



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE TEATRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS - PPGAC**



RAIMUNDO KLEBERSON DE OLIVEIRA BENICIO

A MUTABILIDADE DAS RECEPÇÕES: DO PRESENCIAL AO VIRTUAL

**SALVADOR/BA
2021**

RAIMUNDO KLEBERSON DE OLIVEIRA BENICIO

A MUTABILIDADE DAS RECEPÇÕES: DO PRESENCIAL AO VIRTUAL

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, no âmbito da linha de pesquisa Corporeidades e Interfaces: Somática, Performatividade e Artes Digitais como requisito para obtenção de título de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Sousa Brito.

**SALVADOR/BA
2021**

Benicio, Raimundo Kleberson de Oliveira.

A Mutabilidade das Recepções: do presencial ao virtual / Raimundo Kleberson de Oliveira
Benicio. - 2021.

126 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Sousa Brito.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, Salvador, 2021.

1. Teatro. 2. Teatro e Sociedade. 3. Artes Cênicas - Aspectos Sociais. 4. Arte - Inovações Tecnológicas.
5. Performance (Arte). I. Brito, Marcelo Sousa. II. Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. III.
Título.

CDD - 792

CDU - 792.01



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA



ESCOLA DE TEATRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM ARTES CÊNICAS

TERMO DE APROVAÇÃO

Raimundo Kleberson de Oliveira Benicio

“A MUTABILIDADE DAS RECEPÇÕES: DO PRESENCIAL AO VIRTUAL”

Dissertação aprovada como requisito para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas,
Universidade Federal da Bahia, pela Seguinte Banca Examinadora:

Aprovada em 01 de junho de 2021.

Prof. Dr. Marcelo Sousa Brito (Orientador)

Prof. Dr. Flávio Augusto Desgranges de Carvalho (UDESC)

Prof^ª. Dr^ª. Cecília Lauritzen Jácome Campos (URCA)

Agradecimentos

À minha família: mãe, irmã, irmãos, padrasto e pai.

Às pedaladas na orla do Rio Vermelho – Salvador/BA.

Aos que esbarraram comigo nessa jornada por um breve momento:
Vitória Rojas, Renan Bolcont, Roger Ferreira e Adam Pereira.

Aos bairros Federação e Engenho Velho da Federação
que me acolheram por um tempo em Salvador/BA.

Às músicas de Agnes Obel, Björk, James Blacke
e Parcels que me ajudaram a tecer a escrita.

À prof^a. Deolinda Catarina França de Vilhena,
primeira orientadora deste trabalho e
que me possibilitou algumas aberturas.

Ao meu orientador prof. Marcelo Sousa Brito por confiar,
acolher e me deixar seguro com minha escrita.

Ao prof. Luiz César Alves Marfuz pelas
provocações na disciplina
Trabalho Individual Orientado.

À queridona prof^a. Cecília Lauritzen Jácome Campos
que sempre me surpreende e
me encanta com seus dizeres.

Ao prof. Flávio Desgranges por me abrir
portas no campo da recepção.

Ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas,
a Secretaria e ao Corpo Docente da ET-UFBA.

À Barbara Leite Matias,
parceira de pesquisas.

À Fundação de Amparo
à Pesquisa do Estado da Bahia – FAPESB.

*

Para todas as pessoas sensíveis com sua recepção.

BENICIO, R. K. O. **A MUTABILIDADE DAS RECEPÇÕES**: do presencial ao virtual. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, 2021.

RESUMO

O objetivo da pesquisa adequa-se aos estudos sobre a recepção em diversas perspectivas diretamente relacionadas aos aspectos de interatividade entre/com a virtualidade e presencial. A partir de determinadas obras fílmicas, espetaculares e performativas, busca esquadrihar a investigação das relações entre fruição presente e fruição ausente enquanto campo de tensionamento, possível de perceber via expectativa instaurada com a recepção virtual e presente durante a fruição ao objeto. Nesse sentido, os termos análise-reconstituição e análise-reportagem, bem como entrevistas semiestruturadas, coleta de recepções (documentos nato digitais) e revisão bibliográfica constituem o campo metodológico. Dividida em três partes, esta pesquisa está relacionada ao território de materialidade da experiência desenvolvida em diferentes percursos transdisciplinares ao campo da recepção e da teatralidade nas artes da cena. Bem como, tem como esforço proporcionar reflexões sobre alguns aspectos de efeitos que as mídias digitais, sobretudo as redes sociais, causam no ato de receber um conteúdo, seja imagético ou “apenas” busca por consumo, reflexo de uma Sociedade Transestética. Com isso, descortinam-se diversas perspectivas das relações híbridas nas quais o público se encontra imerso tanto on-line como off-line. As reflexões tornam-se um convite para desvelar e imergir em campos deslizantes na pesquisa contemporânea em artes cênicas, proporcionando diversas tensões.

PALAVRAS-CHAVE: Teatralidade; Virtualidade; Recepção Virtual; Recepção Presente e Ausente; Sociedade Transestética.

BENICIO, R. K. O. **THE MUTABILITY OF RECEPTIONS:** from face-to-face to virtual. Dissertation (Master' s degree). Graduate Program in Performing Arts, Universidade Federal da Bahia, 2021.

ABSTRACT

The aim of the research suits to studies on reception in several perspectives directly related to aspects of interactivity between/with virtuality and in person. Based on filmic, spectacular and performative works, it seeks to search the investigation of the relations between present enjoyment and absent enjoyment as a tensioning field, possible to perceive via expectation established with the virtual and present reception during the enjoyment of the object. In this sense, the terms analysis-reconstitution and analysis-reportage, as well as semi-structured interviews, collection of receptions (born-digital documents) and bibliographic review constitute the methodological field. Divided into three parts, this research is related to the materiality territory of the experience developed in different transdisciplinary paths in the field of reception and theatricality in the performing arts. Therefore, it has as an effort to provide reflections on some aspects of effects that digital media, especially social networks, cause in the act of receiving content, be it imagery or “just” search for consumption, a reflection of a Trans-aesthetic Society. With this, several perspectives of hybrid relationships are unveiled in which the public is immersed both online and offline. The reflections become an invitation to unveil and immerse themselves in sliding fields in contemporary performing arts research, providing several tensions.

KEYWORDS: Theatricality; Virtuality; Virtual Reception; Reception Present and Absent; Transaesthetic Society.

SUMÁRIO

LUGAR MOVEDIÇO DESTA PESQUISA	11
PROPOSIÇÕES E DESEJOS	14
A PESQUISA COMO LABIRINTO, O PERCURSO METODOLÓGICO	16
I	23
A RECEPÇÃO EM UMA SOCIEDADE TRANSESTÉTICA	23
1.1 SOCIEDADE TRANSESTÉTICA.....	26
1.2 A COMPULSÃO AO CONSUMO ESTÉTICO	32
1.3 OTIMIZAÇÃO VOLUNTÁRIA DE SI	36
1.4 PSICOPOLÍTICA DIGITAL	38
1.5 SE AUSENTAR DE SI.....	42
II.....	45
DIMENSÕES ESTRANHAS DA RECEPÇÃO	45
2.1 OS DOCUMENTOS DE ANÁLISE DA RECEPÇÃO	45
2.2 EXCEDER OS LIMITES DAS TEATRALIDADES.....	48
2.3 A RECEPÇÃO ESPECTATORIAL DE BANDERSNATCH.....	51
2.4 A RECEPÇÃO ESPECTATORIAL DE A SERBIAN FILM	59
2.5 RECEPÇÃO VIRTUAL EM A SERBIAN FILM	68
III.....	75
RECEPÇÕES MÚLTIPLAS DA TEATRALIDADE DIGITAL	75
3.1 PRESENCAS MÚLTIPLAS.....	75
3.2 A MUTABILIDADE DA TEATRALIDADE E PERFORMATIVIDADE DIGITAL.....	78
3.3 RECEPÇÕES SIMULTÂNEAS DO VIRTUAL AO PRESENCIAL.....	87
3.4 ONIPRESENÇA EM CARDINAL.....	91
3.5 RECEPÇÕES EM EXPERIÊNCIAS IMERSIVAS	102
4. ABERTURAS PARA NOVAS ABERTURAS	113
5. REFERÊNCIAS	121

LUGAR MOVEDIÇÃO DESTA PESQUISA

A pergunta central acerca do ato do espectador precisa ser alterada, pois ela não visa mais a significação, mas principalmente aos efeitos da proposta artística.
Flávio Desgranges (2012, p. 25).

Algumas experiências recentes no campo do teatro contemporâneo desafiam a necessidade da presença física tanto da espectadora¹ como da atriz, possibilitando que cenas aconteçam via processos de transmissões pela internet e que possa provocar uma experiência em que a sua presença pode ser confundida com a virtualidade. Tal realidade me provocou a necessidade de propor desenvolver uma pesquisa de mestrado que problematizasse a recepção virtual levando em consideração a seguinte questão norteadora para a investigação:

- **O que poderia haver de divergente no impacto da recepção presencial em relação a virtual?**

Essa questão dá abertura para a construção de uma reflexão acerca dos diferentes processos de leituras na/da recepção, principalmente aos aspectos de relações sobre os efeitos das mídias na contemporaneidade e das presenças simultâneas nas dimensões *on-line* e *off-line*. A noção de recepção nessa pesquisa está fundamentada pelos estudos do pesquisador Patrice Pavis (2015), sobretudo sua investigação acerca da análise da experiência empírica, seja na perspectiva de quem faz ou assiste a cena.

O autor considera que o processo de pesquisa empírica adentra pistas subjetivas com as quais a materialidade da experiência é confrontada com os materiais do espetáculo. Quando o público percebe sua relação concreta com o objeto, sem resistir a uma tradução imediata, pois em um primeiro momento, há uma relação de participação estética com o acontecimento material (PAVIS, 2015).

Essa visão pode auxiliar em perspectivas panorâmicas de expansão aos procedimentos metodológicos, tanto de coleta, como análise da experiência em diferentes modos de percepção, correlações e diálogos. Os modos de fruição de obras cênicas vêm passando por transformações potentes a partir das distintas acepções de possibilidades aos diferentes objetos cênicos, tanto pela apropriação dos aportes tecnológicos como pelo acesso as suas ferramentas virtuais. Adquirimos, na contemporaneidade, principalmente em razão da

¹ A menção da palavra no feminino é uma tentativa de subverter o vício linguístico e escrito ao longo dos textos, quando facilmente sempre encontramos a palavra no masculino. Não se trata, portanto, de uma discussão de pesquisa sobre gênero, mas de questionar o lugar das palavras masculinas na escrita, em que nós estamos sempre mencionando às vezes, inconscientemente. Com isso, lanço convite a um ato político.

intensificação do uso virtual causado pelo período pandêmico do novo Coronavírus-19 (COVID-19), um status passivo e ativo de produção e consumo simultaneamente, fator esse que incita uma busca crescente da espetacularização e de inovações constantes.

Os diversos trabalhos artísticos surgidos nesse período põem em evidência o que se tem conhecido como uma Cena Expandida (SÁNCHEZ, 2008), ao fugir de uma unidade cênica, do estilo dramático em termos textuais, inaugurando uma nova perspectiva de criação investigativa. Tal realidade desafiadora do período pandêmico foi de grande esforço por parte das artistas fazendo-as [re]questionar os processos criativos, buscando estratégias de difusão, continuidade de permanecer existente e redimensionamento de suas cenas. Contudo, ao mesmo tempo em que as artes presenciais, do encontro, do convívio foram redimensionadas, ela se tornou, paradoxalmente, uma arte da ausência em termos corporais de localização.

Cada vez mais as presenças são compartilhadas pelas transmissões virtuais e o espaço passa a ser um aspecto problematizador. Ao se levar em consideração que ele produz as condições necessárias de identificação da teatralidade ser ficcionalizada por parte da recepção, mesmo se quem vê, não se encontra em contato tátil diretamente com o objeto cênico.

Uma das condições da teatralidade é a relação espacial, do olhar do público, do corpo da atriz, da performer, da produção do olhar que identifica outro espaço, de qualidades criadas ou conferidas por quem executa uma ação ou frui. A teatralidade também faz parte de um jogo dinâmico que confere um pequeno recorte durante a apreciação, capaz de fundar uma “condução potencial qualquer da experiência de textualidade cênica²” (SCHEININ, 2008, p. 9). O próprio jogo dinâmico do olhar é, para Adriana Scheinin, uma condição de transfiguração relacionada ao tempo que se passa após a experiência. Já para Josette Féral, a teatralidade faz parte de relações postuladas com a dinâmica do olhar que cria outro espaço:

Mais que uma propriedade, cujas características seriam possíveis (sic) analisar, é um *processo*, uma produção relacionada sobretudo ao olhar que postula e *cria outro espaço*, tornado espaço do outro – espaço virtual, é claro – e dá lugar à alteridade dos sujeitos e à emergência da ficção. (FÉRAL, 2015, p. 88).

A teatralidade em si é além de uma identificação, ela possui propriedades e processos cognitivos que são partes de um olhar nunca neutro, que enxerga relações do acontecimento com a obra. Esse processo cognitivo por parte de quem identifica e/ou de quem faz surgir a

² Original: la teatralidad funda en su condición potencial cualquier experiencia de textualidad escénica. Disponível em: [*Microsoft Word - 02. Scheinin.doc \(territorioteatral.org.ar\)](#). Acesso em: 19 mar. 2021. Tradução minha, responsabilidade minha.

ação do acontecimento contribui para a assimilação e a identificação de simulacros ilusórios, que tanto situa quanto faz emergir a ficção.

Atualmente, vivemos um marco histórico em todas as linguagens. O impacto que a pandemia nos colocou põe em xeque novas incertezas das práticas artísticas. Os limites dos gêneros da teatralidade se expandem na medida em que diferentes formas artísticas se [re]definem de acordo com o dado histórico-cultural; as novas identificações de ficcionalização são aberturas para expandir sua conferição em diferentes formas e espaços.

Portanto, outro aspecto da teatralidade recente é sua clivagem a partir do olhar virtual cada vez mais conectado. A virtualidade, lugar do intocável, da identificação de efeitos, dos ruídos, dos travamentos, do pixel, espaço como parte de um processo do olhar que incita a conferição da teatralidade.

A teatralidade não seria apenas a emergência de uma fratura no espaço, uma clivagem no real que faz surgir aí a alteridade, mas a própria constituição desse espaço por meio do olhar do espectador, um olhar ativo que é condição de emergência da teatralidade e realmente produz uma modificação ‘qualitativa’ nas relações entre os sujeitos. (FÉRAL, 2015, p. 89).

Não há como encontrar um método único ou uma fórmula para analisar a experiência de uma identificação da teatralidade seja em que forma for. O que podemos sugerir enquanto pesquisadoras, também em estado de processo cognitivo constante, são estratégias que permitam conferir a teatralidade em diversos vetores, tanto por atribuir um sentido a uma ação, ao corpo e ao próprio processo dinâmico do olhar, já que as próprias percepções e identificações de suas conferições/recepções e de sua possível organização fantasiosa podem se recompor misteriosamente no seu imaginário.

As recepções são horizontes plurais de leituras. Nunca conseguiremos sentir o que a outra sente, apenas podemos ter outra recepção de acordo com seus compartilhamentos, sejam orais, escritas, imagens, corpo. Levando em consideração esses fatores, se faz necessário recorrer a aspectos flexíveis que possam fornecer e contribuir para a materialização enquanto registro da experiência, a exemplo de depoimentos, descrições detalhadas, questionamentos, imagens, vídeos, dentre outros materiais.

Para Pavis (2015), o próprio compartilhamento da experiência, seja via comentário, escrita, fotografia, ou mesmo algum registro em geral, se constitui como uma análise. Diante do exposto, o autor distingue dois tipos de análise sobre a recepção, quais sejam: Reconstituição e Reportagem³. Assim, iremos nos aproximar dos dois conceitos expostos e

³ Nesta pesquisa eu não sigo a risca as propostas de análise do espetáculo de que Pavis (2015) propõe com suas abordagens analíticas em uma perspectiva semiológica, antropológica ou sociológica. Aproximo-me dos dois

(re)configurá-los de forma flexível de acordo com as necessidades em que esta pesquisa se estrutura. Por isso, cada capítulo repousa em um universo particular distinto, isto será percebido tanto pelo seu formato quanto pela diagramação das imagens, como exposição das experiências do público virtual.

A Análise Reconstituição é realizada após o contato do público com o evento cênico e se concentra no estudo da recepção e das interseções estabelecidas entre fruidora e o objeto (PAVIS, 2015). Nesse tipo, há uma possibilidade de aprofundamento da análise por meio de outros documentos como as imagens, músicas, textos, dentre outros, que oferecem acessos aos materiais para além da vivência presencial. Nesse aspecto, os espaços virtuais se constituem como um vasto local de reconstituições de múltiplas experiências receptivas.

Já a Análise Reportagem se estabelece no momento presente do acontecimento teatral, por meio de anotações que possam registrar a cena no calor da ação (PAVIS, 2015). Aproximo-me dos dois termos justamente pelo seu teor performativo e flutuante, porque através das percepções, a captura e o registro quais sejam, presencial ou virtual, no e pós o ato cênico, possibilitam que as experiências sejam materializadas no calor do momento, tornando-se valiosas algumas sensações momentâneas, de modo que seja possível dimensioná-las com questões contemporâneas da sociedade, por exemplo.

A recepção virtual pode ser atribuída à hibridização e ao cruzamento entre outras linguagens, pela presença de mídias na cena, pelas temporalidades *on-line* e *off-line* simultâneas, dentre outros. Desse modo, as formas que se adequam a esse estilo de proposição cênica possibilitam e provocam uma recepção expandida com sua participação, tanto para quem faz como para quem frui. Isso fica evidente em diferentes objetos: instalações, filmes, videoclipes, virtualidade, espetáculo teatral.

PROPOSIÇÕES E DESEJOS

A proposta dessa presente pesquisa vem de uma inversão da olhadela [reconfiguro o termo utilizado por Flávio Desgranges (2012) para denotar o momento em que a partir da expectativa, o olhar pode ser invertido para si próprio]. Dessa inversão do olhar direcionado a mim mesmo, essa pesquisa diz muito das minhas escolhas e assimilações receptivas. São aberturas de reflexões em que selecionei o desejo de compreender minha recepção, em especial quando o ato de fruir desperta uma espécie de vazio, uma ansiedade, bem como uma

termos e configuro-os, justamente para pensar no tipo de coleta receptiva em que essa materialidade não depende ao que a experiência pôde engendrará-la, mas trazer como possibilidade e abertura a materialização receptiva em campo expandido.

sensação de prazer, de repudiar, de jogar com o objeto. Foi na projeção de meu anteprojeto que me levou a querer entender esses aspectos que partiram de um imaginário caótico que é minha mente.

Por isso, em dezembro de 2018, inquieto com algumas questões em torno da materialidade da experiência receptiva, resquícios também de meu trabalho de conclusão de curso intitulado “Os Múltiplos Olhares de Espectador: análises-reconstituições a partir da Trupe dos Pensantes” (defendido em março de 2019), e de contato com os objetos filmicos *Bandersnatch* (2018), e *A Serbian Film* (2010), percebi a possibilidade de pensar na recepção virtual e seus impactos, na tentativa de propor refletir a recepção em um campo expandido. Diante disso, minha primeira coleta do material receptivo se deu concomitantemente na escrita do meu anteprojeto, em que naquela época, fiz minhas primeiras análises reportagens destes dois objetos filmicos e guardei o material no *google drive*, só abrindo quando esta pesquisa foi sendo desenvolvida com a escrita. Deste modo, noto que a materialidade da experiência sofre certa mutabilidade, na medida em que ela é reescrita e assimilada a cada leitura e revisitação despertando outra assimilação.

Fui aprendendo lentamente que os escritos dizem muito de nós, escrevo porque meu corpo pede e, então, me abro para que possa ter uma noção de onde isso tudo parte. A pesquisa é nosso labirinto pessoal, direcionamos os caminhos e a recepção literária nunca será a mesmo para quem expectou. Não busco uma ideia fixa, mas sim um compartilhar receptivo através dessas palavras. E acredito que isso seja o sentido de nossa arte, nos desvelar em si.

A pesquisa passa por vários reajustes e nossa imersão com os objetos de algum modo se complementam com algumas situações e vivências cotidianas. Ao tecer a pesquisa, eu tive uma rotina de leituras e descanso para decantar as ideias e reverberações do que tive acesso durante a revisão bibliográfica. Nos finais da tarde entre os meses de agosto a dezembro, pedalei na orla do Rio Vermelho, bairro de Salvador/BA, escutando as músicas da artista Björk Guðmundsdóttir (que conhecia apenas seus videoclipes). Ao pesquisar mais sobre a artista encontro no vídeo imersivo de realidade virtual *Stonemilker* (2015) e na instalação-filme *Black Lake* (2015), principalmente o compartilhamento das usuárias e usuários virtuais, campo fértil para agregar e complementar as discussões lançadas nessa pesquisa.

