage a cada gesto, movimento e respiração como se ele mesmo o executasse internamente. Teatro físico e mímica contemporânea se encontram no processo de montagem numa confluência íntima e orgânica. Meses de trabalho para alinhar anos de pesquisa. Sem a necessidade de uma estrutura dramática tradicional, o corpo do ator, num diálogo com as sombras e objetos que colaboram na composição das imagens, cria formas compreensíveis ao imaginário coletivo, não necessitando e até evitando o uso da palavra inteligível, buscando formas extra cotidianas de diálogo com o interlocutor[9].

Miqueias Paz, diretor do espetáculo, traz em seu corpo, todo um universo imagético conectado a um trabalho físico fortemente conectado à sua respiração e a uma experiência de mais de quarenta anos criando formas com o movimento. Mímico reconhecido no Brasil e no mundo, começou um diálogo com o ator do espetáculo em 2010 por meio da direção de outros trabalhos coletivos, cursos imersivos, assessoria em mímica e teatro físico. O espetáculo também é fruto desta relação. "O mímico das mil formas" é também um mímico da sonoridade. Talvez por isso, a cenografia desta experiência é desenhada e sentida por meio dos sons. Assim, a colaboração do multi-instrumentista Fernando Assis na concepção, desenvolvimento e execução da trilha sonora é fundamental. É ela o movimento invisível que transpassa o espectador. É ela que desenha no escuro as sensações, o clima, a temperatura, o sentimento e o espaço abstrato onde acontece a narrativa desconstruída.

[9] Transcrição de áudio do vídeo "Miqueias Paz: direção, preparação e processo criativo em *Katatonisch*", que podemos encontrar em https://www.youtube.com/watch?v=iuRdG6MBMF0

Ao decidir, enquanto ator, construir um espetáculo que fosse a síntese das múltiplas linhas de pesquisa que envolvem o meu trabalho, estabeleci um desafio para vida: criei um espetáculo que é, ele mesmo, resultado de um processo e uma proposição de múltiplos processos. O espetáculo não tem um ponto final. Ele sempre propõe mais e solicita mais ao trabalho do ator. Assim, os ensaios e a preparação para realização do espetáculo são, em si, um treinamento completo para o desenvolvimento do trabalho do ator numa perspectiva do teatro contemporâneo. A máscara (e nela o trabalho do palhaço contemporâneo e do bufão), a palavra (ou a potencialidade sonora do corpo do ator), a pesquisa de linguagem (numa busca de uma estética do sonho) e a inter-relação entre teatro, vídeo e cinema - um caminho trilhado a anos por mim em diversos espetáculos, convergem, todos, em uma só obra. Desafio, inquietação e desconstrução de modelos pré-estabelecidos. Um jeito próprio, estranho e convicto. O espetáculo é, sobretudo, uma encruzilhada. Um ponto de conexão entre profissionais, pessoas e linguagens. Aponta para diversos caminhos e se estabelece como obra aberta e se completa apenas na mente do espectador. A investigação do onírico, do universo do sonho e de uma estética que nasce desta relação com o delírio são propostas deste trabalho. A realidade para além da realidade. E neste campo de investigação e experimentação, sem jamais chegar há qualquer conclusão ou ponto final, nos encontramos com outros artistas que, de alguma forma, dialogam suas obras neste espectro criativo em suas múltiplas linguagens: Salvador Dalí, Luis Buñuel, David Lynch, Jan Saudek nos atravessam e nos alimentam. A encruzilhada está aqui também no encontro de linguagens: teatro, vídeo, cinema, dança, música, performance e circo. Emaranhados, deformados e quase irreconhecíveis em nosso circo dos horrores. A luz, a trilha sonora, cenografia, os objetos e figurinos acompanham a estética do sonho, do onírico e, de forma minimalista e objetiva, são caminhos para o encontro entre obra e espectador. O espetáculo existe a partir da influência do espectador.

Assim como no espetáculo, na perspectiva transmidiática, a atuação se estende para diversas mídias, fazendo uso da fotografia, do cinema, do vídeo, das artes visuais, das plataformas de *internet* e plataformas *off line*. A figura do ator media essas relações já que ele transcende a experiência teatral e a experiência cinematográfica a partir de recursos de vídeo, das mídias digitais, da arte de rua e dos rituais. A arte do ator permeia a vida em seus múltiplos ambientes e formas de conexão e expressão.

Essa experiência com o espetáculo *Katatonisch* não é um fenômeno isolado. O artigo "Transmídia e Criação Artística Autoral: A Aurora Pós-Humana", do Dr. Edgar Silveira Franco e da Dra. Danielle Barros Fortuna (2015), é uma importante contribuição para a compreensão da perspectiva transmidiática na atuação e na criação artística, que aponta a transmidialidade

como uma característica da cultura contemporânea que se manifesta na interação entre diferentes mídias e plataformas, criando uma rede complexa de referências e significados.

Na perspectiva transmidiática, a atuação se expande para além do palco e da tela, explorando as possibilidades da fotografia, do vídeo, das artes plásticas, das plataformas digitais e *off-line*, da arte de rua e dos rituais. Para esta pesquisa, focada nas artes da cena, a figura do ator é fundamental nesse contexto, pois é ele quem media as relações entre as diferentes mídias e formas de expressão. Como destacam Franco e Fortuna (2015), "os mais notórios artistas do século passado foram aqueles que tiveram sempre a coragem de romper com seus 'movimentos' de origem e experimentar com as múltiplas mídias de seu tempo" (p.149). Para o ator contemporâneo, a atuação é uma experiência multidimensional que permeia a vida em seus múltiplos ambientes e formas de conexão e expressão. Nesse sentido, Salvador Dalí e, como referência mais recente, o Grupo Fluxus[10] são exemplos de artistas que exploraram a perspectiva transmidiática em suas obras, criando obras que desafiam as fronteiras entre as diferentes formas de arte. O espetáculo *Katatonisch*, enquanto território de exploração laboratorial para esta pesquisa, é um outro exemplo dessa abordagem, que busca ampliar as possibilidades da atuação e da criação artística autoral.

Na Figura 1 e em outras que ilustram o texto deste capítulo poderemos ver um outro desdobramento transmídia da obra. Agora sobre o território da fotografia. Como é próprio de uma obra transmídia, a narrativa da imagem nasce de forma orgânica no próprio território de experimentação. A série de fotografias não corresponde ao espetáculo em si, mas aspectos da narrativa desdobrados em novas obras independentes. No caso das fotos deste capítulo, exploro um dos personagens do espetáculo: o homem sem face - referência clássica à obra de René Magritte (Lessines, 21 de novembro de 1898 — Bruxelas, 15 de Agosto de 1967; um dos principais artistas do movimento surrealista) e também inspirado em inúmeros relatos e obras construídas a partir de memórias de sonho. É comum, nos sonhos, não conseguirmos distinguir os rostos de muitas das personagens que nos aparecem.

[10] O Grupo Fluxus, fundado na década de 1960 pelo artista lituano/americano George Maciunas, é um coletivo inovador que continua ativo até os dias atuais. Inicialmente, o Fluxus era uma rede abrangente de compositores e artistas internacionais, caracterizando-se mais como uma atitude compartilhada do que um movimento estrito, com o propósito de promover ações e pensamentos revolucionários em arte. Essa abordagem ecoa claramente a essência do dadaísmo, movimento artístico ocorrido no início do século XX.

Figura 1 - Experimentação transmídia de *Katatonisch* no Acquamania - Parque aquático abandonado no município de Abadiânia, Goiás, Brasil

Fonte: arquivo do autor.

A partir de uma obra como *Katatonisch* parece possível perceber o teatro enquanto manifestação social, cultural e artística que transcende sua linguagem e contribui para a construção de novos olhares, tanto para o próprio teatro quanto para suas relações. A atuação, no palco da visualidade, se alinha com a arte do agora na criação de uma obra aberta que se completa a partir da perspectiva do espectador, provavelmente gerando múltiplas significações, únicas e singulares.

Na criação de cada videopeformance e de cada performance fotográfica, buscou-se, para cada episódio ou imagem, elementos imagéticos ou memórias de sonhos que, em interação com o ator e a máscara da personagem, criassem um canal de abertura para múltiplas significações particulares. O que significa para cada pessoa um signo que remeta à queda, ao nascer do sol, à ponte[11]…?

[11] Figura 2.

Figura 2 – Experimentação transmídia de *Katatonisch* em Alto Paraíso, Vila de São Jorge, Parque Nacional da Chapada dos Veadeiros, Goiás, Brasil

Fonte: arquivo do autor.

Uma vez que a interpretação de símbolos está diretamente ligada às experiências individuais e culturais de cada um, uma mesma imagem pode evocar significados diferentes. Para algumas pessoas, o nascer do sol pode representar um novo começo, um renascimento ou a esperança de um futuro melhor, enquanto para outras pode simbolizar a passagem do tempo ou a efemeridade da vida. Já a ponte pode evocar ideias de conexão, transição ou superação de obstáculos, mas também pode ser associada a medos ou incertezas. Em *Katatonisch*, uma peça teatral que se pretende surrealista, esses símbolos são explorados de maneiras inusitadas e desconstruídos para criar novos significados, desconfortos e outras sensações no público. Nesse sentido, a criação artística envolve a seleção de elementos imagéticos e memórias de sonhos que, em conjunto com o ator e a máscara da personagem, possam transmitir mensagens

simbólicas e provocar sensações e emoções diversas no público. Como apontam Franco e Fortuna (2015, p.159), as “produções transmidiáticas nasceram em um contexto midiático capitalista visando à diversificação e venda de produtos, o seu uso com finalidades unicamente expressivas e poéticas configura-se como uma subversão da sua tradição mercantilista” e o uso da transmídia na arte “também rompe com tradição segmentada no âmbito das artes que desde o advento do industrialismo propõe uma super especialização com a pretensão de produzir excelência”. A transmidialidade, desta maneira, permite que os significados simbólicos de obras de arte sejam amplificados em diferentes mídias, como a fotografia e o vídeo, abrindo possibilidades para a criação de significados particulares. Assim, cada espectador pode interpretar os signos de forma única, a partir de sua própria subjetividade e experiências de vida. Por exemplo, um espectador pode interpretar a queda como um símbolo de perda ou fracasso, enquanto outro pode vê-la como um símbolo de transformação e renovação. Essa multiplicidade de significados torna uma obra surrealista transmídia um espaço de diálogo entre o artista e o público, em que diferentes perspectivas e leituras são igualmente válidas.

Ao aproximar a obra teatral *Katatonisch* da obra cinematográfica, o espetáculo revela uma convergência fascinante entre as linguagens do teatro e do cinema, expandindo-se para outros meios, como as plataformas digitais, em uma abordagem transmídia. Ao contemplarmos o espetáculo *Katatonisch*, inspirado pela perspectiva estética do ator transmidiático, somos conduzidos a um universo que vai além das fronteiras tradicionais das artes cênicas. O conceito de ator transmidiático encontra-se intrinsecamente ligado à convergência entre o teatro e o cinema. O espetáculo nos remete à visão de Arlindo Machado (2007, p.13, 35, 36 - 37, 39) em seu livro "Pré-cinemas & pós-cinemas", onde ele aponta para o que a sociedade reprimiu na própria história do cinema: o devir do mundo dos sonhos, o afloramento do fantasma, a emergência do imaginário. Esses elementos, tão presentes em *Katatonisch*, em sua caixa escura, ganham vida e exigem dos espectadores uma total disponibilidade, conduzindo-os a um estado próximo ao sono ou à hipnose. Nessa condição, são convidados a vivenciar a obra de maneira intensa e imersiva que transcende os limites do teatro convencional. De fato, esses elementos imersivos constituem o próprio motor invisível que conduz ao cinema, conferindo-lhe uma dimensão mágica e poderosa. O cinematógrafo, em sua essência, é um dispositivo construído para materializar e reproduzir artificialmente esse lugar de onde emanam os fantasmas do imaginário. Ao assistir a um filme, os espectadores são chamados a uma total disponibilidade, chegando a um estado próximo ao sono ou à hipnose. A atividade psíquica nessa condição difere significativamente daquela de uma pessoa em estado de alerta ou imersa em outras atividades cotidianas. A experiência do cinema envolve uma entrega e regressão, e ao sairmos

da sala de exibição, ainda estamos impregnados pelo que vivemos psicologicamente durante a projeção. É como se levássemos um tempo para nos reconectar com a realidade externa, e nossos gestos e posturas podem denunciar os resquícios da experiência cinematográfica que acabamos de vivenciar. Esse mecanismo de fascínio, de certo entorpecimento do corpo diante da tela, remete ao próprio mecanismo do sonho. Durante o sono profundo, o corpo imobilizado permite que as representações mentais adquiram uma dimensão de "real", e o indivíduo tem a sensação de que tudo está realmente acontecendo para ele. O cinema, ao criar essa situação de prostração transitória, ativa os mecanismos de envolvimento e identificação da plateia, fazendo com que os signos projetados na tela ganhem vida, despertando emoções, reflexões e conexões profundas com o público.

Através da câmera e da mediação do olhar do fotógrafo, detalhes e nuances da atuação são capturados, revelando aspectos sutis e intensificando a experiência do espectador, além de criar possibilidade expansão do espaço cênico e criação de fantasmagorias. Estabelece-se, assim, um novo território para a ação cênica, criando uma plataforma que vai além do palco tradicional, permitindo explorar um vasto espectro de possibilidades expressivas do ator.

Esse encontro entre teatro e cinema se aprofunda ao considerarmos o conceito de montagem apresentado por Jean-Claude Bernardet (2009, p.40) em seu livro "O que é Cinema". O cinema, como ele argumenta, é fundamentalmente uma expressão de montagem. Essa montagem não se restringe apenas à sequência temporal dos planos, mas abrange também a organização interna de cada plano. Os elementos apresentados na tela adquirem significados complexos por meio de sua inserção em um contexto, onde a ambiguidade prevalece. Um único plano pode abrigar diversas significações que, por vezes, vão além do óbvio e lançam mão de uma rica simbologia. Essas operações de seleção e montagem, tão intrínsecas ao cinema, inspiram também a organização do espetáculo teatral *Katatonisch*, que busca extrair esse potencial da linguagem cinematográfica e encontrar paralelo no teatro. Ao utilizar tanto ação cênica capturada pela câmera e projetada no palco quanto a ação desenvolvida no espaço físico concreto a obra transcende as fronteiras tradicionais do teatro e incorpora elementos cinematográficos.

O espetáculo *Katatonisch* apresenta uma abordagem que explora a não-linearidade temporal em relação à montagem da sequência de cenas. Ao assisti-lo, somos levados a pensar em diferentes sequências para as cenas, como se o tempo estivesse recortado e as peças do quebra-cabeça fossem constantemente rearranjadas. Essa proposta ousada de reordenar os "quadros" em ordens distintas a cada nova apresentação permite que o espectador experimente o mesmo espetáculo de forma renovada, com uma multiplicidade de possibilidades e novos

significados a serem descobertos. A intenção por trás desse intrincado processo de montagem é envolver o público em uma jornada singular de interpretação e percepção. A cada nova apresentação, novos *insights* são proporcionados, desafiando a compreensão tradicional da narrativa teatral. A experiência se torna uma viagem fascinante pelos diversos caminhos que o espetáculo pode trilhar, trazendo à tona diferentes perspectivas e reflexões. Essa abordagem transmídia, mescla elementos do teatro e do cinema. A câmera, nesse contexto, assume um papel crucial ao capturar as nuances da atuação do ator.

Ao transcender as fronteiras do formato linear, o espetáculo desafia a ideia convencional de uma narrativa fixa e abre espaço para a liberdade interpretativa do espectador. A reordenação das cenas traz à tona novos significados, criando uma experiência única para cada indivíduo presente na plateia. Com isso, *Katatonisch* revela-se como uma obra de arte viva e dinâmica, em constante transformação a cada encenação. Cada espectador recorrente é convidado a embarcar em uma jornada de descobertas, em que o espetáculo revela diferentes facetas e desdobramentos a cada novo olhar. Ao proporcionar essa rica pluralidade de interpretações, *Katatonisch* eleva a arte da montagem a um patamar singular, mostrando como a organização não-linear das cenas pode, também no teatro, revolucionar a forma como experienciamos a experiência cênica. Essa fusão das linguagens artísticas abre as portas para um universo de possibilidades criativas. A possibilidade de uma edição física e remontagem da sequência dos quadros do espetáculo *Katatonisch* a cada apresentação ainda não foi tão frequente no teatro como se esperava. No entanto, ao adentrar o espaço das videoperformances em formato de curta-metragem, a obra encontrou um novo terreno fértil para expandir suas ideias e intenções. Cada quadro e intenção do espetáculo ganharam uma dimensão ampliada, entrecruzando-se com novos cenários e ferramentas, enriquecendo a experiência artística como um todo. A migração para o formato de curta-metragem permitiu explorar novas possibilidades criativas, sem as limitações físicas do palco, aproveitando a liberdade da linguagem cinematográfica. A câmera, agora, tornou-se uma aliada ainda mais poderosa, capturando detalhes e nuances que expandem o significado original de cada cena e adicionam novas camadas de interpretação. Esse processo de adaptação para o universo das videoperformances permitiu que *Katatonisch* se reinventasse, estabelecendo uma intersecção entre o teatro e o cinema de forma ainda mais profunda. Cada quadro, anteriormente delimitado em sua sequência, agora pode ser explorado e ampliado em novas direções, possibilitando aos espectadores uma imersão mais ampla e rica na obra. Os cenários e ferramentas cinematográficas trouxeram à tona novos contextos e atmosferas, ampliando a experiência sensorial do público. A linguagem visual ganhou um

protagonismo ainda maior, aliando-se ao talento do ator e à criatividade da equipe para criar uma narrativa envolvente e impactante.

Esse desenvolvimento do espetáculo para o meio das videoperformances trouxe consigo um horizonte de infinitas possibilidades criativas. A obra agora pode ser apreciada em diferentes plataformas e contextos, atingindo novos públicos e expandindo seu alcance artístico. O entrecruzamento entre teatro e cinema na forma de videoperformances permite que *Katatonisch* siga sua jornada de transformação e reinvenção, mantendo-se como uma obra viva, em constante desenvolvimento. A capacidade de recriar-se e se adaptar a diferentes formatos torna a obra ainda mais relevante e atual, conectando-se com o público de forma atemporal e universal. Dessa forma, *Katatonisch* demonstra que a arte é um território fértil para a exploração de novas fronteiras e linguagens, e que as possibilidades criativas são infinitas quando a imaginação e a ousadia encontram-se em plena sinergia.

A história do cinema está intimamente ligada à história do teatro, e podemos notar que muitos artistas de cinema começam suas carreiras no teatro, o que não deixa de influenciar constantemente a linguagem cinematográfica. Nesse sentido, a transformação constante que ocorre no processo de formação do ator também reflete os interesses sociais e históricos de cada momento, evidenciando a interação entre arte e sociedade. Portanto, aproximações entre teatro, cinema e outras mídias digitais evidenciam a multiplicidade de territórios possíveis para a atuação e para a criação artística.

Outro aspecto que nos chama atenção acerca da migração do trabalho do ator por territórios distintos até chegar no lugar contemporâneo das multimídias, do cinema e da propaganda, é o fato de que muito desse movimento é regido também por interesses inerentes ao mundo do trabalho. Nessa perspectiva, a qualidade do trabalho do ator muitas vezes é medida por sua popularidade ou pelos canais e meios de representação que consegue alcançar. Questão que atinge diretamente sua capacidade de subsistência, pois parece que, numa perspectiva publicitária e mercantilista, quanto maior audiência o ator alcança, mais ele é considerado como um bom profissional.

Na fotografia, pude explorar mais profundamente signos específicos em imagens estáticas. Certamente um resultado diferente do que encontramos no vídeo. Na Figura 3, aparece o espelho fragmentado. Esse elemento também aparece em vídeos da *websérie*, mas também nas obras de inúmeros surrealistas.

Figura 3 – Experimentação transmídia de *Katatonisch* no Acquamania - parque aquático abandonado no município de Abadiânia, Goiás, Brasil

Fonte: arquivo do autor.

A investigação de espaços possíveis para uma obra que se propõe transmidiática nos impele a uma produção que vá além da teoria e nos traga pistas para além dos modelos padronizados de atuação, já que estamos interagindo com territórios totalmente distintos dos tradicionais. Portanto, faz-se necessário concebermos um diálogo entre conhecimento teórico, a prática e a possibilidade de extrapolar os limites de cada área específica que colocamos em convergência.

Apontamos nossas lentes de aumento, cada vez mais, para o espaço entre territórios, para os pontos de intersecção entre as linguagens. Para uma pesquisa fortemente enraizada na transformação da prática, soaria limitante não superar as margens das folhas de papel e ter como único produto final do referido trabalho a sua defesa e publicação em formato de artigos científicos. Pois, o teatro pode ser um espaço para traduzir pesquisas em poesia, em arte. Ideia alinhada com a perspectiva que exploro nesta dissertação, onde é muito importante trazer as

questões acadêmicas para dentro do teatro, pois é uma forma de torná-las mais acessíveis e compreensíveis para o público.

Ao utilizar minha pesquisa acadêmica como ponto de partida para a recriação do espetáculo *Katatonisch*, evidencio, mais uma vez, que o teatro pode ser um espaço de experimentação, de questionamento e de reflexão crítica, ampliando as possibilidades de diálogo entre a academia e a sociedade em geral. Dessa forma, o teatro se apresenta como um espaço de intercâmbio de ideias e experiências, em que as diferentes linguagens e áreas do conhecimento se encontram e dialogam. Neste caminho, apresento, reproduzido no *frame* abaixo, um exemplo da riqueza de ambientes e cenários que a obra *Katatonisch*, antes limitada à caixa cênica ou salas escuras, pôde alcançar ao ser impulsionada pelas inquietações desta pesquisa, dialogando o espaço cênico, o ambiente digital e paisagens reais percorridas pelo ator em estado de trânsito, nômade, por diferentes regiões brasileiras.

Figura 4 – Experimentação transmídia de *Katatonisch*[12] - *frame* de videoperformance gravada na Vila de Trindade, Paraty, Rio de Janeiro, Brasil.

Fonte: arquivo pessoal do autor.

[12] Frame do episódio 08 - "a bancada da bala às 23h32", publicado no canal do Ator Nômade na plataforma de vídeo Youtube, no link: https://bit.ly/katatonisch-episodio8. Publicado em: 30 de março de 2022. Gravado em Trindade, Paraty, Estado do Rio de Janeiro.

E, como visto, a investigação sobre uma estética do sonho proposta por *Katatonisch*, posto em migração por diversos meios de comunicação, integra organicamente o cenário transmidiático. Assim, provavelmente, o espetáculo, ao retomar o palco teatral, deve levar consigo múltiplas referências de seus desdobramentos, assim como a ampliação de seu aspecto multimídia para a própria cena teatral. Tratando-se de uma investigação sobre as fronteiras entre sonho e realidade, sobre territórios ainda sem nome, o espetáculo surge como *locus* onde ancoro minha pesquisa. E, desta maneira, procuro migrar por diversos caminhos entre palco, espaços alternativos, casas, espaços abandonados e pela própria performance digital. A câmera, que registra esses caminhos que a performance percorre, investiga um jeito de nos comunicarmos artisticamente conectados com diversas novas ferramentas, entre elas as mídias digitais e suas várias faces. Assim, busco uma performance audiovisual centrada no trabalho do ator para talvez inspirar uma investigação mais frequente de um cinema também centrado na figura do ator.

A obra *Katatonisch* é uma busca pela estética do sonho. Um passeio por espaços que apresentam múltiplos olhares, incômodos, simbologias de libertação e aprisionamento. *Katatonisch* é uma palavra utilizada para catatônico na língua alemã. O conceito deriva da palavra catatonia. E o termo catatonia defini-se como uma impressionante anormalidade do comportamento motor, de origem psicológica ou neurológica, uma anomalia que pode se expressar como um transtorno de excitação, repetição de movimentos sem motivo aparente, por um estado de imobilidade estática que pode durar semanas, imitação de fala, imitação de movimento, negativismo agudo ou, ainda, movimento em "câmera lenta". O transtorno, além de uma rica inspiração para um teatro físico, evoca identificações com uma sociedade doente, repetitiva, amedrontada e catatônica. Pretende-se, assim, por meio da exposição do que deixamos à sombra, evocar sensações de medo, nojo e horror, não tão frequentes em teatro, capazes de absorver a atenção do espectador para dentro da narrativa não-linear e sensorial do espetáculo, ao mesmo tempo em que provoca um estranhamento capaz de manter o mesmo espectador em um estado de consciência constante para enxergar o mundo transtornado que o rodeia, um sistema que aprisiona e adoece as pessoas.

O espetáculo se apresenta como um prisma de inúmeros significados que se completam na mente do espectador. A finalidade é despertar sentidos e intenções, tanto no ator quanto na plateia para questões que incomodam e que nos colocam em contato com realidades incomuns ao nosso cotidiano. Essa relação, que a obra propõe expor, pode ser acessada em um sonho, mas também por meio da observação de um estado de anormalidade no cotidiano possível de acessar por meio da estética cênica.