A proposição de desejo para a realização desta pesquisa, também parte da inquietação de acesso aos dois termos: Espectador Ausente⁴ (2017), cunhado por Verônica Veloso, e Teatralidade, acentuado por Josette Féral (2015). Se, para a pesquisadora Verônica Veloso, a

⁴ Tive contato com o conceito a partir de uma pesquisa exploratória para um trabalho na disciplina de Teatro Contemporâneo no curso de Licenciatura em Teatro na Universidade Regional do Cariri em 2018.

espectadora poderia ter acesso ao acontecimento do evento cênico por meio midiático sem necessariamente estar presente no ato, isso provoca a seguinte questão:

- **Como se dá a percepção e envolvimento nessas duas experiências de presença física e ausência?**

A teatralidade é uma propriedade, mas também uma condição de processo cognitivo por parte da conferição que cria um espaço em que a ficção emerge, ela parte do objeto, do espaço, do ato pré-estético, não tem manifestações preestabelecidas, nem quantitativas que permitem reconhecê-la, ela emerge antes de tudo do dado empírico da conferição e da experiência estética (FÉRAL, 2015). Vista dessa forma, ela adquire uma estrutura transcendental que “seria dotada de características nas quais o teatro poderia inscrever-se naturalmente. E seria justamente por existir a possibilidade de transcendência da teatralidade que haveria teatralidade em cena” (FÉRAL, 2015, p. 92).

Nesse aspecto, o limite entre teatralidade e outras formas é mínimo, se levarmos em consideração o estatuto da recepção adquirida nos espaços virtuais, principalmente o acesso ao acontecimento cênico por meio de imagens, fotografias, internet, vídeos, mesmo sem ter presenciado o espetáculo ou performance ao vivo.

A PESQUISA COMO LABIRINTO, O PERCURSO METODOLÓGICO

O capítulo um intitulado “A Recepção em uma Sociedade Transestética”, tem como tentativa proporcionar reflexões sobre alguns aspectos de efeitos que as mídias digitais, sobretudo, as redes sociais causam no ato de receber um conteúdo, sejam imagéticos ou busca de consumo. Desse modo, acompanha uma contextualização atual em que estamos vivenciando, principalmente em relação com as formas tecnológicas, lugar de um refúgio para muitas pessoas, assim como ampliação de novas possibilidades de acesso à virtualidade. A relação com as formas tecnológicas tornou-se um refúgio para muitas pessoas com a pandemia do novo COVID-19.

No campo da filosofia anco-ro-me nos estudos de pesquisadores, Gilles Lipovetsky e Jean Serroy (2015) e Byung-Chul Han (2015, 2017, 2018, 2018, 2019), para pensar nas novas (?) relações de efeitos que as mídias digitais hedonistas incitam ao consumo. Em seus escritos, a ampliação generalizada de consumo está imbricada em todos os domínios da sociedade, principalmente a questão estética (hedonista, imagens, criatividade, beleza).

Tais consumos lançam experiências transtéticas, obsoletas, sedutoras, voláteis e produzem uma recepção de horizonte proliferante de efeitos estéticos nos processos de fruição na recepção por parte de quem consome. Não há como negar, que vivemos (2019...) um contexto de novos rumos para a comunicação social em todas as esferas do mercado.

Os limites e fronteiras entre arte, vida e tecnologia não são mais disjuntos, o redimensionamento acompanha o ritmo em que a fruição atua em uma onipresença e busca de consumo constantemente. Perceberemos que devido ao acesso intensificado com a virtualidade novas patologias descortinaram-se, como a ansiedade, o vício, o vazio.

As questões geram um arco de possibilidades e outras qualidades da percepção porque o modo em que as transformações do capitalismo transtético acontece (capitalismo artista, criativo, funciona com a lógica mercantil do produto e seu designe, suscita um papel decisivo no consumo do produto) intensificaram a relação entre fruição e produto.

A produção de materiais (imagens, vídeos, *lives*, dentre outras) são aspectos que nos levam a uma possível exploração de si, principalmente porque o espaço virtual onde o *psicopoder* (HAN, 2018) domina nossos processos psicológicos se estabelece na medida em que ficamos reféns por uma transparência da vida cotidiana. Portanto, nessa primeira parte da pesquisa é realizada uma contextualização, traçada na tentativa de aproximar as relações atuais de fruição na contemporaneidade com a virtualidade.

Um caminho que segui na segunda etapa do processo de escrita foi consultar bibliografias que se referem ao estudo da análise do espetáculo, com foco especial no professor francês Patrice Pavis (2015). Reconheço, na obra do autor, uma produção relevante no que diz respeito ao tema, pois descortina diversos métodos não hierárquicos que permitem uma reflexão quanto à coleta de materiais e contribui para pensar na ampla perspectiva de análise como fonte inesgotável para a pesquisa. Embora não me interesse exclusivamente pelos seus métodos de análises semiológicas criadas pelas espacialidades e corporeidades do espetáculo. Portanto, vale frisar que me aproximo de seus métodos, exatamente por darem aberturas a pensar na materialidade da recepção em campo expandido.

Cada pensamento que confere a teatralidade ou assimilações singulares irá nos dar acessos distintos sob várias perspectivas de análises, nos fornecendo detalhes e informações importantes sobre os impactos da recepção através de uma elaboração de sentido que pode estar associada com sua formação e lugar na sociedade.

Com isso, proponho pensar também em uma visão sobre a recepção ao objeto cênico, não apenas direcionada a **um olhar que confere a teatralidade** sejam em quais perspectivas forem, presencial ou virtual, ao vivo ou ausente, cuja propriedade perceptiva é um campo

expandido como um labirinto que permite um arcabouço multiforme, mas um olhar que retorne um possível olhar para si, como a inversão da olhadela reconfigurada para esta pesquisa específica.

Além disso, perceberemos ao longo da materialidade coletada e exposta no decorrer da dissertação, recepções nas quais as expectativas foram rompidas, subversão de aspectos morais, questionamentos a si próprios, dentre muitos outros conectores que serão identificados na própria recepção do público virtual e presencial através dos objetos estudados.

Nesse sentido, trago no primeiro tópico do segundo capítulo “Os documentos de Análise da Recepção” alguns parâmetros que direcionam a captura e fornecem indicações de materiais que possam ser utilizados como análise, o qual emerge antes de tudo da/na experiência empírica e pessoal de quem faz ou quem espera. Segundo Pavis (2015), uma simples descrição se configura como um aspecto de uma análise, uma vez que as impressões navegam entre ordem e caos, abstração e materialidade.

No breve apontamento podemos pensar a materialização da experiência poético-estética a partir de diversas perspectivas da experiência, sugerindo uma organização individualizada e por si só movediça. Analisar evoca um trabalho de reconstituição e até mesmo uma visão expandida. A experiência e os acontecimentos no percurso ditam os vários caminhos possíveis, cabendo à pesquisadora sua seleção autônoma de acordo com a pertinência e assimilações pessoais.

No tópico “Exceder os Limites das Teatralidades” me ancoro nos estudos da pesquisadora Josette Ferál (2015) que aborda discussões sobre as relações de olhares e múltiplas percepções da identificação da teatralidade em diferentes objetos, graças ao próprio processo cognitivo do olhar na fruição.

Uma proposta de compartilhamento de uma materialização da minha experiência parte de uma análise reportagem e uma análise reconstituição. Assim, outros documentos disponibilizados em forma de críticas e derivados em sites, além de outros documentos do próprio autor do objeto, ganham forma no tópico “A Recepção Espectatorial de *Bandersnatch*”, quando estabeleço discussões acerca da interação a partir de *Bandersnatch* (2018), proposta de filme interativo da série *Black Mirror*, com direção de David Slade, transmitida via *streaming* pela provedora virtual global “Netflix”, em 2018. Cujas temáticas desafiam a ordem lógica de relação com o objeto, por convidar à percepção e a interação através do suposto controle da cena. Deste modo, perceberemos que a interação não se reduzirá apenas a uma presença em termos corporais de localização física, o jogo dinâmico, dos

diálogos, convida a conferência da teatralidade enquanto processo cognitivo, com a assimilação e identificação de simulacros ilusórios.

Já no tópico “A Recepção Espectatorial de *A Serbian Film*”, trago novamente minha experiência da análise-reportagem relacionada ao objeto fílmico, compartilhando minha experiência como espectador ausente, e propondo reflexões sobre as imagens que, de algum modo, incita um olhar para si e para o contexto em que a obra se insere. Nesse aspecto, trago a noção de choque-sensório emocional ancorada indiretamente nas reflexões da pesquisadora e jornalista Emília Galvão (2015) e do filósofo alemão Christoph Türcke (2010). Para ambos, a relação com o choque-sensório emocional tem a ver como as imagens penetram no imaginário, despertando uma aversão, repulsa ou surpresa no ato receptivo.

Com direção do sérvio Srdjan Spasojevic, o filme *A Serbian Film* estreou no Festival de Cinema *South by Southwest* no Texas, em 2010. A obra trata da história de um ator de filme pornô (Milos) já aposentado que, ao concordar em participar de um filme de pornografia subversiva, precisa enfrentar seus limites físicos e morais no correr das gravações cujo set explora o extremo do sexo, a violência e a degradação humana.

O tópico seguinte – “Recepção Virtual em *A Serbian Film*” – traz diversas materialidades do público virtual (usuárias e usuários - anônimos em geral), relacionadas ao filme. Suas materialidades podem ser encontradas em sites de crítica, compras, vídeos, dentre outras. Para isso, um conjunto de compartilhamentos e depoimentos diversos foi reunido com a intenção de potencializar as discussões propostas, já que é um material que vem antes de tudo da experiência empírica e que nos fornecem diversos posicionamentos preciosos.

Portanto, a íntegra desse material evidencia diversos graus de posicionamento e desestabilização da obra e seu campo de tensionamento na recepção virtual – perceberemos através de seus escritos como o objeto incitou uma repulsa, provocou reflexões sociopolíticas a respeito da sociedade, causou uma ruptura de expectativa, assim como sua própria superação, dentre outros aspectos que serão conferidos na leitura. Preservando o anonimato de cada material, os *nick* estão citados fielmente como estão disponíveis nos *sites*. Por isso, cada rodapé dará acesso à fonte principal onde podem ser conferidas os seus respectivos nomes.

O último capítulo se concentra em discussões a partir de algumas formas espetaculares e performativas, considerando o lugar da presença, seja ela em uma perspectiva de ausência enquanto lugar ao vivo, seja ela de forma presencial ao ato. O ato de fruir nessas duas divergentes experiências põe em xeque o lugar do corpo compartilhado na experiência poético-estética. Por esse motivo, em princípio, discutiremos a presença para tentar identificá-la nos objetos escolhidos como exemplificações: *Cardinal*, *Odiseo.com*, nas performances

Reencarnação de Santa Orlan (1990) da artista francesa Orlan, no vídeo imersivo de realidade virtual *Stonemilker* (2015) e na instalação-filme *Black Lake* (2015) da artista irlandesa Björk Guðmundsdóttir.

No tópico “A Mutabilidade da Teatralidade e da Performatividade Digital”, encontro nas performances *Reencarnação de Santa Orlan* da artista francesa Orlan, campo fértil para discutir as relações de tensionamento com a virtualidade, da teatralidade e performatividade conferida através de seu corpo, já que a performer transmitiu entre o período de 1990 a 1993, simultaneamente pela internet, em três países distintos, suas cirurgias plásticas faciais que tiveram como intenção criticar os padrões de normatização corporal e potencializar sua Arte Carnal, tornando seu trabalho transgressor.

As coletas receptivas constituem um desafio, principalmente porque muitas vezes dependemos da disponibilidade das pessoas em querer compartilhar sua experiência poética ao objeto. Vi-me perdido e desestimulado em alguns momentos nessa pesquisa, por perceber uma das primeiras dificuldades da coleta aos materiais de *Cardinal* e *Odiseo.com*⁵. Sem um retorno de algumas pessoas, principalmente a do próprio André Carreira que não me permitiu acesso às outras materialidades como imagens e outras questões. Por isso, recorri aos documentos diversos (crítica e artigos do próprio autor) para refletir sobre seu trabalho. Apesar disso, não consegui ter acesso às recepções de outras pessoas que viram *Odiseo.com*, mesmo tendo enviado ao próprio Carreira depois de uma primeira entrevista, um formulário elaborado via *Google-drive*.

Já em *Cardinal*, o formulário teve retorno de algumas pessoas, em sua grande maioria pessoas próximas da própria atriz e dramaturga Barbara Leite que demonstrou, ao longo da coleta, uma disponibilidade maior. Portanto, são vários caminhos que podem ser estabelecidos com a coleta de materiais relativos ao objeto de arte em estado de análise.

Perceberemos que cada tópico deste capítulo contém suas próprias especificidades elaboradas de acordo com os materiais documentais coletados, portanto em alguns momentos serão utilizadas as entrevistas preservando o anonimato, assim como outras variedades de materiais pesquisados e coletados. Não há, por isso, e não me senti enquanto pesquisador uma obrigatoriedade de reagrupar um método único, essa pesquisa possui vários caminhos que foram traçados. Deste modo, as escolhas distintas das metodologias em que a própria pesquisa se desenvolveu contribuem para a materialidade dessa escrita e reflexão. Levando em consideração isso, no tópico “Recepções Simultâneas do Virtual ao Presencial” a recepção é

⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EkzFcMJQOpo#action=share>. Acesso em: 30 dez. 18.

tencionada não com coleta de recepções ao público, mas complementada com uma entrevista via *e-mail* direcionada ao encenador André Carreira, responsável pelo processo *Odiseo.com* e de coletas virtuais em sites, resenhas, vídeos sobre o objeto cênico.

Dirigido por André Carreira⁶, *Odiseo.com* (2014) foi um espetáculo que propôs uma comunicação simultânea em três espaços e países distintos – Bremen (DE), Buenos Aires (ARG) e Florianópolis (BRA). O trabalho discutia as relações interpessoais por meio da tecnologia e rede social, evidenciando como os instrumentos tecnológicos nos aproximam virtualmente e, ao mesmo tempo, nos distanciam do contato físico real. Sua escolha se justifica pelas suas proposições de inter-relações tanto virtuais como presenciais, espaço fértil e potente de conferição de teatralidades híbridas através das diversas tecnologias utilizadas e escolhidas como suporte cênico.

Em “Onipresença em Cardinal”, boa parte dos materiais coletados apresenta uma relação entre a sociedade e o contexto em que o público se insere. A título de ilustração, mesmo não tendo um foco direcionado para ser um espetáculo feminista, há em boa parte do compartilhamento receptivo, uma identificação desse aspecto, assim como uma inversão da olhadela muito presente nas materialidades coletadas.

Cardinal (2017) de Jamal Corleone⁷ é um espetáculo que propõe um diálogo entre as linguagens da performance, teatro, cinema, com o objetivo de promover a interação com o público por meio da simultaneidade no campo virtual, tal como em uma determinada cena que acontece em um lugar e o público tem contato com a projeção ao vivo ou o mais próximo fisicamente possível da atriz, proporcionando, dessa forma, uma recepção de escolha no que diz respeito a uma conferição da presença tanto virtual como presencial.

Em “Recepções em Experiências Imersivas” são apresentadas tensionamentos aos objetos da instalação-filme *Black Lake* (2015) e *Stonemilker* (2015) da artista irlandesa Björk⁸. Ambas experiências permitem que o público tenha uma imersão tanto no espaço físico como em uma dimensão de realidade virtual, isso se dá pelo instrumento da câmera de captura 360° graus e pelo uso do *Oculus Rift*. Diferentes materiais receptivos dos próprios vídeos foram coletados e expostos na íntegra como complementação nas reflexões sobre a recepção virtual. Notaremos uma relação mais íntima ao objeto, principalmente pela busca de saciar

⁶ André Luiz Antunes Netto Carreira. Graduado em Artes Visuais pela UnB (1984) e doutorado pela Universidade de Buenos Aires (1994). Atualmente, é professor do Programa de Pós-Graduação em Teatro (UDESC) e coordenador nacional do Mestrado Profissional em Artes (PROF-ARTES).

⁷ Direção de João Vitor (Jamal Corleone). Licenciado em Teatro pela Universidade Regional do Cariri (URCA). Ator, diretor e iluminador cênico.

⁸ Cd da artista disponível em: <https://mis-sp.org.br/exposicoes/futura/14b2b0bc-650e-4b08-86b0-b1e2c0a9c2b3/bjork-digital>. Acesso em: 08 Agosto 2020.

algum vazio em que *o corpo em estado de carência* leva ao compartilhar afetivo com sua materialização.

Por fim, esta proposta de pesquisa contribui para um campo ainda deslizante que é o da recepção virtual e da teatralidade e sua relação com as diversas linguagens e formas híbridas dos objetos artísticos. Tais questões norteadoras nasceram de minhas experiências como espectador tanto virtual como presencial e vem me inquietando desde outras pesquisas antecedentes. Portanto, não pretendo chegar a um esgotamento de reflexões na presente dissertação, mas possibilitar caminhos para pesquisas futuras.

I

A RECEPÇÃO EM UMA SOCIEDADE TRANSESTÉTICA

O indivíduo não existe mais, a não ser no olhar dos outros, olhar que ele busca para existir e sem o qual não é mais nada. (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 374).

O foco deste capítulo inicial tem como esforço proporcionar reflexões sobre alguns aspectos de efeitos que as mídias digitais, sobretudo as redes sociais, causam no ato de receber um conteúdo, seja imagético ou “apenas” busca por consumo. Desse modo, acompanha uma contextualização atual a respeito do momento no qual estamos vivenciando, principalmente sobre a relação com as formas tecnológicas, lugar de um refúgio para muitas pessoas, bem como espaço para ampliação de novas possibilidades de acesso à virtualidade.

Como ignorar que a revolução das tecnologias da informação e meios de comunicação, hoje, afeta assombrosamente a percepção, a interação, a relação com a outra e consigo mesma, se a recepção atual não se reduz unicamente mais a uma fruição passiva, nem muito menos de um espetáculo?

O impacto da pandemia do COVID-19⁹ trouxe e convocou na humanidade um sentimento de aflição que põe em evidência não apenas o sentido da permanência em estar inserido neste mundo, mas um desamparo em que o medo, a angústia passam a ser uma ideia de contaminação que nos ameaça enormemente devido à falta de políticas que amenizem a situação financeira precária para muitas pessoas. Se a crise econômica para a maioria já era uma evidência clara, quanto à sobrevivência, ampliou-se enormemente o número de pessoas em situações arriscadas.

O COVID-19 é pode ser uma resposta ao ato humanitário do descuido, da falta de preservação, exploração dos recursos naturais e negligência ao planeta. Mudamos constantemente de acordo com os avanços tecnológicos, e não diferente as doenças acompanham o ritmo evolutivo da humanidade e se redimensionam transformando em resistência. Hoje somos muitos, a pandemia é apenas um sinal que o planeta grita com as consequências dos atos de descuido.

⁹ Hoje a pandemia completa mais de um ano (2021). Nota-se que tivemos um enorme bombardeamento de conteúdos artísticos por parte das artistas, através do compartilhamento de *links* de espetáculos e das *lives* como tentativa de [re]existir e [re]inventar diálogos com a virtualidade.

A peste nos mobiliza a agir frente a uma série rigorosa de cuidados higiênicos, pois passamos a uma obrigatoriedade na tentativa do cuidar de si mesmo, da outra; ocultamo-nos de algumas sociabilidades por um tempo, mas a sociedade nunca para de evoluir e daí que surgem novas ferramentas para suprir a necessidade que temos da comunicação. Avaliar estratégias para enfrentar nossas angústias e medos que escapam ao nosso controle pode ser uma abertura a um parêntese provisório dessas nossas vidas paralisadas.

Aflicção e existência pesam para algumas. Em consequência, foi gerada uma compulsão pela busca e criação que tornou um aspecto constante nesse período, em razão da necessidade de preenchimento de novos estímulos, assim como na existência de permanecer em produção. O vazio, que antes era um sintoma corriqueiro para algumas em suas rotinas, pode ter retornado com uma carga ainda maior pela paralização cotidiana.

Nem sempre é nosso caminho e desejo buscar por distrações, mas é uma resposta aos nossos desvinculos de sociabilização e corpo temporariamente desgastado por uma sobrecarga de responsabilidade de controle da própria vida. O descontrole contaminou de uma forma incerta muitas vidas, onde a única certeza que tivemos é de que correr o risco pela contaminação não afeta “apenas” nossa saúde, mas a das outras, a responsabilidade passa a ser maior pelas exigências de seguir as restrições de limpeza e isolamento social.

Momento paradoxal de reflexões que, invariavelmente, fez-nos esvaziar, ausentar e nos aproximar ainda mais dos contatos virtuais. A dimensão e expansão de contatos e transmissões *on-line* foram refúgios para muitas. Enquanto outras pessoas se isolaram para refletir sobre si, outras se refugiaram em seus vícios, o que transparece um sintoma de abstinência que impõe a uma entrega de abandonar seus antigos valores pessoais de não querer mais enfrentar a realidade real e permitir se desprender das obrigações e preocupações antecedentes da rotina. Para o filósofo Christoph Türcke em seu livro “Sociedade Excitada: filosofia da sensação” a questão do vício é como um apoio que o ser busca se preencher no objeto, na tentativa de fuga da realidade:

O vício é busca de um apoio vital num objeto falso, sendo que aqueles que o procuram não devem ser informados de que se trata de algo falso. Eles sentem, eles sabem que a substância na qual se aferram não fornece nenhum apoio, mas eles não têm outra e, por isso, cada vez mais se jogam a ela, a mesma substância que os priva daquilo que lhes deveria lhes proporcionar (TÜRCKE, 2010, p. 239).

O vício não é imune a ninguém. Inexoravelmente nos refugiamos pela necessidade de estímulos diferentes e de tornar nosso si alhures. O mergulho nesse exílio temporário é também uma resposta ao não pertencimento no mundo, refém da contaminação de não querer

ser afetado, a renúncia do desvinculo e desligamento é uma tentativa de existir para recuperar fôlego e retornar quando for o momento certo, em que sua saúde mental esteja recarregada.