À vista disso, a obra, ao pretender produzir interpretações abertas, todas verdadeiras, sobre seu conteúdo, provocando múltiplas significações de maneira orgânica, propõe o transbordamento da obra teatral. É o que vemos na obra fragmentada em conteúdos para a *internet*, propostos a partir da construção de cenas que nasceram de uma relação do universo da obra com ferramentas de construção de novos territórios midiáticos. Estas ferramentas são físicas (como uma câmera de celular, computador, ou *tablet*), mas também abstratas (como uma rede social ou plataforma digital). Assim sendo, procura-se manifestar nas diversas obras transmídia, construídas a partir do diálogo com diferentes espaços cênicos, sensações, impressões, provocações e sentimentos análogos à forma como o espetáculo se manifesta no palco teatral na presença física do espectador. Entretanto, na relação com um novo ambiente, a partir de um novo lugar de escuta, o público, disposto de maneira diferente, é convocado a um esforço constante de conexão e compreensão em um processo permanentemente mediado pelas representações culturais e pelas ferramentas disponíveis. O ator, por sua vez, pode ou não ignorar este esforço, pode falar ou não uma língua que seja compreensível ao espectador. Nessa perspectiva, o conceito de lugar ganha significação e, mais do que isso, aspectos de percepção afetiva, visto que a relação entre o público e a obra artística é um processo complexo e dinâmico, que envolve não apenas a disposição do espectador, mas também o ambiente e a linguagem utilizada pelo artista. Nessa perspectiva, o ator tem um papel fundamental na comunicação com o público, pois é ele quem materializa a linguagem da obra artística. O seu trabalho envolve não apenas o domínio técnico da performance, mas também a compreensão dos significados e das referências que a obra carrega consigo. No entanto, como mencionado anteriormente, o público também tem um papel ativo nesse processo de construção de significados. A sua percepção é determinante para a compreensão da obra e pode ser influenciada por fatores diversos, como a cultura em que se está inserido, a experiência prévia com obras similares, as ferramentas que intermediam a entrega do conteúdo, entre outros. Nesse sentido, é importante considerar não apenas a linguagem utilizada pelo artista, mas também o contexto em que a obra é apresentada e o diálogo que se estabelece entre a obra e o público.

A escuta do que é proposto pelo espaço cênico ou, ainda, pela câmera, pela plataforma, pelas ferramentas e recursos disponíveis pode contribuir para a construção de uma linguagem que atinja mais efetivamente o espectador, ao mesmo tempo em que não deixa de ser um elemento que interfere na percepção e na construção de significados. É a partir da interação entre esses elementos que se constrói a experiência estética, única e diferente para cada espectador.

A proposta de transitar por diversos espaços e meios de comunicação, tem o intuito de provocar uma "experiência de deslocamento de si e de transformação em um corpo-outro, desconhecido, irreconhecível", como Barreto (2021, p. 10) aponta quando descreve uma experiência semelhante realizada com a performance coletiva "Nós sós", também durante o isolamento físico imposto pela pandemia de Covid-19. O desejo é conectar o público e a própria atuação a diversas forças, formas e espaços do nosso cotidiano, observando quais desses espaços podem ser lugares abandonados ou sujeitos ao esquecimento na sociedade. Por conseguinte, a experiência transmidiática, ao provocar investigações e experimentos em fotografia, performance, intervenção de rua, plataformas de internet, vídeo e cinema, pode ser um importante revitalizador de lugares importantes ao convívio social e à fruição estética.

O território das múltiplas mídias oferece uma forma de comunicação da obra com o público em diferentes contextos. Os espaços podem ser diversos e a percepção do espectador do mesmo modo. É nesse sentido, no universo digital, que o espaço cênico toma formatos variados. E tanto o ator quanto o público são mediados pela câmera e pela tela, ambos produzindo um tipo de percepção cinematográfica sobre a atuação.

Principalmente nas mídias digitais, e mais especificamente nas redes sociais, como Arnaut (et.al., 2011, p. 264) afirma, "a comunicação é deslocada para a cultura, para o processo de produção de significados". Dessa forma, o receptor-espectador não é mais considerado apenas como pessoa que recebe conteúdos, mas ele também é gerador ativo desses conteúdos. Hoje todos "fazem comentários, criam, recriam e compartilham em velocidade maior" (idem, p. 263). Por esse motivo, a intenção da obra é tentar dialogar com o público onde ele está, falando a sua língua e promovendo conteúdos por diversos meios. Assim, acredito, que a obra retorna ao palco teatral também com mais força, sendo um espetáculo que, pela sua própria estética, investiga a construção de formas imagéticas que provocam o espectador por meio da perturbação de seus sentidos, como podemos ver na imagem a seguir, onde o corpo do ator a desconstruído e sua forma humana é simplesmente sugerida como uma provocação que abre espaço para múltiplas interpretações, que podem ser ampliadas pela relação mediada pelas ferramentas digitais. A imagem em si não possui um significado fixo e único, e sua interpretação pode ser influenciada por diversos fatores, como a cultura, a subjetividade e a experiência de cada indivíduo. E é justamente essa abertura para a interpretação que torna a construção de imagens inspiradas no universo dos sonhos tão interessante e desafiador.

Figura 5 – Espetáculo *Katatonisch* no Teatro Sonhus, Goiânia, Goiás, Brasil

Fonte: arquivo pessoal do autor.

Nesse sentido, a obra *Katatonisch* busca se alimentar de novos estímulos literários, musicais, cênicos, fotográficos, videográficos, cinematográficos, científicos, plásticos, entre outros, que fazem parte de cada território e universo que busca habitar. Para isso, Arnaut (2011, p. 264) aponta que:

> Embora inicialmente designado como um agente passivo na comunicação, o receptor mantém um espaço interior de resistência que lhe permite rejeitar informações que culturalmente não são reconhecidas por ele. O receptor seria, então, bem mais que um mero indivíduo que recebe as mensagens, mas um sujeito do processo de comunicação que interpreta o conteúdo da mensagem conforme os valores sociais que defende.

Desta forma, a relação entre o ator e o público no contexto da mediação da câmera é um desafio que exige habilidades específicas do ator, além de uma compreensão mais profunda sobre a relação espacial estabelecida nesse novo território. É necessário considerar não apenas a câmera como uma ferramenta, mas também o olhar que a direciona e a subjetividade envolvida nesse processo. A máquina é pré-setada, mas cabe ao fotógrafo a definição da relação espacial proposta pela câmera. É o olhar de alguém que define a perspectiva e o enquadramento da cena, assim como a relação espacial estabelecida entre o ator e o público.

> Em circunstâncias habituais, o fotógrafo vive o totalitarismo dos aparelhos. Os seus gestos são programados, a sua consciência e sensibilidade têm carácter robotizado. Alguns fotógrafos mais inquietos lutam contra essa automação estúpida, tentam "enganar" o aparelho introduzindo nele elementos não previstos, restabelecendo a questão da liberdade num contexto de dominação das máquinas. Muitos desses esforços acabam por ser novamente recuperados pelos aparelhos, como revelação de possibilidades até então desconhecidas, mas imediatamente catalogadas no relatório de suas categorias. (FLUSSER, 1998, p.15)

No contexto da mediação da câmera (ou da mediação do "aparelho-fotógrafo", como indica Flusser (1998, p.48), é possível observar que a relação entre o ator e o público, na virtualidade, embora carente de um contato físico entre os corpos, se estabelece de forma espacialmente mais íntima e próxima, sem a existência de um fosso que os separe, como em alguns teatros clássicos. A lente robótica é o novo olho orgânico da plateia e o ator ganha autonomia quando consegue jogar com este olhar próximo que o segue de forma atenta. Nesse contexto, torna-se relevante a regulação da voz, a forma de olhar o espectador e a adequação do cenário ou do ator para o formato que o ambiente impõe, seja ele um vídeo em plataforma específica ou um espaço concreto, como na foto abaixo, de uma apresentação teatral de *Katatonisch.*

Figura 6 – Espetáculo *Katatonisch* no Teatro Sonhus, Goiânia, Goiás, Brasil

Foto: arquivo pessoal do autor.

Por conseguinte, cabe avaliarmos que o espectador também transpõe suas fronteiras de interpretação, de produção de cultura, espaços de existência e experiência, assim como um ator transmidiático, nômade por múltiplos palcos, metamórfico, curioso, deslizando sorrateiro entre realidades. Portanto, podemos afirmar que a relação entre ator e espectador é uma relação dialógica também nessa perspectiva transmidiática, em que ambos propõem uma interação capaz de transitar entre diferentes espaços e linguagens. O ator transmidiático, ao explorar as possibilidades de diferentes mídias e plataformas, amplia as possibilidades de diálogo com o espectador, que por sua vez, interpreta e dá significado à mensagem transmitida. O espectador, assim como o ator, não se limita a um único espaço de apreensão e experiência. A partir de diversas ferramentas, seja fotografia, vídeo, redes sociais, plataformas *on line*, *off line*, seres humanos, sejam no papel de atores ou de espectadores, vão dando um jeito de concretizar seus esforços de conexão, pois a arte do ator é sempre a arte do encontro. Isso porque, em tempos onde as relações se estabelecem, muitas vezes, por meio das redes digitais, é preciso que haja informações que apontem a cultura como elemento fundamental à sobrevivência humana. E, neste sentido, as personagens de *Katatonisch*, como o da imagem a seguir, são reflexos ampliados das dores, medos e angústias de pessoas que sobreviveram ao caos do mundo contemporâneo, mas não saíram ilesos: sangram, sujas e por vezes com a identidade pessoal bastante danificada.

Figura 7 – Espetáculo *Katatonisch* no Teatro do Espaço Sonhus, Goiânia, Goiás, Brasil.

Fonte: arquivo pessoal do autor.

Ao considerarmos as transformações provocadas pelas tecnologias digitais na cultura contemporânea, a relação entre espectador e cena não pode mais ser compreendida somente no âmbito do teatro ou audiovisual tradicional. As redes sociais e as novas mídias são territórios que podem ser entendidos como espaços cênicos, pois neles ocorre uma interação entre diferentes agentes, incluindo o público, que pode assumir um papel ativo na construção e na disseminação de conteúdos. Nesse sentido, as redes sociais e as novas mídias oferecem possibilidades de experimentação e de criação artística que transcendem as fronteiras dos palcos e das telas. A transmidialidade, característica da cultura contemporânea, se manifesta nesses espaços, criando uma rede complexa de referências e significados que desafiam as formas convencionais de produção e consumo de cultura. Além disso, as novas mídias oferecem ao espectador uma experiência profundamente interativa e participativa, permitindo que ele não apenas assista, mas também produza e compartilhe conteúdos. Como aponta Jenkins (2008,

p.30), a cultura da convergência transforma os espectadores em participantes ativos no processo de criação e circulação de conteúdos e é nela onde:

> [..] as velhas e as novas mídias colidem, onde mídia corporativa e mídia alternativa se cruzam, onde o poder do produtor de mídia e o poder do consumidor interagem de maneiras imprevisíveis. [...] Por convergência, refiro-me ao fluxo de conteúdos através de múltiplas plataformas de mídia, à cooperação entre múltiplos mercados midiáticos e ao comportamento migratório dos públicos dos meios de comunicação, que vão a quase qualquer parte em busca das experiências de entretenimento que desejam. Convergência é uma palavra que consegue definir transformações tecnológicas, mercadológicas, culturais e sociais. [...] a convergência representa uma transformação cultural, à medida que consumidores são incentivados a procurar novas informações e fazer conexões em meio a conteúdos de mídia dispersos.

Dessa forma, podemos nos indagar de que modo cada mídia, dentro de uma cultura da convergência, pode influenciar no registro de interpretação do ator, além das ferramentas e técnicas que podem subsidiá-lo no seu trabalho. E de tal forma, o processo de preparação do ator transmidiático, nesta pesquisa, aponta uma outra pergunta-problema quando propõe uma interpretação para a câmera: em que medida uma obra teatral, como *Katatonisch,* pode dialogar com técnicas utilizadas para a interpretação para câmera na contemporaneidade, como a técnica de Meisner?

A técnica de Meisner busca criar uma conexão mais profunda entre o ator e seu parceiro de cena (entre o ator e o que verdadeiramente acontece no tempo presente), baseando-se em reações espontâneas e verdadeiras. Essa técnica pode ser aplicada tanto no teatro quanto no cinema e na televisão, pois busca uma atuação mais natural e autêntica, que nasce de motivações interiores baseadas em situações imaginárias e nas atividades que a personagem executa. Tais motivações pretendem preencher de verdade qualquer estética cênica e estilo. No caso dos experimentos transmidiáticos realizados como desdobramento transmídia da obra *Katatonisch*, estabeleceu-se um diálogo com a técnica de Meisner a partir da busca por uma atuação mais orgânica e preenchida de verdade cênica, que explora as possibilidades do corpo e da emoção em relação ao ambiente, elementos de cena, atividades e situações imaginárias. Assim como na técnica de Meisner, nos experimentos transmidiáticos propostos, o ator buscou um estado de escuta atenta e uma conexão mais profunda entre com as atividades realizadas e o que verdadeiramente acontecia física e emocionalmente, utilizando a tecnologia como um meio para ampliar sua expressão e propor novos olhares e significações na conexão com o público, trilha sonora, edição e os diversos formatos e plataformas. Numa perspectiva transmídia, para esta pesquisa, um ator, assim como também é proposto pela técnica de Meisner, busca reagir de forma espontânea e verdadeira ao que lhe é proposto pelo ambiente, no tempo presente, na relação com tudo que lhe acontece.

O conceito de verdade cênica de Meisner, está concentrada na condição de "viver verdadeiramente" em situações imaginárias, como observa Canton (2019, p. 59):

> Atuar, para Meisner, é viver verdadeiramente em circunstâncias imaginárias (em inglês: *to live truthfully under imaginary circumstances*). Os exercícios iniciais da técnica Meisner enfrentam a primeira parte de sua definição de atuação: viver verdadeiramente. Para encontrar o eixo da vivência cênica ele começa a exposição da técnica com o conceito da realidade do fazer, comparando-a a um edifício que deve ter uma base sólida para ficar de pé. Essa base, para a atuação, é a realidade do fazer, que ele assim define: "Se você fizer alguma coisa, realmente faça, e não finja que está fazendo".

E viver verdadeiramente não depende de formato, estilo, estética ou campo de atuação. A técnica de Meisner propõe que o ator encontre a verdade emocional em suas cenas através da escuta atenta do outro ator e da conexão emocional com a situação proposta. Isso significa que o ator deve estar presente e atento ao momento presente, evitando ações mecânicas ou ensaiadas previamente. Além disso, é importante que o ator esteja disposto a se expor emocionalmente e a arriscar, para que a cena seja vivida com intensidade e verdade. Nesse sentido, é importante considerar que a conexão autêntica e a busca pela verdade emocional do ator podem ter suas percepções ampliadas para o espectador a partir da utilização de recursos tecnológicos e da exploração de novos formatos. Por meio da utilização de múltiplas plataformas e linguagens, a obra cênica pode encontrar outros territórios para se conectar intimamente com o público e explorar outras sutilezas e gestualidades. Assim, é importante lembrar que a técnica de Meisner não deve ser vista como um conjunto de regras fixas e inflexíveis, mas sim como uma abordagem flexível e adaptável a diferentes contextos e formatos. Dessa maneira, parece possível explorar as possibilidades de conexão autêntica e busca pela verdade emocional em diferentes estéticas e espaços cênicos, desde a atuação para a câmera até o teatro e os formatos transmidiáticos. Nesse sentido, estabelecer um ponto de conexão entre a linguagem teatral e cinematográfica, talvez nos permita experimentar possibilidades de treinamento que também podem auxiliar o ator no trânsito entre múltiplos territórios de atuação, além de explorar novas estéticas e estilos dentro do campo audiovisual, para além do realismo e do naturalismo.

O conceito de verdade cênica de Meisner assinala que a verdade da vida, mesmo não sendo elemento principal na sua técnica, se relaciona com a verdade concentrada no palco. Quase que absoluta, porém, deve ser a consciência do ator. Ele deve estar consciente de si e totalmente imerso na ação que realiza (Canton, 2019). Pode-se pensar que, por essa perspectiva, o vídeo, o espaço digital e o próprio universo do sonho, se manifestam enquanto uma expansão da realidade. Enquanto, na rua, um carro de som atravessa a cena, o que atravessa a cena na

rede social é um anúncio, uma mensagem, uma notificação ou qualquer outra distração. Mas o que permite a conexão real entre ator e público é a sua atuação, por meio da qual ele deve "viver verdadeiramente" a situação numa relação com o espaço disponível. Assim, o conceito de "fé cênica", de Stanislávski, se aproxima desta pesquisa na medida em que é subsídio para o conceito de verdade cênica de Meisner.

> Quando Meisner diz, citando Michael Chekhov, que a verdade está longe da verdade inteira, ele quer dizer que a verdade cênica está bem longe da verdade da vida. É o estado que Stanislavski chamava de "eu estou sendo" ou, na tradução de Elena Vássina, "eu existo" [...]. (CANTON, 2019, p.60).

Sanford Meisner reflete a técnica da atuação como uma base sólida a ser construída e vivida verdadeiramente. Para ele, a realidade do fazer, como Canton (2019, p. 60, grifo da autora) exprime, "está relacionado *ao estar presente no momento a momento*, e não na realidade cotidiana". A atuação é um exercício e "a verdade está longe da verdade inteira" (idem, 2019, p. 61). O que Canton revela ao analisar Meisner, é que no campo da atuação são os atores sendo eles mesmos conscientemente e não somente o personagem, pois atuar é fazer e estar presente.

É importante que o ator tenha consciência de sua atuação, independente de como o receptor interpreta a mensagem que está passando. Obviamente, todo ator sabe que essa questão é dinâmica, uma vez que cada atitude demonstrada no palco tem uma intenção. Assim, podemos retomar a discussão de Barreto (2020, p.9) sobre a performance da dança com máscaras amorfas que para ela, trata-se de uma forma de "experimentar a conexão com forças não-humanas, desidentificar o sujeito [...] onde nos constituímos diariamente em diversos papéis". E assim, como podemos ver na Figura 8, a máscara também é utilizada tanto no espetáculo teatral *Katatonisch* quanto em seus desdobramentos estéticos em fotografia e audiovisual, sobretudo como elemento que revela ao esconder e concentra a atenção do espectador muito mais na ação realizada do que na identidade particular do ator. A máscara também colabora para a criação da sensação de estranhamento, mantendo o espectador sempre consciente de que estar em um lugar fora da realidade cotidiana e, ao mesmo tempo, retendo sua atenção.

Figura 8 – Espetáculo *Katatonisch* no Teatro do Espaço Sonhus, Goiânia, Goiás, Brasil.

Fonte: arquivo pessoal do autor.

As máscaras utilizadas na obra são obtidas por meio da utilização de elementos comuns ao cotidiano, mas deslocados do seu uso corriqueiro, levando a atenção do espectador para desdobramentos que podem ir para além do real. A atadura geralmente é utilizada para cobrir ferimentos e, na obra, ela cobre o rosto inteiro da personagem, inclusive olhos, nariz, boca, ouvidos - desumanizando sua figura e apresentando questionamentos sobre ela. No contexto de *Katatonisch* a ideia da máscara tem intenção análoga ao expressado por Barreto (2020, p.9) no parágrafo anterior, uma vez que ela expressa algo que não será sempre identificado como humano, provocando estranheza, identificação e desidentificação, e, ainda, permitindo a apresentação de diversas personagens e situações a partir do corpo performático de um único ator.

A partir da investigação dos espaços entre os pontos de conexão, é possível perceber que a obra se intensifica como uma obra aberta, trazendo proposições e desconstruções que permitem múltiplas interpretações. A presença de personagens, formas abstratas e larvárias que se relacionam entre si de maneira não linear e fluida contribui para essa abertura da obra, que não se fecha em um sentido único e estático. Pelo contrário, a obra se mantém em constante diálogo com o espectador, que se torna um coautor da mensagem. De acordo com Humberto

Eco (1989, p. 22), toda obra é aberta, uma vez que “a obra de arte é uma mensagem fundamentalmente ambígua, uma pluralidade de significados que convivem num só significante. Essa condição constitui característica de toda obra de arte [...]”. Isso significa que a interpretação de uma obra é um processo ativo e subjetivo, que envolve o espectador como um elemento fundamental na construção de seu sentido. Diante disto, *Katatonisch* pode ser compreendida como uma obra aberta, com narrativa não linear, que se configura a partir da relação entre as suas diversas partes. Assim, é possível entender que a relação entre a obra e o espectador é um processo ativo e dinâmico, no qual ambos participam da construção do sentido da obra. A obra de arte não é uma simples mensagem que o artista decide mandar para o espectador, mas um complexo sistema de relações que o artista propõe ao espectador para que ele o complete. Dessa forma, a abertura da obra se torna uma condição fundamental para que a relação entre a obra e o espectador possa se estabelecer de maneira significativa.

Outros elementos também são utilizados pela dramaturgia de *Katatonisch* em sua narrativa irregular que investe na construção de imagens de impacto que confundem o raciocínio lógico da platéia, como a melancia, apresentada em cena como uma lavagem para porcos ou mesmo como um presa que é dilacerada pelo predador - ela é agredida, desmembrada e tem suas vísceras vermelhas arrancadas e devoradas por uma entidade sem boca (imagem 11).

Figura 9 – Espetáculo *Katatonisch* no Teatro do Espaço Sonhus, Goiânia, Goiás, Brasil

Fonte: arquivo pessoal do autor.

Ao revisitar o espetáculo como uma experiência *work in process*[13], propomos uma esquematização contínua dos procedimentos utilizados em sua montagem. Nesse jogo, há ainda muito mais para se pensar dentro do campo da preparação do ator e sobre a sistematização de processos. Por hora, seguimos desenhando um caminho para compreender e potencializar, numa perspectiva transmidiática, o trabalho do ator contemporâneo. Além disso, a análise da montagem do espetáculo e de seus desdobramentos talvez possa contribuir para uma reflexão sobre o diálogo do ator com o mundo que o cerca. Dessa forma, parece possível delinear um caminho para uma relação verdadeira e singular entre ator e espectador, independentemente das ferramentas, territórios e espaços cênicos utilizados.

2.1 O Palco Enquanto Território

O processo de preparação do ator transmidiático caminha por diversas territorialidades. Por esse motivo, investigar e experimentar a variedade de meios por onde esse ator pode transitar surge como um dos procedimentos de sua preparação. A possibilidade de um treinamento permanente para um ator que se pretende transmidiático salienta as relações híbridas que esse trabalho propõe. Enquanto obra em campo expandido, o espetáculo *Katatonisch* estabelece um diálogo multimidiático (o mesmo se utiliza concomitantemente de características de teatro, vídeo, fotografia, projeções, música) e uma estética que converge em múltiplas linguagens; dentre elas podemos citar o teatro físico, a mímica contemporânea, a dança, o circo e a palhaçaria.

Pretende-se que o espetáculo, assim como este dissecamento teórico, se apresente enquanto um lugar de discussão capaz de criar um mote para relações que ecoem para muito além dele mesmo. Ademais, as inquietações estéticas e questionamentos trazidos pela obra se mostram como uma provocação para pesquisas sobre as novas relações com o público e podem trazer, a longo prazo, respostas adequadas para problemáticas contemporâneas relevantes relacionadas às mídias digitais e formação de público para obras artísticas que fogem à lógica de mercado. Neste sentido, em consonância com a linha de pesquisa acadêmica dessa dissertação, sigo vestígios apresentados no espetáculo e nas obras transmídias construídas a partir dele que levam a um caminho transversal para essa pesquisa. A partir dessas ideias, busco

[13] *Work in process,* ou *work in progress,* é um termo utilizado na língua inglesa para referir-se a um bem, trabalho ou obra que ainda está em fase de desenvolvimento. Em arte, geralmente se define como uma obra que está em constante mutação.

discutir o papel do ator contemporâneo em relação às mídias digitais e à pesquisa em sua prática artística.

O ator, cada vez mais, tem se deparado com a necessidade de se inserir no mundo digital para nutrir sua prática e manter forte sua relação com o mundo em constante mudança e com um público que se transforma continuamente. No entanto, é importante ressaltar que esse uso de novas mídias e espaços cênicos não se limitam a uma estratégia de *marketing*, mas sim ser uma forma de comunicação com o público. Nesse caminho, o ator contemporâneo é percebido como um pesquisador, que busca explorar novas poéticas e transversalidades adequadas à linha de pesquisa em que se insere, seja ela mais teórica ou prática, a fim de ampliar as possibilidades de diálogo e troca com outros pesquisadores e artistas. Para isso, na apresentação desta pesquisa, também criamos motes para problematizar a ideia perigosa de que o ator deve se compatibilizar com o mundo do capital e se adequar enquanto um "produto" de mercado. Assim, essa dissertação se apresenta também como um lugar de defesa para a valorização da arte como um processo criativo autônomo, que busca dialogar com o mundo que o cerca e provocar reflexões e transformações sociais. Nesse sentido, essa pesquisa talvez possa contribuir para uma compreensão mais ampla e crítica da prática artística contemporânea enquanto se debruça sobre essas questões, investigando relações possíveis do ator contemporâneo com as mídias digitais, a prática artística enquanto pesquisa e a valorização da arte como um processo criativo autônomo. Por isso, utilizamos uma metodologia que nos permite aproximações com o objeto de pesquisa, analisando um caso específico, como meio para ampliação da compreensão sobre tais questões. Acredito que, posto nas mesmas condições de expansão de território e trânsito por diversos espaços cênicos, o mesmo poderia ser feito com qualquer outra obra artística. Novamente, *Katatonisch* não é um caso singular, mas um pretexto para um processo *atoral* que poderíamos experimentar com os mais diversos espetáculos teatrais e obras artísticas. Assim, podemos também compreender o nosso objeto de pesquisa, como uma amostra de uma tendência contemporânea.