Talvez nos refugiemos e nos distanciemos para que não precisemos encarar um vazio interior, pois os refúgios podem ser uma resposta referente ao não enfrentamento a realidade, principalmente quando se têm a sensação de que ela não está encaminhando para a realização de desejos e planos futuros pessoais.

Novos estímulos com o impacto da pandemia forçaram consideravelmente na busca expansiva de diversos conteúdos. Com isso, nossos processos de recepções se intensificaram, algumas pessoas estão cada vez mais acessando os diversos programas virtuais, os aplicativos de relacionamentos, as redes sociais, os *sites* de pornografia. É um contexto de novos rumos para a comunicação social, os limites e fronteiras entre arte, vida, tecnologia não são mais disjuntos, o redimensionamento acompanha o ritmo em que a fruição atua em uma onipresença e busca de consumo.

Quem mais se beneficiou no contexto pandêmico foram as empresas que elaboraram estratégias para tentar amenizar e acompanhar a mudança das suas consumidoras. Embora o filósofo Han (2018) não disserte sobre o momento atual da pandemia, sua reflexão acerca do consumo exprime a ideia de maximização de busca por conteúdo; para ele, “O consumo não se reprime, só se maximiza. É gerada não uma escassez, mas uma abundância, um excesso de positividade”. (HAN, 2018, p. 57).

Com isto, a multiplicação aceleradora da digitalização consolidou novos acessos de usos. O relatório da pesquisa sobre o impacto da pandemia do novo Coronavírus-19 no comportamento da consumidora, realizada com mais de 2.000 entrevistas em abril de 2020 evidenciam esse aumento.

Tudo se torna virtual:

As buscas por “velocidade da internet” superam as buscas por informações de trânsito em 21 de março.

Hábitos, Relações e Ocupações:



Tabela 1. Disponível em: https://www.sincovaga.com.br/wp-content/uploads/2020/05/1_5017503098675921079.pdf. Acesso em: 15 jun. 2020.

De acordo com a pesquisa realizada através de entrevistas virtuais pela OpinionBox a respeito da 1ª onda do COVID19 sobre as mudanças de hábitos, os dados evidenciam que, cerca de:

- 48% estão se sentindo mais ansiosos;
- 58% das pessoas passaram a ler mais notícias;
- 45% estão direcionando mais esforços para limpar a casa;
- 43% passaram a comer mais por causa da quarentena;
- 43% estão cuidando mais da higiene;
- 39% têm dormido mais;
- 33% passaram a cozinhar mais;
- 72% das pessoas perceberam que a pandemia trouxe impactos negativos diretos a suas vidas;
- 6 em cada 10 pessoas estão ficando mais na internet.

Tabela 2. Dados gráficos de consumo. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1NnlqOYIH8h-imVWx0T1QDIJTEc-MdpS1/view?usp=sharing>. Acesso em: 15. Jun. 2020.

Devemos reconhecer que a imagem contemporânea constitui e é um fluxo de consumo rápido em razão de sua apreciação e que, muitas vezes, foge de uma perspectiva informativa na sociedade, já que “não nos contentamos mais em consumir informações passivamente, mas sim queremos reproduzi-las e comunicá-las nós mesmos. Somos simultaneamente consumidores e produtores” (HAN, 2018, p. 36). Este excesso e contínuo fluxo de rapidez geram processos interacionais pressionados por uma produção de compartilhamento, mesmo que implicitamente de uma sociabilidade virtual que é mobilizada por uma pressão de transparência em diversas instâncias (HAN, 2018).

O grande fluxo econômico expansivo da globalização e suas largas superproduções culturais por meio da difusão de imagens e comunicação eletrônica será um dos fatores espantosamente massificadores de investimento progressivo constante para induzir a população ao hiperconsumo. A publicidade tem um papel fundamental em todo esse processo de captura de atenção, ela contribui para uma poluição visual que afeta, nosso modo perceptivo, nossa interação, nossa relação com as pessoas e consigo mesmo, principalmente o estilo e a estética.

1.1 SOCIEDADE TRANSESTÉTICA

Para os pesquisadores Gilles Lipovetsky e Jean Serroy (2015), vivemos uma Sociedade Transestética, intimamente relacionada com a dinamicidade da imagem, capaz de

se infiltrar através do capitalismo em estratégias e não desconsideram nenhuma esfera crescente dos mercados, donde acentua, criam valor estético, mobilizam os prazeres afetivos, sensíveis, lúdicos da consumidora e que pode ser entendida por quatro lógicas:

1. Funciona com base na estetização sistemática dos mercados de consumo, não se reduz apenas as atividades industriais, sua incorporação está implícita no modo de produção para a conquista.
2. As obras são destinadas em função de resultados comerciais e financeiros.
3. A obra atinge muitas vezes grupos empenhados que envolvem capitais abundantes e faturamentos colossais.
4. A hibridização da mistura estética industrial com as demais ferramentas de disseminação, são evidências em que, não se há mais uma via que constroi a legitimação do capitalismo, ela se tornou em múltiplas imagens que suscitam estímulos e que são difundidas pelo *merchandising*, *marketing*, design, mídias, objetos, vitrines, publicidade, cinema, turismo, teatro, cartazes, filmes, muitos outros.

Produção industrial e cultura não são mais disjuntos. O momento atual de distribuição e consumo são penetrados e remodelados por uma lógica estética, que induz a uma sedução, produz afetos e sensibilidades pela seleção de um ecletismo de estilos diferenciados dos produtos. A relação com a atividade estética não data de hoje. A saber, Gilles Lipovetsky e Jean Serroy (2015) refletem sobre o processo de estetização do mundo e põem em relevo quatro grandes momentos que se organizaram ao longo da história.

O primeiro momento está imbricado nas sociedades primitivas, em que a intenção estética tinha uma finalidade da ritualização composta por um caráter religioso e não em busca de uma mercantilização. A organização das formas estéticas ilustrava os mitos, as máscaras, o estilo de vestimenta, as pinturas corporais, as danças tinham uma função de exprimir as ocasiões importantes da ritualização.

Os objetos fugiam de um ideal de beleza e conservação, mas possuíam a crença de poderes que traziam a cura das doenças, afastar os espíritos, trazer abundâncias na produção de colheitas, bem como seus instrumentos eram destruídos após o uso, não havendo necessidade de preservação. Não se trata de um período de definições das ditas “artes”, da inovação, da estética ilimitada, mas de produzir meios criativos para obedecer às tradições culturais com uma função e um valor religioso (LIPOVETSKY; SERROY, 2015).

O segundo momento acontece no final da Idade Média e se expande até o séc. XVIII. Com o advento do ideal de artista criador¹⁰ que assina suas obras e sua unificação ao conceito de arte no seu sentido moderno, as produções dos objetos estéticos perdem unicamente seu sentido religioso e ganham as primícias da mercantilização, principalmente para responder às exigências arquitetônicas da igreja e da própria corte, no caso dos pintores, escultores, que tinham como missão estética o esforço para eliminar todas as imperfeições e buscar as imagens conformes ao que há de mais belo, de mais harmonioso em suas obras (LIPOVETSKY; SERROY, 2015).

Os artistas são solicitados e convidados às cortes europeias para criar ambientes magníficos, embelezar o interior dos castelos e o arranjo dos parques. As igrejas, querendo seduzir e atrair os fiéis, oferecem, com a era barroca, um espetáculo teatral desmesurado com fachadas sobrecarregadas de esculturas, estruturas que desaparecem sob as ornamentações, efeitos de ótica, jogos de sombra e de luz, baldaquinos, tabernáculos, púlpitos, ostensórios, cálices, cibórios decorados com abundância: toda uma arte exuberante se dissemina para criar um espetáculo grandioso, valorizar a beleza dos ambientes e o esplendor dos ornamentos. (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 12-13).

A estetização, nesse período, corresponde na posição de poder social. O gosto pela arte transparecia uma autoafirmação e exibição de seu status social que realça a elegância e o refinamento dos valores estéticos que se apoiam não em lógicas econômicas, mas em estratégias políticas de poder e competição elitista das sociedades aristocráticas.

O terceiro grande momento histórico ocorre a partir dos séculos XVII e XIX. Com o desenvolvimento das rupturas aos antigos poderes religiosos e nobreza, a emancipação aos preceitos da igreja, da aristocracia inaugura novas produções com inovações artísticas autônomas, no sentido de criação aos objetos com alta ênfase na visualidade. Os artistas reivindicaram a liberdade criadora em suas produções, e que paradoxalmente são obrigados a acompanhar o fluxo das leis mercantis. Nesse período, nasce o travamento complexo da arte autônoma *versus* a arte comercial que se reorganiza na esfera social para disseminar seus produtos. Logo, enquanto uma parte desses artistas, principalmente os artesãos criavam obras únicas, com a revolução industrial, muitas obras são criadas em série.

Deste modo, parte dessas relações entre obra única *versus* obra em série, é intensificada com a revolução industrial e pela incessante produção em massa, quando foi inaugurado um sistema de dois modos antagônicos de produção. Por um lado, sua circulação e

¹⁰ Aqui neste momento não cabe a menção da palavra feminina, exatamente porque as mulheres na idade Média desempenhavam um papel tradicional como esposas e mães. Praticamente não existem registros de mulheres pintoras e escultoras na história da arte desta época. Se existiram não foi dada atenção a elas para serem reconhecidas.

consagração, que se desenvolveu essencialmente apenas nos limites do mundo ocidental, e por outro, a subversão geral dos valores, estando a arte investida de uma missão mais elevada que nunca (LIPOVETSKY; SERROY, 2015).

Com a afirmação de autonomia, as subversões são empreendidas por parte das artistas modernas, construindo transgressões em suas práticas e objetos, pondo em relevo a dinamização da estetização, na medida em que qualquer objeto pode ser tratado como obra de arte pela decisão autônoma da criação de quem a denominou.

As ambições das artistas ampliaram as utopias da arte com as vanguardas do século XIX, quando a questão da busca pelo belo e harmonização do objeto perdeu totalmente seu status de beleza. Novas relações com a sociedade descortinam-se, uma arte de tensão, principalmente de questões sociais, corporais, críticas direcionadas à indústria moderna.

A estetização própria da era moderna seguiu assim dois caminhos principais. Por um lado, o estetismo radical da arte pura, da arte pela arte, de obras independentes de qualquer finalidade utilitária, não tendo outro senão elas mesmas. Por outro, e no exato oposto, os projetos de uma arte revolucionária ‘para o povo’, uma arte útil que se faça sentir nos menores detalhes da vida cotidiana e voltada para o bem-estar da maioria. (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 16).

Não devemos considerar o capitalismo apenas por um sistema que movimenta produções culturais. Ele atinge práticas de consumo e mobilização de afetos que levam as consumidoras a serem seduzidas pela imagem que se manifesta em uma gama de setores diversos, por isso apresenta uma característica multiforme e multipolar do mundo transestético.

Na quarta fase onde ocorreu a remodelação da lógica mercantil e individualização, com o advento da disseminação dos produtos, intensificou a corrida pela busca de criatividade. Não se concentra mais os direcionamentos as oposições, arte contra indústria, cultura contra comércio, criação contra divertimento, mas sim *a multiplicação intensificada com maior ênfase aos estilos*, as tendências da moda em todos os setores, onde o processo de estetização do mundo passa a ser seguido agora com uma lógica ligada a uma espécie de hiperarte.

Um mundo *transestético*, uma espécie de hiperarte, em que a arte se infiltra nas indústrias, em todos os interstícios do comércio e da vida comum. O domínio do estilo e da emoção se converte ao regime *híper*: isso não quer dizer beleza perfeita e consumada, mas generalização das estratégias estéticas com finalidade mercantil em todos os setores das indústrias de consumo. Uma hiperarte também na medida em que não simboliza mais um cosmos, não expressa mais narrativas transcendentais, não é mais a linguagem de uma classe social, mas funciona como estratégia de marketing,

valorização distrativa, jogos de sedução sempre renovados para captar os desejos do neoconsumidor hedonista e aumentar o faturamento das marcas. Eis-nos no estágio estratégico e mercantil da estetização do mundo. Depois da arte-para-os-deuses, da arte-para-os-príncipes e da arte-pela-arte, triunfa agora a arte-para-o-mercado (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 17).

Nos dias de hoje uma expansão da proliferação dissonante do domínio estético contemporâneo criou uma consumidora que é seduzida constantemente por novidades sob uma ótica da imagem, da tendência, da mercadoria. As estratégias mercantis não cessam em nenhum setor, os objetos são pensados para induzir ao hiperconsumo, no sentido de consumo superabundante que produz uma alienação e sedução estética.

Desse modo, a incorporação se expande a um processo de obsolescência estilística acelerada e fomento de desejos ao novo, ou seja: em um curto prazo, os produtos, as plataformas digitais precisam pensar em renovações e atualizações de suas ferramentas e estilo, um redimensionamento que diz respeito também ao ritmo acelerado de consumo. Logo, a mercadoria cria e busca uma conduta que revela uma espetacularização e generalização do produto, da imagem, seja qual for.

As questões lançadas sobre a “Sociedade do Espetáculo” concebido especificamente para uma fase do capitalismo na década de 1960, por Guy Debord (2000), ainda contempla a questão da espetacularização na contemporaneidade, se levarmos em consideração, principalmente como as predominâncias das imagens constituem uma forma de poder devido às relações sociais e produções de mercadorias, desempenhada principalmente pelo *marketing*, onde elucida um papel decisivo na fabricação e disseminação de imagens em toda parte.

Para Debord (2000), o mundo é apresentado por uma mercadoria dominante por tudo que se é vivido. O espetáculo concebido como instrumento unificador leva a uma falsa consciência, não se reduz unicamente ao conjunto de imagens, mas das relações sociais estabelecidas entre pessoas mediatizadas por outras. Como exemplos, pelos programas de *reality shows*, *streamings*, circulação de mecanismos nas redes sociais, dentre outros.

O conceito de espetáculo unifica e explica uma grande diversidade de fenômenos aparentes. As suas diversidades e contrastes são as aparências organizadas socialmente, que devem, elas próprias, serem reconhecidas na sua verdade geral. Considerando segundo os seus próprios termos, o espetáculo é a afirmação da aparência e a *afirmação* de toda a vida humana, socialmente falando, como simples aparência. Mas a crítica que atinge a verdade do espetáculo descobre-o como a *negação* visível da vida; uma negação da vida que se *tornou visível* (DEBORD, 2000, p. 16).

A realidade vivida apresenta diversas formas de consumo imagético que se constituem como estilo dominante da vida social contemporânea. A alienação é uma essência que sustenta a relação social das pessoas entre objeto e imagem. O espetáculo não deve ser associado apenas ao espetacular, mas a uma metáfora que exprime tudo o que é visto e difundido, seja nas redes sociais, ou mesmo hiperconsumo abundante.

São muitas as nomenclaturas para pensarmos diferentes tipos de Sociedade¹¹ atual, a saber, Sociedade Excitada (TÜRCKE, 2010), Sociedade do Desempenho (HAN, 2017), Sociedade da Transparência, (HAN, 2018), Sociedade da Vigilância (HAN, 2018), Sociedade do Cansaço (HAN, 2015), Sociedade da Positividade (HAN, 2015), Sociedade do *Close-up* (HAN, 2019), Sociedade do Liso (HAN, 2019), Sociedade da Indignação (HAN, 2018), Sociedade 5.0¹², Sociedade Líquida (BAUMAN, 2001), Sociedade de Consumo (BAUDRILLARD, 2008), dentre muitas outras. Cada um desses autores apresenta recortes específicos que refletem sobre o contemporâneo e suas relações com as tecnologias digitais, mercantilidade e sociedade. Obras que também dialogam com a Sociedade Transestética e apresentam apenas uma parte acerca das indústrias de consumo e do capitalismo:

Não se poderia reduzir o capitalismo artista ao sistema do mercado da arte. Este representa apenas uma pequena parte de seus territórios, os quais incluem também as indústrias de consumo, na medida em que elas estilizam sistematicamente seus produtos e vendem mais prazer e emoções do que simples produtos utilitários. O capitalismo artista, criativo ou transestético não deve tampouco ser vinculado a um setor da vida econômica — no sentido em que se fala de setor primário, secundário ou terciário —, nem a um ramo especializado, como a indústria automobilística, a construção ou o agroalimentar. Incluindo atividades tão variadas quanto certas produções de forte componente tecnológico, o design, os produtos cosméticos ou a publicidade, mas também as artes do espetáculo, a moda, o luxo, o turismo, os parques temáticos, os videogames, a música, o cinema, a arquitetura, o capitalismo transestético é difícil de circunscrever: ele apresenta uma característica multiforme e multipolar, se manifesta numa multidão de setores e de ramos e se apodera sem cessar de novos domínios mais ou menos heterogêneos, que percorre redesenhando os produtos e as imagens, integrando a dimensão do gosto, do prazer e do divertimento dos consumidores a serem seduzidos (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 42-43).

A Sociedade Transestética tem uma essência híbrida que se ramifica estruturalmente por meio da indústria, da arte, comércio, entretenimento, lazer, moda, etc. Sua lógica apresenta um estado liberal de economia autônoma que se concentra fundamentalmente na construção criativa de produtos, serviços, ferramentas de caráter sedutor e inovador, que

¹¹ Para maiores aprofundamentos, consultar as obras citadas.

¹² Disponível em: [Sociedade 5.0: O que é, Objetivos e Como Funciona - Blog FIA](#). Acesso em: 11 mar. 2021.

distraia, bem como aliene e proporcione um vício que induz ao consumo através de suas experiências emocionais. Nesse contexto amplo são imensas transformações tecnológicas, da comunicação e do modo de fruir, descortinando apenas uma pequena parcela de fatores, como a compulsão, a otimização, a alienação e a busca por estímulos que possam satisfazer um possível vazio do ser.

1.2 A COMPULSÃO AO CONSUMO ESTÉTICO

Em “O que é Virtual?”, Pierre Lévy (1996) apresenta a ideia de virtualização enquanto uma transformação de uma realidade que se aproxima a um conjunto de *possíveis*¹³ em constante mutação de identidades que se materializam nas experiências, sejam elas textuais, imagéticas, sonoras, dentre outras.

O virtual é como uma situação subjetiva, uma configuração dinâmica de tendências, de forças, de finalidades e de coerções que uma atualização resolve. A atualização é um *acontecimento*, no sentido forte da palavra. Efetua-se um ato que não estava pré-definido em parte alguma e que modifica por sua vez a configuração dinâmica na qual ele adquire uma significação. A articulação do virtual e do atual anima a própria dialética do acontecimento ao processo, *do ser como criação* (LÉVY, 1996, p. 94).

Ainda que a recepção virtual possa ser considerada impalpável, ela transita por lugares que tecem ligações dinâmicas através do compartilhamento com a realidade que pode ser interna (de acesso pessoal como a mente), ou externa, na medida em que a receptora decide materializar e/ou compartilhar sua experiência em seus perfis pessoais das redes sociais, que funciona constantemente, como uma materialização de atualizações. Assim, “A virtualização não é necessariamente acompanhada por um desaparecimento. Ao contrário, acarreta com frequência um processo de materialização” (LÉVY, 1996, p. 48).

A materialização atua em duas instâncias, ela se torna externa e pública, mas também se torna uma experiência de acesso presente e ausente. A reprodução virtual dessas experiências que podem ser uma fotografia, um vídeo, um depoimento, uma montagem, ou objetos cênicos que são mobilizados por um processo inter-relacional com a internet; nunca irão substituir o efeito produzido da experiência física, mas constituem uma nova possibilidade de proporcionar uma recepção diferenciada e expandida.

Descortina com isso um amplo campo de relações e impactos com a vivência, principalmente por sua relação descorporizada e falta de laços táteis com o objeto artístico.

¹³ Possíveis remete a ideia de imaginário. O próprio imaginário se constitui como um espaço virtual que é privado, por exemplo, mesmo apreciando um objeto que seja público, através das possibilidades do imaginário, que associa, reinventa, e cria outra dimensão de imaterialidade internalizada, priva seu sentido para si próprio.

Vivemos na era do deslizar: deslizamos os *feeds*, os *stories*, ignoramos facilmente todo conteúdo que possa nos invadir, não distrair, ofender, não atrair. A recepção de consumo virtual é um *possível estar no controle*, onde a qualquer momento posso desligar, sair de uma conversa, bloquear uma pessoa, sem necessariamente ter um contato físico com ela.

Assim sendo, podemos olhar à virtualidade para uma perspectiva de ausência em termos corporais de localização. A presença na Sociedade Transtética não está mais ligada ao corpo visível da localização de um território, mas de suas inter-relações com as dimensionalidades do virtual. Trazendo um paradoxo tão caro às pesquisas sobre presença; por ser reconfigurada, muitas vezes, apenas na ideia de corpo, esquecendo o espaço como complemento da presença.

Por exemplo, se estamos presencialmente em um acontecimento cênico em tempo real através de um dispositivo móvel ou sentados na frente de um computador, estamos ao mesmo tempo presentes em nosso espaço e ao mesmo tempo, presente no espaço do virtual, nossas presenças nesses momentos são imagens redimensionadas pela mídia, que oferece apenas um pequeno ângulo do nosso espaço e corpo; pode-se dizer que as presenças nesse momento se compartilham, mas será que é possível dizer do espaço? Desse modo, constatamos que a presença virtual, nada mais é que um redimensionamento de uma imagem transmitida. E sua presença é um duplo paradoxo se levarmos em consideração que ela está fisicamente localizada em um espaço físico e ao mesmo tempo ausente dele.

O consumo virtual, tendência da sociedade pós-moderna, é impulsionada por um processo de personalização sistemática que coincide com a obsolescência estética acelerada, das propagandas, do *marketing*, do *merchandising*, na qual a difusão de múltiplas possibilidades de compartilhamento através dos territórios de acessos: vídeos, redes sociais, *sites* aludem um investimento das empresas buscarem gerar lucros e captura de nossas informações para melhor criarem estratégias que possam nos seduzir. Dessa forma, a gratuidade de muitas redes sociais e aplicativos constituem em verdade um interesse valorativo da empresa que é sustentada majoritariamente pela propaganda.

A virtualidade suscita emoções, experiências transtéticas e sensações de (re)atualizações ao aqui e agora. Quanto mais imersos na sociabilidade virtual, nas propostas de objetos que distraiam, maior a demanda de reelaboração das empresas desenvolverem seus estímulos visuais, maior a oferta oferecida como produto mercantil de consumo. Consumimos imagens a todo instante, seja um cartaz informacional, seja nos *feeds* das redes sociais, seja impressa. Dificilmente nos desprendemos desses contatos, há uma necessidade de desejos

pela busca dessas imagens e de produzir outras imagens, vídeos, *lives* para serem compartilhadas no espaço-virtual-pessoal próprio das redes sociais.

Contemporaneamente a virtualidade é um espaço de aprendizado, de facilidade de informações, mas ela também atua com uma função de estetizar, entreter e ser espaço do vazio hipermoderno. O vazio hipermoderno não diz respeito apenas ao se sentir constantemente triste, ele é, além disso, uma perda de sentido do desenvolvimento das coisas, de um cansaço que incapacita a realização de qualquer coisa, de um *corpo em estado de carência*, do mero viver, torna a vida com maior transitoriedade e alternância para o preenchimento de uma falta. A realidade sentida como incompleta ilustra a carência do ser frente a algo e sua incessante busca de produção de estímulos para preencher *seu estado de vazio*.

Quase tudo na virtualidade aparece como um lazer compartilhado não mercantil e pode despertar uma falsa sensação de liberdade, quando na verdade, compartilhamos quase todos nossos dados e autorizamos termos de compromissos que muitas vezes não paramos para ler. A estetização se torna implícita na medida em que somos tomados por imagens informacionais dos anúncios e de sugestões que são selecionadas por gráficos tanto de interações, como gostos pessoais. Nesse sentido, o consumo passa a ser mais lúdico, induzindo-nos a ser uma consumidora estética de massa.

As inovações tecnológicas e o design mudaram os nossos hábitos drasticamente; o contato com o mundo virtual pode ser um fator estratégico e singular para um preenchimento de uma falta (no sentido do vazio), que se torna um espaço de fuga flutuante da realidade real, a virtualidade diante disso “é como um hiperespaço que se conjuga como um não tempo, para criar um universo sedoso e flutuante mais diferenciado”. (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 228).

A imersão na virtualidade, quase sempre, é resposta a um impulso espontâneo que nos leva a estar permanentemente conectadas, por uma obsessão de otimização abrangente de produção de imagens, muitas vezes, ilustrada em uma sensação de incompletude do ser que se refugia nelas. Para Han, “hoje, as imagens [*builder*] não são apenas reproduções [*Abbilder*], mas também modelos [*Vorbilder*]. Refugiamo-nos nas imagens para sermos melhores, mais bonitos e mais vivos” (HAN, 2018, p. 53).

As diversas formas baseadas no prazer da consumidora tendem a se infiltrar em todos os lugares e em todas as situações do cotidiano em razão das múltiplas vias de acesso, facilitado a tantos estilos de entretenimento e imagens. Contemporaneamente temos acesso aos filmes, espetáculos, músicas sem precisar se deslocar até o acontecimento.

Com essa hibridização de ofertas, as divergentes experiências estéticas, correspondem a uma possível busca crescente de consumo, sensação de inovação, qualidade de vida e expectativas sedutoras ilimitadas. Lipovetsky e Serroy (2015) destacam oito eixos que constituem o que eles intitulam de Sociedade Transestética, síntese do hiperespetáculo.

1º	Sociedade da tela generalizada, em que o número crescente de canais e redes sociais difundem uma profusão de imagens, que podem ser vistas em diferentes telas e dimensões, em que a conectividade é permanente ao acesso múltiplo de programações diversificadas.
2º	Demanda ilimitada de conteúdo, em que a consumidora se tornou autônoma capaz de personalizar sua própria programação, seja ao vivo, gravada ou em tempo real (<i>live</i>). Graças as diversas ferramentas e própria conectividade de acesso aos conteúdos.
3º	A hibridização das esferas do comércio, moda, arte, entretenimento são unificados, atuam como uma das estratégias de vender e seduzir quem consome.
4º	A inversão do protagonismo, se antes a espectadora foi passiva diante das redes sociais, contemporaneamente, ela pode ser apresentadora de seu próprio canal midiático, a exemplo, dos múltiplos canais em redes sociais que oferecem tutoriais multifacetados de todos os tipos, capaz de se tornarem até celebridades.
5º	Experiência transestética sensorial e vivencial através de imersão em filmes 3D e realidades virtuais, com o intuito de proporcionar sensações próximas do real, principalmente quando a espacialidade tem uma arquitetura próxima ao objeto apreciado.
6º	Proliferação diversificada que tem como tarefa o impacto espetacular, como: os <i>reality shows</i> ou programas de tevê que focam na vida de artistas.
7º	A espetacularização generalizada centrada em todas as atividades, se antes as artistas famosas difundiam e incitavam ao <i>merchandising</i> e propaganda de produtos em seus trabalhos, contemporaneamente, qualquer pessoa que acenda no mundo das celebridades pode ser ferramenta atrativa para as empresas estetizar seus produtos através da publicidade com seu nome.
8º	O entretenimento enquanto esfera e finalidade para seduzir e divertir o maior número de público possível.

Tabela 3. Eixos da Sociedade Transestética. Criação do autor.

A sociedade Transestética através de seus eixos de hiperespetáculo, portanto, é composta por uma tríade: **sedução, entretenimento e economia**. O hiperespetáculo não deve ser associado apenas ao espetacular, mas a uma metáfora que exprime tudo o que é visto e difundido nas redes sociais, na virtualidade, e nos dispositivos móveis com suas ferramentas e aplicativos. Onde a produção e excesso de busca por imagens leva a excitação de preenchimento e estímulos.

Se em nossa sociedade a oferta cultural se tornou proliferante em todos os sentidos pela imensa variedade, há também uma tendência de busca por qualidades e valorização estética. O consumo estético se constitui como um vetor de afirmação identitária, atinge todos os aspectos individuais e sociais diante do imenso acesso às opções e democratização aos produtos e conteúdo.

Cada vez mais com a velocidade da obsolescência das imagens, a consumidora se alimenta de diversos elementos, valorizando a imagem que a hipnotiza. Com isso, as inter-relações com a estetização suscita o preenchimento do tempo, leva a produção de imagens de si própria para ser vista pela outra e põe em movimento o compartilhamento na internet, a qual a exposição momentânea da experiência constrói uma visão de ideal inédita de seu estilo e qualidade de vida.

1.3 OTIMIZAÇÃO VOLUNTÁRIA DE SI

A otimização da produção de imagens e compartilhamentos nas mídias digitais nos coloca em toda parte e em parte nenhuma, se levarmos em consideração que a disseminação desses materiais nada mais é que capturas e rupturas atemporais do tempo. A manifestação pela criação, em verdade, pode ser uma resposta de uma alienação do transestético.

Se com a pandemia as relações de encontro foram interrompidas em vários aspectos, a estratégia que muitas pessoas embarcaram, como adaptação foram as capturas de tela. A transmissão em tempo real de um evento, ou conversa particular, pode dar a sensação de eliminação temporal de contato com a outra e incitar um contato intocável em termos corporais.

Mesmo assim, a pressão pela transparência comunicativa é evidente, na medida em que essas capturas de tela são disponibilizadas nas suas plataformas virtuais. Acontecimento recorrente nas plataformas de *stories*; essa necessidade exacerbada de continuidade em produzir imagens e dar satisfação a outras pessoas virtuais, mesmo sem a arte do encontro presencial, é uma resposta que transmite a imagem fragmentária do corpo em um novo tipo de autorretrato transestético, que se reinventa e estabelece para si a seleção de seus ângulos, filtros, efeitos da imagem antes de postá-la.

Um retrato transestético reflexo da alienação do próprio ser e sua recepção virtual gera uma atualização que contém critérios seletivos elaborados por suas preferências imagéticas. A estetização, nesse sentido, ilustra previamente o cuidado do seu autorretrato para oferecer a outra um registro de seu acontecimento e induzir ao consumo de sua própria imagem.

A produção desse material imagético representa uma crise de liberdade implicitamente, em que se é mais levado em consideração o registrar o momento, do que o sentir o momento. Sentir contemporaneamente é um aspecto deslizante, as pessoas estão mais interessadas em mostrar na janela virtual da outra seu acontecimento. Para Han, “Hoje nos expomos voluntariamente sem qualquer coerção, sem qualquer decreto colocamos na rede

todo tipo de dados e informações pessoais, sem avaliar as consequências. Esse caráter incontrolável representa uma gravíssima crise de liberdade” (HAN, 2018, p. 22).

Assumimos vários posicionamentos virtualmente de acordo com a rede social em que estamos inseridas; a relação com a virtualidade ultrapassa a busca passageira por um prazer, exprime exatamente nossa maneira de existir virtualmente, de seduzir a outra, de informar e (re)atualizar nossos perfis de múltiplas formas possíveis. Não apenas agimos de acordo com uma apreciação passageira e selecionada de acordo com nossas singularidades de interesse pessoal, nos expomos, compartilhamos nossos interesses, seduzimos a atenção da outra, sua interação, suas condutas.

Somos fragmentos virtuais das diversas versões de nós mesmos em diferentes espaços, nos revelamos de acordo com nosso grau de alienação transestética que as plataformas invariavelmente nos provocaram, somos objetos que incitam uma excitação para a outra, para satisfazer um desejo oculto por meio da exposição gratuita, sem ninguém precisar nos obrigar.

A metáfora utilizada por Han (2018) para apresentar uma das características de relações com a virtualidade expõe como somos parte de um império do digital que nos induz a uma singularidade e auto-exploração de si mesmo, implicitamente para algumas pessoas, claro. Para o filósofo, não nos reunimos pela falta de uma interioridade do encontro presencial, somos “antes de tudo, isolados para si, singularizados, que apenas se sentam diante da tela”. (HAN, 2018, p. 29).

Próximo da ideia de presença ausente, Han (2018) exprime exatamente a questão da singularização, da descorporização, “os indivíduos que se juntam em um enxame não desenvolvem nenhum Nós” (HÁN 2018, p. 27). O que o filósofo pode proporcionar ao comentar isso é uma metáfora da virtualidade, na qual estamos presentes de forma virtual em uma reunião de várias pessoas, cada uma em seus territórios, e não desenvolvemos exatamente nenhum nós porque não estamos próximos de uma relação de convívio físico em termos corporais. A relação de convívio corporal pode contribuir para uma proximidade e desenvolvimento de uma intimidade maior, porém, o contato intangível com a outra não é determinante na construção do desenvolvimento do “nós”. O convívio corporal de alguma forma necessita de certa doação que é necessária para criar esse “nós”.

O mundo virtual enquanto uma profusão do “eu *on-line*” se empenha pela busca de exposição e (re)atualização de perfil, status, experiência nostálgica e em tempo real, principalmente se considerarmos a difusão da ferramenta dos *stories* presente em quase todos os aplicativos e redes sociais atualmente, o que ampliou a possibilidade momentânea da transmissão ao vivo, gerando uma outra interatividade comportamental na fruição.

Somos induzidos quase sempre à necessidade ao compartilhamento, não paramos de nos atualizar, seja uma retrospectiva, seja na busca obsessiva e lúdica de resgate de fotografias armazenadas no smartphone e postando com a *#tbt*. Mesmo que possa prevalecer para algumas pessoas uma decepção e uma sensação de vazio pela falta de contato físico com a outra. A necessidade de exposição pode ser um fator que evidencia para algumas pessoas o preenchimento de seu vazio interior e a experiência em sua alteridade. Diante disso, uma cultura da fluidez torna-se mais evidente, no sentido de que estamos sendo bombardeados pelas *lives*, prévias de momentos ao vivo *on-line* e compartilhamentos de conteúdos digitais como *links* de espetáculos, performances, aulas, etc.

1.4 PSICOPOLÍTICA DIGITAL

Byung-Chul Han (2015) constata que o excesso de informações, impulsos e estímulos modifica as estruturas da nossa atenção. Se a conectividade advinda das relações sociais causou um tremor na nossa percepção, principalmente no período pandêmico, as relações com a atenção se modificaram, tendemos a nos dispersar e ficar fadigados facilmente diante de tantos conteúdos e imagens em que temos acesso ininterruptamente.

Já era naturalmente percebida por algumas pessoas uma obsessão de mudança constantemente e transparência. Atualmente o sentimento de monotonia se instaura rapidamente, assim como a sensação de sempre estarmos em uma temporalidade repetitiva. Nisto o controle por trás das mídias nos faz reféns de um desnudamento da intimidade e exposição acelerada de compartilhamentos. Somos reféns inconscientemente, muitas vezes, de nós mesmos pela obsessão e busca do consumo transestético da imagem.

O controle não reside mais no biopoder¹⁴, mas na conexão de estar refém de uma sociabilidade virtual, onde o psicopoder atua na posição digital onipresente para sistematizar e controlar nossos processos psicológicos. Muitas vezes, o uso intenso das ferramentas digitais, dos aplicativos, das redes sociais, oferece e cria uma falsa liberdade quando disponibiliza gratuitamente seu uso, essa liberdade nada mais é que um controle intensivo que só é possível, graças à autorrevelação e à auto-exposição voluntária de si mesmo (HAN, 2018).

Todas as nossas trilhas digitais são salvas, facilmente rastreados e elaborados gráficos pelas empresas massificadoras que estudam nossos comportamentos para criarem estratégias

¹⁴ Na perspectiva de Han, o biopoder trabalha com o “estímulo”, [o] fortalecimento, [o] controle, [a] vigilância, [o] aumento e [a] organização das forças sujeitadas.” (2018, p. 129).

de bombardeamentos imagéticos. Com isso, as dimensões de possibilidades de acesso aos meios de comunicações virtuais são espaços proliferantes de informações desenvolvidas por nossos traços e rastros digitais. Essas estratégias nos convocam e nos seduzem aos simulacros das mais variadas formas de propaganda possíveis.

Segundo Byung-Chul Han “não são apenas serviços secretos do governo que nos espionam. Empresas como o Facebook ou Google trabalham elas mesmo como serviços secretos. Expõe nossa vida para conseguir capital em troca das informações espionadas”. (2018, p. 124). Estamos vivenciando uma era da psicopolítica digital na medida em que somos vigiados, controlados e influenciados pelas mídias digitais.

Tomando como exemplo *sites* de filmes, séries, *streamings* e aplicativos, é possível facilmente perceber as insistências da propaganda virtual em nos oferecer e nos obrigar ao clique para que possamos assistir, utilizar de suas ferramentas, assim como somos direcionados facilmente para os *sites* de compras de produtos virtuais em um só clique. O virtual contemporâneo não se torna apenas o lugar da interação, mas do consumo transestético do *marketing* opressor e do psicopoder.

É possível ser anônimo contemporaneamente? Tudo se tornou algoritmizado convertido em dados para a mercantilização, nada mais escapa de uma lógica, o psicopoder tornou-se onipresente na medida em que nos seduziu e nos capturou como parte de inserção na sociedade contemporânea, na qual desenvolvemos um desempenho excessivo e acelerado, reflexo da própria fluidez da contemporaneidade que “Já habita, naturalmente, o inconsciente social, o desejo de maximizar a produção”. (HAN, 2015, p. 25).

O desempenho não se reduz exclusivamente ao processo de mercadoria, nem excitação, ela também domina o amor e a sexualidade. Disso resulta na busca por um corpo perfeito de aparências dominantes que nos faz submeter ao enquadramento social da estética perfeita e saudável. Às vezes, os próprios discursos ideais de vida, a incessante empatia pelos que sofrem, pelas indagações dos que matam ou torturam, que condena a outra, são influências consideravelmente evidentes de uma imagem que despertou na fruição, um desejo de modificação do comportamento e posicionamento na vida, reflexo esse de uma possível alienação implícita que a imagem despertou na fruição.

Facilmente se pode perceber na sociedade certo posicionamento de um individualismo da agradabilidade para poupar ou para não compactuar com valores morais, como por exemplo: evitar o consumo de carnes para não condescender de violência aos animais. As fronteiras entre o estético e o político podem ser encaradas como uma nova relação do

psicopoder alienante, na medida em que uma imagem possa despertar uma modificação drástica no estilo de vida.

Muitas pessoas tornam-se veganas, vegetarianas com uma visão de amenização da violência, quando na verdade se constituem noutra bloco de pessoas que foram seduzidas por valores individualistas, esquecendo-se muitas vezes, que a própria planta sofre certa violência ao ser consumida. A questão não é trazer reflexão acerca de a planta sentir dor ou não, mas colocar também em questão, que ela é um ser vivo e passa a ser morta ao ser consumida. Deste modo, isso revela também, outro bloco de pessoas de ideal presenteísta da vida estética que são seduzidas seguindo seus próprios valores pessoais influenciados pelo *marketing*.

Principalmente, na medida em que detectam e são seduzidas pelos custos altos dos produtos ditos “saudáveis” em que buscam nesses alimentos ao consumi-los um retorno para uma saúde perfeita e construção muscular do corpo. Esse “superconsumo de produtos estéticos que tem por contrapartida um culto ao corpo inquieto, obcecado, sempre insatisfeito, marcado pelo desejo anti-idade, antipeso, antirrugas, por um trabalho interminável de vigilância, de prevenção, de correção de si”. (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 211). Estes fatores de superconsumo podem ser uma resposta de uma alienação inconsciente que tem o dom de lançar no nosso imaginário a ideia de que o que se é mais caro (o produto) tende a ser melhor e mais saudável (e geralmente é verdade). Isso acontece principalmente nos produtos saudáveis, onde a alienação e promessa de “super vitaminas” ajudarão o corpo na idealização da saúde perfeita:

A saúde e a beleza do corpo não são as únicas coisas que lançam um desafio ao ideal presenteísta da vida estética. O mesmo se dá com os valores ecológicos que, em nome da proteção da Terra ameaçada pela loucura tecnomercantil, conclamam a pôr um freio na festa consumista irresponsável. Em face dos perigos e das catástrofes que se anunciam, eleva-se uma ética de futuro que afirma a obrigação de não comprometer as condições de vida das próximas gerações. Assim, a primazia das fruições consumistas do presente é estigmatizada em nome de uma ética da responsabilidade a longo prazo. Contra o desperdício orquestrado pelo capitalismo de consumo, trata-se de economizar as energias fósseis, descarbonizar a economia, desenvolver as energias sustentáveis, reduzir a pegada ecológica. (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 239).

A idealização do corpo perfeito não escapa do psicopoder, as imagens editadas com efeitos, muitas vezes de ideal de beleza, disponibilizadas e acessadas pelo público virtual podem produzir um desejo alienante e sensação de busca que modifiquem seus hábitos e corpo, com isso, muitas pessoas são induzidas à prática de exercícios, consumir alimentos saudáveis para se chegar ao ideal alienante. Deste modo, a imagem incita um psicopoder

implicitamente, na medida em que desperta uma excitação do desejo pelo estético. A necessidade que temos disso pode gerar um esgotamento de se sentir inferior ao próprio si, que nos faz querer ser para a outra e se explorar a submissão de ser outra alguém.

Todos os sentimentos pela busca de ideal perfeito, do corpo, do estético, podem estar associados também à falta da ausência não do nada, mas da outra em sua alteridade¹⁵. E que pode representar uma crise de relação, na medida em que, a comparabilidade com tudo que possa interferir na seleção de seus múltiplos critérios pessoais possa negar a experiência da alteridade. Diante disso, a experiência com a outra é atribuída a uma simetria externa de sua aparência corporal, donde o nivelamento de considerar tudo igual interfere na entrega total à experiência da alteridade com a outra. E muitas vezes, ser seduzido por alguém, ou algum objeto é um reflexo de assimilação que enxerga a si mesmo na outra e no objeto.

As redes sociais são ilusões transestéticas da imagem do objeto. Elas podem causar sensações ligadas à falta de algo e/ou alguém, apresentando quase sempre a vida da outra em sua alteridade, onde nada cede lugar à infelicidade. Ou seja, todos compartilham momentos felizes e isto, inevitavelmente, afeta algumas pessoas, não no sentido de uma inveja, mas de querer estar inserido naquela realidade e de aproximar a outra em sua essência.

Através dos meios digitais, hoje tentamos aproximar o outro o máximo possível. Buscamos eliminar a distância em relação a ele, produzindo proximidade. Mas, com isso, já não temos mais o outro; antes, fazemo-lo desaparecer. A proximidade é uma negatividade no sentido de que nela está inscrita uma distância. Atualmente, ao contrário, deparamo-nos com a total eliminação da distância. Isso não gera proximidade, mas ao contrário afasta-a. Em lugar de proximidade surge a falta de distanciamento. A proximidade é uma negatividade. Por isso, ela possui uma *tensão*. (HAN, 2017, p. 28).