Pensar nas mídias, inclusive numa perspectiva de distribuição da obra artística, interessa a esta pesquisa na medida em que se debruça sobre os espaços e territórios de atuação disponíveis ao ator contemporâneo e sua relação com o público. Indaga-se sobre como cada mídia pode influenciar no registro de interpretação do ator, além de ferramentas e técnicas que podem subsidiá-lo neste trabalho. Apesar de focarmos na perspectiva artística, o que motiva o trânsito entre as mídias também é a necessidade econômica inerente à subsistência do artista, assim como o consequente fluxo e distribuição de sua produção numa sociedade do capital inserida em um mundo cada vez mais digital. Ao analisarmos a comunicação e a atenção

pulverizada do público no mundo contemporâneo, podemos compreender que no desenvolvimento de obras transmidiáticas:

> As pessoas devem ter acesso às ações através de diferentes plataformas, como telefone celular, *tablets*, PC, entre outros dispositivos. Além das mídias *online*, deve-se lembrar das mídias *offline* como impressos, anúncios internos em transportes públicos, conhecidos como *busdoor*, *bottons*, camisetas, adesivos afixados em automóveis, faixas, *outdoors* e etc; que conseguem atingir audiência em diferentes momentos e diferentes perfis, que podem e devem ser relevantes para o projeto. (ARNAUT; HIPÓLITO; NOGUEIRA; RODRIGUES; UHIEDA; BUENO; BLASCZAK; MARZOLLA; DION; SIENA, 2011, p.270).

Assim, a relação com o espectador passa a ir além da mera exibição das obras que se utilizam das estratégias tradicionais de comunicação e distribuição. Pode-se dizer que, hoje, essa relação só pode ser entendida diante de análises e abordagens da distribuição da obra artística em múltiplos territórios, que se utilizam de diferentes linguagens e formatos de comunicação. E estes territórios podem ser considerados como espaços delimitados pelo uso de fronteiras – não necessariamente visíveis – e que se consolidam a partir de uma expressão e imposição de poder. Este conceito, tal qual apresentado, está definido em diversos dicionários, como o popular "Novo Aurélio - Dicionário de Língua Portuguesa Séc. XXI" (Ferreira, 1999), entre outros, que diferenciam os conceitos de território, espaço e lugar, como utilizados nesta pesquisa. E, curiosamente, ao buscarmos o conceito de espaço vemos que tem origem no latim *spatĭum* e que admite vários entendimentos. Pode ser entendido como uma extensão de um campo material ou imaterial. Em um sentido parecido, o espaço é a parte que ocupa um objeto sensível e a capacidade de terreno ou lugar. Já a expressão "lugar" é polissêmica, ou seja, possui uma variedade de significados. Veremos o conceito de lugar, por exemplo, relacionado a espaço ocupado, localidade, pequena área, ponto de observação, região de referência, etc. Ao que parece, o lugar passou a se associar à corrente filosófica da fenomenologia que, basicamente, trata os fatos como únicos, partindo da compreensão do ser sobre a realidade e não da realidade em si – esta tida como inatingível. Assim, entenderemos lugar, nesta pesquisa, atribuindo-lhe a ideia de significação e, mais do que isso, de afeto e percepção. O conceito de lugar se conecta, portanto, à ideia de espaço do cotidiano. E tantas definições são caras a este trabalho, pois seus usos abrem diferentes campos para análise e entendimento da problemática levantada. Na medida em que nos aprofundamos no entendimento de cada conceito e o utilizamos, novos matizes de cores começam a surgir diante do olhar antes indiferente a tantos detalhes dessa paisagem carregada de significâncias que estamos visitando.

Como consequência ou efeito do que foi anteriormente mencionado, o espaço utilizado no processo de preparação do ator transmidiático, abre caminho também para tratarmos sobre

a figura do preparador de elenco que, independente de quem seja, simboliza, principalmente, a criação de um lugar dentro da produção cinematográfica para os atores ensaiarem e participarem do processo criativo, desenvolvendo, por vezes, experimentações e estudos que podem aprofundar a obra. E, embora acredite na importância do profissional do preparador de elenco, este lugar pode ser criado também por diretores, produtores ou pelos próprios atores.

Como vimos anteriormente, partimos do pressuposto que o elemento basilar que evidencia a fronteira entre a obra teatral e a obra cinematográfica é a mediação da câmera que, direcionada pelo olhar do fotógrafo, estabelece um novo território para a ação cênica. Assim, se de modo geral o conceito de território se define como espaço delimitado por fronteiras que se relacionam, podemos entender que as mídias digitais na atualidade ganham, cada vez mais, a função de diluir essas fronteiras. Portanto, as interconexões entre teatro e cinema se apresentam como desdobramento importante para mídias de *internet* e outras plataformas.

Como notamos, tanto quando falamos em transmídia quanto quando falamos do trabalho do ator em diferentes territórios (palcos ou mídias), a conexão com o ambiente no qual se está desenvolvendo a linguagem é fundamental para que a obra seja um convite convincente à imersão do espectador no universo que lhe é apresentado. O ator, assim, é uma ferramenta sensível e criativa que deve moldar-se às engrenagens que sustentam o mecanismo com o qual pretende trabalhar. Esse trabalho está permeado por questões que atravessam fronteiras e encontram experiências diversas. Assim, temos:

> Um território em que atores e espectadores, ao se abrirem, se disponibilizarem e se exporem ao presente do acontecimento cênico, podem "tocar" o real, tão dissolvido nas virtualidades ou nas contingências de nossos tempos; podem, também, desse modo, capturar o instante (FISCHER, 2015, p.14)

Para o ator de teatro, o advento das mídias sociais, do cinema, da TV e tantos outros territórios de manifestação de obras artísticas e conteúdos cênicos, suscita um desafio sobre como nos comunicamos a partir destes aparatos corriqueiros do cotidiano atual. Pensar arte hoje exige o desenvolvimento de um raciocínio cada vez mais transversal. E a discussão sobre territórios e bordas está cada vez mais intensa no tocante a mantermos e ganharmos autonomias artísticas. Ao mesmo tempo, a defesa cega da autonomia de determinada área pode nos deixar insensíveis às transformações que, de fato, já ocorreram. De acordo com Machado (2007, p.7), "quanto mais fundo [...] mergulhava no intricado de formas e procedimentos das atuais mídias eletrônicas e digitais, mais claramente podia verificar que grande parte desses recursos retomava, recuperava ou fazia ecoar atitudes retóricas e tecnológicas já antes experimentadas nas formas pré-cinematográficas e no cinema dos primeiros tempos [...]". Isso sugere que as

novas mídias estão influenciando a forma como pensamos sobre a arte e a comunicação, e que muitas das experiências anteriores ou posteriores ao cinema podem ser mais cinematográficas do que a prática regular da arte que leva esse nome. O ator de teatro, assim como outros artistas, se depara com um desafio: como se comunicar a partir destes novos territórios de manifestação de obras artísticas e conteúdos cênicos em constante transformação? É necessário desenvolver um pensamento transversal para lidar com esta nova realidade. Neste contexto, a discussão sobre territórios e fronteiras se torna cada vez mais intensa no que diz respeito à manutenção e conquista de autonomias artísticas. No entanto, a defesa cega da autonomia de determinada área pode tornar os artistas insensíveis às transformações que já ocorreram no mundo. A *internet*, por exemplo, tem transformado profundamente a nossa experiência no mundo e afetado a forma como nos relacionamos com a arte. Diante desse cenário, é fundamental que os artistas sejam capazes de assimilar estes diálogos em vez de ignorá-los ou minimizá-los. A tecnologia não é neutra, e sim um conjunto de dispositivos que, ao mesmo tempo em que ampliam nossas capacidades perceptivas e expressivas, também nos impõem limites e condicionamentos. A tecnologia pode afetar a nossa percepção do tempo e do espaço, e os realizadores podem tirar partido das propriedades cronotópicas das câmeras eletrônicas para criar efeitos poéticos. Isso sugere que a tecnologia pode mudar profundamente a forma como enxergamos o mundo, e que é importante entender suas implicações para a arte e a comunicação. No caso específico do teatro, ao falarmos sobre o espaço cênico, parece importante não deixarmos de fora o universo digital e suas implicações. Portanto, parece importante que os artistas, incluindo as atrizes e os atores de teatro, considerem o diálogo com as novas mídias e o pensamento em arte de forma cada vez mais transversal.

Os conceitos de rede se desdobram e invadem o cotidiano. O formato do teatro tradicional e até mesmo as rupturas propostas pelas vanguardas se deparam agora com uma nova relação entre ator e espectador. Mesmo no cinema a coisa se transformou, não apenas na relação com o tamanho da tela ou duração do conteúdo, mas cada mídia e plataforma exige uma habilidade diferente para o diálogo com seu espectador. Talvez o conceito de transmídia seja o que mais se aproxime desse trânsito constante que o artista contemporâneo vem fazendo pelos múltiplos palcos. Ademais, de acordo com Arnaut (et.al., 2011):

> Neste cenário, a abordagem transmídia se mostra cada vez mais atual e interessante por integrar todos os conceitos de produção e distribuição de conteúdos em uma única metodologia e processo de criação, envolvendo qualquer tipo de mídia. (p.265) Em nosso entendimento, o mundo é transmídia desde a existência do homem, mas a velocidade proporcionada pela Internet e pelas redes sociais nos levam a chamar os tempos atuais de “Era transmídia". (p.273).

De certa forma, já que as coisas existem antes mesmo de darmos nomes a elas, mesmo que não formuladas enquanto conceito, os principais referenciais na preparação do ator que evocamos para sustentar este trabalho podem ser considerados também transmidiáticos na medida em que o universo de suas obras habita o palco, o texto dramatúrgico, a sala de experimentos e livros – alguns destes pesquisadores ainda habitaram, com seu trabalho, além do teatro, o cinema e a televisão.

> Apesar da expressão Narrativa transmídia (*Transmedia Storytelling*) ter sido usada pela primeira vez em 2006, no livro "A Cultura da Convergência", de Henry Jenkins, um dos pensadores da comunicação mais respeitados dos EUA, Jeff Gomez (Gomez, 2010), produtor transmídia, já faz o exercício prático do conceito desde meados dos anos 1990. Utilizando a definição do teórico Henry Jenkins, transmídia é: "Processo onde os elementos integrais da ficção são sistematicamente dispersos através de múltiplos canais de distribuição para criar uma experiência unificada e coordenada de entretenimento" (Jenkins, 2006) Segundo Jenkins: "Em termos de domínio cultural, transmídia nos permite criar uma experiência mais rica, mais profunda do que a expressa por um único meio". (ARNAUT; HIPÓLITO; NOGUEIRA; RODRIGUES; UHIEDA; BUENO; BLASCZAK; MARZOLLA; DION; SIENA, 2011, p.267).

E assim, numa narrativa transmídia, cria-se um universo em torno do espectador, abduzindo-o em todos os ambientes e tomando conta de seu mundo. A ficção vai tomando o espaço da realidade. Desta maneira, criar e vivenciar ficções pode corroborar para a transformação da realidade.

Nas produções cinematográficas as estruturas tradicionais do grande cinema hora ou outra se rompem. A interação entre meios é cada vez maior em todos os campos. E num mundo que busca pelo novo de maneira voraz, nota-se uma urgência de retorno às raízes. É no teatro e em suas formas ritualísticas que talvez o cinema e as multimídias encontrem poder e singularidade. Anteriormente, o ator reclamou o seu lugar como objeto central da obra teatral, pois atua enquanto elemento humano presente, vivo e pulsante. A mesma ideia do *marketing* de conteúdo digital, que aponta a ideia de "humanizar" os negócios, pelo menos do ponto de vista da comunicação. E quanto mais humano, mais sensível e visceral é a obra de arte (ou peça de comunicação). Afinal, não somos máquinas fazendo obras de arte para máquinas. A máquina se manifesta por meio de uma tecnologia que pode potencializar a comunicação, como um espaço que carece de significação para tornar-se um lugar, um espaço de convívio. Nesse momento, podemos refletir aquilo que Gonçalves (2010, p.60) desperta quando diz que:

> Comum é a ideia de que o palco fascina porque somos atraídos não só pelos cenários e toda a maquinaria associada, ali, ao alcance da nossa mão, mas também pela co-presença física do actor a nós mesmos, ocupantes todos do mesmo espaço (a sala de espectáculos), no mesmo tempo de representação (o tempo que dura o espectáculo).

> Saber escrever para teatro é respeitar esse encontro, essa co-presença, mostrando, sem nunca perder de vista que o teatro é energia e acontecimento.

Ao abordarmos o teatro enquanto acontecimento no tempo presente, definido também pela co-presença física, pode nos fazer refletir que existimos em um mundo em que as fronteiras da realidade como concebida no Ocidente até o início do século XX começam a se diluir. Um mundo em que até o conceito de co-presença física parece estar perto de ser questionado ou resignificado. Em certa perspectiva, na contemporaneidade, todas as realidades parecem possíveis e impossíveis ao mesmo tempo. Habitamos um espaço-tempo onde aquilo que outrora foi chamado de mundo espiritual, da imaginação, do sonho, do delírio ou da loucura, se torna cada dia mais tangível. Se torna evidente que cada vez que "desvendamos" o mítico, necessariamente o tiramos da esfera do espiritual, imagético, mental, metafísico e o trazemos para o mundo que chamamos de real. Nos tornamos capazes de "ver" a forma e a composição de Rá e o chamamos de Sol, mas nem por isso ele perdeu seus poderes divinos de fazer a árvore nascer, trazer a luz do dia, secar o chão, trazer a vida e a morte. Fazendo o caminho contrário ao da ciência contemporânea e trazendo um pouco mais de magia para os nossos dias, poderíamos aproximar a figura do ator de um tipo de divindade, um ser metamórfico, capaz de atravessar e materializar realidades com a simples ação de enxergá-la como verdade. E essa verdade, que chamamos de cênica, vai para além do olhar único e verdadeiro do ator.

A construção de um aparato técnico, mesmo que intuitivo, parece indispensável, pois o ator precisa ter a capacidade de fazer o espectador "enxergar por meio de seus olhos". Desta forma, parece indispensável uma relação mais profunda com o que o espectador encara como verossímil, onde o ator possa ser um ente capaz de dialogar com um conjunto de crenças de determinada comunidade. Talvez por isso as obras e produções necessitem definir um público alvo. Um conteúdo que atinge um determinado grupo de espectadores talvez não atinja, com verdade, outro. E, pelo mesmo motivo, cada mídia possui suas particularidades e requer uma atenção especial devido aos seus próprios códigos, construções poéticas e formas de interação com o público. Existe o fato de que:

> A conexão entre as linguagens teatro e cinema vem desde os primórdios da sétima arte. O surgimento do cinematógrafo revolucionou as artes da cena, possibilitando registrar e reproduzir imagens e momentos, e a partir disso contar histórias e criar ficções nesta nova linguagem emergente. Méliès, já citado anteriormente, é um dos diretores de qual temos registro, que mais utilizou dos artifícios e aparatos teatrais em suas produções cinematográficas. Grandes efeitos ilusionistas e histórias míticas e clássicas eram seus preferidos, utilizava bastante de planos abertos, dando a perspectiva de palco italiano a seus filmes. (ROMÃO, 2017, p. 26).

Essa característica da conexão entre as linguagens é um espaço que impulsiona a perspectiva defendida na pesquisa. Hoje os atores não costumam se limitar a um único tipo de espaço ou território cênico. O palco grande ou pequeno, a casa ou a rua, a fotografia, o circo, o teatro ou o cinema se tornam ambientes para o trabalho do ator existir.

Frente a isso, um trabalho de preparação para o ator que seja definido por meio de um diálogo entre diferentes treinamentos, capaz de lançar pontes sobre as fronteiras entre diversos territórios de atuação, parece ser ideal para capacitar este mesmo ator para enxergar a conexão com o espectador para além da estética e território midiático no qual está inserido. Na perspectiva da preparação de atores por meio da técnica de Meisner, posta em diálogo com minhas próprias experiências de trânsito pelas múltiplas mídias com a obra *Katatonisch*, durante a criação de videoperformances, algumas respostas talvez possam ser sugeridas. Proponho, assim, futuramente, desenhar um olhar particular sobre técnicas específicas para preparação de atores para cinema, num entrecruzamento com processos de preparação do ator para teatro utilizados na montagem do espetáculo *Katatonisch*, já que "Pensar a pesquisa como parte indissociável do próprio teatro contemporâneo nos obriga refletir se essa pesquisa deve reafirmar seu caráter filosófico ou científico, ou buscar uma imbricação entre ambos". (CARREIRA; CABRAL, 2006, p.13).

Assim, compreendo a preparação dos atores para a cena, para o palco tradicional ou para a câmera, inserida numa proposição científica de inúmeras experimentações possíveis, sem a obrigação imediata do acerto tão comumente cobrado de um técnico diante da urgência da filmagem cinematográfica. É preciso entender cada mídia e o espectador de cada uma delas. E também como proceder em cada novo território e o poder inerente a cada um deles. Ter um espaço para preparação é ter um espaço-tempo para o desenhar coletivo da obra cênica final com a participação dos artistas que a encenam sem abrir mão, é claro, do olhar e do crivo do diretor. Este espaço proposto, é um lugar para entendermos sobre a colaboração do ator enquanto artista-criador e não como um mero técnico que executa o que se espera dele com eficiência e precisão.

> (...) a ideia do fazer deve ser estendida além dos limites do trabalho da interpretação ou direção; 'fazer' teatro é também tomar parte no funcionamento do espetáculo como acontecimento que envolve a plateia. Assim, devemos considerar a prática teatral como algo que incorpora os dois lados do fenômeno. (CARREIRA, CABRAL, 2006, p.14).

Podemos ler o termo "prática teatral" como a prática do ator. E, à vista disso, a obra de arte cênica final é sempre uma tentativa de diálogo e conexão com o outro para que uma verdade

coletiva seja lembrada. Esse lugar de pensamento exige que o processo de criar seja revelador de algo já sabido pelo inconsciente de um coletivo que abarca artistas e público da mesma maneira. A pesquisa é para desvendar, sacudir os tecidos e levantar a poeira. É no outro que me vejo. O outro me revela quando ele mesmo é revelado.

O universo digital, a realidade expandida, a física quântica, assim como os rituais, experiências xamânicas e obras de arte parecem também propor uma expansão da experiência humana e da própria vida. Em "Uma breve história do tempo", Hawking (1988), discorre sobre a relação dos seres humanos com o tempo e como ele, o tempo, estabelece múltiplas dimensões à medida que expandimos a experiência humana possível. Kopenawa e Albert (2015), em "A queda do céu: palavras de um xamã Yanomami", fala do sonho como um canal de acesso ao mundo espiritual, uma outra dimensão de existência, com outra lógica para o espaço-tempo ainda pouco compreendidas pela cultura ocidental dominante. Os carros, os aviões e a internet podem ser compreendidos como máquinas do tempo na medida em que nos permitem efeitos e resultados próximos a algo como o teletransporte, muito imaginado na arte e hoje ainda estudado pela ciência, diminuindo distâncias e nos fazendo atingir territórios antes jamais imaginados num espaço de tempo tão curto. Isso numa escala menor, mas carregando a mesma função. Vivenciamos muito mais em muito menos tempo. A ficção do passado invade a realidade do nosso tempo presente e, de alguma maneira, estes recursos já nos permitem uma "viagem no tempo", visto que sem eles jamais estaríamos em determinado espaço no "tempo natural" das coisas. *Drivers* virtuais imensos, capazes de armazenar milhões de informações, nos fazem capazes de revisitar o passado e, agregados a outras tecnologias, nos oferecem um tempo presente expandido para além das nossas fronteiras físicas e a capacidade de vislumbrar futuros possíveis de forma cada vez mais bem definida. Várias ferramentas digitais, assim como a arte, nos permitem experimentar, no mundo abstrato, uma realidade possível antes de experimentá-la no mundo que chamamos de concreto.

Pensar na concepção de uma arte transmidiática parece exigir o entendimento de que nossa realidade já é transmidiática. E como a matéria prima para o ator é a própria vida, sua habilidade de trânsito neste mundo disforme é uma vantagem imprescindível. Vamos nos miscigenando e rompendo os selos sociais que nos foram impostos. No presente, vemos surgir cada vez mais artistas híbridos de múltiplos territórios, artistas-cientistas e cientistas-artistas, além de invenções tecnológicas que são verdadeiras obras de arte e obras de arte que trazem clareza científica e respostas inventivas para questões fundamentais à humanidade. "A estética teatral contemporânea, no mesmo rumo tomado pelas demais expressões artísticas, persegue e procura a interdisciplinaridade e as conexões entre os saberes [...]" (MOSTAÇO, 2006, p.124).

E nesse esforço de interconexão e escuta, o espectador é elemento fundamental no estudo do teatro enquanto experiência vivida, análise e reconstituição do texto espetacular. Mostaço (2006, p.125) diz que "o teatro não é apenas um local para o olhar, mas também para o contato e a escuta". A exigência de um contato verdadeiro e uma escuta mútua entre artista e espectador exibem resultados que põem em questão qualquer possibilidade (ou necessidade) de existência de obras cênicas que não dialogam com o seu próprio tempo. Ainda sob este olhar, persigo uma arte transmídia que reflita inquietações de seu público, provoque empatia, afinidade, identificação, incômodo transformador ou que o tire de um lugar comum. Proponho uma relação transmidiática entre teatro, cinema e multimídias, na perspectiva do ator e em suas relações sensoriais de registro e regulagem do volume e timbre de voz, tamanho do gesto na atuação para o palco e para câmera, fundamentadas na realidade do fazer para criação de um efeito de verdade cênica.

Quando nos voltamos para mídias como videoteatro, videodança e performances digitais, é importante considerar que cada uma delas traz características específicas que influenciam a relação do espectador com a obra e afetam sua experiência como receptor. No caso do vídeo-teatro, a combinação de elementos do teatro tradicional com recursos audiovisuais proporciona uma experiência híbrida, em que o espectador pode ter acesso a uma encenação teatral registrada em formato de vídeo. Essa mídia permite uma proximidade visual com os detalhes da performance, bem como a possibilidade de edições e manipulações técnicas que enriquecem a narrativa. O espectador, ao assistir a um videoteatro, pode sentir-se imerso no espetáculo de uma forma íntima e controlar sua própria perspectiva, selecionando o que deseja observar e explorar. Na videodança, a combinação do vídeo com a dança cria um espaço de experimentação e ampliação das possibilidades de expressão artística. O vídeo possibilita a captura e edição de movimentos coreográficos, além de oferecer a oportunidade de explorar diferentes ângulos de visão, efeitos visuais e recursos de pós-produção. O espectador, ao se deparar com uma videodança, pode vivenciar a fusão entre os elementos visuais e coreográficos de maneira íntima. Já nas performances digitais, a interação entre o corpo do performer e a tecnologia desempenha um papel central. Por meio de dispositivos digitais, como sensores de movimento, realidade virtual ou aumentada, o performer e o espectador são inseridos em um ambiente virtual, que pode ampliar a percepção sensorial e criar experiências imersivas e interativas. O espectador, nesse caso, pode se tornar coautor da performance, participando ativamente e influenciando o desenrolar da narrativa por meio de suas interações com a tecnologia. Em todas essas mídias, o espectador é impactado de forma diferente, pois cada uma delas oferece uma relação distinta com a obra. O videoteatro, a videodança e as performances

digitais ampliam as possibilidades de expressão artística, oferecendo novas formas de comunicação e diálogo com o público. O espectador, ao se engajar com essas obras, pode experimentar proximidade visual, interatividade, imersão e algum tipo de controle sobre sua experiência. Essas mídias contemporâneas têm o potencial de afetar o espectador de maneiras diversas, desafiando-o a repensar sua relação com o espaço cênico, a tecnologia e a própria percepção estética.

Ao explorar e vivenciar essas formas de arte, o espectador é convidado a questionar as fronteiras entre realidade e virtualidade, a expandir seus horizontes sensoriais e a desenvolver uma participação ativa e engajada na fruição artística. Nesse sentido, o próprio fazer se torna, enquanto experimento de um novo território, se torna técnica e procedimento prático que parece útil para identificar tais relações. Aos poucos, neste exercício, vamos notando quais ferramentas úteis em outro território estético podem ser ressignificadas para o novo terreno habitado. E para nos aproximarmos um pouco mais de possíveis respostas se faz necessário entender que "(...) o receptor não é apenas um mero decodificador dos conteúdos das mensagens impostas pelo emissor, mas também produtor de novos conteúdos" (ARNAUT; HIPÓLITO; NOGUEIRA; RODRIGUES; UHIEDA; BUENO; BLASCZAK; MARZOLLA; DION; SIENA, 2011, p.264).