O capitalismo transestético difunde a produção excessiva, influenciando na visibilidade, visualidade e consumo. A satisfação dificilmente é atingida pelas pessoas, em razão da imensa possibilidade de acesso aos conteúdos e, com isso, a comparabilidade com tudo e com todas induz a uma negatividade da experiência que nada mais é que uma atração estética. Graças ao fluxo constante de notificações ou possibilidades de interação que

¹⁵ A palavra "Alteridade" nessa pesquisa não deve ser associada a visão de Platão, ou lógica de Hegel, mas uma relação especial a ideia de *eros*. Para Han (2017), o *eros* é o desejo que é despertado com a experiência com a outra. Em paralelo a isso, é necessário compreender ainda que uma das construções sociais do ser humano contemporâneo é o mergulho em si mesmo, mesmo que não tenha consciência disso, vivemos em torno de uma individualidade específica, com isso, a alteridade que se constitui em uma relação profunda com a outra, rompe as barreiras criadas pelo próprio si, onde muitas vezes, interrompe a experiência com a outra por achar tudo praticamente igual. O papel do *eros* na relação com a outra é o desejo despertado por ela que rompe a barreira do igual. Eros e a alteridade rompem e resgatam o si de seu inferno narcisista e individualista. "o *eros* arranca o sujeito de si mesmo e direciona-o para o outro." (p.10).

convidam quase que imediatamente ao contato virtual, o desejo do encontro pode ser substituído pelo conforto de permanecer em casa, ou o descarte dos produtos e pessoas.

Vivemos cada vez mais uma existência abstrata, digitalizada, sem vínculo tátil: assim, o mundo sensível e inter-humano estaria em vias de desrealização avançada. Enquanto o corpo deixa de ser a ancoragem real da vida, caminharíamos para um universo descorporizado. (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 406).

Viver cercado por tecnologias pode ser uma experiência esporádica temporária como resposta a um vazio constante. Se por um lado, há uma parcela de pessoas que em seus momentos de crise, prefere se afastar das tecnologias, outras adentram na virtualidade (delas mesmas) para se esquivar da sensação de congelamento temporal. Muitas pessoas, por exemplo, retiram suas fotografias das redes sociais como uma solução provisória de se ausentar, outras desligam a internet, ou reservam um tempo administrado para acessar minimamente seus perfis, outras apenas somem e não dão respostas.

O vínculo com as outras é facultativo, a virtualidade se tornar uma relação descompromissada, presente e ausente ao mesmo tempo. O encontro é cada vez mais escasso devido ao recuo de se ausentar do mundo fisicamente, onde há uma necessidade de não dar satisfação e interromper a comunicação a qualquer momento.

1.5 SE AUSENTAR DE SI

Estamos sempre nos reinventando, buscando estratégias para suprir nosso vazio interior, nos refugiamos nos jogos, na virtualidade, nas práticas corporais, na música, nos alimentos, cada um de maneira singular de acordo com o gosto atrativo que funciona como um anestésico esporádico de desligamento temporário. Há períodos que não encontramos nosso lugar no mundo e nos ausentamos de nós mesmos, nos descuidando, nos refugiando das relações de sociabilidade, como meio de se livrar do esforço da existência. Isso implica em uma reflexão atemporal de acordo com os graus de rupturas da pele para se tornar outra, na tentativa de manter uma saúde mental de si.

Han (2017) identifica que, devido à multiplicidade de opções em que se tem propagado na contemporaneidade, a questão do amor à outra não tem mais vez, na medida em que ele estaria desaparecendo pela racionalização e na otimização de possibilidades advindo das tecnologias, a qual contribui em uma erosão da outra para ocorrer uma inversão direcionada a um narcisismo próprio.

Hoje, vivemos numa sociedade que está se tornando cada vez mais narcisista. A libido é investida primordialmente na própria subjetividade. O narcisismo não é um amor próprio. O sujeito do amor próprio estabelece uma delimitação negativa frente ao outro em benefício de si mesmo. (HAN, 2017, p. 9-10).

As relações tornam-se descomprometidas, o encontro pode acontecer, mas raramente pode se repetir. A maioria das pessoas quer o encontro, mas também um distanciamento, não se envolver permite não repetir um sofrimento antecedente e, com isso, ocorre o ato de se ausentar da outra, por um medo da alteridade com ela. A busca por aplicativos de relacionamento também pode ser um fator dessas relações efêmeras.

Com o acesso volátil e rápido aos aplicativos de relacionamento, uma série de expectativas de modo e idealização prévia pode ser construída. As diversas ferramentas e efeitos digitais podem criar uma imagem falsa da realidade real da pessoa, o ângulo muitas vezes favorece algumas características tanto corporal como facial, incitando um desejo momentâneo, atrativo para ser pretexto de um convite ao encontro. A expectativa pode ser rompida quando uma racionalização frente ao encontro real detecta a ausência de critérios pessoais pela visualidade estética da outra.

Com isso, o ser humano contemporâneo mergulha em si mesmo (o famoso amor próprio, tão presente no discurso das pessoas) de modo sorrateiro e não consegue muitas vezes criar vínculos precisos com outras pessoas, em razão de sua falta de percepção de reconhecer e sentir a experiência com a outra em sua alteridade. O posicionamento do amor, diante disso, está submisso a uma ditadura do desempenho pessoal que seleciona múltiplos critérios pessoais, justamente porque “hoje em dia, o amor é positivado numa fórmula de fruição. Ele precisa gerar sentimentos agradáveis. Ele não é uma ação, uma narração, nem sequer é mais um drama; antes, não passa de emoção ou excitação inconsequente” (HAN, 2017, p. 29).

Hoje, o corpo constitui um valor expositivo de mercadoria estética, na qual a outra é objeto de excitação sexualizada, ou seja, “não se pode amar o outro, a quem se privou de sua alteridade; só se poderá consumi-lo” (HAN, 2017, p. 27). O amor não tem vez em virtude de ser objetificado para consumo, e muitas vezes, se torna uma relação efêmera e descartável.

Evita-se toda forma de apego para ceder lugar a uma domesticação desprovida de consumismo, o risco de entrega torna-se utopia na contemporaneidade, em consequência de uma visão negativa que impossibilita a uma abertura para uma experiência da alteridade. O que se busca é o desapego, a qual a oportunidade do sexo rápido, transforma o amor hoje em objeto de consumo para satisfazer a si própria.

Facilmente descartamos uma pessoa, basta bloqueá-la de todas as redes sociais, não a responder ou se ausentar delas, esse refúgio temporário permite uma administração voltada para um tempo maior para si, mas ao mesmo tempo, que temos uma sensação libertária, no sentido de desprendimento, uma ambivalência pode ficar evidente, na medida em que buscamos outros preenchimentos para sanar nosso vazio ou sentimento de ferimento.

Há naturalmente uma busca pela otimização do tempo que nos induz a um esgotamento psicológico quando não estamos em movimento. Não conseguimos parar (em vários sentidos), a necessidade de volatilidade está impregnada em nossas veias. Gerando um esgotamento e cansaço psicológico, como pontua o filósofo Le Breton ao dizer que “às vezes, a nossa existência nos pesa. Mesmo que por algum tempo tenhamos vontade de nos livrar das necessidades ligadas a ela, de tirarmos férias de nós mesmos” (LE BRETON, 2018, p. 9). Esses momentos podem trazer a necessidade de renovação, de romper com antigos preceitos, de excluir os rastros, sejam virtuais ou materiais.

O desejo de recomeçar também pode estar relacionado à necessidade de ser outra; os distanciamentos fazem-se necessários como rupturas dessa pele que se liberta de coerções sociais e virtuais. A rejeição aos antigos modos cotidianos é uma tentativa de abandono e de reinvenção da própria existência por meio de outra perspectiva.

A larga produção e fluxo econômico da globalização com suas superproduções culturais por meio da difusão de imagens e comunicação eletrônica é um dos fatores espantosamente massificador de investimento progressivo constante para induzir a população ao hiperconsumo excessivo, sejam de produtos eletrônicos ou de imagens; contemporaneamente vivemos a era transestética, da obsolescência das imagens e das experiências flutuantes, tudo isso descortina novas paragens de relação com a emissão ao objeto, seja qual for.

II

DIMENSÕES ESTRANHAS DA RECEPÇÃO

Neste capítulo serão apresentadas possibilidades de análise de documentos sem uma pretensão de esgotamento enquanto forma, mas direcionamentos que permitem uma flexibilidade de relações ao objeto cênico. O intuito de revelar algumas abordagens sobre as condições de análise do objeto cênico, da hibridez tanto espetacular quanto da teatralidade de modo geral; possibilita um ampliar ao campo da noção de recepção como frente possível para análise da materialidade da experiência e que serão expostas através dos tópicos e exemplos no decorrer da dissertação.

2.1 OS DOCUMENTOS DE ANÁLISE DA RECEPÇÃO

As nossas percepções/visões sobre a recepção, invariavelmente, são efêmeras e impossíveis de serem transcritas originalmente, pois o impacto da recepção pode ser revisitado no pós-evento cênico, mas nunca sentido como um instante presente, nem tampouco escritos fielmente. Isso possibilita reconhecê-la como um labirinto de possibilidades e multiplicidades de associações, reconfigurações e significados em seus diversos simulacros.

Existe uma multiplicidade de métodos propostos de análise da recepção pelas correntes filosóficas, psicológicas, antropológicas, semiológicas. O que se levará em consideração na presente dissertação é a experiência empírica tanto do autor quanto dos demais públicos alcançados como fonte principal.

Com isso, direcionaremos e reconfiguraremos nosso próprio percurso metodológico, levando em consideração a vivência e os documentos coletados, bem como algumas pistas de direcionamentos destacados pelo professor Pavis (2015) para que possam ser utilizados como fontes de reflexão. Nessa perspectiva, podemos questionar: qual seria a melhor maneira de analisar um objeto cênico levando em consideração os documentos empíricos elaborados não só pelo público, mas pelo artista?

Se Pavis considera que, “só há análise, no sentido estrito, se o analista assistiu pessoalmente à representação, ‘ao-vivo’, em tempo e lugares reais, sem o filtro deformante de registros ou testemunhos” (PAVIS, 2015, p. XIX); a proposta do termo “Espectador Ausente”, da pesquisadora Verônica Veloso (2017), nos permite uma confrontação diferenciada e contraditória ao que o ensaísta pontua acerca da análise ao vivo.

Para ela, não há necessariamente uma obrigatoriedade enquanto uma imediatez ao vivo sobre a fruição, o acesso pode acontecer posterior ao acontecimento através de diversos materiais que podemos ter um acesso virtualmente ausente, “O espectador ausente ou virtual (aquele que tem acesso ao acontecimento cênico mesmo sem tê-lo presenciado; pela internet, ele encontra fotografias, vídeos e narrativas produzidas a partir dos eventos)” (VELOSO, 2017, p. 109).

A pesquisadora exemplifica uma relação interessante sobre uma possível recepção que é antecipada, na medida em que algumas performances costumam disseminar documentos virtuais como imagens, vídeos, outras materialidades. Desse modo, outro grau de experiência é oferecido ao público virtual, que elabora distintas associações, sem que a artista tenha estabelecida previamente uma relação física ou convivência ao objeto visto.

Resta saber como esses impactos produzem a conferência da teatralidade na virtualidade. Uma das questões levantadas pela pesquisadora Josette Féral é provocativa quando examina se “a teatralidade é uma propriedade que pertence, em sentido próprio e único, ao teatro?” (2015, p. 82). Ao pensar a teatralidade para além da multiplicidade de práticas, teorias literárias, psicológicas, estéticas, dentre outras, podemos atribuí-la em outra perspectiva, ou seja, ao olhar sobre a recepção como um horizonte plural, um processo cognitivo que identifica o ficcional (FÉRAL, 2015).

As experiências dos olhares são múltiplas; os comentários, as fotografias, os vídeos, dentre outras, fornecem pistas provocativas de identificação da teatralidade, mesmo que esta esteja relacionada com sua própria vida. Segundo Pavis (2015), ao pensar na materialização da experiência como análise de um objeto cênico, a receptora não tem por obrigação adivinhar todas as intencionalidades e intenções da autora da obra, mas se concentra na materialização final da cena a partir de suas próprias percepções, assimilação e seleções. Dentre alguns documentos estão:

A descrição verbal: toda espectadora comentando um espetáculo atribui significado, desde sua localização, associação, significância, é um vetor que sugere uma reorganização não temporal por meio de um referente espacial (PAVIS, 2015). “[...] Podemos conceber a análise de um espetáculo como um relato, uma maneira de falar de um acontecimento passado que não tem mais a autoridade de um texto escrito, mas constitui uma documentação mais geral sobre o que se passou.” (PAVIS, 2015, p. 29).

A tomada de notas: as anotações no calor do momento, em uma perspectiva que se materializa em texto após a reorganização, dão a espectadora uma possibilidade de registro

valioso, de captura momentânea de seus sentidos e percepções, assim como, pode ser acessado futuramente, quando suas lembranças tiverem sido esmaecidas (PAVIS, 2015).

Os questionários: são perguntas elaboradas e direcionadas para os aspectos da encenação como: características gerais, cenografia, sistema de iluminação, objetivos, figurinos, maquiagens, máscaras, performance das atrizes, função da música, do barulho, do silêncio, ritmo do espetáculo, dentre outras.

Os documentos anexos: servem como recolhimento de outras informações da encenação através dos panfletos, material publicitário, programas, vídeos, fotografias, etc. todos esses materiais irão fornecer aspectos valiosos e não identificados no ato da apreciação.

Os cadernos de encenações: material raro muitas das vezes, inacessível à pesquisadora, sua leitura e diversas anotações relacionada a construção da obra artística e do processo criativo, fornecem outras perspectivas para a recepção e assimilação.

O material de divulgação: fornece um acesso à ficha técnica ou comentários, resumos e natureza da montagem; é um documento de coleta de informações, não necessariamente pode intensificar e interferir na recepção.

As fotografias: material importante de complementação da pesquisa porque intensifica suas argumentações descritivas, devido aos vestígios de captura espacial, ação, precisão dos detalhes que, muitas das vezes, escapam ao olho nu.

Os vídeos: instrumento que serve como testemunho ao registro em tempo real do acontecimento e que, muitas vezes, reúne detalhes preciosos que também escaparam a olho nu no contato presencial do público.

Para Patrice Pavis (2015), por meio da primeira apreciação já é possível a realização da análise, e sua primeira recepção é um elemento raro para apresentar e evocar percepções sobre a obra, visto que não há um momento certo para dar início a análise, pode ser feita no momento presente do ato ou após a recepção. Para isso, há dois tipos reconfigurados por ele – Reconstituição e Reportagem.

- **Análise Reconstituição:** se caracteriza pela análise sempre realizada após o evento cênico, ela se configura, ao estudo do contexto da representação, bem como da recepção e suas interseções em diferentes perspectivas: atuação, público, música, gesto, recepção, dentre outros. Nesse tipo de análise, há uma possibilidade de captura e revisitação de outras premissas do espetáculo como as imagens, músicas, textos, dentre muitos outros, que dão à pesquisadora materiais para além da vivência

presencial. Reconstituir associa-se com relatar, escrever e explorar o estudo de todos os documentos possíveis (PAVIS, 2015).

- **Análise Reportagem:** busca-se, nesse tipo de análise, fazer anotações ao vivo, sempre realizadas no momento presente do acontecimento teatral, onde a intenção é captar e restituir o espetáculo no calor do próprio acontecimento (PAVIS, 2015). Tal termo nos permite configurá-lo como metodologia para capturar algumas sensações momentâneas de alguma forma, para registrar e materializar a experiência, essa que muitas vezes, se dissipa com outras vivências.

Dessa forma, iremos nos aproximar dos termos Análise Reconstituição e Análise Reportagem, assim como os documentos elencados por Pavis (2015), **quando for necessário**. Haverá momentos, a seguir, em que as experiências compartilhadas serão de minha autoria, assim como de outros públicos – tanto virtuais quanto presentes. Os diversos documentos e metodologia de cada capítulo são distintos e possuem suas especificidades próprias, isto estará evidenciado na diagramação das imagens, nas letras, e no tema.

2.2 EXCEDER OS LIMITES DAS TEATRALIDADES

A teoria da recepção muitas vezes é assimilada ao conjunto estético, psicológico, semiótico, fenomenológico, “apesar do considerável avanço efetuado nos últimos tempos pelos estudos teatrais, às perspectivas nos escritos sobre recepção permanecem mais defendidas do que desenvolvidas”, identifica o pesquisador Clóvis Massa (2008, p. 49).

Após diversas subversões e reviravoltas nos modos de pesquisas da recepção, suas teorias e metodologias se desenvolveram nestes últimos tempos. Anteriormente, até meados do séc. XX ela elucidava investigar o aprofundamento de reflexões históricas e estéticas de obras literárias, a exemplo de pesquisadores como Hans Robert Jauss (1986) e Wolfgang Iser (1996), ou pesquisas que levaram em consideração os vários sentidos de efeitos que os textos conduziam relações entre um diálogo pelo social, político cultural e ideológico. Contemporaneamente, os estudos sobre a recepção se expandem para outras instâncias.

A saber: a recepção que leva a uma suposta censura, experiências que escapam a estéticas agradáveis ou até a *espectatorialidade* que se refere ao estudo exclusivo acerca da interação do público com os filmes em seus diversos contextos (BAMBA, 2013). Patrice

Pavis também disserta sobre esses direcionamentos aos estudos qualitativos confiados a um acúmulo de dados empíricos:

Infelizmente o estudo dos públicos foram muitas vezes confiados a uma sociologia empírica que acumula dados quantitativos sobre a origem socioprofissional do público, mas esquece de fazer a ligação com a análise estética do espetáculo em questão ou se contenta com aproximações teóricas sobre a recepção ao descrevê-la. (PAVIS, 2015, p. 245).

Se considerarmos a perspectiva histórica, sociológica e a disseminação dos avanços tecnológicos com a globalização, a recepção apreendida de quem frui, descortina um leque de comportamentos que incluem tanto o consumo como os modos de apropriação das obras. Durante muito tempo, o público foi definido por sua posição relacional teatral com o espaço e em face da cena, em especial baseada em sua copresença (PAVIS, 2017).

Na teatralidade contemporânea, onde é possível identificar sua transcendência e através de um processo cognitivo (FÉRAL, 2015), o público, figura polimorfa por natureza, é bombardeado e afetado pelos diferentes fenômenos e formas híbridas que se entrecruzam com outras linguagens e acontecimentos do seu contexto social, através das articulações tanto em torno dos tensionamentos sobre a sociedade, como seu lugar em contato com a virtualidade e os diversos documentos em que podem ser acessados no pós-acontecimento.

O eixo acontecimento-convívio-processo cognitivo da teatralidade me parece ser uma possibilidade de tensionamento de recepções como pesquisa. Em seu livro “Além dos Limites: teoria e prática teatral” a pesquisadora Josette Féral nos provoca ao colocar três instâncias exemplares da identificação da teatralidade: *a teatralidade como propriedade do cotidiano*, como *pré-estética*, e na própria *teatralidade teatral* (FÉRAL, 2015); de certo modo, acrescento que ela pode aparecer nos processos cognitivos a partir do olhar em outros objetos cênicos como: fílmico, performances, instalações, virtualidade, dentre outras; se levarmos em consideração suas condições dentro e fora da experiência estética.

A teatralidade pode ser identificada no estado de espera, quando o público se depara com apenas a cenografia, sem a presença ainda do elenco no palco, o espaço neste caso, é produtor e portador da teatralidade, surge na medida em que o público tem noção espacial de sua temporalidade e percebe sua relação com o espetacular, isto é, a qualquer momento o elenco pode surgir no espaço cênico. Esse exemplo evidencia que a identificação da teatralidade foi instaurada sem a presença física do elenco através do processo cognitivo reelaborado no imaginário via recepção.

A teatralidade pode ser identificada no próprio cotidiano mesmo que não haja intencionalidade de quem executa, como exemplifica Josette Féral; isso ocorre devido aos

nossos processos cognitivos que reconfiguramos para uma ficcionalização. Porém, a questão da ficcionalização não é determinante, exatamente, porque a teatralidade por mais que ela não seja detectada na recepção; o próprio corpo da atriz, da performer, via sua intenção, cria a teatralidade quando expressa suas ações no acontecimento, seja cênica ou espetacular.

Portanto, a teatralidade nesse caso, pode ser invertida para o próprio olhar de quem fez o objeto se tornar cênico, o que pressupõe que sua identificação vem de um sentido duplo: o do fazer e o do apreciar que inscreve, a partir do olhar, a conferição da teatralidade no espaço do espetacular, “O simples exercício do olhar inscreve a teatralidade, colocando a gestualidade do outro no espaço do espetacular” (FÉRAL, 2015, p. 86).

Para Féral (2015), a teatralidade pertence a todos justamente pela sua reconfiguração de propriedade transcendental que perpassa diversas formas espetaculares e práticas teatrais. Quanto a esse último, são espaços de invocação da teatralidade graças ao corpo da atriz, do jogo e da ficção que é produzida. O espaço de clivagem enquanto zona perceptiva da teatralidade, mesmo em formas no qual sejam de difícil referenciação, indica uma relação transcendental do teatro que a convoca.

A teatralidade do teatro repousa essencialmente sobre a teatralidade do ator, movido por um instinto teatral que lhe suscita o gosto por transformar o real circundante. Apresentava a teatralidade como uma propriedade que parte do ator e teatraliza aquilo que o rodeia: o eu e o real. Ora, temos nessa dupla polaridade (eu-real) as ‘interfaces’ fundamentais de toda reflexão sobre a teatralidade cênica: seu lugar de emergência (o ator) e seu ponto de finalização (a relação que institui com o real). As modalidades de relação que se estabelecem entre os dois polos são dadas pelo jogo, cujas regras têm a ver, ao mesmo tempo, com o pontual e o permanente. Na verdade, os percursos entre esses dois polos podem ser variados, mas não obrigatórios. Eles organizam as três modalidades da relação que definem o processo de teatralidade e que pode envolver o conjunto do teatro, respeitando as mudanças históricas, sociológicas ou estéticas: o ato, a ficção e o jogo. (FÉRAL, 2015, p. 90-91).

A apreensão ilusória conferida pelo contato imediato com a obra oferece ao público uma dupla associação possível de leitura através do espaço de clivagem que oferece e indica a construção de sentido da outra. Seu olhar é suficiente para identificar simulacros que o corpo da atriz produz e invoca a teatralidade.

Desse modo, outras possibilidades de interatividade e leitura podem ser possíveis. Se para Josette Féral (2015) a teatralidade excede os limites do fenômeno teatral em função de suas características que escapam a uma delimitação enquanto forma, cabe-nos uma possível ancoragem para identificar a teatralidade em dimensões como a dos objetos fílmicos em que a cena pode ser instrumento para a recepção *espectatorial*.

A teatralidade não se dá exclusivamente via relação espacial, olhar do público, corpo da atriz, performer, produção relacionada ao olhar que identifica outro espaço, mas via **suas condições** em que a identificação produzida é **conferida** ou **criada** pela e por meio da outra, dando lugar a um espaço que difere do cotidiano e cria abertura de espaço para a alteridade da teatralidade.

A teatralidade não aparece como uma propriedade, mas como um processo que indica ‘sujeitos em processo’: aquele que é olhado - aquele que olha. É um fazer, um vir a ser que constrói um objeto antes de investi-lo. Essa construção é resultado de uma dupla polaridade, que pode partir tanto da cena e do ator quanto do espectador. (FÉRAL, 2015, p. 87).

A identificação por uma semiose¹⁶ do público que reconfigura o que vê e transforma as ações que enxerga em ficção é o que a pesquisadora Josette Féral (2015) identifica como *espaço de clivagem*, este sendo um espaço da outra no lugar de sua própria. Se a própria clivagem não existisse, não haveria a possibilidade de haver teatro, muito menos teatralidade; isso equivale considerá-la também como uma operação cognitiva de quem faz ou frui o ato.

Portanto, não há manifestações que sugiram em razão de um reconhecimento exato, pois a teatralidade se aproxima de uma relação interpessoal do imaginário por meio da presença do espaço com outra e da outra a partir do olhar. Alguns exemplos podem ser tensionados como o da recepção *espectatorial*.

2.3 A RECEPÇÃO ESPECTATORIAL DE BANDERSNATCH

O universo da recepção é configurado e formado por diversos tipos de objetos, realidades e fenômenos de caráter subjetivo, coletivo, cultural, político, social etc. Encontram-se nele, sobretudo, além dos tradicionais lugares-cinema, eventos cinematográficos e formas de ‘mediações’ através dos quais os públicos e os espectadores entram em contato com as obras fílmicas e se relacionam diversamente com seus conteúdos narrativos. (BAMBA, 2013, p. 10).

Alguns objetos fílmicos contemporâneos têm se atentado a ampliar o horizonte de expectativas no que se refere aos pressupostos de colhimento da obra, principalmente levando em consideração o contexto de mudanças e preocupações em construir produções que possibilitam uma problematização dos impactos tecnológicos na vida contemporânea. Para Jauss, a questão do horizonte de expectativa é abrangente, toda relação com uma obra possui diversas instâncias de motivações e mobilizações que nutrem o desejo pelo contato com o objeto (JAUSS, 1986):

¹⁶ Processo de elaboração de signos.

A possibilidade da objetivação do horizonte de expectativa verifica-se também em obras historicamente menos delineadas. E isso porque, na ausência de sinais explícitos, a predisposição específica do público com a qual um autor conta para determinada obra pode ser igualmente obtida a partir de três fatores que, de um modo geral, se pode (sic) pressupor: em primeiro lugar, a partir de normas conhecidas ou da poética imanente ao gênero; em segundo, da relação implícita com obras conhecidas do contexto histórico-literário; e, em terceiro lugar, da oposição entre ficção e realidade, entre a função poética e a função prática da linguagem, oposição esta que, para o leitor que reflete, faz-se sempre presente durante a leitura, como possibilidade de comparação. (JAUSS, 1994, p. 11).

A receptora não tem acesso unicamente às imagens de uma obra. Por exemplo, graças à internet, diversas materialidades podem ser consultadas com facilidade, contribuindo para um maior acesso aos documentos das obras, sejam questões relacionadas à natureza histórica do contexto do objeto, informações sobre a própria carreira da autora, críticas teatrais, recepções informais, textualidades de outras pessoas. Todas essas materialidades contribuem para a elaboração de uma expectativa prévia, podendo aproximar ou recusar uma assimilação pessoal.

Há situações em que essas obras causam um efeito de choque sensório-emocional (GALVÃO, 2015) na estrutura psicológica quando esperado, em razão da situação perceptiva desconfortável, da subversão de regras convencionais da prática artística, bem como temáticas incômodas. O choque pode ser encarado como a forma brusca em que as imagens penetram na aparência e produzem uma inversão da olhadela¹⁷ (TÜRCKE, 2010; DESGRANGES, 2012).

O efeito do choque pode ser encontrado em pesquisas na área da filosofia, da sociologia, da antropologia, da psicanálise, ou mesmo no campo estético, aparecendo como um estado de **cognição-razão** surgida na fruição com e ao objeto. Dessa forma, me interesse no efeito do choque sensório-emocional adquirido por meio da experiência estética, em razão das imagens que podem despertar uma inversão da olhadela no ato da fruição e no compartilhar.

Assim sendo, apresento a minha experiência de recepção *espectatorial* de análise-reportagem a partir do objeto fílmico *Bandersnatch* (2018) e *A Serbian Film* (2010). Ressalto também que acompanha tal análise a recepção de outros públicos (usuárias e usuários - anônimos de sites) virtuais, de modo a aproximar da análise reconstituição.

Enfatizo que a recepção exposta a seguir não procura retornar ao que pôde engendrará-la, nem tampouco reagrupá-las em um único significante, mas perceber como elas se

¹⁷ Retornar o olhar para si, para o contexto. (DESGRANGES, 2012).

complementam. *Bandersnatch*¹⁸ (2018) pertencente à franquia Black Mirror (2011), do diretor Charlie Brooker, série antológica que aborda amplas reflexões acerca da contemporaneidade, os valores morais, os avanços tecnológicos e sua relação tóxica com o ser humano.

Bandersnatch é uma história ambientada em 1984 sobre Stefan Butler (Fionn Whitehead, de Dunkirk), um jovem programador que aceita emprego em uma desenvolvedora de videogames para transpor para o videogame a história de *Bandersnatch*, considerado uma obra-prima dos livros-jogos mas que levou o seu criador Jerome F. Davies à loucura, decapitando a própria esposa.¹⁹

Um dos grandes desafios da proposta de David Sladem, diretor da trama, não foi apenas criar uma falsa liberdade de controle ao público, mas designar mecanismos em que o próprio filme, não permitisse um avanço, nem um voltar, nem uma visualização do tempo, deixando à tona uma percepção de atemporalidade e suspensão de tempo. “Não queríamos que a interatividade fosse apenas um truque, queríamos apresentar opções que fizessem sentido para o personagem. Nossa premissa central era um jovem experimentando muitas verdades diferentes, ou sem certeza do que era a verdade²⁰” respondeu Annabel Jones produtora executiva do filme em entrevista.

As escolhas se iniciam em baixo da tela, com opções bobas, principalmente no início do filme, mas vão ganhando outro caráter perverso. Alguns momentos coloca o público em um posicionamento de interação que sugere uma tomada de posição rápida, já que as opções de escolha são cronometradas por um intervalo de tempo curto na tela da cena; caso a decisão não seja tomada, a opção alternativa se dá automaticamente.

Ao escrever sobre a experiência enquanto crítico e espectador, Robinson Samulak Alves, em seu *site* “Cinema com Rapadura”, acredita que o filme deixa a desejar em muitos aspectos, principalmente a relação da interatividade que, por vezes, retira o lugar de autonomia da fruidora.

O longa deixa a desejar na interação, uma vez que somos limitados e constantemente obrigados a seguir determinada direção. Na mais evidente delas, uma personagem fala explicitamente que a escolha em questão estava errada, o que pode soar como uma tentativa de manipulação do público. Ainda assim, existem escolhas realmente interessantes, que nos fazem escolher entre opções para o café da manhã ou o tipo de música que será usada como trilha sonora. Isso coloca o público como peça chave e faz com

¹⁸ *Bandersnatch* foi um videogame que realmente existiu na década de 1984 (o mesmo da trama), mas nunca foi lançado, pois a empresa que desenvolveu faliu.

¹⁹ Disponível em: [Black Mirror: Bandersnatch \(2018\): Crítica Cineplayers | Cineplayers](#). Acesso em: 15 mar. 2021.

²⁰ Disponível em: [Filme interativo derivado de 'Black Mirror', 'Bandersnatch' estreia na Netflix \(terra.com.br\)](#). Acesso em: 15 mar. 2021.

que seja possível se sentir fazendo parte do que está sendo mostrado. Dessas, os melhores momentos estão nas decisões mais difíceis. Stefan não apenas sente a dificuldade da escolha, como quebra a quarta parede para interagir com o público, num exercício muito bem aplicado do formato escolhido aqui. A grande frustração, porém, está na possibilidade de poder reassistir ao longa, fazendo escolhas diferentes. Isso tira o peso das decisões, que muitas vezes envolvem conflitos morais que seriam irreversíveis na vida real. Além disso, enfraquece as decisões tomadas na primeira experiência, permitindo que as escolhas sejam feitas ao acaso, uma vez que depois podem ser desfeitas apenas por curiosidade²¹. (**Robinson Samulak Alves**, postada em 28 de dezembro de 2018).

Dentro desse contexto de relação ao objeto, no desenrolar de todo o desenvolvimento, os personagens interagem com o público na medida em que sugerem através do diálogo – duas opções. Algumas cenas apresentam esse caráter de delimitação, em que as decisões que não correspondem a uma opção sugerida forçam a espectadora, obrigatoriamente, tomar a correta. Em algumas cenas, essas seleções retiram a liberdade de escolha e obrigam a um retorno à decisão, isto é, a cena retrocede para a tela novamente, obrigando a participação da escolha certa.

Nesses momentos, uma percepção maior clarifica uma das metáforas da proposta do filme, que é a falsa sensação de controle e que, na verdade, estamos sendo alienados e controlados pelas interfaces da cena virtual e do próprio personagem. Em algumas cenas há um tensionamento que coloca o público em estado de alerta, principalmente quando os desígnios podem ser difíceis - como a de quebrar o computador, ou na cena em que propomos se o personagem principal deve morrer.

Isso é atingido graças à temporalidade do cronograma curto, impedindo, muitas vezes, a um raciocinar cauteloso. Ou por exemplo, em outra, quando o personagem está sentado em frente a uma tevê, e se é perguntado na opção se queremos interagir diretamente com ele. Na medida em que as perguntas são respondidas – por exemplo: “eu estou vendo você na Netflix, eu decido por você”, o personagem aparentemente percebe que também está sendo controlado por alguém, quando uma das legendas aparece como resposta “é uma plataforma de *streaming* do início do século 21, igual à tevê; mas *online*, eu controlo”. Em consequência, decidimos se devemos continuar a conversa, ou parar.

Em outra cena somos confrontados a tomar a decisão de matar o pai do personagem, as opções são: “cortar o pai em pedaços” ou “enterrar o pai”, caso não escolhamos nenhuma das seleções a trama reinicia para a cena em que o personagem está na frente da tevê novamente; se não matarmos o pai as cenas também retrocedem, até decidirmos matá-lo,

²¹ Disponível em: [Crítica | Black Mirror: Bandersnatch \(Netflix, 2018\): a decisão é sua \(ou não\) - Cinema com Rapadura](#). Acesso em: 15 mar. 2021.

neste momento, fica mais intenso que não temos controle total da proposta interativa, a percepção desvela a manipulação explícita.

A figura 1 a seguir, traz a possibilidade de ver as diversas direções traçadas pelas escolhas de quem interage com o filme, esses caminhos criam um labirinto. Muitas das cenas oferecem um posicionamento de tomada de decisões violentas, explicitando a falta do controle nestes momentos. Cada escolha oferecerá caminhos díspares, além de revelar metaforicamente um convite a uma reflexão própria de suas escolhas nas decisões, provocando uma recepção que o atinge em seu íntimo, desvelando afetos, percepções, dentre outras produções de efeitos.

A título de ilustração, eu, diante da decisão de matar o pai, inicialmente, me senti aflito enquanto fruidor, exatamente pelo efeito causado tanto na decisão de ter o poder de retirar uma vida, mesmo que esta seja ficcional, como pela pressão do cronômetro que me convidou a uma tomada de decisão rápida. Eu posso decidir não escolher as opções e deixar rolar as escolhas, mas ao retroceder para a mesma cena inúmeras vezes, o episódio toma vida própria do seu desenvolvimento.

São diversas estratégias utilizadas para a provocação de efeitos do controle, da ilusão, os cortes, os enquadramentos da câmera, as opções de escolha e o cronômetro elaboram um espaço do encontro consigo mesmo. Isso está relacionado ao que o pesquisador Mohamed Bamba (2013, p. 34) argumenta sobre as estratégias de afetação do filme, “Os filmes criam uma abertura para o espaço da recepção que se torna, também, espaço de encontro e de interlocução com o ‘corpo virtual’ do espectador. Com isso, o filme constrói, e prevê, de certa maneira, seu espectador por uma série de estratégias narrativas e enunciativas”.

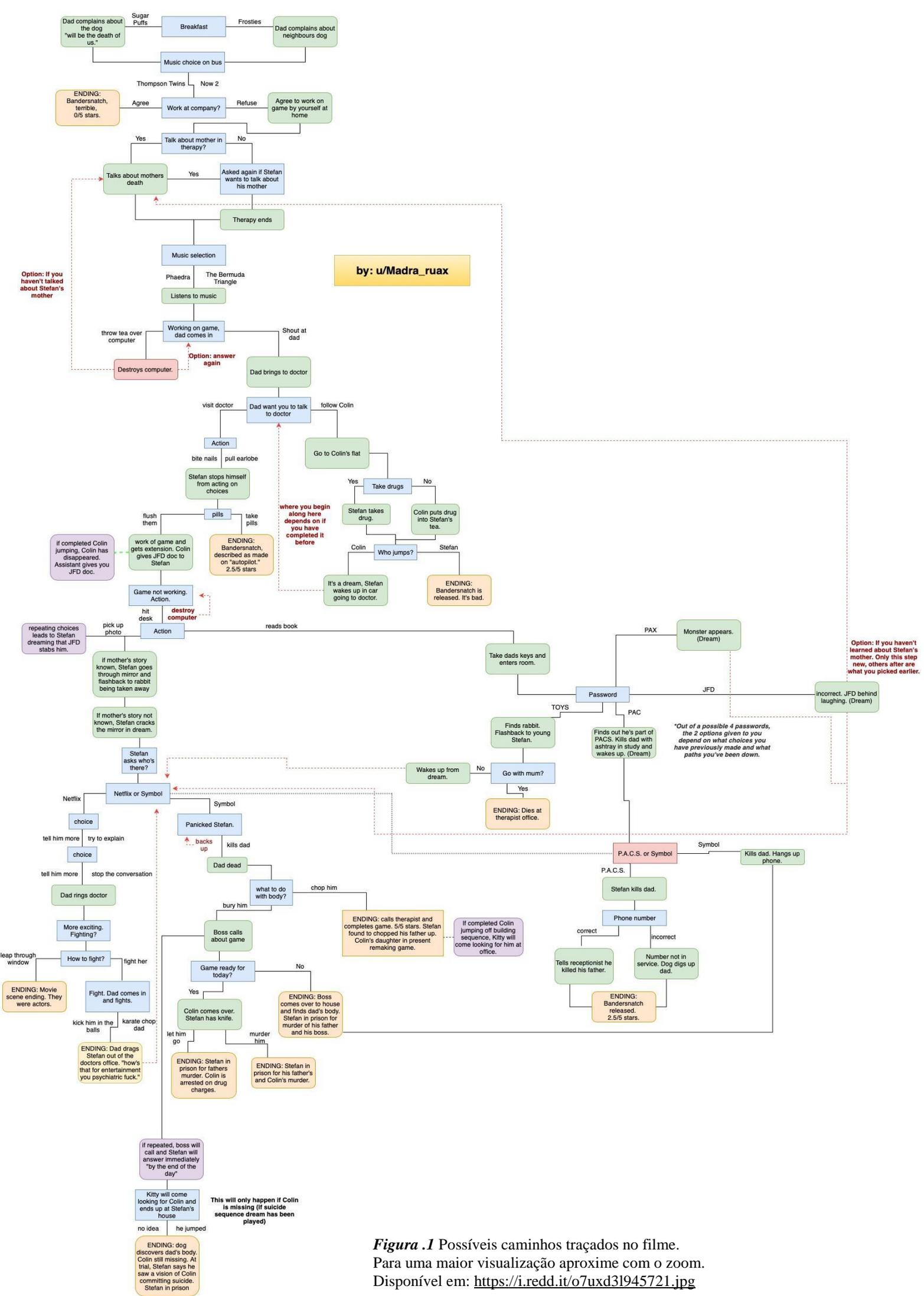


Figura .1 Possíveis caminhos traçados no filme. Para uma maior visualização aproxime com o zoom. Disponível em: <https://i.redd.it/o7uxd31945721.jpg>

Escolhas de interatividade pelo autor a partir de sua experiência.

- Café da manhã - Frosties
- Música no ônibus - Thompson Twins
- Aceitar o emprego
- Falar sobre a sua mãe na terapia: sim
- Gritar com o pai
- Consultar a dra. Haines
- Roer as unhas
- Jogar o remédio na privada
- Bater na mesa
- Pegar o livro
- Jdf- senha do cofre errada
- Jogar chá no computador
- Netflix
- Tentar explicar
- Parar a conversa
- Sim, cacete!
- Escolha da droga – sim
- Stephan – automático (perdi o tempo de escolha, fiquei aflito)
- Pegar o livro
- Senha PAX – senha do cofre errada
- 
- Matar o pai
- Cortar em pedaços
- Jogar chá no computador
- Enterrar o pai
- Sim – terminar o jogo
- Matá-lo
- Netflix
- Contar mais
- Contar mais
- Sim – pular pela janela
- Pac – senha errada
- P.A.G.S
- Pegar o coelho
- Toy – senha correta
- Sim – ir com a mãe

Os modos de leitura distintos captados durante a interatividade virtual efetivam-se e ampliam a relação travada entre público e objeto que se dilui como experiência poético-estética, adquirindo reverberações de reflexões não apenas relacionadas aos seus posicionamentos, mas da visão sobre a realidade atual. Em especial, aos efeitos que as mídias digitais contemporâneas produzem no espaço da teatralidade potencialmente reconstruída através da dinâmica dos processos cognitivos detectadas na recepção.

Os indícios visuais estéticos de alguns filmes conduzem a um pré-estado de choque que, ao chegar ao seu ápice, provocam e atingem repulsa pelos diversos valores singulares que a crueldade humana pode suscitar, principalmente através do seu universo, contexto e temática, conforme pode ser identificado em *A Serbian Film*.

2.4 A RECEPÇÃO ESPECTATORIAL DE A SERBIAN FILM

O filme “*A Serbian Film*”²² estreou no Festival de Cinema *South by Southwest* no Texas, em 2010. Com direção do sérvio Srdjan Spasojevic, trata-se da história de um ator de filme pornô (Milos), já aposentado que, ao concordar em participar de mais um filme pornô, em princípio o último, acaba enfrentando seus limites físicos e emocionais, pois a experiência desse trabalho é levado ao extremo do sexo, violência e degradação humana.

Censurado e banido em diversos países e festivais pela temática de abuso infantil, pedofilia, necrofilia, dentre outras, por ser “mostrada em detalhes gráficos crescentes e muitas vezes horrendamente sexualizada, [...] causando as formas mais desumanas de violação. ‘*A Serbian Film*’, polido e provocador o suficiente para carregar um peso inegável, termina com uma cena que não é explícita, mas estabelece que o que vimos é apenas um breve episódio em um ciclo contínuo de violência.”²³ (TORO, 2011).

Ao longo da trama é criada uma tensão de expectativas atuando como um jogo sedutor atrelado ao apoio da música, da paisagem e de *flashbacks* rápidos. Aos poucos, as cenas são reveladoras e provocam diversas metáforas com associações perturbadoras.

A primeira cena se inicia com uma cena de filme pornô do protagonista. Em seguida, o plano da câmera muda para uma criança a qual se trata do filho de Milos. Ele é um ator pornô convidado por um cineasta para realizar “um filme transgressor de arte real”, ou seja, que tem como característica uma relação direta com a realidade, embora sua perspectiva em verdade esteja voltada para temáticas subversivas e que não são esclarecidas em um primeiro momento ao ator.