Há algum tempo, ainda mais do que hoje, o relacionamento entre método, linguagem e criação artística muitas vezes carecia de compreensão de artistas que desconheciam a ciência. Assim, também, experimente perguntar a um cientista sobre conceitos de arte ou sobre importantes artistas e estéticas e verá a reação. A separação entre esses universos ainda gera lacunas, mas a interseção cada vez mais crescente traz riqueza ao conhecimento humano. A falta de diálogo entre os campos do conhecimento pode levar a uma separação rígida entre as formas artísticas. Da mesma maneira, a interação entre diferentes mídias e formas de expressão artística desafia a definição tradicional de categorias como o teatro. No entanto, é importante considerar que o teatro, assim como outras manifestações artísticas, pode expandir seus limites e se envolver em diálogos e interações com outras mídias. Essa interação não necessariamente faz com que o teatro deixe de ser teatro, mas sim amplia suas possibilidades de expressão e criação. O teatro contemporâneo tem explorado diversas formas de integração com outras mídias, como o uso de projeções audiovisuais, tecnologias interativas e elementos cênicos multimídia. Essas experimentações enriquecem a linguagem teatral e permitem a criação de experiências artísticas complexas e amplas. Nesse contexto, o teatro não se dissolve, mas se reinventa e se adapta aos novos desafios e possibilidades oferecidos pelas interações com outras mídias. E ao se engajar em interações com outras mídias, o teatro pode expandir sua abrangência e potencial criativo, estabelecendo diálogos com diferentes linguagens e estilos artísticos.

Para o ator, aparentemente, o teatro fornece um arcabouço teórico e prático que orienta seu trabalho e colabora para o desenvolvimento de autonomias. Alí é possível compreender os primeiros princípios da interpretação, do desenvolvimento de personagens, do uso do espaço cênico, da relação com o público, entre outros aspectos fundamentais. É o território onde o ator busca aprofundar seu conhecimento sobre a história, as teorias e as práticas teatrais, tanto tradicionais quanto contemporâneas, para ampliar sua bagagem artística e desenvolver sua própria abordagem na criação de personagens e na realização de performances em qualquer outro território. Além disso, o teatro permite ao ator uma compreensão mais ampla e crítica do seu papel na sociedade. O teatro possui uma dimensão social e política, sendo um espaço de reflexão, questionamento e transformação do mundo concreto. O ator, ao se apropriar do território teatro, começa a fazer parte de uma tradição que nos remete há milênios de existência humana e, nesse território analógico, se torna consciente de sua responsabilidade como artista e agente cultural, buscando estabelecer conexões com o público e dialogar com questões relevantes da realidade concreta. Não que isso não possa ocorrer em outros territórios estéticos habitáveis por atrizes e atores, mas o teatro nos remete a uma memória primordial. No entanto, é importante ressaltar que o conceito de teatro também pode ser desafiado e questionado pelo próprio ator, especialmente em um contexto de interações com outras mídias e formas de expressão. O teatro contemporâneo tem explorado fronteiras e experimentado novas abordagens, desafiando conceitos tradicionais e ampliando os horizontes da prática teatral. Assim, obviamente, o ator pode buscar formas inovadoras de expressão que vão além das convenções estabelecidas pelo conceito tradicional de teatro, explorando outras linguagens, mídias e abordagens performativas.

Se o ator abandona o teatro e o cinema, não necessariamente deixa de ser ator. A identidade e a prática de ator estão ligadas à capacidade de interpretar e dar vida a personagens, explorando suas emoções, expressões corporais e vocais. Essa habilidade não está restrita apenas aos contextos teatrais e cinematográficos. O ator pode buscar novos caminhos e formas de expressão artística, explorando outras mídias, como a televisão, o rádio, a performance artística, a dança, a improvisação, entre outras. Ele pode se dedicar a projetos de arte experimental, atuar em instalações artísticas ou colaborar com artistas de diferentes áreas. O que define o ator é sua capacidade de criar e transmitir uma experiência cênica, seja qual for o meio ou o contexto em que isso aconteça. A atuação vai além do espaço tradicional do teatro e do cinema. É um conjunto de habilidades e conhecimentos que podem ser aplicados de diferentes maneiras e em diferentes espaços.

Dentro do contexto apresentado, o conceito de ator continua sendo fundamental, pois ele abrange a essência do ser que age ludicamente sobre as realidades dos outros e as transmuta. Ele segue, metamórfico, dando outros nomes aos territórios que habita: performance, videoarte, cinema, instalação, dança, contação de histórias, intervenção, etc. O ator possui a capacidade de mergulhar em outras realidades, de compreender e experimentar perspectivas diferentes das suas próprias. Por meio da escuta, da imaginação e do uso de técnicas e recursos artísticos, ele é capaz de transcender sua própria identidade e se conectar com as emoções, as motivações e os desafios dos personagens que interpreta. Essa atuação ludicamente transformadora permite ao ator explorar e questionar as realidades dos outros, oferecendo novas perspectivas, ampliando horizontes e estimulando reflexões. O ator se torna um agente de mudança, capaz de inspirar, emocionar e provocar o público através de suas representações. É por meio desse processo artístico que o ator pode influenciar, questionar e transformar o mundo ao seu redor, estimulando a imaginação, a reflexão e a empatia daqueles que o acompanham em sua jornada cênica.

As redes sociais podem ser compreendidas como um novo tipo de palco, se o compreendemos enquanto território de atuação que se estabeleceu com o avanço das tecnologias digitais e a popularização da internet. Assim como o palco tradicional do teatro, as redes sociais proporcionam um espaço de interação e comunicação, onde os usuários podem se expressar, compartilhar conteúdos e interagir com outras pessoas. Nas redes sociais, os usuários têm a possibilidade de criar e apresentar performances, seja através de vídeos, textos, imagens ou outras formas de expressão. Espectador e *performer* se misturam e, ali, todos podem construir uma persona, um personagem virtual, e utilizar diferentes estratégias de comunicação para se conectar com seu público. Além disso, as redes sociais também possibilitam a criação e a disseminação de conteúdos artísticos, como espetáculos gravados, performances ao vivo, ensaios, entre outros. Os artistas podem utilizar essas plataformas para alcançar um público mais amplo, promover seus trabalhos e estabelecer uma relação direta com seus seguidores. No entanto, é importante ressaltar que as redes sociais possuem características e dinâmicas próprias, que as distinguem do palco tradicional. Elas oferecem um ambiente virtual, onde as interações ocorrem de forma diferente do contato presencial e físico presente no teatro. A relação entre o artista e o público nas redes sociais é mediada pelas ferramentas digitais e pelas dinâmicas das redes, o que impacta na forma como a performance é percebida e vivenciada. Embora as redes sociais possam ser consideradas um tipo de espaço cênico, é necessário compreender suas particularidades e adaptar as práticas artísticas e de comunicação para esse ambiente. É um novo território de atuação, que demanda uma compreensão das dinâmicas e

possibilidades oferecidas pelas redes sociais para que os artistas possam explorar seu potencial criativo e estabelecer uma relação significativa com seu público.

A ideia de resistência no campo do teatro pode ser entendida como uma necessidade de se adaptar e reexistir diante das transformações e dos novos territórios que surgem. É uma postura que reconhece a fragilidade dos modelos tradicionais e está aberta a explorar novas possibilidades e formatos. Porém, resistência no teatro não implica em se fechar ou se apegar rigidamente a uma única forma de fazer teatro, mas sim em estar disposto a se reinventar e transbordar para outros territórios, ampliando as fronteiras da própria arte teatral. Nesse sentido, parece interessante assimilar os novos territórios possíveis, como as tecnologias digitais, as redes sociais, o teatro transmídia e outras formas de manifestação artística.

Ao reconhecer que o castelo de areia, ou seja, os modelos tradicionais de teatro, pode ruir, os artistas e profissionais do teatro podem se abrir para novas experiências e possibilidades de criação. Isso não significa abandonar a essência do teatro, mas sim expandir e dialogar com outras linguagens, mídias e formas de expressão. Assim, ao assimilar os novos territórios possíveis para o teatro, é possível encontrar caminhos de resistência criativa, onde o teatro se renova e se reinventa para se manter relevante e impactante para as pessoas. É um convite para explorar a interseção entre o teatro e outros campos, para experimentar novas formas de produzir, apresentar e se relacionar com o público. Dessa forma, ao invés de resistir apenas no sentido de se manter preso a estruturas e modelos que talvez já não sejam tão efetivos, a resistência se manifesta na capacidade de se adaptar, transformar e reexistir, permitindo que o teatro transcenda suas fronteiras tradicionais e encontre novas formas de expressão e conexão com o mundo contemporâneo.

É válido destacar que a diversidade de perspectivas e interpretações é uma característica intrínseca ao teatro e às manifestações artísticas em geral. Cada pessoa tem sua própria visão e compreensão da realidade, e isso se reflete também na forma como cada indivíduo percebe e interpreta o teatro. O fato de existirem múltiplas perspectivas sobre o teatro não é necessariamente uma consequência do seu transbordamento, mas sim uma característica inerente à natureza da arte e da experiência humana. O teatro, como forma de expressão artística, possui a capacidade de estimular diferentes pontos de vista, provocar questionamentos e gerar interpretações diversas. Nesse sentido, é natural e até mesmo desejável que haja discordâncias e diferentes opiniões em relação ao teatro, pois isso enriquece o diálogo, estimula o pensamento crítico e promove a diversidade de ideias e de estéticas. Se não concordamos em determinados aspectos do teatro, isso pode ser resultado das múltiplas perspectivas que emergem desse campo artístico, onde diferentes vozes e visões encontram espaço para se

expressar. A pluralidade de interpretações enriquece o universo teatral, ampliando suas possibilidades e convidando-nos a refletir sobre a complexidade da experiência humana e as múltiplas formas de representá-la no palco.

As características do espaço e do território onde o ator atua têm um impacto significativo em sua interpretação, assim como a quantidade de espectadores e a distância entre eles. Para esta pesquisa, um interessante diálogo entre teatro e cinema é a própria exploração dos diferentes espaços para a atuação, incluindo o ambiente digital como cenário de experimentação e pesquisa. Essa abordagem também afeta o processo de formação do ator, adaptando-se aos períodos históricos e interesses sociais.

Vale ressaltar que o teatro valoriza o improvável e o imprevisível, permitindo maior liberdade e apropriação pelo ator. A relação entre o espetáculo e o público é uma interdependência que influencia ambos os lados. O público, mesmo apreciando narrativas, adota recursos modernos, como o cinema e a informática. Nessa dinâmica comunicacional, a mensagem se transforma, e a conexão entre atores e espectadores é renovada constantemente.

É presumível, portanto, essa ligação entre o teatro, o cinema e os meios audiovisuais. A inclusão do cinema no escopo mencionado, abrangendo todo produto de vídeo ou audiovisual para mídias digitais ou não, amplia ainda mais a gama de possibilidades de criação e recepção artística. O cinema, como uma forma consolidada de expressão audiovisual, possui suas próprias características e linguagem específicas, que têm sido exploradas e adaptadas para os contextos digitais. Ao considerar o cinema nesse contexto, podemos observar que as obras audiovisuais, independentemente do suporte em que são veiculadas, compartilham aspectos como a manipulação do tempo, a construção narrativa, a utilização de recursos técnicos e estéticos, e a capacidade de provocar emoções e reflexões no espectador. Essa linguagem cinematográfica tem se entrelaçado cada vez mais com as mídias digitais, resultando em novas formas de expressão e experimentação artística. Dessa forma, o espectador que se envolve com produtos de vídeo ou audiovisual, incluindo o cinema, vídeo-teatro, vídeo-dança e performances digitais, desenvolve uma relação complexa e multifacetada com essas mídias. O crescente enfoque na produção para mídias digitais não implica, necessariamente, no desaparecimento do teatro ou na desvalorização artística, pelo contrário. Ao mesmo tempo que se aprofunda o processo de virtualização das relações humanas, também há uma verdadeira democratização da arte, com mais acessibilidade e alcance para o público. O espaço para a experiência cênica imersiva, em co-presença física, ganha ainda mais importância.

Na arte contemporânea, conceitos como multiplicidade, complexidade, multi-mediação e recodificação são essenciais para compreender o processo criativo. Além disso, é importante

explorar perspectivas diversas sobre o trabalho do ator, indo além das limitações impostas pelos ambientes de grande audiência. Dessa forma, podemos verdadeiramente compreender o desenvolvimento e transformação da arte no mundo de maneira ampla e significativa. Temos os circuitos dos festivais de cinema de longa-metragem, os circuitos de curta metragem, as produções para internet, os conteúdos experimentais para mídias sociais, os palcos de teatro, de circo, de rua, as ações performáticas, os ambientes de festa, o circuito de vanguarda, a pesquisa acadêmica.... cada nicho parece apresentar seus próprios dilemas e suas próprias medidas de valoração.

E assim, para concluir este subcapítulo, o que temos na direção de uma tentativa de solução da problemática inicial levantada são as proposições trazidas por esta pesquisa, que lançam pontes sobre fronteiras e sugerem novas questões. Continuaremos, no capítulo seguinte, traçando um paralelo entre dois mundos. De um lado a técnica de Meisner, como uma das técnicas de representação para teatro e cinema ainda pouco difundida no Brasil, como um expoente na preparação de atores no teatro e no cinema. De outro lado a expansão do universo do espetáculo teatral *Katatonisch* em um universo transmídia. Assim, propomos que este entrecruzamento de olhares e polaridades possam expandir a obra e aumentar a habilidade de trânsito do ator, das personagens e da narrativa por múltiplas mídias. O processo teórico pretende apoiar o processo prático, assim como o desenvolvimento da obra em uma mídia apoia o desenvolvimento dela em outras. E afim de registrar o trânsito proposto, durante o processo foram realizados experimentos fotográficos, audiovisuais e nas redes sociais, que visam corroborar na ampliação da capacidade de migração do ator-pesquisador de um registro para outro utilizando ferramentas, exercícios e elementos técnicos que pretendem subsidiar a manutenção, nos diversos territórios de representação, de uma qualidade que acreditamos, aqui, fundamental ao trabalho do ator: a verdade cênica.

2.2 A Verdade Cênica

A preparação do ator para a imersão e a vivência autêntica da cena e dos diferentes territórios de atuação é um aspecto fundamental no processo de criação representação cênica, seja de uma obra teatral, cinematográfica ou transmídia. Nesse sentido, exploraremos aqui o conceito de verdade cênica, conforme podemos entender no trabalho de Sanford Meisner, para, em seguida, buscar paralelo com o conceito de verossimilhança, apresentada por Aristóteles. O conceito "verdade cênica" não é mencionado explicitamente no livro "*Sanford Meisner on acting*" , no entanto, Meisner (1987) enfatiza a importância da verdade emocional e da

autenticidade na atuação. Ele destaca a importância de "fazer" em vez de "representar" e de se concentrar em ações concretas e tangíveis para criar uma experiência autêntica . Além disso, ele enfatiza a importância de se concentrar em fazer algo específico e real em vez de se preocupar em "ser" o personagem . A expressão "viver verdadeiramente em circunstâncias imaginárias" (*to live truthfully under imaginary circumstances*, no original) é uma das principais ideias de Meisner e é mencionada no livro. Isso significa que o ator deve agir de forma autêntica e verdadeira, mesmo que esteja interpretando um personagem em uma situação imaginária. Em resumo, para Meisner, a autenticidade e a verdade emocional são fundamentais para uma atuação impactante e genuína . Portanto, podemos dizer que a "verdade cênica" pode ser entendida como a habilidade do ator de agir de forma autêntica e verdadeira, mesmo em situações imaginárias, buscando uma experiência genuína e impactante para o público. Por sua vez, a verossimilhança, conceito explorado por Aristóteles em sua obra "Poética" (ARISTÓTELES, 2008), diz respeito à coerência interna e à plausibilidade da ação dramática. É a capacidade da narrativa de criar um mundo verossímil, onde as ações e os eventos apresentados são críveis e coerentes dentro do contexto da história. A verossimilhança busca estabelecer uma relação de credibilidade entre a ficção e a realidade, permitindo ao espectador se envolver emocionalmente com a narrativa. Neste contexto, buscamos destacar como a narrativa não-linear da obra *Katatonisch* rompe com as convenções tradicionais do teatro, como se manifesta o efeito de realidade, verdade, crença ou fé diante do espectador. Em outras palavras, como a imersão do espectador na narrativa é alcançada quando há uma desconstrução das estruturas dramáticas tradicionais. Para isso, se faz necessário explorar as estratégias e os recursos utilizados na encenação, que incorpora elementos multimídia, fragmentação narrativa e deslocamentos espaciais. Essas abordagens podem desafiar as expectativas do espectador e instigar uma reflexão crítica sobre a própria natureza da representação teatral.

Dessa forma, este subcapítulo busca investigar como a preparação do ator, ancorada nos princípios da verdade cênica e da verossimilhança, pode ser adaptada e ampliada no contexto da narrativa pós-dramática. Como os atores podem criar conexões autênticas com o público e estabelecer um efeito de real que transcenda as estruturas convencionais do teatro? Ao explorar essas questões, espera-se contribuir para uma compreensão mais profunda do papel do ator na criação de uma experiência cênica envolvente e significativa, mesmo em um contexto de desconstrução e ruptura das convenções teatrais. Intersecções entre os conceitos de verdade cênica, verossimilhança e a narrativa do espetáculo *Katatonisch* oferece *insights* valiosos sobre os elementos que promovem a imersão e o efeito de real no espectador, enriquecendo a prática e a teoria do fazer teatral contemporâneo.

Seguindo esta trilha, encontramos duas abordagens possíveis para este momento de reflexão. A primeira consiste em considerar as múltiplas perspectivas sobre um mesmo assunto, reconhecendo que a verdade e a realidade são sempre relativas, dependendo dos diferentes pontos de referência que adotamos. Nesse sentido, é fundamental compreender que a percepção da estética do sonho pode variar entre os espectadores e que a consciência sobre essa perspectiva pode ser subjetiva. A segunda abordagem parte de uma análise mais aprofundada do pensamento de Aristóteles, que, além de abordar a concepção da ação trágica como resultado do excesso de confiança do herói mítico, introduz o conceito de verossimilhança.

Em sua obra "Poética", Aristóteles apresenta definições sobre elementos importantes para gerar o efeito de verossimilhança na narrativa. Essas reflexões aristotélicas estabelecem conexões relevantes com a minha pesquisa, fornecendo fundamentos teóricos para explorar a relação entre a realidade e o teatro/cinema. Na perspectiva deste trabalho, abordo, na medida do possível, o conceito de realidade no que podemos chamar de mundo concreto, buscando compreender a chamada "realidade do fazer" no contexto teatral/cinematográfico. Nesse sentido, o conceito de "verdade cênica", cunhado por Sanford Meisner, ganha importância.

Cabe ressaltar a relevância de Sanford Meisner e Aristóteles como fontes de inspiração e fundamentos teóricos para esta pesquisa. Suas reflexões ecoam aqui de forma intrínseca, revelando uma familiaridade que transcende o tempo. Nas próximas páginas, daremos voz a estes personagens, cujas ideias foram reinterpretadas por inúmeros teóricos e artistas da cena. Essas ideias nos conduzem a um mergulho na essência da arte do ator, em uma busca constante pela conexão entre a arte, a realidade e as inquietações que nos assolam no mundo em que vivemos.

No processo de investigação de elementos que provoquem o efeito de real no processo de representação artística, seja teatral, cinematográfica ou transmidiática, vamos imergir primeiramente no universo de Sanford Meisner e a “verdade cênica”, para então, no caminho linear contrário à história chegarmos ao conceito de “verossimilhança” e seus efeitos sobre a recepção. Desta forma, parece importante nos situarmos no cenário que deu origem a essa nossa referência mais recente, Sanford Meisner, e como se deu o desenvolvimento de suas estratégias de trabalho, antes de adentrarmos no conceito de verdade... cênica. Assim, uma breve biografia de Meisner retrata que:

> Filho de judeus imigrantes da Hungria, Meisner nasceu em 31 de agosto de 1905 em Nova York, no bairro de Greenpoint. (...) Ele afirma, “Para ser um músico experiente, você precisa entender que isso demora vinte anos para acontecer! E o mesmo é verdade para o ator”. (...) Meisner sempre quis atuar, e contra a vontade dos pais iniciou os estudos de atuação, ganhando uma bolsa para a *Theatre Guild School of*

> *Acting*. Ele considerava essa escola medíocre, mas foi lá que conheceu Harold Clurman e Lee Strasberg, que curiosamente (assim como Stella Adler) tinham, como ele, origem judaica. A parceria entre eles dura através dos anos do Group Theatre, com Meisner atuando em muitas produções como ator e dirigindo algumas: *Waiting for Lefty* (co-direção com Odetts, 1935), *I'll Take the High Road* (1943), *Listen, Professor* (1943) e *The Time of Your Life* (1955). (CANTON, 2019, p.54-55)

Após seu período na *Theatre Guild School of Acting*, Sanford Meisner juntou-se a Stella Adler e Lee Strasberg no *Actors Studio*, uma instituição renomada que desempenhou um papel fundamental no desenvolvimento de técnicas de atuação e na formação de atores de destaque. O trabalho desenvolvido no *Actors Studio* influenciou o cinema americano e, consequentemente, a interpretação para cinema que utilizamos no Brasil. No *Actors Studio*, cada um dos três artistas empreendeu um caminho próprio e desenvolveu sua técnica de atuação, impulsionado por suas experiências pessoais e visões artísticas singulares. Essas técnicas, incluindo a Técnica de Meisner, foram moldados ao longo de décadas de prática, experimentação e profunda reflexão sobre a essência da atuação e a busca pela verdade cênica. Sanford Meisner, reconhecido por seu trabalho distintivo, construiu sua técnica com base na crença de que a autenticidade emocional e a conexão verdadeira entre o ator, o personagem e o público são fundamentais para uma atuação impactante. Seu enfoque estava na capacidade do ator de viver verdadeiramente a situação dramática, indo além da mera representação para alcançar uma expressão genuína e espontânea. Stella Adler, por sua vez, desenvolveu sua técnica, o Método Adler, que enfatizava a importância da imaginação e da compreensão do contexto histórico e sociocultural do personagem. Seu trabalho se concentrava na análise profunda do texto e no uso da técnica para criar personagens autênticos e complexos. Lee Strasberg, um dos mais influentes professores de atuação, desenvolveu o Método de Atuação de Strasberg, também conhecido como "O Método", que se baseava na técnica da memória afetiva. Ele encorajava os atores a acessar suas próprias experiências emocionais para trazer vida e profundidade aos personagens. Esses métodos, ou conjunto de técnicas, tiveram um impacto significativo no campo da interpretação teatral. Eles trouxeram uma abordagem mais psicológica e emocional à atuação, desafiando as técnicas mais tradicionais e explorando novas formas de conectar-se com o público.

O trabalho de Sanford Meisner, Stella Adler e Lee Strasberg influenciou gerações de atores e deixou um legado duradouro na formação e na prática teatral em todo o mundo. Seus métodos, embora distintos, compartilhavam a busca pela autenticidade, pela verdade cênica e pela compreensão profunda dos personagens e das emoções humanas. Eles abriram novas possibilidades e expandiram os horizontes da arte da atuação, contribuindo significativamente para o desenvolvimento do campo da interpretação teatral.

A ideia de “experiência de vida” como elemento fundamental para o trabalho consistente de um ator se repete no discurso de inúmeros pesquisadores da prática teatral. Sanford Meisner (1987) enfatiza a importância de ações concretas e tangíveis baseadas na experiência de vida do ator para criar uma atuação autêntica e verdadeira. Ele acredita que a atuação deve ser baseada na verdade emocional e na autenticidade, mesmo que as circunstâncias em que o personagem se encontra sejam imaginárias. Além disso, Meisner destaca a importância de "fazer" em vez de "representar" e de se concentrar em ações concretas e tangíveis para criar uma experiência autêntica . Em resumo, a vida e a experiência de vida do ator são fundamentais para criar uma atuação autêntica e impactante. A vida é a matéria prima fundamental para a arte. Sem vida, e vivência desta vida por parte do ator, é muito pouco possível realizar uma representação teatral onde o ator consiga fazer o espectador se colocar no lugar do ator.

A compreensão dos conceitos de verdade e real no mundo concreto é fundamental para refletirmos sobre a realidade cênica e a verdade cênica no contexto da representação teatral. Quando nos referimos à verdade e ao real no mundo externo à representação, estamos nos remetendo àquilo que consideramos como experiências autênticas e fatos concretos que ocorrem no nosso cotidiano. Ao transportar esses conceitos para o contexto teatral, surge a necessidade de explorar como a verdade e o real são construídos na representação. A verdade cênica busca a criação de uma sensação de realidade para o espectador, na qual ele possa se envolver emocionalmente com as situações e personagens apresentados no palco. É por meio dessa conexão emocional que o espectador se sente tocado e absorvido pela narrativa, mesmo sabendo que está diante de uma ficção. No entanto, para que essa verdade cênica seja alcançada, é importante compreendermos que ela não se baseia necessariamente na reprodução exata da realidade concreta.