Na primeira cena de gravação do filme, Milos é levado de carro até um orfanato que, ao descer, um outro personagem o aguarda com uma câmera. Nesse momento nos damos conta que as imagens consequentes se darão como um *voyeurismo*, onde se é criada uma possível metáfora de que sempre estamos sendo observados por alguém através da câmera. Na sequência, Milos é levado até uma sala escura onde recebe um sexo oral de uma atriz. A cena pode causar um estado de excitação sexual, todavia o grau de expectativa tende a ser rompido

²² Você pode baixar o filme completo em:

https://drive.google.com/drive/folders/199YoFBMyfqIaKOswPy_8ZgpD_YBRaP_B?usp=sharing. Acesso em: 30 jul. 2020.

²³ Texto original: shown in escalating graphic detail and often gruesomely sexualized, (...) causing, the most inhuman forms of violation. “*A Serbian Film*” polished and provocative enough to carry an undeniable weight, closes on a shot that isn’t explicit, but establishes that what we’ve seen is merely a brief episode in an ongoing cycle of violence. Disponível em: <https://www.indiewire.com/2011/05/review-a-serbian-film-is-strictly-for-the-disturbed-118632/>. Acesso em: 30 março. 2020. Tradução minha, responsabilidade minha.

em função da projeção simultânea de dois vídeos contendo uma criança se maquiando e tomando um picolé.

Uma tensão fica evidente nesta cena: ao mesmo tempo em que ela pode induzir à excitação, ela põe em xeque a questão de valores morais devido a sobreposição da imagem da criança dentro deste ambiente, tornando o efeito algo perturbador na assimilação do conteúdo e do contexto em que ela está inserida. Um dos primeiros choques sensório-emocionais pode ser detectado nesta cena, exatamente pelo seu efeito produzido pela repulsa à imagem.

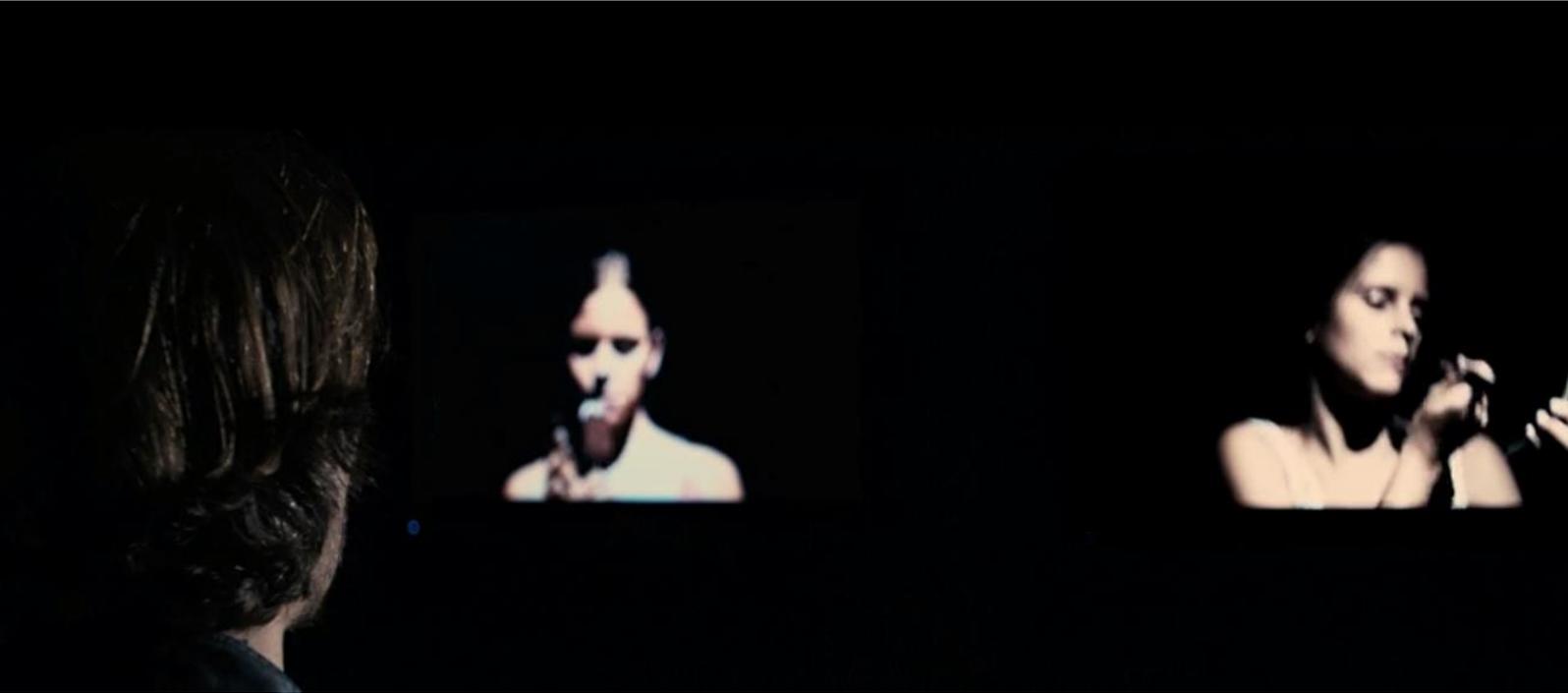
As imagens que são reconstruídas no imaginário provocam uma assimilação capaz de torná-las próximas de características reais. O retorno do olhar para o contexto, e até para si como uma inversão da olhadela, remove um estado do corpo que nega a imagem, a barreira do banal se esvai, ou até mesmo cessa minimamente, revelando o medo do próprio corpo já inserido nesse contexto, ou situação, ou rompimento de seus valores morais.

Através de uma imagem, a cena desperta uma qualidade do real que surge do próprio processo de elaboração de sentido. Ou seja, um real que aparece divergente da representação, ilusão, ficção cênica mesmo. Nesse momento, o ato de receber se redimensiona e volta para as sensações, criando uma imersão no seu próprio imaginário que renuncia suas camadas e barreiras mais íntimas de proteção e o desestabiliza por alguns momentos.

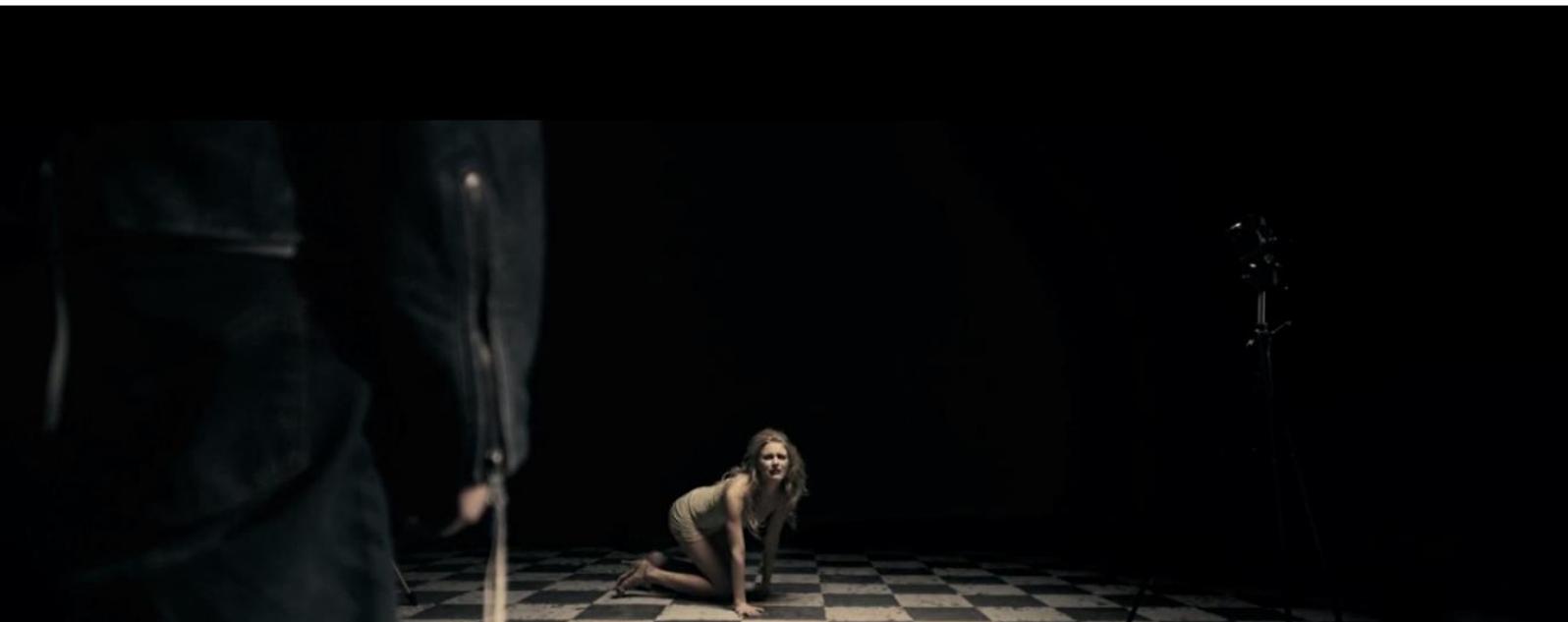
O real não se coaduna em um único real, ele vai atravessando e penetrando diversas camadas no processo de percepção e assimilação. Há o real atribuído a realidade, mas há também um real próprio que é estabelecido na formação da personalidade e valores pessoais, ser ou não real, existe ou não existe, dá prazer ou não, são partes de uma esfera mais complexa de cada pessoa. O real, portanto, possui muitos paradoxos e produz uma experiência que pode causar um arrebatamento e deslocar seu imaginário para outro espaço.

A situação do espectador se deslocar e este se encontrar surpreendido, hipnotizado, sempre estupefato, num lugar, num tempo que ele não previa. Esse tempo e este lugar não são verdadeiramente os da representação, mas um outro lugar, diante de uma ação que o incomoda e que se apresenta sem mediação. (FÉRAL, 2012, p.83).

A imagem sobreposta com a cena do sexo oral e a imagem da criança tem um impacto determinante na fruição. Não há um contato íntimo entre o ator e a suposta criança (até mesmo, não sabemos exatamente se ali é uma atriz adulta ou se realmente é uma criança naquela imagem), o enquadramento do filme produz esse efeito que confunde os aspectos da realidade. Sabemos que não há um ato explícito do sexo propriamente realizado na ação, mas sabemos que é incitada uma expectativa que atua como um jogo ilusório.



2 e 3. *Capturas de Tela de A Serbian Film.*



Noutro dia, Milos é levado vendado para a filmagem de outra cena, trata-se do mesmo espaço da cena anterior (sala do orfanato). Quando sua venda é retirada, ele se depara com outro ator com vestimentas de policial esbofeteando a face de uma mulher. A personagem, aos prantos, engatinha em direção ao pênis de Milos, que se vê assustado com a situação.

Nesse momento, o policial e a Mulher pedem para ele agredir a face dela novamente, enquanto ela realiza um sexo oral nele. Simultaneamente, uma criança vestida de azul, em uma alusão à personagem Alice no País das Maravilhas, aparece na cena. Esta metáfora criada pode causar estranhamento, e ser reconfigurada como uma apologia à pedofilia.

4 e 5. *Capturas de Tela de A Serbian Film.*



Ao se dar conta das situações expostas para a filmagem da cena, Milos se recusa a dar continuidade, então ele é drogado e dopado de modo que seja possível continuar as filmagens. Assim sendo, realiza diversas cenas sem estar consciente dos seus atos. Ao receber uma fita de vídeo como chantagem, Milos percebe que ficou desacordado por três dias e praticou diversas ações perturbadoras que aparecem como *flashbacks* e são reveladas com cautela até criarem um estado de choque ao extremo. O filme passa a atuar em sequências de temporalidades passado/presente, que aos poucos são reveladas na medida em que o ator assiste ao que foi gravado dele mesmo.

A sensação da recepção que pairou durante minha fruição é que nada mais podia me surpreender, o filme em si tem essa característica de rompimento com as expectativas em todos os sentidos com cada imagem subsequente. Como exemplo, a cena do parto de uma grávida sendo realizada por um personagem que alude mais a um açougueiro pelas vestimentas do que um médico. O espaço inapropriado revela uma negligência explícita da falta de higiene que me fez pensar na possibilidade de infecção adquirida na cirurgia, mas o processo de repulsa foi além e me trouxe sensações profundas que atingiram meus valores morais. Apenas a título de ilustração: em uma dada cena desse filme, após a realização de um parto, o personagem do médico introduz seu pênis no ânus do bebê.

6. Captura de Tela de A Serbian Film.





7. *Captura de Tela de A Serbian Film.*

Sabemos que propostas ilusórias das cenas utilizam de próteses, manequins, mas como são “colocadas” via edição, a impressão de realidade sentida é uma resposta dos efeitos de enquadramento que permite uma riqueza perceptiva. Cria-se, dessa forma, no processo cognitivo, uma assimilação com a realidade muito próxima.

As imagens provocaram em mim uma assimilação rápida com a natureza real da vida, em que me questionei – como isso pode existir dentro do universo pornográfico? Diferentes graus de assimilações podem ser atingidos, as rupturas de expectativas ao longo da fruição com o filme são apenas um dos efeitos produzidos pelas imagens que penetram no nosso imaginário e elaboram o processo cognitivo da ficcionalização. Esse processo está relacionado também a uma resposta cultural enraizada no imaginário, a “imagem desperta em nós uma resposta cultural, simultaneamente individual e enraizada no imaginário coletivo de uma dada época.” Explana o cineasta-pesquisador Eduardo Geada (1987, p. 15).

A penetração das imagens no imaginário circunscreve algumas condições para cogitar sobre os aspectos sociopolíticos. Por exemplo, uma série de reflexões me permitiu enxergar o corpo da mulher dentro desse contexto, sempre maltratada, submissa e colocada como objeto que incita e excita, de exposição e objetificação, principalmente em uma cena em que uma atriz pornô está algemada na cama. Nessa cena, Milos é obrigado a estuprá-la e agredi-la até seu tórax ser quebrado e, em seguida, ser decapitada por um facão. E em outra cena, outra mulher com os dentes todos arrancados é forçada a realizar sexo oral em outro personagem, que termina por matá-la asfíxiada.



8, 9 e 10. Capturas de Tela de A Serbian Film.



O choque sensorio-emocional conseqüentemente se intensifica na medida em que as imagens e revelações se aproximam do final do filme. Nas últimas cenas, Milos é levado para um galpão e nele, dois corpos estão expostos em uma cama, ambos cobertos por um lençol branco. À primeira vista, a cena pode despertar uma rápida consciência que identifica imediata ou supostamente deduz de quem são aqueles personagens. No meu caso, enquanto espectador, a assimilação não foi tão rápida. Ao me dar conta de que o corpo menor se tratava do próprio filho de Milos, o impacto causado pela imagem despertou em mim uma subversão extrema de grau de limite moral, repulsa e náusea imediatamente.

Posteriormente, com uma reflexão pós-recepção, consciente de que são manequins expostos e que a cena na verdade é uma ilusão, percebi que o efeito que o filme criou em mim, foi uma renúncia espaço-temporal em um primeiro momento, em que a cena penetrou no meu imaginário de uma maneira muito violenta onde não consegui ter uma assimilação rápida sobre seus efeitos. A impressão de realidade construída ao longo do filme, principalmente da trilha sonora, cria fortemente uma ilusão muito próxima do verossímil.

Quando entramos em contato através do virtual, da oralidade, ou da imagem de um objeto, temos acesso minimamente a uma narrativa sonora ou visual dele, onde se é despertada em um primeiro momento uma expectativa prévia que incita a um desejo de entrar em contato com ele, mesmo que não cheguemos a conhecê-lo de imediato, ficamos presos a um pequeno fragmento do objeto. A pequena atração inicial despertada por esse primeiro contato tem uma proximidade muito grande de um horizonte de expectativa de que falava Jauss (1994) quando o objeto incita uma busca a ele.

Segundo Jacques Aumont que em sua obra “A Estética do Filme”, se preocupou em refletir sobre a relação entre subjetividade e identificação do público com o filme. Para ele a identificação ao objeto é como “uma regressão de tipo narcísico, na medida em que permite restaurar no eu o objeto ausente ou perdido e negar, por essa restauração narcísica, a ausência ou a perda.” (AUMONT, 2009, p. 254).

Ou seja, há também diante de tantos efeitos que as imagens podem causar, um que me chama atenção é o *estado de carência* desse corpo que busca saciar, se retirar de algum modo da realidade real ou se curar de alguma ferida. Recorrer ao objeto na tentativa de se ver e se reinventar nele. É um caráter que descortina de alguma maneira muito próxima a uma regressão de tipo *narcísica* que Aumont pontua. Porém, o objeto não produz apenas uma identificação, ele causa repulsas como veremos a seguir com a materialidade da experiência do público virtual de *A Serbian Film*.



11 e 12. Capturas de Tela de A Serbian Film.



2.5 RECEPÇÃO VIRTUAL EM A SERBIAN FILM

Diversas materialidades do público produzidas a partir da recepção ao filme podem ser encontradas em *sites* de crítica, compras, vídeos, dentre outras. Com isso, um conjunto de compartilhamento, depoimentos diversos foram reunidos com a intenção de potencializar as discussões aqui propostas, já que é um material que vem antes de tudo da experiência empírica e que nos fornecem diversos posicionamentos preciosos, a íntegra desse material evidencia diversos graus de posicionamento e desestabilização da obra e seu campo de tensionamento na recepção virtual.

Diante da proliferação indissociável da imaginação, já não podemos conceber o cinema, filmes, espetáculos, mecanismos que copiam o real, mas as pessoas que consomem reproduzem e reconfiguram seu sentido à realidade. Embora contemporaneamente haja inúmeras propostas de exposições e interações à obra devido à disseminação de possibilidades de acesso.

O espetacular no cinema não tem possibilidade de intervenção direta, pois a presença do elenco nos locais de filmagem corresponde a uma presença ausente que é materializada quando sua produção é distribuída aos locais de compartilhamento (*DVD's, streamings, sites*). O inverso se aplica à ausência do público do objeto artístico, impossibilitando sua intervenção direta no acontecimento e na produção da obra.

Assim sendo, a experiência se efetiva e se constitui em uma presença ausente na medida em que ela é acessada virtualmente e onde suas impressões vivenciadas são deixadas nos rastros digitais da virtualidade. O conjunto exposto desses compartilhamentos expõe constantemente uma padronização de repulsas, aversões, horizonte de expectativa, dentre outros, ao objeto e, com isso, nos permite identificar e visualizar os diferentes graus de enunciação do impacto da recepção e sua disseminação.

Como a maioria das pessoas, vi esse filme somente por curiosidade, justamente para saber o motivo da censura. O filme apresenta cenas fortes e um final chocante, além de tratar de temas como pedofilia. Porém, o único intuito do filme é justamente esse: chocar o espectador. O roteiro é mal trabalhado, nenhum personagem tem profundidade e a suposta crítica que o filme faz à sociedade sérvia é muito implícita. Além disso, o filme não chega nem perto de ser um dos melhores *snuff*. Para quem gosta desse gênero, há filmes superiores, como a trilogia August Underground, *Subconscious Cruelty*, *Guinea Pig*, dentre outros. Portanto, para quem for ver, não tenha nenhuma expectativa de assistir a um bom filme, e sim um filme feito

somente com o intuito de chocar²⁴. (**Henrique L. postada em 4 de agosto de 2015**).

Eu vi o trailer e todas as notícias que cercavam o filme que fez crescer a vontade de assistir, mas que decepção enorme meu Deus. Tive que ver e rever esse filme muitas e muitas vezes com olhar sanguinário mesmo. E depois de tudo ele não correspondeu à expectativa de me amedrontar em nada. Cheguei a procurar o roteiro, que é muito belo por sinal, mas as cenas são extremamente fracas. Os atores são bons, a trama é boa, mas a vontade de chocar ao extremo e a falta de sensibilidade para algumas coisas, fizeram o filme virar quase um jogo dos 7 erros para mim. *spoiler*: Não deixa de ser uma ótima referência para vários públicos, mas se você procura um ‘terror sem limites’ (já tendo um leve conhecimento nas manobras audiovisuais, ou não) esse filme não vai te aterrorizar de nada²⁵. (**Cracolline, postada em 30 de novembro de 2015**).

Esse filme é bastante perturbador, não recomendo para ninguém, haja estomago para ver ele e na minha opinião quem gosta desse tipo de filme deveria estar na cadeia²⁶. (**Eduardo Luis, postada em 9 de fevereiro de 2012**).

Primeiramente, se você quer realmente assistir esse filme, procure saber tudo sobre ele, tudo o que acontece, para você decidir de uma vez se assiste ou não. Bom, esse foi o meu caso. Mas cheguei à conclusão que o filme com certeza é doentio. Umhas cenas que te fazem sentir mal só de olhar, mas não me arrependi de ter matado minha curiosidade. Isso mesmo! Foi minha curiosidade mesmo que me levou a ver esse filme. (**Gustavo A. postada em 10 de julho de 2017**).

Muitos aspectos induziram o público ao acesso deste filme, uns com uma intencionalidade através da curiosidade, já outros aos aspectos da temática abordada. O impacto causado pelo objeto fílmico incitou até em uma não recomendação dele para as futuras fruições e evitar a possível ruptura de expectativa. Essa ruptura, segundo a pesquisadora Giuliana Simões (2015):

Se dá justamente quando as expectativas conhecidas são negadas, quando somos surpreendidos, quando um modelo conhecido aparece destruído. Uma espécie de dismantelamento das convicções antigas surge toda vez que uma obra supera o horizonte conhecido, provocando um desequilíbrio no receptor, incitando-o a colocar-se em movimento, tirando-o da inércia. (2015, p. 88).