O teatro é uma forma de expressão artística que utiliza recursos como a encenação, a interpretação e a linguagem simbólica para criar um universo próprio, onde novas verdades e realidades podem ser exploradas. Dessa forma, a compreensão dos conceitos de verdade e real no mundo concreto nos permite questionar e refletir sobre como esses conceitos são construídos e manipulados no contexto teatral. A verdade cênica surge da habilidade do ator em transmitir autenticidade e em envolver o espectador emocionalmente, mesmo que este saiba que está diante de uma encenação. Ao explorarmos a relação entre o mundo concreto e a realidade cênica, estamos buscando uma compreensão mais profunda sobre como as artes da cena criam suas próprias verdades e realidades, desafiando nossa percepção e nos levando a refletir sobre a natureza da verdade e da realidade em si. Talvez por isso muitos tomem o teatro também como ferramenta de preparação para a vida ou mesmo de reflexão sobre ela. É, de fato, um

lugar onde abrimos os sentidos e as janelas do pensamento para observarmos com mais cuidado a realidade ao ponto de, muito frequentemente, atores começarem a misturar o que chamamos de ficção e o que chamamos de realidade. Seus personagens são convocados para o mundo real e começam a atuar no plano da consciência e na vida cotidiana, despercebidos, ou não, pelas demais pessoas[14]. Talvez por isso, também seja tão importante o domínio de uma técnica que o ajude a entrar e sair deste mundo "mágico" e não trazer as criaturas deste outro universo junto consigo, preservando sua própria identidade individual. Assim, esclarecendo ainda mais sua técnica, Meisner indaga aos alunos para exemplificar o conceito de realidade do fazer:

> "Vocês estão me ouvindo? Vocês estão realmente me ouvindo? Vocês não estão fingindo que estão ouvindo, vocês estão realmente me ouvindo? Essa é a realidade do fazer". Um aluno de Meisner então afirma: "Se você realmente está fazendo, então não tem tempo para se assistir fazendo. Você apenas tem o tempo e a energia para fazer", e Meisner rebate: "E você não faz isso como uma personagem". O aluno diz: "E se você está realmente concentrado em algo, não tem de se preocupar com ser uma personagem. Você tem uma coisa para fazer e em que se concentrar". E então Meisner responde: "Essa é a personagem". Victoria Hart assim define a realidade do fazer: Existe um mundo de diferença entre o ator que é estimulado autenticamente a fazer o que sua personagem deve fazer e o ator que só indica ou autogera suas ações. Meisner não inventou esse conceito, mas é esse o princípio em que se baseia a sua técnica. (CANTON, 2019, p.59)

No contexto contemporâneo, onde somos constantemente bombardeados por informações e narrativas diversas, é fundamental reconhecer os ruídos que afetam nossa percepção da realidade. O conceito de pós-verdade evidencia essa dinâmica, em que os fatos objetivos têm menos influência do que apelos emocionais e crenças pessoais na formação de opiniões. Nesse cenário, a realidade perceptível se torna cada vez mais subjetiva, moldada pelas narrativas difundidas pelos meios de comunicação e pelas redes sociais. Diante desse contexto desafiador, as reflexões de Meisner sobre a relação entre ação e identidade ganham uma nova importância. Ele nos convida a refletir sobre o poder das nossas ações e intervenções no mundo, as quais nos definem como indivíduos e influenciam a realidade que nos cerca. A imersão total no fazer representa um estado de plenitude, escuta e concentração absoluta no presente. É quando estamos totalmente envolvidos em uma atividade, entregando-nos por completo e fluindo em nossas ações, numa participação ativa e autêntica na construção da realidade enquanto situação concreta ou imaginária. Nesses momentos de imersão, artistas, atletas e artesãos experienciam uma conexão profunda com sua prática, transcendendo a dicotomia entre o real e o cênico. Eles se encontram imersos na criação e expressão de suas habilidades,

[14] Aqui vale estabelecer duas conexões. A primeira é a discussão de Deleuze sobre arte, capitalismo e esquizofrenia. A segunda, a quantidade de atores que ficaram no limiar da loucura, como Valkilmer ao interpretar Jim Morrison em *The Doors* (1991), entre outros.

permitindo que a percepção da realidade concreta e da realidade cênica se fundam em uma única experiência. Também desta maneira, na construção de cada uma das sessenta e três videoperformances de *Katatonisch* apenas tínhamos como subsídio para a construção da cena não um roteiro clássico de ações, mas uma intenção, uma situação imaginária, o lugar real onde a situação transcorria, objetos de cena e atividades a serem realizadas e o fluxo emocional do ator. Era papel do diretor-cinegrafista acompanhar esse fluxo emocional e criativo do ator e dizer o momento de parar. Até lá, o fluxo de ações e imersão na realidade do fazer, sem um fim determinado, como na vida, continuaria.

Aqui, parece crucial reconhecer que, diante do fenômeno da pós-verdade, a compreensão da realidade e o conceito de verdade tornam-se cada vez mais subjetivos e suscetíveis a manipulações, atravessando também a criação artística contemporânea. *Katatonisch*, na construção de sua estética e da sua dramaturgia dissonante, evoca o embate de narrativas e a disseminação de informações distorcidas que podem poluir nossa percepção sobre o real, criando realidades alternativas e fragmentadas. Com isso, a obra convoca ao exercício do pensamento crítico, da escuta atenta aos detalhes para buscar uma análise aprofundada dos fatos, a fim de discernir entre o que é genuíno e o que é manipulado. E talvez, sempre manter um certo estado de dúvida e desconfiança diante de certezas absolutas. Também durante as gravações das videoperformances de *Katatonisch*, nos mais diferentes cenários reais em trânsito pelo território geográfico brasileiro, as pessoas, frequentemente não sabiam se o que estava acontecendo era real ou não. Provocando grande estranheza nos que coabitavam o espaço do real que, para a videoperformance, também era ficcional. Da mesma maneira, cenas não gravadas e não utilizadas para a *websérie* passam a integrar o espetáculo projetadas no palco físico.

Ao considerarmos as reflexões de Meisner sobre a imersão no fazer e a relação entre ação e identidade, devemos estar conscientes do impacto do contexto de pós-verdade em nossa percepção da realidade. É um convite para examinarmos de forma crítica as narrativas que nos cercam, questionar os discursos dominantes e buscar uma compreensão mais ampla e fundamentada da realidade em que estamos inseridos.

Na preparação de atores, em meio aos "ruídos" contemporâneos, é necessário primeiro "limpar o terreno" e cultivar uma escuta verdadeira sobre o mundo ao nosso redor. O mundo para além da ação que ocorre no aqui e no agora desaparece e a tarefa executada chama por completo sua atenção e você experimenta um estado de imersão total. E a arte do ator trata exatamente deste momento. Geralmente não é um momento qualquer na vida da personagem, mas um momento limite, um momento de transformação. Nenhuma personagem termina o

espetáculo ou o filme do mesmo jeito que começou. Mesmo que o dramaturgo tente novamente apresentar o personagem como tal, o espectador acompanhou uma trajetória e algo já se transformou na maneira como ele é capaz de enxergar esta personagem. Há algo na fala de Maria Ouspenskaya, mencionada por Canton (2019, p.60) que parece revelar muito sobre a técnica de Meisner:

> No começo do seu trabalho não faça nenhuma caracterização que o irá levar para longe dos seus cinco sentidos. Realmente veja, em vez de atuar que está vendo. Não atue, faça. Mel Gordon comenta: A técnica Meisner foi a primeira prática americana baseada em Stanislavski que descartou as noções identificáveis de criação do personagem ou análise de texto do Teatro de Arte de Moscou. Os atores tinham de começar do começo – o que quer dizer: a realidade do cotidiano – e continuar no começo. […] Vale esclarecer que começar do começo ("*start from scratch*" no original, sendo que "*scratch*" também pode ser traduzido como "rascunho") e continuar no começo está relacionado ao estar no presente momento a momento, e não na realidade cotidiana. Em vez da realidade de todos os dias ("*everyday reality*"), termo generalizante sugerido por Gordon que pode induzir ao erro, é mais correto pensar na realidade daquele momento específico, o momento a momento dentro da "cápsula" do exercício.

Trata-se de uma abordagem que valoriza a autenticidade, a espontaneidade e a resposta imediata aos estímulos do ambiente e dos parceiros de cena. Dessa forma, ao invés de se perder em construções elaboradas ou interpretações pré-concebidas, a técnica de Meisner busca trazer os atores de volta à realidade do momento presente, permitindo que eles respondam genuinamente ao que está acontecendo ao seu redor. Essa abordagem enfatiza a experiência direta e sensorial, o uso dos cinco sentidos e a criação de uma conexão autêntica com o ambiente e com os outros atores, resultando em performances mais vivas e verdadeiras.

No âmbito da prática teatral, surge uma interessante reflexão sobre a identidade do ator durante o processo de exercícios e práticas. É importante compreender que, nesse contexto, o ator não está simplesmente retratando a si mesmo em sua vida real, mas sim engajado em uma dinâmica de prática e experimentação. É nesse momento que os atores se tornam eles mesmos, presentes no momento a momento do exercício, sem se limitarem a interpretar algum personagem fictício.

> "Não é você em sua vida real. É você praticando um exercício"[15]. São os atores como eles mesmos no momento a momento do exercício, e não como algum personagem, e nesse sentido, ao contrário do que Mel Gordon afirma, há uma convergência das técnicas de Meisner, Chekhov e Adler, e não uma relação de oposição. Em resposta à pergunta sobre como entrou em contato com o Sistema, Meisner diz: "No Group Theatre, através da liderança pioneira de Harold Clurman e Lee Strasberg; com Stella Adler, que trabalhou com Stanislavski, alguém que eu ouvia com atenção e gratidão. E também com o ator Michael Chekhov, que me fez entender que a verdade, como no naturalismo, estava bem longe da verdade inteira. Nele eu testemunhei uma

[15] MEISNER; LONGWELL, p. 40. Tradução da autora.

> interessante forma teatral sem perda de conteúdo interior – eu sabia que era isso que eu queria, igualmente. E por fim, com a perspectiva lúcida e objetiva de Sudakov e Rapoport"[16]. (CANTON, 2019, p.60)

Quando Meisner diz, citando Michael Chekhov, que a verdade está longe da verdade inteira, entende-se que ele quer dizer que a verdade cênica está bem longe da verdade da vida. Provavelmente porque as circunstâncias dadas pela cena são imaginárias e há, na cena, uma esfera de controle que não existe no mundo concreto. Mas o ator vive as duas realidades da mesma maneira, embora uma seja aparentemente mais segura do que a outra. Este estado de presença do ator é o que Stanislavski chamava de "eu estou sendo" ou, na tradução de Elena Vássina[17], "eu existo", como explicitado por ela:

> O segredo principal reside em que a lógica e a coerência das ações físicas e dos sentimentos o conduzem até a verdade; esta desperta a fé, e todo este conjunto dá origem ao "eu existo". E o que significa "eu existo"? Ele significa: existo, vivo, sinto e penso em uníssono com o papel. Em outras palavras, o "eu existo" conduz à emoção, ao sentimento, à vivência. "Eu existo" é a verdade concentrada no palco, quase absoluta. (VÁSSINA; LABAKI, op. cit., p.308-309, apud CANTON, 2019, p.61).

Meisner (1987, p.17-19) apresenta em seu livro *Sanford Meisner on Acting* alguns exercícios de escuta e observação, como, por exemplo, contar os carros que passam na rua. Ele pergunta aos alunos que percentual da consciência do ator é ocupado por aquela experiência, pois quando o ator não estava consciente de si e estava cem por cento imerso na ação que realizava, ele estava, para Meisner, atuando bem. Quando o ator observava a si mesmo realizando algo, ele não havia executado a ação verdadeiramente. Meisner (1987, p.35 e 34) destaca dois princípios fundamentais da sua técnica: "Não faça nada, nem pense em dizer nada, até que algo aconteça que o force a fazê-lo!" e "o que você faz não depende de você, mas do outro". Por ora, a ideia de Meisner, apontada por Canton (2019) reflete um estado em que a consciência do ator é tomada pela experiência da atividade e está inteiramente imersa em sua realização. Adiante, sem abandonar o primeiro exercício, Meisner introduz ao mesmo tempo as circunstâncias (ou situações) imaginárias e a realidade do fazer.

As circunstâncias imaginárias referem-se ao contexto fictício em que os atores se encontram durante uma cena ou exercício. São elementos criados pela imaginação do ator, fortemente arraigados em situações reais de sua vida recente, para enriquecer a experiência e fornecer um contexto emocional e situacional para a ação. Essas circunstâncias podem incluir

---

[16] MEISNER; LONGWELL, p. 10. Tradução da autora

[17] VÁSSINA, H. e LABAKI, A. Stanislavski: vida, obra e sistema. Rio de Janeiro: Funarte, 2016.

relações análogas com o local, o relacionamento com outras personagens, o histórico da personagem e suas motivações internas. Ao abordar as circunstâncias imaginárias, Meisner enfatiza a importância de os atores se envolverem plenamente com elas, acreditando nelas como se fossem reais. Ele encoraja os atores a se entregarem ao mundo imaginário da cena, permitindo que suas emoções, pensamentos e ações sejam influenciados por esse contexto. Ao fazer isso, os atores são capazes de criar um estado de verdade cênica autêntica, na qual eles se tornam o personagem e experimentam as situações como se fossem reais. Dessa forma, Meisner (1987, p.85) destaca que as circunstâncias imaginárias são elementos essenciais para a criação de uma verdade emocional no palco:

> A fantasia do devaneio é o mais pessoal, o mais secreto dos valores da atuação. O que isso significa em linguagem comum é que usamos nossa imaginação para cumprir em nós mesmos o que determinamos mais ou menos como nossa condição emocional antes de começarmos a cena".

Ao se conectar com essas circunstâncias e permitir que elas influenciem suas respostas e ações, os atores podem alcançar uma autenticidade profunda e envolvente em suas performances.

A realidade do fazer, segundo Meisner, é o princípio fundamental de sua técnica de atuação. Ele enfatiza que, quando os atores estão envolvidos em uma atividade ou exercício, eles devem se comprometer plenamente e agir de forma autêntica, como eles mesmos no momento presente, em vez de tentar representar ou se perder em um personagem. A realidade do fazer significa estar totalmente presente, concentrado e engajado na ação que está sendo realizada, sem se preocupar com o resultado final ou com a percepção dos outros. Meisner acredita que, ao abraçar essa abordagem, os atores podem acessar uma autenticidade e uma verdade emocional mais profundas, criando performances genuínas e impactantes. A realidade do fazer também envolve estar aberto para responder ao que acontece no momento presente e permitir que as ações e reações sejam guiadas pela verdadeira conexão com o parceiro de cena e o ambiente circundante. Não é exagero dizer que se o ator entender a importância dessa investigação e da disciplina ao pensar e executar essa atividade, todo o resto da técnica será mais simples. Se o ator está realizando uma atividade, suas emoções estão sempre ligadas a ela, pois o que ele está fazendo é sempre a fonte de suas emoções. Acontece de os atores não conseguirem se esquecer de si mesmos enquanto executam a atividade e Meisner utiliza Stanislavski para esclarecer as obrigações do ator consigo mesmo:

> Stanislavski, que não era desleixado, tinha uma expressão que ele chamava de solidão pública. Ele falava que quando você está sozinho num quarto e ninguém o observa – você está apenas em frente do espelho penteando o cabelo –, o relaxamento, a

> completude com a qual você faz isso é poético. Ele chama de solidão pública esse comportamento relaxado no palco. No palco, solidão pública é o que queremos. Você só tem um elemento para se desfazer para que possa chegar na área onde sua real personalidade de ator está, e esse elemento é você mesmo. (MEISNER; LONGWELL, p. 43-44).

Assim, Meisner reforça a importância de os atores se despir de suas máscaras sociais e se entregarem à solidão pública do palco. Ele usa a expressão de Stanislavski, solidão pública, para descrever o estado em que os atores estão completamente imersos em seu trabalho, permitindo que sua verdadeira personalidade de ator se manifeste. Essa solidão pública implica em deixar de lado o ego e as preocupações pessoais, permitindo que a autenticidade e a verdade da personagem brilhem. Ao se desprender de si mesmos, os atores podem explorar e expressar plenamente a verdade cênica da cena, alcançando uma conexão genuína com o público e transmitindo uma experiência emocional autêntica.

2.3. O efeito de verossimilhança

A opção pelo uso do conceito de "verossimilhança" tornou-se importante para esta pesquisa após o "II SEMINAR - Seminário Internacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes da Cena", que aconteceu no segundo semestre de 2019 na EMAC/UFG, no qual apresentei uma comunicação sobre um recorte desta pesquisa acerca da preparação do ator transmidiático. Travei diálogo com professores locais e convidados de outras universidades sobre a verdade cênica, em Sanford Meisner, e o conceito de fé cênica, de Constantin Stanislavski – o que trouxe o conceito de verossimilhança à tona.

Como uma das decisões metodológicas relativas à pesquisa foi usar fundamentalmente autores e pensadores do teatro para sustentá-la teoricamente, mesmo que, obviamente, estes autores estejam fundamentados em autores de outras áreas.

A verossimilhança pode ser entendida como aquilo que tem semelhança com a verdade, que parece ser algo verdadeiro, ou seja, que se transpõe — no contexto aqui apresentado — conservando suas características originais. Esta premissa é considerada na pesquisa, centralizada na interpretação, utilizando-se dos demais elementos da cena como suporte de adensamento dessa condução, como por exemplo: a sonoplastia, a música de cena, a cenografia, os figurinos e as projeções audiovisuais. Patrice Pavis (2015, p. 429), em seu livro "Dicionário de Teatro", diz que "o verossimilhante é o elo intermediário entre as duas 'extremidades', a teatralidade da ilusão teatral e a realidade da coisa imitada pelo teatro". A verossimilhança pode ser tanto um efeito a ser buscado como um efeito decorrente no contexto da pesquisa em

artes da cena. A verossimilhança refere-se à qualidade de algo parecer verdadeiro ou plausível dentro do contexto teatral, mesmo que seja uma representação ficcional. É a capacidade de criar uma ilusão convincente que permite ao espectador suspender temporariamente sua descrença e se envolver emocionalmente com a história e os personagens. E nessa pesquisa em questão, a verossimilhança pode ser um efeito a ser buscado intencionalmente pelo artista, por meio do cuidado na construção dos elementos cênicos e da interpretação, visando criar uma experiência teatral que seja convincente e cativante para o público. Ao mesmo tempo, a verossimilhança também pode ser um efeito decorrente de uma execução bem-sucedida, onde a harmonia entre os elementos cênicos e a qualidade da interpretação resultam em uma representação que parece autêntica e verdadeira.

Pavis (2015, p.428) recorre à origem da noção de verossimilhança abordada por Aristóteles na dramaturgia clássica, sendo “aquilo que, nas ações, personagens, representações, parece verdadeiro para o público, tanto no plano das ações como na maneira de representá-las no palco”.

Para Aristóteles (2008) a verossimilhança é a capacidade da narrativa de criar um mundo verossímil, onde as ações e os eventos apresentados são críveis e coerentes dentro do contexto da história. É a coerência interna e a plausibilidade da ação dramática. Segundo o autor, na criação poética, a verossimilhança seria uma espécie de ponto de vista para situações que poderiam acontecer, ou seja, possíveis na vida real de acordo com seus contextos. Esse "possível" poderia existir, mesmo em situações improváveis, sendo importante, neste caso, o poder de convencimento da obra. Neste ponto, Aristóteles (2008, p.103) afirma que "é verossímil que algo aconteça contra a verossimilhança" , referindo-se ao potencial do efeito poético, que pode tornar uma obra crível, independente do absurdo de sua forma ou do contexto em que está inserida, e reforça dizendo que "um impossível convincente é preferível a um possível que não convença”.

Para a filosofia, em Abbagnano (2007, p.1000), verossímil é “O que é semelhante à verdade, sem ter a pretensão de ser verdadeiro”. Nicola Abbagnano também refere-se a um contexto de (im)probabilidade do discurso, tendo como base o próprio comportamento humano para que dele se reproduza o verossimilhante, ao afirmar que “Um feito humano imaginado é verossímil se for considerado compatível com o comportamento comum dos homens ou encontrar explicações ou respaldo nesse comportamento” (Idem). A verossimilhança está diretamente associada à probabilidade de verdade presente nos fatos, ainda que, esse *status* esteja sempre no âmbito da reprodução, o que pode guardar relação com a interpretação ou a representação. Assim, fica claro que o verossimilhante tenta aproximar-se ao máximo do que é

verdadeiro ou da probabilidade de verdade existente ou imaginada de acordo com seu contexto, sem a pretensão de ser considerado verdade no contexto de um mundo concreto. A verossimilhança, não pode se colocar no mesmo plano da convicção de verdade. Ao lado dessa última categoria deve ser colocada a convicção de verossimilhança, pois não há como aceitar a antítese "convicção-verossimilhança" como se fosse possível pensar que a convicção somente pode ser qualificada pela verdade. Como é óbvio, pode haver convicção de verdade e convicção de verossimilhança, ainda que ambas, na perspectiva epistemológica, somente possam resultar em verossimilhanças. A verossimilhança, por guardar relação com a realidade, é um conceito que sugere probabilidades do real. Esse terreno não lida apenas com a realidade transformada pela interpretação em teatro. Ela vai além, podendo utilizar essa mesma realidade como matéria viva de expressão. Isso significa que existe um frequente interesse de aproximação do real com o ficcional, especialmente na contemporaneidade. De acordo com Aristóteles (2008, p.68):

> 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 de outra, de acordo com a necessidade ou a verossimilhança.

Isso significa que a ação dramática deve ser coerente e plausível, seguindo uma lógica interna que permita ao espectador se envolver emocionalmente com a narrativa. Assim, Aristóteles (2008, p.10) expõe uma relação entre mímesis e verossimilhança em sua obra "Poética". A mímesis é a imitação da realidade na arte, ou seja, a capacidade de representar a realidade por meio da ficção. A verossimilhança busca estabelecer uma relação de credibilidade entre a ficção e a realidade, permitindo ao espectador se envolver emocionalmente com a narrativa. Dessa forma, a mímesis e a verossimilhança estão relacionadas, pois a imitação da realidade na arte deve ser verossímil para que o público se identifique com as personagens e se envolva com a história.

Ao contrário de Platão, que parte de questões ético-políticas, Aristóteles interessa-se por assuntos normativos. Enquanto Platão era um filósofo essencialista, idealista, Aristóteles foi um filósofo formalista. E é importante destacar que a obra aristotélica nos chegou incompleta, com vários trechos recortados e provavelmente não conta com seu segundo livro sobre a comédia. Além disso, se em Platão encontramos, sobretudo diálogos conduzidos por meio do método dialético e da própria hermenêutica socrática, este livro de Aristóteles é de cunho escolar – uma compilação de notas para auxiliá-lo em suas exposições orais. Fica evidente que para Aristóteles o que interessa é o *modus operandi* do poema mimético, ou seja, esmiuçar

como ele é estruturado e assim entender como realizá-lo a contento. A "Poética", portanto, pode ser entendida também como um manual de arte.

Diante desta ambientação, Aristóteles evoca a mímesis como forma humana privilegiada de aprendizado, afinal, é próprio do homem o ato de imitar, inclusive, para Aristóteles, ele se distingue dos demais animais por tal característica.

> Duas causas, ambas naturais, parecem ter dado origem à arte poética como um todo. De fato, a ação de mimetizar se constitui nos homens desde a infância, e eles se distinguem das outras criaturas porque são os mais miméticos e porque recorrem à mimese para efetuar suas primeiras formas de aprendizagem, e todos se comprazem com as mimeses realizadas. (ARISTÓTELES, 2008, p.57).

A mímesis é abordada por ele não como da ordem do simulacro, mas como um processo criativo a partir da necessidade e da verossimilhança. Para ele, o trabalho do poeta aproxima-se mais do saber filosófico do que o do historiador, pois o mimético indica como as coisas poderiam ser, enquanto o historiador estaria engessado a trabalhar como as coisas realmente foram. A temática mimética seria universal, e tal como seu mestre Platão, para Aristóteles, o verdadeiro conhecimento remete-se às questões imutáveis, logo, a poesia se configura mais nobre que a história, que se ocupa apenas de fatos locais. Consequentemente, "a poesia é mais filosófica e tem um carácter mais elevado do que a História. É que a poesia expressa o universal, a História o particular" (ARISTÓTELES, 2008, p.54).

A verossimilhança gera, portanto, reconhecimento. Quando uma obra é verossímil, o espectador é capaz de se identificar com as situações e personagens apresentados, o que pode levar ao reconhecimento de emoções, experiências e situações semelhantes em sua própria vida. E, talvez por esse mesmo reconhecimento, ao contrário de seu mestre, Aristóteles não expulsou os poetas, mas os recolocou na estrutura da pólis a partir de seu trabalho baseado na necessidade e na verossimilhança. Assim, na mímesis aristotélica, o artista mimético não é somente um copiador, considerando que há uma criação imanente neste processo artístico.

Verifica-se que Platão partiu de pressupostos ético-políticos e teorizou sobre a mímesis como algo a ser evitado, algo ruim. Afinal, configurava-se como uma cópia da cópia, que ademais, depunha contra a educação da pólis, pois seria da ordem do falso e da mentira. Isto posto, o poeta não seria bem-vindo na cidade utópica.

Para Platão (2014, p. 401), o demiurgo é aquele que criou as formas reais, os artesãos criam uma cópia destas ideias e por último os artistas miméticos que criam seus simulacros a partir da cópia da cópia: "Ele [o trágico] é por natureza o terceiro a partir do rei e da verdade, tal como todos os outros imitadores". Consequentemente, a arte seria um simulacro, não

aspiraria à verdade, ao real das formas e a mímesis não passaria de uma cópia de uma cópia, sendo um engodo do artista falsário. “Assim, se alguém afirmasse que o trabalho de um carpinteiro ou qualquer outro artífice é, em sentido pleno, aquilo que é, não estaria se arriscando a dizer algo que não é verdadeiro?” (PLATÃO, 2014, p.399). Nessa perspectiva, enquanto o filósofo buscaria alcançar as formas verdadeiras, o artífice da letra se entretém a si e a toda população com imitações que levam a miragens. A imitação, para ele, seria diametralmente oposta ao conhecimento.

Por meio de sua argumentação dialética e da utilização de mitos, como o da caverna, Platão expõe as bases de concepção dualista de mundo. Por sua vez, o discípulo de Platão, Aristóteles, terá outra concepção acerca da mímesis e da arte, tomando a mímesis como um processo criativo a partir da verossimilhança. E é justamente sobre este prisma que enfocaremos nossa reflexão quando mencionarmos os conceitos de mímesis e verossimilhança no subcapítulo seguinte.

2.4. A realidade, seus efeitos e variações

Na narrativa pós-dramática, o efeito de realidade, verdade, crença ou fé naquilo que se apresenta frente aos olhos do espectador pode se manifestar de maneiras diversas e desafiadoras. Na concepção pós-dramática, as estruturas tradicionais de representação teatral são questionadas e desconstruídas, abrindo espaço para abordagens mais fragmentadas, não-lineares e múltiplas possibilidades interpretativas. De acordo com Lehmann (2007, p.371), "o predomínio do drama e da ilusão migra para as mídias, enquanto a atualidade da representação se torna o novo traço dominante do teatro", sendo que “a chance do teatro pós-dramático não é a imitação da estética das mídias nem a simulação, mas o real e a reflexão". Nesse sentido, a narrativa pós-dramática busca explorar novas possibilidades de representação teatral, que não se baseiam necessariamente na imitação da realidade, mas sim na reflexão sobre ela. Como resultado, as estruturas tradicionais de representação teatral são questionadas e desconstruídas, abrindo espaço para abordagens mais fragmentadas, não-lineares e múltiplas possibilidades interpretativas. Nesse contexto, a manifestação do efeito de realidade e veracidade está relacionada à capacidade dos elementos da encenação e da performance de envolver e engajar o espectador de forma significativa. Acredita-se que a narrativa pós-dramática não visa necessariamente fornecer ao espectador uma impressão de uma realidade consistente e estável. Em vez disso, tenta incentivar o espectador a refletir sobre a ambiguidade, as várias perspectivas e como os elementos da cena interagem entre si. Através de recursos como a desconstrução da

linearidade temporal, a fragmentação da narrativa, a mistura de diferentes linguagens artísticas, o uso de dispositivos tecnológicos e interativos, entre outros.

Dessa forma, como trabalhado em *Katatonisch*, o efeito de realidade, mesmo dentro de uma narrativa pós-dramática, podem se manifestar ligados a um ambiente imersivo, com forte apelo emocional, dotado de uma verossimilhança interna, onde espectadores e ator fazem um pacto para a criação de uma nova realidade, mesmo que permeada pela ambiguidade e pela incerteza. Como todos, em algum momento da vida, já visitaram estados de loucura e descontrole de alguma maneira, deliraram ou sonharam, temos um território imaginário em comum para nos encontrarmos.

Em *Katatonisch*, espetáculo solo deste autor e elemento de investigação laboratorial-experimental desta pesquisa, a construção da dramaturgia é baseada em recortes e desdobramentos de memórias dos sonhos do próprio autor. Essas memórias, ao serem trazidas para o contexto da encenação, adquirem um caráter simbólico e passam a tecer a narrativa do espetáculo. Ao apresentar essas memórias de forma aparentemente aleatória e descontextualizada de autoria, o espetáculo não busca definir identidades singulares, permitindo que elas se misturem e se confundam. A narrativa de *Katatonisch* se desenvolve de maneira não linear, aparentemente aleatória e quase abstrata, afastando-se da representação tradicional do real. Nesse sentido, o espetáculo privilegia a verdade na intenção do ator, a imersão nas atividades propostas pela cena, assim como o reconhecimento e afetamento do público, em vez da busca pela imitação do real. Neste sentido, essa abordagem está alinhada com os conceitos de Sanford Meisner, que enfatiza a importância da verdade cênica e da autenticidade emocional na atuação. Mas, diferentemente da concepção ocidental de representação teatral, que busca reproduzir o mundo concreto de forma verossímil, a obra procura explorar a criação de imagens a partir do corpo do ator, suas sensações e emoções em interação com os elementos cênicos para provocar questionamentos e gerar experiências únicas e subjetivas em cada espectador. Isso implica romper com a ideia de uma realidade fixa e objetiva, abrindo espaço para a construção de situações imaginárias que são vivenciadas e compartilhadas pelo público. A medida da verdade cênica em *Katatonisch* não está necessariamente relacionada à fidelidade à realidade concreta, mas sim à autenticidade emocional do ator ao lidar com as situações imaginárias e as proposições cênicas. É por meio da inteireza física e emocional na realização de cada ação, combinada com as atividades desenvolvidas com os elementos cênicos cuidadosamente selecionados, que a obra desafia as convenções estabelecidas pela estética teatral tradicional. Essa abordagem permite que o espectador seja convocado a sentir junto e a vivenciar o espetáculo de acordo com sua própria

subjetividade. A escuta atenta do ator e do público, tanto para as sensações e emoções despertadas pela performance do ator quanto para suas próprias reflexões, é essencial para a experiência profunda e pessoal proporcionada por *Katatonisch*. Dessa forma, o espetáculo cria um espaço de encontro entre o universo onírico do espectador e a narrativa simbólica apresentada, abrindo possibilidades para uma comunicação mais profunda sobre questões difíceis de expressar apenas através da linguagem verbal.

Assim, em contraste com a sociedade contemporânea, na qual a reprodução incessante de imagens e a ausência de experiências presenciais profundas entre os corpos resultam em uma sensação de perda de memória e de conexão, o teatro surge como um espaço privilegiado onde a relação presencial entre ator e público é estabelecida. Nesse contexto, a performance teatral adquire um significado especial, pois permite a vivência compartilhada de um mesmo espaço e tempo presente. No palco de teatro, os corpos se encontram e interagem de forma concreta, sem a mediação virtual. Essa presença física e sensorial dos atores e do público pode deflagrar a reflexão sobre as relações automatizadas e superficiais que se estabelecem na esfera virtual. Ao vivenciar a performance teatral, os espectadores são convidados a confrontar a ausência de presença e a falta de conexão emocional que muitas vezes caracterizam suas interações cotidianas. O teatro, portanto, oferece uma oportunidade de resgate da presença concreta e da experiência compartilhada. Por meio da representação teatral, os corpos se encontram, os sentimentos são despertados e as narrativas ganham vida em um momento efêmero e único. No espaço concreto, o corpo do ator interage com os corpos dos espectadores num ambiente intimista que comporta no máximo cinquenta pessoas por sessão. É possível sentir cheiros, temperaturas, medos e sensações coletivas dos demais espectadores que compõem a plateia. Estes sentimentos ou sensações não se desenvolvem de forma sensorial e física no ambiente virtual. Quando acontecem no ambiente virtual, estas relações provavelmente se desenvolvem a partir de uma construção psíquica, estimulada pelos sentidos da audição e da visão. Para o desenvolvimento do espetáculo enquanto experiência sensorial, se torna imprescindível a presença concreta do público, na experiência do encontro entre corpos, que estabelece o compartilhamento de situações, provocações e sensações trazidas à cena. Dentre essas provocações, estão justamente a evocação de fronteiras diluídas, que dividem a imagem “real” e a projeção, ou reprodução, da imagem “real”.

A existência da pessoa é intrinsecamente ligada à sua relação com a realidade. Nós não existimos isoladamente, mas sim em constante interação com o mundo ao nosso redor. Essa relação entre o indivíduo e a realidade é fundamental para a compreensão da existência e da própria identidade. A realidade, por sua vez, não é uma entidade estática e imutável, mas sim

um conceito em constante transformação e construção. Ela é moldada pela perspectiva e pela experiência de cada indivíduo, refletindo a diversidade de percepções e interpretações que existem no mundo.

Nesse contexto, a realidade pode ser compreendida como uma totalidade complexa e multifacetada. Ela abrange diferentes aspectos da vida, desde as dimensões objetivas e tangíveis até as subjetivas e simbólicas. A totalidade da realidade engloba a multiplicidade de perspectivas individuais e coletivas, formando um mosaico de experiências e significados. Ao mesmo tempo, cada indivíduo é uma singularidade única. Cada pessoa possui suas próprias vivências, valores, crenças e maneiras de perceber o mundo. Essa singularidade é expressa de forma particular no contexto do ator transmidiático, que transcende as fronteiras das mídias tradicionais e incorpora diferentes linguagens e formas de expressão. O ator transmidiático, em sua particularidade, traz consigo a capacidade de transitar entre diferentes meios e plataformas, explorando a interconexão entre o real e o virtual, o físico e o digital. Ele incorpora e reinterpreta a realidade trazendo à tona novas camadas de significado e possibilidades de expressão. No entanto, é importante ressaltar que essa particularidade do ator transmidiático não o isola da totalidade da realidade. Pelo contrário, quando o indivíduo volta seu olhar para a totalidade, ele tem a capacidade de compreender a complexidade e a interdependência dos elementos que compõem a realidade. Ao ter a totalidade pensada, o indivíduo transcende sua perspectiva limitada e passa a enxergar a interconexão e a interdependência entre os diferentes aspectos da realidade. Essa consciência ampliada possibilita uma compreensão mais profunda e abrangente do mundo, permitindo ao ator transmidiático explorar novas possibilidades criativas e expandir seu impacto artístico.

A ideia de alcançar a perfeita reprodução e até mesmo o melhoramento do "original" por meio da tecnologia levanta questões sobre a noção de realidade. Autores responsáveis por popularizar o pensamento científico, como Yuval Noah Harari, Zygmunt Bauman e Richard Dawkins oferecem perspectivas diferentes sobre o impacto da tecnologia em nossa compreensão da realidade. No caso de uma reprodução perfeita ou até mesmo uma versão melhorada do "original", é importante lembrar que a realidade é uma construção social e subjetiva. Ela é moldada pelas percepções, interpretações e significados que atribuímos às experiências. Portanto, a ideia de "mais real" pode ser bastante complexo nesse contexto. Harari (2015), em suas obras, explora a ideia de que estamos caminhando para um futuro em que a tecnologia pode nos permitir transcender as limitações biológicas e criar versões aprimoradas de nós mesmos. Ele questiona se a busca pela perfeição e pelo aprimoramento tecnológico poderia eventualmente nos afastar da nossa própria humanidade. Bauman (2001), por sua vez,

aborda a liquidez das identidades e das relações humanas na era da tecnologia. Ele argumenta que a fluidez e a rapidez das interações digitais podem levar a uma sensação de superficialidade e incerteza em relação à autenticidade das experiências. Dawkins (1979), conhecido por suas contribuições na área da biologia evolutiva, enfatiza a importância da adaptação e da seleção natural no desenvolvimento das espécies. Ele argumenta que o desenvolvimento exponencial da tecnologia nos coloca diante de desafios e possibilidades sem precedentes, mas também destaca a importância de considerar as implicações éticas e sociais dessas mudanças. Diante dessas perspectivas, é difícil determinar qual seria a versão "mais real" em um contexto em que a tecnologia possibilita reproduções e aprimoramentos do original. A realidade pode ser vista como uma construção coletiva e subjetiva, influenciada por fatores culturais, sociais e individuais. Ao explorar novas versões e reproduções tecnológicas, é importante considerar não apenas a aparência concreta, mas também a autenticidade, a intencionalidade e o significado atribuídos às experiências. A busca pela perfeição tecnológica não deve nos afastar da reflexão sobre nossos valores humanos fundamentais e a preservação da diversidade e da singularidade que nos tornam humanos.

Para este diálogo sobre singularidades humanas na contemporaneidade, num território híbrido e impregnado de ferramentas e questões tecnológicas, a quebra do sistema de representação tradicional e o adentramento no universo onírico do espectador apresentam-se como caminhos naturais do processo de pesquisa e construção da narrativa de *Katatonisch*. Como matéria prima, destaca-se a importância dos sonhos como uma forma de comunicação profunda, revelando aspectos difíceis de expressar por meio das palavras. Na sociedade ocidental, o espaço dos sonhos costuma ser reservado e pessoal, raramente compartilhado com os outros. Esse fenômeno resulta em uma diminuição do valor atribuído às memórias dos sonhos no mundo concreto. O entendimento e a compreensão dos sonhos como uma linguagem, uma forma de comunicação e um ambiente fértil para a criação de ideias e soluções são gradualmente relegados a segundo plano. No entanto, o espetáculo *Katatonisch*, assim como diversas outras obras, busca romper com essa tendência ao propor uma ponte entre os universos psíquicos das pessoas, permitindo uma comunicação mais profunda sobre questões, sentimentos e sensações que são difíceis de expressar de outra forma. Ao explorar o espaço dos sonhos, o espetáculo visa abrir caminhos para uma compreensão mais ampla e uma experiência compartilhada, desafiando as limitações impostas pela sociedade em relação aos sonhos. É importante ressaltar que grandes gênios ao longo da história tiveram descobertas e insights incríveis enquanto estavam imersos em seus sonhos. Essas experiências destacam o potencial criativo e revelador do mundo onírico. Ao somar-se a um conjunto de obras e intenções que

quebram barreiras entre o mundo concreto e o mundo dos sonhos, *Katatonisch* busca despertar e valorizar o poder transformador e a riqueza de significados presentes nessa dimensão da experiência humana.

Podemos entender as múltiplas personagens de *Katatonisch* como fragmentos de um mesmo sujeito, identidades móveis, estilhaços do *self* enquanto material dramatúrgico do performer. E o "eu" dividido em identidades flutuantes e alteridades simuladas experiencia, também, no espetáculo, os elementos midiáticos, precursores desta dilaceração, quando efetiva a virtualização das relações nos momentos de contracena com vídeos no espetáculo:

> Os termos 'realidade virtual' e 'tempo real' atestam a força das novas mídias na constituição de uma cultura de simulação. As mediações se tornaram tão intensas que tudo que é mediado não pode fingir não estar afetado. A cultura é crescentemente simulacional no sentido de que a mídia sempre transforma aquilo de que ela trata, embaralhando identidades e referenciais. Na nova idade da mídia, a realidade se tornou múltipla. O efeito das mídias, tais como internet e realidade virtual entre outras, é potencializar as comunicações descentralizadas e multiplicar os tipos de realidade que encontramos na sociedade. Toda a variedade de práticas inclusas na comunicação via redes – correio eletrônico, serviços de mensagens, videoconferência etc. – constituem um sujeito múltiplo, instável, mutável, difuso e fragmentado, enfim, uma constituição inacabada, sempre em projeto. (SANTAELLA, 2003, p.128)

Desta maneira, *Katatonisch* se propõe enquanto experiência inacabada e em constante reelaboração de seu projeto por natureza e escolha metodológica conceitual alinhada com o seu tempo. Propõe uma estética do sonho para o teatro e seus desdobramentos numa perspectiva pós-moderna e numa relação multimidiática e transmidiática. Procura relacionar em sua estrutura dramatúrgica justamente o que tratamos até agora: as mudanças e impactos identificáveis na sociedade pós-moderna, que se refletiram tão logo nas artes e nos processos criativos da segunda metade do século XX, como uma possível resposta, às vezes provocativa, aos estímulos das novas relações sociais. Mesmo assim, apesar dessa proposição, os espectadores são colocados numa posição passiva, assistem a cena, que mesmo pós-dramática se apresenta sob a ótica do teatro convencional que separa ator e espectador, num mundo dual, distanciado por seus papéis determinados pela encenação.

O ator se configura, deste modo, no significante de seu discurso, que pode ser uma personagem estruturada fora do ator, ou um fragmento do seu próprio *self* performado no palco, como em *Katatonisch*, onde o ator expõe fraturas de sua própria identidade na construção dramatúrgica *atoral*.

Tendo em vista os aspectos observados, somos levados a acreditar que o advento das novas mídias, assim como dos movimentos de vanguarda, da ciência e da psicologia, que questionaram os limites da percepção humana, geraram mudanças estruturais acentuadas na

concepção de realidade no mundo contemporâneo e, em consequência, afetaram de forma intensa as experimentações cênicas, teatrais e cinematográficas. Conclui-se que tais alterações podem criar um sistema comunicacional por vezes dissonante e polifônico[18], alinhado com uma nova noção de realidade no mundo atual, como um hipertexto midiático. Estamos, por fim, habitando um mundo de fronteiras em ruínas.

> A realidade não consiste apenas nas coisas que já conhecemos. Ela inclui o que existe mas ainda ignoramos — e que só viremos a conhecer no futuro, talvez quando tivermos construído instrumentos melhores para auxiliar nossos cinco sentidos. (DAWKINS, 2012, p.15)

O que é real? Talvez mais importante do que a resposta para esta pergunta, para nós, artistas, seja entender quais são os pressupostos do paradigma mimético que fundamentam algumas convenções estilísticas que provocam o efeito ou a ilusão de real.

> O primeiro pressuposto, que torna viável a existência dos demais, é a crença num sujeito racional, capaz de observar, conhecer, interpretar e compreender os fatos reais com objetividade e distanciamento crítico. O segundo pressuposto é que a língua constitui um instrumento exterior que pode ser utilizado com a máxima isenção, sem qualquer contaminação entre os elementos envolvidos numa comunicação. O terceiro pressuposto, que decorre dos anteriores, consiste na crença de que, embora o mundo seja rico, diverso, múltiplo e descontínuo, é possível transmitir uma informação legível, coerente e totalizante a seu respeito. (FERNANDES, 2018, p.443).

Partindo da literatura como ponto inicial, e estendendo a reflexão para a construção de uma dramaturgia cênica especificamente, o principal desafio de um escritor que se pressupõe realista está na elaboração de uma rede de elementos que possam gerar uma significância que assegure um efeito de real sem deixar rastros do seu trabalho. Assim:

> Variados eram os recursos utilizados para assegurar a coerência geral do enunciado. Entre eles estavam o *flash-back*, a recordação, o resumo, a análise da infância dos personagens, da família, da hereditariedade, da tradição. Paralelamente, num sentido inverso, havia inúmeros recursos para antecipar o clímax, preparando a compreensão dos acontecimentos. Pressentimentos, sonhos, pistas espalhadas, profecias e maldições eram recursos utilizados para potencializar os efeitos de verossimilhança na elaboração da significância, auxiliando o leitor na compreensão da intriga e preparando-o para o desenlace. (FERNANDES, 2018, p.444).

Tais elementos, utilizados também em *Katatonisch*, claramente, ao mesmo tempo que provocam algum tipo de desconforto, tendem a prender a atenção do espectador da mesma maneira que o convoca para um estado altamente reflexivo que costuma durar para muito além do término do espetáculo, permitem que sua consciência reitere os momentos propostos pela dramaturgia, absorvendo as informações num processo ativo e participativo. Houve, no entanto,

[18] O conceito de polifonia é trabalhado por Bakhtin (1963) em "Problemas da poética de Dostoiévski".

ao longo história humana, vários momentos de ruptura com o paradigma mimético, como as vanguardas da primeira metade do século XX e seus procedimentos experimentais que:

> (...) Entre eles, destacam-se a fragmentação, a descontinuidade, a enumeração caótica, a multiplicidade de planos narrativos, costurados pela pluralidade de elementos temporais e espaciais, o embaralhamento das paisagens interna e externa nas configurações de personagens e nas ambientações. Tais procedimentos são potencializados por técnicas como o monólogo interior, o fluxo de consciência, as variações constantes do foco narrativo e as combinações cambiantes de discurso direto, indireto e indireto livre, entre outros expedientes narrativos. (FERNANDES, 2018, p.446)

Ao mesmo tempo, tais narrativas distorcidas e apoiadas num submundo da consciência, conservam aparentemente uma verossimilhança interna que permite ao espectador também mergulhar, mesmo com estranheza, no fluxo de sua narrativa. A própria estrutura do sonho, do delírio e da loucura, que é conhecida a qualquer ser humano vivente que tenha um mínimo de experiência de vida, dá suporte para uma verdade interna e única deste universo onírico. Neste lugar de consciência distorcida, sabemos que tudo é possível. O mesmo, de certa forma, acontece no mundo contemporâneo com o advento das mídias sociais, da internet, das novas teorias sobre o tempo e o espaço. Tudo isso altera a percepção que temos da realidade. Tanto, que começamos a utilizar, para o universo digital, termos como “realidade aumentada”, “realidade virtual”, etc. Assim:

> Distinguir o real do fictício tornou-se problemático, a partir do momento em que se amplia a consciência dos fatos como construções de linguagem, tornando inviável a ideia de referentes que falem por si, passíveis de serem reproduzidos em sua verdade por uma linguagem neutra. Onipresentes nas sociedades capitalistas contemporâneas, os *mass-media* tiveram papel relevante na formação de uma cultura em que os signos assumiram a autoridade do próprio real. (FERNANDES, 2011, p.24).

Tudo isso leva a crer, ainda, que o que é ou não verossímil depende muito da relação entre público e ator e seus contextos sociais. Utilizando exemplos extremos para sermos mais claros por meio do contraste, algo que é tido como real para o povo Yanomami no Brasil é diferente da noção de real tida por uma comunidade rural num vilarejo no Japão. Diferenças aparentemente mais sutis são muito mais comuns a todo tempo. Todo artista que ousa apresentar sua obra em outros países sabe a dificuldade de transitar de um público para o outro, pois a realidade de cada um e sua capacidade de conexão com a obra difere de lugar a lugar, de povo a povo. As realidades se transformam junto com suas simbologias. A linguagem oral é apenas o detalhe mais evidente, os demais demandam vivência e experimentação para entender, mesmo que superficialmente.

Ao mesmo tempo, o processo de globalização massificada parece auxiliar na construção de obras artísticas embaladas como produtos culturais comerciais "universais", criando ferramentas que auxiliam a indústria cultural[19] a introduzir de forma colonizadora a visão de mundo das potências dominantes com o intuito de gerar lucro e sobrepor outras culturas.

E assim, o efeito de real interessa a esta pesquisa, assim como o conceito de verossimilhança interna, na construção de trabalhos pós-dramáticos em arte. Mesmo abordando uma estética surrealista, ainda assim, estamos sempre jogando com o efeito de real, seja para desconstruí-lo ou para propor um novo olhar sobre a realidade que nos afeta. Essa desconstrução, todavia, se torna verossímil, visto que o espectador sabe que se trata de uma estética do sonho e, tendo o sonho como referência vivida, real enquanto sonho, consegue se aproximar, se identificar e se permitir uma experiência de imersão numa dramaturgia não-linear e não-racional, envolvendo-se momento a momento, e entendendo um sistema de verossimilhança interna, possível dentro universo onírico da obra.

2.5. A Estética do Sonho

Neste trecho da pesquisa, me debrucei sobre os processos que foram utilizados para criação da narrativa dramática do espetáculo teatral *Katatonisch* e das obras transmídia que se desdobraram a partir dele numa transposição do universo da obra para as mídias digitais. É proposto, neste texto, um processo de utilização das memórias de sonho também como recurso criativo para o desenvolvimento de uma ampliação da obra e de sua dramaturgia, agora adotando a perspectiva de criação de um universo transmidiático a partir da narrativa inicial do espetáculo *Katatonisch*.

Acima de tudo, este é um exercício de conexão que se desdobra para além das poucas páginas que limitam este trabalho. Ele não cabe aqui. O que cabe é uma prospecção, uma reflexão possível sobre o aprofundamento neste caminho. Convido você a entrar neste mundo de devaneio e talvez, somente talvez, encontrarmos uma pequena porta, no cantinho mais escuro do cômodo, que nos leve para algum lugar completamente diferente.

Para ambientar como recaio sobre esta temática, em 2010, a companhia de teatro da qual faço parte, sou gestor e co-fundador, o Grupo Bastet, embrionado em 2003 como um grupo informal de pesquisa dentro da Universidade Federal de Goiás, na Faculdade de Artes Cênicas, estreou seu terceiro espetáculo: "Bola de Berlim" – um outro nome para sonho (aquele pão,

[19] Conceito de Theodor Adorno.

coberto por açúcar e recheado com doce de leite). Durante todo o processo de montagem do espetáculo, iniciado em 2007, um dos motes principais da pesquisa foi o universo onírico. Em paralelo, pesquisamos o tema do medo e horror na sociedade contemporânea, formas e mecanismos para alcançarmos uma estética do sonho (ou do pesadelo) e entendermos como ela poderia colaborar para discutirmos o tema. Somamos nossos diários de memória do processo de quatro anos na construção da dramaturgia, adicionamos elementos da vivência diária dos atores fora e dentro de sala de ensaio, do presente e do passado, construindo uma narrativa não linear subsidiada também pelo conto "A queda da casa de Usher", de Edgar Allan Poe. O espetáculo encerrou sua trajetória com uma temporada de dez apresentações, mas, sua pesquisa de quatro anos, e treinamento que o originou, certamente influenciará para sempre os rumos que tomei em minha trajetória artística. Em 2018, retomo a pesquisa sobre a estética do sonho e também sobre o tema do medo e horror na sociedade contemporânea em meu primeiro espetáculo solo, *Katatonisch*, que virou também alvo de minha pesquisa de mestrado.

Falar sobre memória é também falar sobre o real. E é ela, a memória, o elemento que mais faz a realidade do sonho se aproximar da realidade que aceitamos como crível, mesmo que a maioria ainda envolva a realidade do sonho sob o véu da ilusão, da mentira ou do demônio (para os mais religiosos). Para nos aproximarmos deste entendimento, é importante fazermos uma distinção entre a memória de eventos passados e a experiência real vivida no momento presente:

> Se você se lembrar da sua festa de aniversário de 10 anos ou do que fez dois sábados atrás, como seriam essas memórias? Seriam mais ou menos como relembrar um sonho: imagens nebulosas, sentimentos confusos e fugidios, pequenos detalhes que se destacam aqui e ali. A memória da sua festa de aniversário de 10 anos não é nada em comparação com a experiência real que você viveu. Assim como nos acontecimentos da vida real, os sonhos são experiências que têm um momento presente. (TUCCILLO; ZEIZEL; PEISEL, 2015, p.36)

Assim também nos aproximamos das percepções e reflexões de Nietzsche (2003, p.21) desta nossa investigação e podemos reparar que ele dá sinais de que desconfia da memória coletiva oficial registrada e que compramos como verdade, definindo assim toda a realidade na qual existimos. Assim uma inquietação, dentre tantas outras, se revela na pessoa contemporânea. Seu corpo e mundo imateriais são infinitamente maiores que tudo que ele é capaz de alcançar com o seu corpo material no mundo físico. O anseio criativo que promove a construção destes ambientes virtuais para que hoje possamos visualizar nossas abstrações parece advir desta inquietação constante e muito anterior ao mundo digital.

Essa relação com um mundo inalcançável, mas que “precisamos” tocar, se repete randomicamente na história da humanidade. É o homem que se apaixona pela lua. É o navio que persegue a borda do fim do mundo. É o astronauta que deseja partir numa viagem sem volta aos confins do infinito onde moram toda sorte de possibilidades também infinitas.

No contexto atual, em que as fronteiras entre mídias tradicionais e digitais se dissipam, torna-se cada vez mais importante compreender as possibilidades oferecidas pela abordagem transmídia. Ela possibilita a criação de universos narrativos complexos e interconectados, nos quais os espectadores podem explorar e participar ativamente da construção da história por meio de diferentes dispositivos e canais de comunicação. Além disso, a abordagem transmídia oferece a oportunidade de envolver o público de forma mais imersiva e engajadora, promovendo uma experiência multimodal e interativa. Ao integrar elementos audiovisuais, textuais, sonoros e sensoriais, as narrativas transmídia estimulam a participação ativa do público, que pode se tornar coautor da história ao explorar diferentes conteúdos e perspectivas. Nesse sentido, a abordagem transmídia é uma resposta à sociedade contemporânea, caracterizada pela mobilidade, conectividade e pluralidade de meios de comunicação. Ela nos convida a repensar as formas de contar histórias e de criar experiências artísticas, expandindo os limites da narrativa tradicional e explorando novas possibilidades de interação e imersão. Ao considerar a condição nômade da humanidade e a quebra de limites em todas as direções, a abordagem transmídia emerge como uma forma inovadora de expressão e comunicação, capaz de capturar e refletir as dinâmicas contemporâneas. Ao integrar múltiplas mídias e envolver o público de forma ativa, ela abre caminho para a criação de narrativas complexas e envolventes, que transcendem as fronteiras tradicionais e possibilitam a construção de novas realidades compartilhadas.

> Isso porque a narrativa transmídia (*transmedia storytelling*) é capaz de transformar o público-alvo tanto em mediador (emissor) como em midiatário (receptor) e, assim, desconstruir as estruturas das narrativas clássicas, com noções estruturais consagradas há séculos. (ARNAUT; HIPÓLITO; NOGUEIRA; RODRIGUES; UHIEDA; BUENO; BLASCZAK; MARZOLLA; DION; SIENA, 2011, p.268)

Mas também é importante destacar que a transmídia não é um fenômeno exclusivo das mídias digitais, mas sim uma abordagem que pode ser observada ao longo da história da cultura, da arte e do entretenimento. Embora as tecnologias digitais tenham ampliado as possibilidades de criação e distribuição de conteúdo transmídia, essa prática existe desde antes do advento dessas mídias. A essência da abordagem transmídia reside na capacidade de expandir o universo de uma obra para além de sua forma original, explorando diferentes meios de comunicação para

enriquecer e complementar a experiência do público. Trata-se de um processo criativo que se assemelha a montar um quebra-cabeça, em que cada peça representa uma faceta do universo expandido da obra e é apresentada em um meio de comunicação específico. Cada faceta desse universo expandido é concebida de forma a ser nativa da mídia em que se manifesta, levando em consideração as características e possibilidades desse meio específico. Assim, cada obra transmídia é uma entidade independente em si mesma, mas conectada a outras facetas do universo fictício por meio de elementos compartilhados. Essa interconexão entre diferentes mídias permite que o público explore e vivencie a história e o universo da obra de maneiras diversas e complementares. Ao acompanhar diferentes aspectos da narrativa em diferentes mídias, o público tem a oportunidade de se envolver de forma mais profunda e imersiva, expandindo sua compreensão e experiência da obra.

Reiterar do que se trata a narrativa transmídia será importante para quando, adiante, formos pensar no processo criativo da obra e em narrativas não lineares e recursos estéticos que auxiliem a ruptura com o convencional. Por enquanto, retornemos às memórias de sonhos. “Os sonhos são irreais”, nos dizem. E assim seguem ditando o que é e o que não é real. O que pode e o que não pode existir. A história que é conservada e transmitida por quem está no poder, muitas vezes encaixota a vida e limita a existência. Dita o que é e o que não é possível.

Somos nossa memória. E se esta afirmação é verdadeira, salvar a memória de um indivíduo na “história monumental”, como Nietzsche (2003, p.19) chama a história oficial, seria algo como salvar sua individualidade na memória coletiva da humanidade. Aparentemente, o que temos são sempre fragmentos de informação sobre o que chamamos de realidade. A ilusão é o cenário para que estas novas ideias e ações frutifiquem. Algo novo precisa de uma nova realidade para existir. E, se toda realidade é uma ilusão, bastaria criarmos ilusões novas para se criar novas realidades. A criação de novas ilusões torna-se um caminho sedutor para um artista, pois possibilita a criação de novas realidades. No entanto, essa perspectiva também traz consigo uma responsabilidade. Se a humanidade for levada a acreditar em uma única ilusão, ela estará aprisionada ao sonho repetido de alguém e impedida de protagonizar seus próprios sonhos. Na arte, as ilusões desempenham um papel importante ao revelar, em vez de esconder. Elas nos permitem enxergar o mundo por meio de diferentes perspectivas, proporcionando-nos uma visão única. A memória individual é central nesse processo, pois somos moldados por nossas experiências passadas e memórias. A ideia de salvar a memória de um indivíduo na "história monumental" implica em preservar sua individualidade na memória coletiva da humanidade. No entanto, surge a questão da distorção da memória coletiva. Muitas vezes, a memória coletiva pode ser deturpada ou manipulada, levando a uma compreensão distorcida do passado. Isso

ressalta a importância de questionar e analisar criticamente as narrativas históricas e as construções de memória, buscando uma compreensão mais ampla e precisa da realidade. Essa reflexão nos convida a refletir sobre a natureza subjetiva da realidade e a importância de preservar a diversidade de perspectivas e experiências individuais, a fim de evitar a homogeneização e a manipulação da memória coletiva.

Para pensarmos em memória, memória coletiva e história de forma mais ampla, vamos lembrar de pelo menos uma outra abordagem: a concepção histórica dos povos indígenas, por exemplo, é fundamentada em uma perspectiva diferente daquela adotada pela história tradicional ocidental. Enquanto a história convencional tende a enfatizar eventos lineares, datas precisas e registros escritos, a concepção histórica indígena valoriza a oralidade, a tradição, a espiritualidade e a relação contínua com a terra. Para os povos indígenas, a história não é vista como um mero registro de fatos passados, mas sim como uma parte viva do presente e do futuro. Ela é transmitida oralmente de geração em geração, por meio de narrativas, mitos, cantos e cerimônias. Essa transmissão oral preserva a memória coletiva, a sabedoria ancestral e os conhecimentos tradicionais, permitindo que as histórias sejam atualizadas e reinterpretadas de acordo com as necessidades e contextos contemporâneos. Além disso, a concepção histórica indígena está intrinsecamente ligada à relação dos povos indígenas com a terra. A terra é vista como mãe e provedora de vida, e a história é entendida como a interação contínua entre os seres humanos e a natureza ao longo do tempo. A conexão com o território ancestral é valorizada como base para a identidade, a cultura e a sobrevivência dos povos indígenas. É importante ressaltar que a concepção histórica indígena é diversa, variando de acordo com as diferentes culturas e cosmovisões presentes nos povos indígenas ao redor do mundo. Cada grupo étnico possui suas próprias tradições, mitos fundadores e narrativas específicas que dão forma à sua compreensão da história e do mundo. Nos últimos anos, tem havido um esforço crescente para valorizar e respeitar as concepções históricas dos povos indígenas, reconhecendo a importância de suas perspectivas na construção de uma história mais abrangente e inclusiva. Essa valorização é essencial para promover a diversidade cultural, combater o preconceito e contribuir para um diálogo intercultural mais significativo e respeitoso. E isso nos aponta outros caminhos para a dimensão do real. Para os Yanomami, por exemplo, o mundo espiritual é acessível por meio dos sonhos. Ali se pode falar com o espírito das coisas e ele também vem falar com você. Isso muda completamente a concepção da história e da realidade. A memória coletiva e individual funciona de uma outra maneira. Imagine-se indo e voltando do mundo espiritual sem precisar de nenhuma igreja ou instituição que te permita fazer isso! Tal comportamento faria parte de sua existência cotidiana. Não precisaríamos de contos de fadas.

A árvore não seria apenas um pedaço de madeira imóvel. Suas memórias de sonho seriam vívidas, pois você falaria sobre isso assim como conversa sobre suas demais memórias e você seria lúcido em estado onírico. Você poderia experimentar voar sempre que quisesse e interagiria conscientemente com seus guias espirituais e não apenas assistiria o curso desgovernado de uma história. Este também é um campo para o existir e para o ato criador. David Kopenawa, em "A queda do Céu", relata:

> Quando eu era bem pequeno, meu pensamento ainda estava no esquecimento. Entretanto, costumava ver em sonho seres assustadores que chamamos *yai thë*. Por isso era comum me ouvirem falar e chorar durante a noite. Vivíamos então em *Marakana*, uma antiga casa no alto rio *Toototobi*. Só alguns meninos de nossa casa sonhavam assim. Não sabíamos o que nos atrapalhava o sono, mas eram já os *xapiri* que vinham a nós. Por isso, mais tarde, uma vez adultos, quisemos beber o pó de *yãkoana* para nos tornarmos xamãs. As outras crianças cresceram sem jamais ter entendido o que nos amedrontava tanto. Foi nessa época que vi os espíritos pela primeira vez. Era noite, e o calor do fogo me adormecia aos poucos na rede de minha mãe. Passado algum tempo, as imagens dos *xapiri* começaram a descer em minha direção. Faziam com que eu me tornasse fantasma e me enviavam o sonho. Um caminho de luz se estendia então diante de meus olhos, e seres desconhecidos vinham ao meu encontro. Pareciam surgir de muito longe, mas eu conseguia enxergá-los. Pareciam humanos minúsculos, com os cabelos cobertos de penugem branca e uma faixa de rabo de macaco cuxiú-negro amarrada ao redor da testa. Aproximavam-se bem devagar, mergulhados numa luz ofuscante, agitando folhas de palmeira *hoko si* amarelas. Com enfeites de caudais de arara-vermelha e uma profusão de buquês de penas *paixi* brilhantes e coloridas nos braços, cobertos de urucum, lançavam gritos ensurdecedores, como um grupo de convidados chegando a uma festa *reahu*. Eram muitos, e fixavam seus olhos sobre mim. Era bonito, mas assustador, pois eu jamais tinha visto espíritos até então. Quando eles por fim se aproximavam de mim, meu ventre caía de medo. Eu não entendia o que estava acontecendo comigo. Começava a chorar e gritar, chamando minha mãe. Depois, acordava em sobressalto e ouvia sua voz doce dizendo: "Não chore. Você não vai mais sonhar, não tenha medo. Agora, durma sem chorar. Acalme-se". Muito mais tarde, já xamã, compreendi que os seres inquietantes que tinha visto em meus sonhos eram espíritos de verdade. Então, pensei: "Eram os *xapiri* mesmo que vinham a mim! Por que não respondi a eles antes?". Naquele tempo, os espíritos vinham me visitar o tempo todo. Queriam mesmo dançar para mim; mas eu tinha medo deles. Esses sonhos duraram toda a minha infância, até eu me tornar adolescente. Primeiro, eu via a claridade cintilante dos xapiri se aproximando, depois eles me pegavam e me levavam para o peito do céu. E verdade, eu costumava sobrevoar a floresta em meus sonhos! Meus braços se transformavam em asas, como as de uma grande arara-vermelha. Eu podia então contemplar o topo das árvores abaixo de mim, como de um avião. (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p.89).

A relação entre memória, sonho, cultura e arte é intrínseca e complexa. A arte, em suas diversas manifestações, tem sido uma forma de expressão e representação dos seres humanos ao longo da história. Ela nos permite explorar e comunicar as profundezas da nossa existência, incluindo os reinos da memória e do sonho. A partir do relato de Davi Kopenawa sobre suas experiências com os espíritos, podemos perceber como a arte desempenha, ali, um papel fundamental na comunicação com o mundo espiritual e na construção da identidade pessoal. Para ele, os sonhos são um meio pelo qual ele recebe conhecimento e conexões com o mundo

dos espíritos, desvendando uma dimensão além do mundo físico. Da mesma forma, a arte contemporânea também tem explorado os domínios da memória e do sonho. Artistas têm utilizado diferentes linguagens e suportes para representar e evocar essas experiências internas, buscando capturar a essência fugaz e subjetiva dessas dimensões. Por meio da pintura, escultura, performance, cinema, literatura, entre outras formas artísticas, criam obras que refletem a complexidade das memórias, dos sonhos e da própria condição humana. Além disso, a arte proporciona um espaço de liberdade e imaginação, permitindo-nos criar realidades alternativas, explorar possibilidades e expressar emoções profundas. Ela nos convida a refletir sobre a natureza mutável da nossa existência, questionar os limites do real e do imaginário, e nos conectar com os aspectos mais profundos e universais da condição humana. Ao considerar a arte como um meio de acesso a diferentes níveis da realidade do outro, suas memórias e sonhos compartilhados, percebemos que ela nos possibilita expandir nossos horizontes, romper com limitações e experimentar novas formas de existir e criar. Ela nos convida a questionar as convenções e a explorar territórios desconhecidos, onde memórias, sonhos e a própria noção de realidade se entrelaçam e se reinventam.

Nesse caminho, o movimento surrealista, surgido no início do século XX, trouxe consigo uma abordagem revolucionária em relação à arte e à expressão criativa. Os artistas surrealistas, como Salvador Dalí, René Magritte e Max Ernst, buscavam explorar o mundo do subconsciente, do sonho e do irracional como fontes de inspiração e liberdade artística. Através de suas obras, eles desafiaram as convenções estabelecidas, questionaram a lógica e a razão, e mergulharam em um universo simbólico e onírico.

> O cinema e o expressionismo concordam com o surrealismo quanto à opção de privilegiar uma articulação que se baseia na técnica de corte e colagem/montagem, o que requer e promove o ritmo, a "inteligência" e a capacidade associativa do receptor. À medida que o espectador do teatro moderno exercita uma crescente capacidade de estabelecer relações-entre coisas heterogêneas, a cômoda difusão de conexões faz cada vez menos sentido: o olho se torna mais impaciente e se contenta, com explicações cada vez mais restritas. Enquanto os movimentos futurista e dadaísta experimentaram um curto florescimento, o movimento surrealista teve longa duração - provavelmente porque uma pura estética da velocidade e uma pura negação não podiam constituir cânone algum, ao passo que a renovada exploração do sonho, da fantasia do inconsciente proporcionava uma riqueza de materiais novos. (LEHMANN, 2007, p.108)

Utilizaram técnicas como o automatismo, o jogo do acaso e a combinação de elementos díspares para criar imagens surpreendentes e intrigantes, que muitas vezes desafiavam a compreensão racional. Os artistas surrealistas, naquele momento, buscavam transcender os limites da realidade cotidiana e explorar o inconsciente coletivo, revelando os desejos, medos

e anseios mais profundos da psique humana. Suas obras frequentemente apresentavam imagens desconcertantes, metamórficas e simbólicas, que convidavam o espectador a adentrar em um mundo de múltiplas interpretações e significados. Ao se apropriarem do mundo dos sonhos, os surrealistas exploraram a natureza ambígua e enigmática da realidade, questionando a dicotomia entre o real e o irreal. Eles buscaram revelar as camadas ocultas da existência. E assim o movimento surrealista teve um impacto duradouro no mundo da arte e influenciou diversas formas de expressão, desde a pintura até o cinema, a literatura e o teatro. Sua abordagem libertadora e transgressora abriu novos horizontes para a criatividade e a imaginação, mostrando que o mundo dos sonhos e do subconsciente são um vasto território a ser explorado.

A publicação do Manifesto do Surrealismo marcou historicamente o nascimento do movimento. Nele se propunha a restauração dos sentimentos humanos e do instinto como ponto de partida para uma nova linguagem artística. Para isso era preciso que o ser humano tivesse uma visão totalmente introspectiva de si mesmo e encontrasse esse ponto do espírito no qual a realidade interna e externa são percebidas totalmente isentas de contradições. Dessa forma, seja inspirados pelo movimento surrealista ou pela cosmovisão de diversos povos originários, somos convidados a explorar as fronteiras entre o consciente e o inconsciente, a racionalidade e o irracional, o real e o imaginário. Podemos buscar em nossos próprios sonhos e memórias oníricas as sementes para a criação artística, permitindo que nossa expressão seja guiada pela liberdade, pela experimentação e pela ruptura com o convencional.

> De fato, os discursos cênicos se aproximam em vários aspectos de uma estrutura onírica e parecem contar algo acerca do mundo onírico de seus criadores. É essencial para o sonho a não-hierarquia entre imagens, movimentos e palavras . "Pensamentos oníricos" constroem uma textura que se assemelha à colagem, à montagem e ao fragmento, não ao curso de acontecimentos estruturado de modo lógico. O sonho é o modelo por excelência da estética teatral não-hierárquica, uma herança do surrealismo. Artaud, que a vislumbrava, fala de hieróglifos para evocar o status dos signos teatrais entre letra e imagem, entre os modos de significação a cada vez diversificados e a contaminação. Para caracterizar o tipo dos signos pertinentes à interpretação dos sonhos, Freud igualmente recorreu à comparação com os hieróglifos, Assim como o sonho demanda uma diversa compreensão dos signos, o novo teatro precisa de uma semiótica "desbloqueada" e de uma interpretação "turbulenta". (LEHMANN, 2007, p.140)

Os fundamentos da psicanálise freudiana, como a livre associação e a análise dos sonhos, encontraram uma nova abordagem no movimento surrealista. Os surrealistas adaptaram essas técnicas, aplicando-as de maneira peculiar. Utilizando o conceito de automatismo, buscaram expressar a realidade mais profunda do ser humano, seu subconsciente, sem qualquer controle consciente da mente. Assim, por meio de formas abstratas ou símbolos figurativos,

eles procuraram plasmar as imagens que emergem do âmago da psique humana. E uma das principais ideias trabalhadas pelos surrealistas é a da escrita automática, segundo a qual o impulso criativo artístico se dá através do fluxo de consciência despejado sobre a obra. Ainda segundo esta ideia, a arte não é um resultado do trabalho criativo e expressivo de gênios, mas de cidadãos comuns.

O surrealismo tenciona apresentar a realidade interior e a realidade exterior como dois elementos em processo de unificação, e nisto está sua capacidade de passar do estático para o dinâmico, de um sistema de lógica a um modo de ação. E o automatismo proposto pelo surrealismo implica numa transfiguração anárquica do mundo objetivo, cujo efeito imediato pode ser o riso. Mas o humor, aqui, é uma nova ética destinada a sacudir o jugo da hipocrisia. E o sonho é encarado como uma revelação do espírito, sendo afirmada a sua riqueza sob o duplo ângulo da psicologia e da metafísica. Logo, através deste prisma, para chegar à consciência integral de si próprio, o homem deve decifrar o mundo dos sonhos, pois deixá-lo na obscuridade representa uma mutilação do nosso ser.

No trabalho proposto por esta pesquisa, refletimos na perspectiva de uma criação que parte do trabalho do ator enquanto criador, por mais que o diretor esteja junto conduzindo o rumo do barco e mantendo o leme firme, o ator é quem desenha e joga tinta sobre a tela, enquanto o diretor faz a curadoria do que entra na exposição e do que não entra, o que precisa ser melhorado e qual quadro merece uma série de semelhantes. Deste modo, o processo de criação do espetáculo, fotografias e videoperfomances de *Katatonisch* tensiona o lugar da investigação corporal para esse ator que protagoniza um processo de criação, que lidera sua própria pesquisa *atoral* na dimensão prático-reflexiva, a fim de construir uma obra que reflita seus pensamentos, desejos, sensações e percepções sobre o mundo. Isso posto, o trabalho do ator, neste processo, vai além da função de intérprete de uma obra, podendo assumir outras funções e podendo ser independente e autônomo na sua criação, vasculhando corporalidades que possam contribuir para tal intuito.

De fato, a possibilidade de tornar-se criador está dada na materialidade desta pesquisa: um ator que investe esforços em uma pesquisa *atoral* consolidada pelo treinamento em mímica contemporânea e teatro físico, com recursos dramatúrgicos do surrealismo e influência conceitual da transmídia, a fim de poder não só atuar, mas criar, colaborativamente, uma obra que se realize em múltiplos territórios estéticos e midiáticos.

Algo novo parece ser visto num horizonte distante – não sabemos o quanto. O espetáculo estreou em 2017 e pretende ser uma ferramenta *work in progress* de experimentação técnica e estética. A obra em si tem sido um laboratório para treinamento e criação para um ator que

deseja interferir na dramaturgia e na encenação, além de envolver-se na pesquisa e investigação *atoral*, mesmo que estas intervenções sejam mediadas por um dramaturgo e um diretor que assinam as respectivas funções. Deste modo, a partir de minha experiência pessoal como ator, tanto em interpretar como em observar produções a partir de um texto previamente escrito, posso afirmar o quão desconfortável é para um ator quando ele vai viver um processo de montagem em que não há uma história, roteiro ou proposta dramatúrgica previamente definida. Quão mais cômodo e seguro é estudar e decorar um texto, ter um começo e final já determinados do que ter que caminhar no escuro, percorrer um mar de possibilidades vagas e indefinidas que não se deixam fixar tão facilmente quando não se tem a certeza de nada! Tornar-se criador é exercer o poder de escolha. Mas ao mesmo tempo em que se tem autonomia para refletir constantemente sobre sua própria prática e tomar decisões, o fato de não partir de um texto escrito faz com que o ator tome sobre sua responsabilidade as necessidades inerentes à construção total da obra.

Assim, o trabalho do ator nesta pesquisa foi navegar nesse universo de vagueza e imprecisão, a fim de gerar um material simbólico e organizá-lo na cena. Para tanto, a materialidade do universo que ele tem para navegar é seu corpo cotidiano transbordado, dilatado, imerso em zona de experiência intensiva, na qual constrói seu percurso criativo. A partir disto, durante o processo de montagem do espetáculo *Katatonisch*, lançamos mão de todas as técnicas previamente descritas ao tratarmos do modo de criação dos artistas surrealistas e do trabalho criativo do ator. Foram quatro meses de imersão diária para configuração do espetáculo que nasceu de uma parceria que começou parte em 2007 (com o estudo da estética do sonho e do tema do medo e horror na sociedade contemporânea) e parte em 2010 (com o diretor Miqueias Paz em seus processos de formação e preparação física para espetáculos do Grupo de Teatro Bastet, em Goiânia). Ademais, o trabalho criativo e técnico não parou desde então, sendo cada apresentação ou desdobramento do espetáculo um convite para o aprofundamento da pesquisa e para o aprimoramento técnico e conceitual.

Mais do que nas histórias trazidas pelas memórias dos sonhos, durante o processo criativo nos apegamos em elementos estéticos do sonho que foram trazidos por estas memórias e se conectam à narrativa que desejávamos construir. Assim surgiram várias faces desmembradas da mesma personagem: o homem sem rosto (recorrente a presença de personagens com rostos difusos ou indistinguíveis nos sonhos); os animais; a metamorfose; o ridículo e o ato vergonhoso; a hipersexualidade; o pesadelo; a narrativa desconstruída e não linear; os elementos cinematográficos.

Por fim, para essa pesquisa, pretendi aqui sugerir a relevância de uma sistematização futura dos processos utilizados para expansão do universo da obra *Katatonisch* em formato de um futuro conteúdo programático de prática laboratorial como um manual de preparação de atores para múltiplos territórios estéticos e midiáticos. E assim, também, imperou revisitar o processo do espetáculo numa perspectiva transmidiática, desdobrando o universo onírico da obra em outras mídias. Adicionalmente, pretendi por em diálogo a técnica de Meisner fazendo aproximações com a perspectiva cinematográfica e audiovisual de preparação e treinamento de atores para construir uma relação mais adequada com a câmera e o mundo digital sintetizando o percurso da pesquisa no formato desta dissertação.

3 INCONCLUSÕES: O ATOR TRANSMIDIÁTICO

O objeto desta pesquisa delimitou a tríade proteiforme a fim de refletirmos sobre como a fragmentação de elementos como identidade, sujeito, territórios, paisagens e lugares exigem um ator e um espetáculo cênico que se desloca no colapso da vida e da humanidade. A celebração móvel de tudo o que constitui a vida parece evocar a transmutação individual como estratégia para existir em meio ao caos das transformações e mudanças constantes do universo, do mundo, da sociedade e do ser. Se o cientista joga com as técnicas, o artista joga com as possibilidades de percepção. Ademais, cada território de atuação pode gerar novos significados para uma mesma atuação, ou mesmo distintos efeitos e qualidades de percepção.

Inicialmente, refletimos sobre os conceitos de ator metamórfico, transmidiático e nômade. Tais conceitos estiveram descritos como uma tríade proteiforme, considerando os múltiplos espaços e faces onde o trabalho cênico do ator transita. E assim, a teoria inscreveu-se aqui coadunando experiências práticas, onde o ator, ao tornar-se nômade e transmidiático, afetado, assume diversas formas para percorrer distintos territórios. Essa busca por identidades diversas, registradas no caminho do ator por diversos territórios de vivência, pesquisa e trabalho, tem a ver com sua própria metamorfose pessoal e profissional. Acredito que, quando o ator entende os seus próprios processos de transformação enquanto indivíduo, desencadeia o reconhecimento de um caminho orgânico e verdadeiro para as metamorfoses da experiência cênica. Em consequência, no contato com diversas culturas, jeitos de enxergar o mundo e o outro, diversas identidades e culturas foram inscritas no corpo e na própria construção identitária do ator.

A representação da tríade proteiforme utiliza os conceitos de nômade, metamórfico e transmidiático para investigar, a partir de diferentes perspectivas, a ampliação da capacidade de trânsito exigida tanto do ator quanto do indivíduo contemporâneo. Esses três conceitos dialogam com inquietações relativas ao anseio de uma maior conexão com o público que temos hoje. E o conceito de transmidiático se encontra com esse espectador na utilização das tecnologias contemporâneas de comunicação e por meio dos múltiplos espaços para o desenvolvimento do fazer artístico. A tríade, portanto, fala sobre três distintos aspectos de um ator que interfere totalmente na criação cênica e está altamente conectado às dinâmicas da modernidade atual. O ator nômade viaja, transitando pela geografia e culturas do mundo, para atuar para novos públicos, conhecer diferentes perspectivas sobre a realidade concreta, culturas, línguas, jeitos de falar e pessoas. Compreende assim, transitando, que a realidade não é apenas uma, mas diversas, assim como o número de culturas humanas. E sua práxis é afetada pela

viagem em si, consequência de uma cultura globalizada, da existência de uma comunidade global e de cidadãos do mundo. Já o ator transmidiático, é este mesmo ator, nômade e metamorfoseante, que se conecta a seu público e é absorvido pelo espectador por meio de múltiplas estéticas e meios. O ator metamórfico se manifesta a partir da própria natureza do ofício do ator, da transformação do indivíduo em si, instigado pela própria experiência de trânsito, vivências em diferentes territórios, absorção de diferentes perspectivas sobre a realidade e relação com múltiplas estéticas, além de experiências sentidas ao emprestar seu corpo e psique, verdadeiramente, a múltiplas personagens. Desta maneira, nesse espaço mutante, o ator se encontra e se relaciona com o outro e consigo mesmo. A estabilidade é uma ilusão. E a luta por estabilizar-se reflete muito da angústia humana.

Sob essa perspectiva, cada um desses conceitos foram trazidos pois se coadunam, se ligam, se deformam, se transformam e se ligam novamente em um circuito ininterrupto. Falamos de três e ao mesmo tempo falamos de um. Proteu nos remete à possibilidade de um olhar mágico, múltiplo, mutável e inconformado sobre o trabalho do ator. Buscando liberdade, "o homem proteico perdeu suas raízes. Perder raízes equivale a perder a fundamentação de si mesmo" (VIEIRA, 2010). E, na minha perspectiva, em certa medida, perder-se de si mesmo, pode significar também a liberdade de tornar-se um outro (ou outros) para, posteriormente, voltar às raízes transformado e transformando. E, nessa multiplicação de possibilidades, podemos enxergar o espaço cênico fundamentado pela relação entre espetáculo e espectador. O espaço onde acontece o teatro se torna o lugar do teatro, mesmo com fronteiras difusas, transbordado sobre a realidade concreta ou em intersecção com outras linguagens artísticas e meios de comunicação. O espetáculo cênico é elemento indissociável do espaço. Daí podemos analisá-lo por várias perspectivas em diferentes momentos históricos. Ainda assim, o espaço cênico é, ele mesmo, metamórfico e tende a ser transmidiático. Desta maneira, buscamos, constantemente, várias formas de nos conectarmos ao outro e, com isso e em decorrência disso, transformamos tudo o que nos rodeia.

Ao longo desta pesquisa, exploramos intensamente o conceito de ator transmidiático, sua relevância no contexto das artes da cena e como a utilização de múltiplas mídias e territórios pode enriquecer a experiência artística e ampliar as possibilidades criativas. A abordagem transmidiática permite a expansão das possibilidades artísticas, desafiando as fronteiras tradicionais do teatro e explorando a interseção entre diferentes meios de comunicação. Ao considerar a transterritorialização, reconhecemos que o espaço físico do teatro é ampliado para incluir outros territórios, inclusive *sets* de filmagem e estúdios. Isso implica em uma reconfiguração do ambiente de atuação, exigindo uma adaptação e flexibilidade do ator

transmidiático. A abordagem transmidiática traz consigo a noção de trânsito e interseccionalidade, que se tornam elementos essenciais na compreensão do ator transmidiático.

Nesse contexto, é importante mencionar que me envolvi, durante essa pesquisa, com a produção de teatros filmados que foram adaptados e editados para as mídias digitais, como os exemplos[20] dos espetáculos "O Enforcado", "Mundo Cão", “A História é uma Istória”, "Vamos a la Praia" e, também, do "NA PONTA DO NARIZ - Festival Internacional de palhaçaria e comicidade" em sua sétima e oitava edição. Essas produções exploram a transição do espaço teatral tradicional para o ambiente digital, abrindo possibilidades para novas formas de expressão e alcance de público. Mas no caso específico de *Katatonisch*, nota-se uma experimentação a mais do que apenas um “teatro filmado”. As experimentações realizadas com o audiovisual e as mídias digitais vão além da simples adaptação. A obra propõe um universo expandido, transformando a personagem central em um ser nômade e transmidiático. Por meio de sessenta e três locações diferentes, que podem ser identificadas nos sessenta e três episódios da *websérie Katatonisch*, é evidenciada a natureza nômade do personagem, que se transforma e transita por diversos espaços geográficos e territórios midiáticos. Nesse sentido, é importante ressaltar que o uso do termo "território" é mais adequado para descrever os diversos meios utilizados para a transmissão da obra cênica, enquanto o termo "palco" manteve-se reservado ao contexto e espaço do teatro tradicional. *Katatonisch* propõe uma cartografia artística, uma espécie de mapeamento que reflete a natureza nômade, metamórfica e transmidiática do espetáculo. O vídeo incorpora elementos do teatro, da fotografia e do drama, criando uma experiência estética e narrativa única. A abordagem transmidiática oferece um campo vasto e promissor para a exploração artística, permitindo que o trabalho do ator transcenda as fronteiras tradicionais do teatro e se expanda para outras mídias, potencializando a colaboração e a criação conjunta com outros artistas.

Durante esse processo, percebi que a proposta de diálogo entre a técnica Meisner e o processo de criação desenvolvido no espetáculo *Katatonisch* poderia ter sido mais aprofundada. Reconheço que a reflexão sobre esses elementos foi realizada, em termos, separadamente, não configurando um diálogo totalmente efetivo entre eles. No entanto, considero que essa lacuna identificada pode servir como ponto de partida para futuras investigações e aprofundamentos sobre a interação entre essas abordagens.

[20] Todos esses exemplos podem ser encontrados em *playlists* na página inicial do canal do YouTube do Ator Nômade: www.youtube.com/atornomade

Para efeito desta pesquisa, dialogo a técnica de Meisner, que traz uma proposição inicialmente mais naturalista, e a obra *Katatonisch,* com sua dimensão estilizada, extra-cotidiana e experimental. Considero que a fricção entre referências aparentemente distintas, como a técnica Meisner e o processo de *Katatonisch*, pode gerar um rico terreno de possibilidades e contribuir para o trabalho de atrizes e atores que buscam um referencial comum na preparação e atuação para teatro, cinema e multimídias. Essa fricção nos desafia a repensar os limites e as fronteiras tradicionais do trabalho do ator, estimulando uma abordagem mais ampla e transdisciplinar. Ao unir conceitos e práticas da técnica de Meisner, que enfatiza a autenticidade emocional e a relação com o outro, com as experiências e descobertas realizadas no processo de criação de *Katatonisch*, que explora a transmidialidade e a criação de um universo expandido, acredito que podemos ampliar o repertório de atrizes e atores, proporcionando-lhes ferramentas mais abrangentes para atuar em diferentes mídias e contextos cênicos. A técnica de Meisner, com seu foco no momento presente, na escuta ativa e na resposta emocional autêntica, pode ajudar os atores a desenvolverem habilidades essenciais para a atuação, naturalista ou não, e para construção de personagens complexos e verossímeis. Por outro lado, o processo de *Katatonisch*, com sua abordagem transmidiática e a exploração de diferentes linguagens e mídias, desafia os atores a expandirem sua criatividade, adaptabilidade e capacidade de lidar com múltiplos territórios artísticos. Essa abordagem transdisciplinar pode permitir uma maior flexibilidade e adaptabilidade por parte dos atores, capacitando-os a transitar entre diferentes formas de expressão artística e a se reinventarem em cada contexto específico.

O transtorno da catatonia, um elemento que se aproxima-se do surreal e que é passível de ser observado no mundo concreto, aproxima a ação extra-cotidiana da ação cotidiana, tornando-a, talvez, mais crível, mesmo que seja para o próprio performer em cena, podendo trazer elementos internos motivadores para a criação de intenções verdadeiras para a execução das cenas. Portanto, mesmo que a cena não carregue uma verossimilhança externa para a maioria dos espectadores que talvez não tenham convivido com uma pessoa catatônica, carrega uma verossimilhança interna, crível dentro do universo paralelo proposto pela obra. Desse modo, o que vemos nas videoperformances desenvolvidas a partir do universo expandido da obra *Katatonisch* se apresenta como percepções sobre técnicas distintas e efeitos opostos como exercício de trânsito de um ponto a outro. Ali, registro em uma produção audiovisual autoral o que compreendi de todo esse processo e suas referências, meus passos nesse caminho e afetamentos, a fim de que tal esforço seja capaz de inspirar a autonomia de outros em suas investigações.

Os questionamentos que permeiam o espetáculo *Katatonisch* são profundos e nos convidam a refletir sobre nossa própria identidade e sobre as máscaras sociais que muitas vezes utilizamos para nos adequar às expectativas externas. Questionamos se realmente conhecemos quem somos ou se estamos apenas performando uma identidade pré-determinada e aceitável. Por trás de cada máscara social, talvez possamos encontrar feridas e cicatrizes emocionais que nos aprisionam. Existe a possibilidade de nos depararmos com uma desconexão com as nossas próprias emoções, uma falta de propósito ou sentido na vida, ou uma ausência de relações significativas. Essa confrontação pode ser desconfortável e desafiadora, mas também pode abrir caminho para a descoberta de novas camadas de nossa identidade. Ao nos confrontarmos, temos a oportunidade de buscar um sentido mais autêntico para nossas vidas. Acredito que podemos questionar as normas e expectativas sociais que nos condicionam e explorar novas possibilidades de ser e existir. *Katatonisch* nos convida a refletir sobre essas questões e a mergulhar na complexidade do ser humano, desafiados a olhar para além das máscaras e ataduras que nos cercam, buscando uma verdade mais profunda e autêntica.

Por conseguinte, para esta pesquisa, a verdade cênica é um conceito fundamental no trabalho do ator, que se refere à autenticidade e à sinceridade da expressão artística. Ela implica em uma conexão emocional genuína com a personagem, com a narrativa e com o público, transcendendo as fronteiras do teatro, do cinema e das multimídias. Ao manter a busca pela verdade cênica como ponto central, o ator pode ser capaz de adaptar-se e encontrar novas formas de se expressar, propondo estéticas e poéticas que dialogam com as particularidades de cada meio, sem abrir mão da autenticidade e da integridade artística. Acredito que é a busca pela verdade cênica, aliada à experimentação e à abertura para novas referências e linguagens, que propicia a criação de novas estéticas e poéticas na construção cênica, capazes de romper com as convenções estabelecidas e abrir caminho para uma criação artística mais ampla e diversificada.

Todos os atores têm a capacidade de explorar essa habilidade de transitar entre diferentes meios e linguagens artísticas, adaptando-se às demandas e particularidades de cada um. É nesse contexto que a abordagem transmídia se mostra cada vez mais atual e interessante, pois integra todos os conceitos de produção e distribuição de conteúdo em uma única metodologia e processo de criação, abrangendo qualquer tipo de mídia. Essa abordagem permite que o ator explore novas possibilidades de expressão, ampliando seu repertório e sua capacidade de se adaptar aos desafios apresentados por cada meio. Ao desenvolver sua habilidade de trânsito, o ator se torna capaz de transitar de forma coerente e autêntica entre o teatro, o cinema, as multimídias e outros territórios criativos.

Assim, tenho investigado, desde o início da proposição desta pesquisa, em 2019, a ampliação da minha própria capacidade de trânsito de um registro a outro, além de exercícios e técnicas que acredito capazes de auxiliar na manutenção de uma qualidade fundamental a todos os processos: a verdade cênica. Pretendo descrever alguns desses exercícios e técnicas em um desdobramento futuro deste trabalho, com a criação de um *Manual do Ator Transmidiático*, que conterá, dentre outros elementos, o conteúdo programático de uma oficina em formato de laboratório que tenho ministrado com o intuito de criar espaço coletivo de reflexão e experimentação sobre o tema. O diário de bordo de montagem do espetáculo *Katatonisch* e seus desdobramentos transmidiáticos, enquanto relatos de experiência, também devem compor esse desdobramento futuro da pesquisa, além dos processos práticos que percorri com a técnica de Meisner em cursos que são referência no Brasil.

Assim, parece relevante mencionar a importância da experiência na criação de um conjunto de técnicas que englobem métodos e técnicas anteriormente dissociados. Ao reunir práticas e técnicas provenientes de diferentes disciplinas e mídias, parece possível desenvolver um *Manual do Ator Transmidiático*, que pretende, como futuro desta pesquisa, ensaiar a criação de um conjunto de técnicas particulares a partir do meu próprio processo de treinamento e experimentação para a cena em múltiplos palcos. Acredito que o conjunto de técnicas e processos experimentados podem apresentar pistas para o trabalho de atrizes e atores que buscam um referencial comum à preparação de sua atuação para múltiplas mídias. Pois, entende-se, todavia, que a verdade cênica não precisa se manifestar apenas em uma interpretação naturalista. E uma interpretação extra-cotidiana não precisa soar falsa e distante. Nesse sentido, é importante destacar a importância de que o ator domine, mesmo que parcialmente, os múltiplos veículos de comunicação disponíveis para que possa dialogar com o múltiplos aspectos da realidade apresentada pelo seu tempo e que muitas vezes passam despercebidos ao espectador, provocando questionamentos e reflexões sobre temas relevantes. Assim, nesse futuro manual, podem constar orientações e diretrizes para os atores que desejam explorar a abordagem transmidiática, destacando elementos-chave como a compreensão dos diferentes meios de comunicação, a adaptabilidade ao ambiente de trabalho e a criação de uma narrativa coerente e integrada. É fundamental destacar que o desenvolvimento desse manual será baseado na experiência pessoal do artista e nas descobertas realizadas ao explorar a abordagem transmidiática, assim como a aplicação dos processos junto a outros atores e atrizes que possam fazer suas próprias contribuições e insights para enriquecer esse manual. Em suma, a abordagem transmidiática abre caminhos inovadores para o trabalho do ator, permitindo a experimentação, a colaboração e a criação em diversos territórios e mídias. O ator

transmidiático se torna um agente de transformação artística, explorando novas fronteiras e redefinindo a narrativa e a performance contemporâneas.

O espaço laboratorial que pretende ser oferecido pelo desenvolvimento de um futuro *Manual do Ator Transmidiático* deverá propiciar um ambiente propício para a experimentação e pesquisa prática, permitindo que os participantes explorem e integrem os princípios da técnica de Meisner com as possibilidades oferecidas pela abordagem transmidiática. Essa integração visa expandir o repertório dos atores, capacitando-os a atuar de forma autêntica e expressiva em diferentes mídias ao mesmo tempo em que exploram novas formas de contar histórias e criar conexões emocionais com o público, as atividades desempenhadas pela personagem e o espaço cênico, independente do estilo de representação. Dessa forma, a fricção entre essas referências distintas pretende contribuir para a formação de atrizes e atores versáteis e preparados para os desafios da contemporaneidade, abrindo novos horizontes criativos e possibilitando a construção de um referencial comum que transcenda as fronteiras tradicionais do teatro, ou do cinema, e se adapte às demandas de um mundo cada vez mais multimidiático.

Ao colocar em convergência a Técnica de Meisner e o meu próprio processo no espetáculo *Katatonisch*, reconheço a importância de desenvolver técnicas específicas para o ator transmidiático. O *Manual do Ator Transmidiático* emerge como um desdobramento natural deste trabalho, surgindo da minha própria pesquisa, buscas, incertezas e descobertas ao longo do processo de criação e transmidialização de *Katatonisch*. Neste manual, pretendo compartilhar as ferramentas e conhecimentos adquiridos, oferecendo uma síntese metodológica que possa fortalecer o trabalho do ator transmidiático e abrir novos caminhos criativos. Não se tratando apenas de um conteúdo programático para a oficina de caráter laboratorial, mas sim de um guia que reflete as experiências pessoais e as descobertas realizadas ao longo dessa pesquisa.

Por fim, ressalto a importância da pesquisa como um processo contínuo de busca, questionamento e desenvolvimento. Ao apontar para a necessidade ou possibilidade de construir um *Manual do Ator Transmidiático* vislumbro novos horizontes e trajetos criativos para atrizes e atores que desejam explorar o potencial transmidiático em suas práticas artísticas. Com isso, encerro este trabalho, na expectativa de que ele possa servir como inspiração para futuras pesquisas e diálogos, contribuindo para o crescimento e desenvolvimento do campo do teatro e das artes transmidiáticas.

REFERÊNCIAS

ARNAUT, Rodrigo Dias; HIPÓLITO, Leandro; NOGUEIRA, Fernanda; RODRIGUES, Bruno; UHIEDA, Solange; BUENO, Márcia Jordão; BLASCZAK, Daniel Zatta; MARZOLLA, Angelo; DION, Dimas; SIENA, Nelson. *Era Transmídia.* **Revista Geminis,** v. 2, n. 2, p. 259-275, 7 dez. 2011. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/279504377_Era_Transmidia. Acesso em: 14/06/2021.

ABBAGNANO, Nicola**. Dicionário de filosofia** / Nicola Abbagnano; tradução da 1ª edição por Alfredo Bosi; revisão e tradução dos novos textos Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ALENCAR, Cesário Augusto Pimentel de. *Notas sobre o self durante a atuação cênica.* **Urdimento** - Revista De Estudos Em Artes Cênicas, n° 20, 93-98, 2013.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução e notas de Ana Maria Valente. Edição da Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa: Avenida de Berna, 2008.

BARRETO, Eleonora Frenkel. *Nós Sós:* Performance conectiva em isolamento – fundamentos e processos. **Urdimento.** Florianópolis, v. 1, n. 40, mar/abr. 2021.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida.** Tradução de: Plinio Dentzien. São Paulo: Zahar, 2001.

BERNARDET, Jean-Claude. **O que é Cinema.** São Paulo: Brasiliense, 2009.

CANTON, Luciana Giannini**. A técnica Meisner e as sementes do Sistema stanislavskiano plantadas em solo americano.** Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo São Paulo. São Paulo, 2019.

CARREIRA, André Luiz Antunes Netto. CABRAL, Beatriz Ângela Vieira. **O teatro como conhecimento. Metodologias de pesquisa em artes cênicas.** Rio de Janeiro, Memória ABRACE IX, p.9-16, 2006.

DAWKINS, Richard. **A magia da realidade: como sabemos o que é verdade** / Richard Dawkins; ilustrações Dave McKean; tradução Laura Teixeira Motta. — D ed. — São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. **O Gene Egoísta**. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1979.

DUVIGNAUD, Jean. **Sociologia do Comediante**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1972.

ECO, Humberto. **Obra Aberta: Forma e Indeterminação nas Poéticas Contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 1989.

FERNANDES, Maria Lúcia Outeiro. As sutilezas da verossimilhança e as variações da realidade**. Revista de Estudos Literários 8** (2018): 437-462.

_____. **Narciso no labirinto de espelhos: perspectivas pós-modernas na ficção de Roberto Drummond.** São Paulo: Cultura Acadêmica – EDUNESP, 2011.

FISCHER, Rodrigo Desider. **Poéticas entre o cinema e o teatro: reflexões sobre a presença e a atuação cênica a partir da obra de John Cassavetes.** Instituto de Artes – IdA Programa de Pós-graduação em Artes, UNB, 2015.

PEREIRA, Maria Cristina da Silva. O Ator-nômade: Saberes Órfãos. In: **Anais do V Congresso da ABRACE.** v. 9, n. 1, 2008.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa.** 3ª ed. totalmente rev. e ampl. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FLUSSER, Vilém. **Ensaio sobre a fotografia: para uma filosofia da técnica**. Lisboa: Relógio D'Água, 1998.

FRANCO, E.S. e FORTUNA, D.B. (2018). **Transmídia e criação artística autoral: a aurora pós-humana.** Art&Sensorium – Revista Interdisciplinar Internacional de Artes Visuais da Unespar/Embap - Vol.02 - N°01 (2015).

GATTI, D. **Sade na Dança: um processo artístico em rede de saberes**. Tese (Doutorado em teatro) - Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

GONÇALVES, Maria Madalena. **Modos de representação no teatro e no cinema. O teatro mostra (e depois conta) e o cinema conta (e depois mostra). Ou é o contrário?** Aulas Abertas, 2010. Disponível em: https://iconline.ipleiria.pt/bitstream/10400.8/187/1/PAR_n03_art4.pdf. Acesso em 11/01/2022.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HARARI, Yuval Noah. **Sapiens: uma breve história da humanidade.** São Paulo. Editora Companhia das Letras , 2015.

HAWKING, Stephen. **Uma breve história do tempo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

JENKINS, Henry. **Cultura da Convergência**. São Paulo: Aleph, 2008.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu: Palavras de um xamã yanomami**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. Trad. Pedro Süssekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & pós-cinemas.** Campinas, SP: Papirus, 2007.

MEISNER, S.; LONGWELL, D. **Sanford Meisner on Acting**. Nova York: Vintage Books, 1987.

MOSTAÇO. **Mapeando a teoria e a recepção. Metodologias de Pesquisa em Artes**. GT Teorias e Recepção do Espetáculo. Rio de Janeiro, Memória Abrace IX, p.120 – 129, ed. 7Letras, 2006.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Segunda consideração intempestiva: da utilidade e desvantagem da história para a vida.** Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro / Patrice Pavis**; tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2015.

PLATÃO. **A república** (ou Da Justiça) – tradução, textos complementares e notas Edson Bini – 2. ed. – São Paulo: EDIPRO, 2014. (Clássicos Edipro).

ROMÃO, Arthur Antônio. **Hibridismo de linguagens cênicas: o encontro entre teatro e cinema na composição visual do filme-espetáculo "O Ouro, o Ladrão e sua Família"**. Instituto de Artes Departamento de Artes Cênicas, UNB, 2017.

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

TUCCILLO, Dylan; ZEIZEL, Jared; PEISEL, Thomas. **Sonhos lúcidos**. Rio de Janeiro: Sextante, 2015.

VIEIRA, Samuel. **O Mito de Proteu.** Revista Portal Contexto. 2020. Disponível em: https://portalcontexto.com/15237-2/. Acesso em: 26/08/2021.