²⁴ Todas as transcrições das usuárias e usuários virtuais passaram por algumas revisões ortográficas. Sua íntegra pode ser acessada nos *links* do rodapé. Comentário de **Henrique L.** Disponível em: <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-185158/criticas/espectadores/?page=2>. Acesso em: 01. Abril. 2020.

²⁵ Disponível em: <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-185158/criticas/espectadores/?page=2> Acesso em: 01 Abril. 2020.

²⁶ Disponível em: <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-185158/criticas/espectadores/?page=2> Acesso em: 01 Abril. 2020.

Algumas cenas desagradáveis podem impactar a expectativa do público, possibilitando a identificação ou uma possível inversão do olhar para si como uma empatia, na medida em que a possibilidade do compartilhamento de sua experiência estética possa despertar percepções e sensações mesmo, estando ausente ao ato. Quanto mais distante da ordem estabelecida e dos elementos antecipados as cenas se colocarem, maior poderá ser a provocação na expectativa. Isso pode gerar um efeito de superação do horizonte de expectativa em função de uma suposta surpresa imagética, ou temática subversiva que o objeto possa despertar durante a fruição.

O impacto detectado na assimilação provoca um estado de desequilíbrio aos valores pessoais e, evidentemente, as experiências culturais desempenham um estado de regressão imaginária às experiências antecedentes. Embora tenha sido alvo de debates censórios devido às acusações de apologia à violência, ao abuso, à pedofilia, dentre outras, a obra provocou em boa parcela do público virtual uma reação em defesa da sua exibição e distribuição.

A Serbian Film é intenso e mostra isso em várias sequências, que conseguem deixar grande parte dos espectadores horrorizado, censura-lo não é necessário, partindo na premissa lógica que as imagens são fictícias gravadas com bonecos e robôs, especialmente as com crianças, não podemos incriminar o filme a nenhuma apologia, mas após ter visto o filme, parei para pensar ‘Qual a mensagem o filme quer mostrar?’ Não é uma analogia crítica da política e situação da Servia como dizem, eu interpretei o filme como uma demonstração gratuita de práticas sádica sexual, o diretor apenas quis dirigir cenas de impacto moral representadas diretamente por sexo, não vejo fluência no roteiro que ligue as cenas grotescas dos mais desprezíveis crimes sexuais, com alguma crítica social ou reflexão pessoal, na minha convicção, o filme é somente cenas polêmicas gravadas sem intuito algum²⁷. **(Cleiton D. postada em 21 de janeiro de 2014).**

Tudo que é proibido chama mais a atenção e eu assisti exatamente por isso. Não achei legendado, então só vi mesmo as imagens; não costumo me chocar com nada porque penso que é só ficção; mas esse me causou um mal-estar. Não é do tipo que eu vá procurar por legendas para entender a história. A última cena é um delírio, surreal mesmo. Censurar achei besteira. Vê quem quer; esse eu vi e não me interessarei em ver de novo²⁸. **(Jaqueline d. postada em 28 de abril de 2013).**

Mais um filme sem importância consagrado pela censura... O ritmo do filme é muito lento tornando-se monótono; investiram em algumas cenas de ‘impacto’. Eu concordo que o roteiro traz uma história muito pesada (através da lenda urbana dos ‘*snuff movies*’), entretanto, as cenas mais polêmicas são extremamente malfeitas, com efeitos muuuuito grosseiros beirando o cômico

²⁷ Disponível em: <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-185158/criticas/espectadores/?page=2>. Acesso em: 01 Abril. 2020.

²⁸ Disponível em: <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-185158/criticas/espectadores/?page=2>. Acesso em: 01 Abril. 2020.

em certas ocasiões. Não senti nenhuma tensão ou desconforto ao assistir a ‘obra’, a não ser um enorme tédio porque o filme é ruim demais! *A Serbian Film* é apenas uma obra ficcional, como muitas outras, apreciadas por um público específico. Agressivamente questiona valores de um país decadente, vítima de todas as mazelas das guerras. Conhecendo um pouco da (cruel) realidade da Sérvia, é possível fazer associações com o conteúdo pesado dos filmes produzidos lá. O Brasil, com todos os seus valores invertidos, já censurou o filme sob acusações sem fundamento. Cinema é arte! Viva a LIBERDADE de expressão e o direito de o público cinematográfico maior de idade escolher o tipo de conteúdo que deseja consumir!!²⁹ **(Julli C. postada em 29 de dezembro de 2016).**

Quero entender o que o diretor tentou passar? Por que o que a gente viu é violência gratuita e cenas de sexo. Sou contra a censura, não concordo com tanta penalidade que esse filme sofreu, porém, tanto sua trama, quanto suas cenas são bem sem sentido e de mau gosto³⁰. **(Kallebe10. postada em 4 de junho de 2016).**

O jeito que o drama é contado, a trilha sonora e a atuação do ator Srdjan Todorovic são boas, e a crítica presente no filme é válida, sabemos de todas as atrocidades que o povo sérvio sofreu com os *snuff movies* que eram comuns durante a guerra civil serva. O filme é um jeito de mostrar para o mundo. E alguns recursos usados pelo diretor como a mixagem de som e a desfocagem da câmera quando Milos é dopado causando o mesmo desconforto no telespectador é sensacional. *A Serbian Film* não é ruim, sua reputação é ruim, reputação essa criada por pessoas que nunca viram o filme. Vale a pena assistir, pois o filme trata de assuntos que sempre procuramos fugir por estarem nas partes mais sujas do inconsciente humano³¹. **(Anderson J. postada em 4 de Julho 2016).**

Confesso que assisti por curiosidade, queria saber o porquê da censura, encontrei minha resposta. Mesmo com cenas fortíssimas o filme não deveria ter sido censurado, pois é direito de cada um selecionar o que deve ou não assistir. Não vi nada que fizesse apologia à pedofilia como muitos críticos de cinema afirmaram. Soou mais como forma de protesto à realidade do país que deve ser próxima da retratada no filme³². **(Jhennifer Gonzaga, postada em 9 de fevereiro de 2012).**

Uma coisa é possível dizer com certeza absoluta, esse filme não faz apologia à pedofilia. O filme tem um tom crítico ao governo da Sérvia, e é uma metáfora de como é tratada a população pelo governo local. Para mim, o cinema é muito mais do que isso (é educação, é protesto, é informação... É arte!), aliás, o filme traz um questionamento sobre até que ponto é válida a arte (talvez, o diretor nem esperasse que o seu próprio filme fosse o alvo desse questionamento). Em relação a Cena do recém-nascido (fica bem claro, se tratar de um robô), é realmente bem forte e desagradável. Quanto as

²⁹ Disponível em: <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-185158/criticas/espectadores/?page=2>. Acesso em: 01 Abril. 2020.

³⁰ Disponível em: <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-185158/criticas/espectadores/?page=2>. Acesso em: 01 Abril. 2020.

³¹ Disponível em: <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-185158/criticas/espectadores/>. Acesso em: 25 março. 2020.

³² Disponível em: <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-185158/criticas/espectadores/?page=2>. Acesso em: 01 Abril. 2020.

demais cenas de violência gráfica, há mortes e muito sangue, assim como em muitos outros filmes do gênero. Em resumo, o filme choca, mas com um objetivo de crítica³³. (Rogério_ruts. postada em 9 de fevereiro de 2012).

A experiência estética se intensifica quando conseguimos associar as diversas imagens à nossa realidade, na medida em que ela nos provoca um choque sensorio-emocional e amplia nosso estado perceptivo com a experiência desagradável, sua identificação pode não ocorrer justamente por esperarem algo que não lhes foi correspondido previamente segundo Giuliana Simões (2015).

Mesmo tendo consciência dos efeitos múltiplos que são utilizados para a provocação do ilusionismo da cena, a ruptura dos limites morais nos impacta devido ao atravessamento da conferição/assimilação. Revela, paradoxalmente, a realidade implícita no contexto sociocultural. Nesse sentido, a materialidade nos desestrutura e não se finda, seus rastros perceptivos fazem-nos ter um novo posicionamento sobre o mundo.

O confronto de percepção atua como um jogo receptivo que desvela uma reconfiguração do olhar. Talvez não seja a surpresa da temática em que nossos olhos são forçados a ver com a fruição, mas perceber que a ficcionalização do objeto fílmico nada mais é do que um olhar do cineasta sobre sua realidade e contexto.

Em “A inversão da Olhadela: alterações no ato do espectador teatral”, Flávio Desgranges (2012) lança pistas de efeitos da percepção no ato do acontecimento da experiência estética. Para o autor, as relações com o objeto alteraram-se em função de um rompimento estrutural da cena aliado à inauguração de um jogo lúdico.

Seria, pois, o próprio objeto artístico quem invade a percepção durante a recepção, não mais “apenas” por uma fuga de si para o polo interno da obra, “o objeto artístico é que invade o espectador, atingindo-o em seu íntimo, fazendo surgir afetos, sensações, percepções, imagens, entre outras produções”. (DESGRANGES, 2012, p. 182). No caso de algumas propostas virtuais artísticas e lúdicas, o convite para desempenhar uma participação virtual como no filme/interativo de *Bandersnatch* (2018) provoca uma mudança perceptiva na recepção em função da ludicidade de interação.

A interatividade não se reduz a uma participação ativa com o objeto, nem tampouco se reduz apenas no controle de uma cena, se levarmos em consideração o impacto da experiência, o horizonte de expectativa despertado com os diversos materiais que possam ser acessados e do próprio processo dinâmico do olhar que inscreve a teatralidade. O importante,

³³ Disponível em: <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-185158/criticas/espectadores/?page=2>. Acesso em: 01 Abril. 2020.

nesse aspecto, é que a busca pelo objeto por boa parcela do público virtual nos diversos *sites* da internet pode se constituir como uma participação interativa ausente, em que seus materiais registrados podem gerar outras experiências.

Antes de assistir ele, havia visto e lido várias coisas sobre o filme, coisas como sobre a intenção do diretor e as cenas fortes do filme. Sobre as cenas, achei que seriam mais ‘chocantes’. Claro, elas são fortes sim, mas não tanto quanto li nos comentários sobre o filme (apesar de ser triste imaginar e saber que coisas como essas, infelizmente, realmente ocorrem). Pra falar a verdade, achei bastante agonizante quando nos colocamos no lugar do Milos, vendo o que estava passando pela cabeça dele com certas coisas que ele fez, *spoiler*: Mas com tudo isso, vi no final do filme uma crítica a algumas coisas feitas hoje por certas pessoas, sendo que na ‘sinopse’ dizia sobre a intenção de criticar o governo Sérvio, porém, eu vi muito mais uma crítica geral (pro Mundo), como a de coisas sádicas, como as mostradas no filme, que são feitas, divulgadas e apreciadas por muitos (vulgo muitas coisas da *Deep Web*).³⁴ **(Um Visitante. Postado em 30 de dezembro de 2014).**

Para muitos, *A Serbian Film* deve servir como um excelente exemplo de pornografia de tortura, afinal é literalmente pornografia e violência. Seguimos o ator pornô Milos, que precisa aceitar ofertas de filmes questionáveis repetidas vezes, para poder cuidar de sua esposa e filho pequeno. [...] O filme é sobre pornografia, mas nunca é erótico. [...] A pornografia de tortura geralmente é um fim em si mesma para estimular o espectador com seus efeitos gráficos. E o que define as piores e mais perturbadoras cenas é o contexto - especialmente quando se trata de crianças. [...] No próprio filme, o erotismo está ligado à violência, mas esse abuso mostrado sem piedade impede a maioria dos espectadores de poder sexualizar o filme. [...] É uma metáfora para a Sérvia do pós-guerra, mas vai muito, além disso. Toda cena realmente tem um significado e um significado mais profundos. [...] A cena mais controversa do filme mostra o quanto a geração jovem está exposta ao poder do governo e dos adultos. [...] No final, o suposto ‘poder do homem’ de Milos é o que o destrói. Esta também é uma característica especial deste filme para mim - Milos não está disposto sozinho para ser feito um criminoso. Ele quer sair do projeto do filme assim que entende que se trata de violência contra mulheres e, acima de tudo, pornografia infantil, afinal, ele é um pai amoroso e fica tão horrorizado com os eventos quanto o público diante da tela da televisão. [...] *A Serbian Film* foi o filme mais censurado em 16 anos, foi proibido em muitos países ou aprovado apenas em versões extremamente reduzidas. A censura determina o que as pessoas podem e não podem ver. Alguns meios de comunicação realizaram campanhas de difamação reais nas quais as pessoas que acham que o filme é bom têm tendência à pedofilia, necrofilia, incesto, estupro e todas as outras anormalidades - embora essas sempre sejam retratadas como igualmente hediondas. Os fóruns e análises da Internet discutem se ‘todos os sérvios estão tão doentes’ e se tais atos de violência são comuns lá. Basicamente, as reações são exatamente o que Spasojević critica em seu filme. [...] Quando o filme estava chegando ao fim, senti como se pudesse ver o inferno. Você só quer um pouco de esperança, um pequeno raio de esperança, e se você acha que está chegando, ainda que tragicamente, o filme volta e volta. E violentamente. No final, é claro, fiquei perturbado, mas

³⁴ Disponível em: <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-185158/criticas/espectadores/?page=3>. Acesso em: 01 Abril. 2020.

acima de tudo triste, e não conseguia parar de pensar no filme e descobrir mais sobre seu passado. Acho que nenhum filme me impressionou desde a lista de *Schindler*. É por isso que eu acho que, *A Serbian Film* é uma obra-prima para se discutir, discutir, pensar - em vez de colocá-lo no canto da pornografia de tortura e espalhar a capa da censura sobre ele. Porque ele faz o que a vida real faz: continua e continua, mesmo que você não queira nada, além disso.³⁵ (**Helena Winter, tradução minha. Postada em 17 maio 2018**).

Deste modo, as materializações das experiências sempre serão de ordem virtual e não podemos definir precisamente quando ela começa ou termina. Embora haja diferenças nos depoimentos virtuais, eles se constituem como uma materialização de compartilhamento expositivo potente. Percebemos as diversas ramificações em que a olhadela foi invertida, bem como as questões sociopolíticas e os valores singulares de cada um. Contudo, o efeito produzido induziu um desconforto em várias instâncias, por atingir questões de ordem subversivas, que incita o direcionamento ao encontro de si mesmo e ao rompimento ao horizonte de expectativa.

As identificações e repulsas apresentam uma atuação participativa na medida em que sua experiência é compartilhada e exposta na virtualidade. Desse modo, a assimilação se tornou uma reconfiguração com outras referências e experiências antepassadas, colocando em evidência uma resposta cultural de sua formação enquanto ser humano.

³⁵ Disponível em: <https://www.amazon.de/Serbian-Film-Katarina-Zutic/dp/B0052AIJPG>. Acesso em: 30 Março 2020.

III

RECEPÇÕES MÚLTIPLAS DA TEATRALIDADE DIGITAL

A mídia digital é uma mídia da presença a sua temporalidade é o presente imediato. (HAN, 2018, p. 35).

Neste capítulo o lugar da presença protagoniza a discussão a partir de algumas formas espetaculares e performativas, seja em uma perspectiva de ausência enquanto lugar ao vivo, seja de forma presencial ao ato. Se nossos hábitos de percepção sofreram diversas mudanças devido aos novos meios tecnológicos, as relações perceptivas constituem contemporaneamente, uma relação diferenciada com as mídias, graças a um efeito muitas vezes de desorientação enquanto desterritorialização, em relação à forma como é apreciada ou vivenciada.

Na medida em que muitas formas contemporâneas se ancoram e utilizam da internet como espaço de disseminação de seus trabalhos, ela coloca o corpo de quem frui em uma temporalidade dupla – de presença e ausência concomitantes. Dentre os documentos que intensificam uma recepção virtual é o contato imediato com o vídeo que registra o acontecimento, ele por si só adiciona uma camada que potencializa principalmente os detalhes, devido aos recortes, espaços ou efeitos adicionados ao objeto e que podem ser invisíveis a olho nu.

3.1 PRESENCAS MÚLTIPLAS

A questão da presença é um fator paradoxal por natureza. Ela pode envolver um estado, assim como pode ser baseada em uma ausência de dimensão física em termos corporais. Aqui, nos interessa ressaltar que a presença ausente em termos corporais nos processos de emissões com os objetos virtuais permite uma possibilidade de recepção expandida, na medida em que ela se torna múltipla tanto para quem executa a ação (no caso de transmissões ao vivo), como para quem expecta (no caso do público virtual).

Para Maíra Castilhos Coelho citando a pesquisadora Edwige Perrot, a presença ausente remete também a ideia de *onipresença* (PERROT *apud* COELHO, 2017) e que lança efeitos produzidos por telas digitais, projeções dentro e fora do espaço cênico, ou nas

transmissões sem interrupção em tempo real. A onipresença pode ser encarada como uma condição de possibilidade da identificação da teatralidade digital e da performatividade.

Essas proporções de onipresença podem ser detectadas de diferentes aspectos nos objetos exemplificados a seguir: *Cardinal*, *Odiseo.com*, nas performances “*Reencarnação de Santa Orlan*” (1993) de Orlan, no vídeo imersivo de realidade virtual *Stonemilker* (2015) e instalação-filme *Black Lake* (2015) da artista irlandesa Björk.

Porém, a presença também está relacionada a um *efeito de presença*, que reside na sensação de estar presente detectada por meio da/na recepção. Deste modo, a conferição faz emergir a teatralidade que elabora sentidos, mesmo que não esteja nenhuma presença física real de quem faz a ação, isto é, o processo cognitivo conferido. Nascida dessa experiência, “o efeito de presença é um sentimento, uma sensação, que o espectador tem de que os corpos ou objetos que estão oferecidos ao seu olhar ou sua escuta estão realmente ali. No mesmo espaço e no mesmo tempo nos quais eles se encontram”. (COELHO, 2012, p. 115).

A presença pode ser múltipla, tanto pela questão da dimensão corporal como sua sensação, ela produz muitas vezes uma sensação do ser/estar presente, tanto por parte de quem executa a ação cênica como na própria recepção conferida independente de qual lugar o corpo está inserido. Então são muitas presenças que podem ser conferidas, por uma questão em termos corporais, outra em termos virtuais, e outra em termos do imaginário.

A presença em termos corporais remete a ideia de presentificação física do corpo em um espaço e seu contato com o objeto, relação essa de existência física ao contato tátil. A presença como um efeito diz respeito respectivamente ao estado de cognição em que o público pode se sentir distraído com seu contato ao objeto, ou seja, ele pode estar fisicamente no espaço com a obra, mas também, pode estar distante pensando em outra coisa. Sua atenção, desse modo, está ausente da experiência, restando apenas seu corpo visto por outro alguém que detecta sua presença física, ali, no espaço.

“O fato é que a noção de presença está baseada em um paradoxo entre presença e ausência. Assim sendo, a ideia de ausência é fundamental e nos faz pensar na presença” (COELHO, 2017, p. 105). A própria virtualidade contribui para a presença enquanto uma imagem que dá muitas vezes, a sensação de presença, porém essa presença não diz respeito apenas a questão de corpo fisicamente localizado. Remete também a ideia de paradoxo, onde podemos estar ao mesmo tempo, presentes e ausentes em termos corporais.

Também se aproxima ainda nas ideias de Byung-Chul Han (2018), com sua metáfora do “no enxame”, exatamente pela ilusão de proximidade que a virtualidade proporciona ao nos reunirmos para experienciar um objeto cênico, ou qualquer outro – imagem, vídeo, *chats*

privados; temos a sensação de estarmos próximos, de proximidade com a outra, quando na verdade não nos reunimos em termos físicos corporais, apenas projetamos e transmitimos virtualmente nossa presença virtual, que nada mais é que uma imagem redimensionada por um dispositivo.

Essa presença ausente em termos corporais não é estática, não apenas espera passivamente, ela é uma presença que produz outras materialidades e se contrapõe uma assimetria do olhar – capturas de telas, depoimentos, *emojis*³⁶, produz uma interatividade (no caso quando eu vejo, quando a outra me vê através da tela), assim como o ato de registrar é também reflexo de uma pressão por transparências, de dar satisfação a outra como um registro da experiência poético-estética. As janelas virtuais das experiências são portas das quais passamos informações produzidas por nós mesmos (HAN, 2017).

Com isso, quando a materialidade for postada, a presença ausente se torna uma presença imagética que é vista por outro alguém posterior. A materialidade pode suscitar um efeito de presença imaginária, ou seja, através do processo cognitivo, o espaço da outra (espaço de clivagem) emerge na medida em que a experiência estético-poética registrada através da imagem constrói um campo de significações, seja projetar um espaço, seja na visualidade, seja nas sensações.

A recepção virtual acontece na criação de uma expectativa e uma projeção de um efeito da presença que passa a ser uma questão interna de quem viu a materialidade de outra presença fisicamente localizada de quem registrou sua experiência e postou. São muitas presenças que podem ser detectadas nas relações com a cena, com o objeto, com a expectativa. A seguir, possibilito visualizá-las em um quadro para melhor compreendermos e que serão conferidas nas exemplificações desse último capítulo.

³⁶ Apresentações gráficas, sentimentos, figuras, memes, dentre outros que apresentam um estado imagético.

Mutabilidade das presenças	<i>Relação com o corpo</i>	<i>Relação com a virtualidade</i>	<i>Relação com o imaginário de quem recebe</i>
Presença física em termos corporais	A presença pode ser detectada com uma relação em termos de localização física do corpo da atriz, da performer. (exemplo <i>Cardinal</i> , <i>Cirurgias de Orlan</i> , <i>Odiseo.com</i>).	A presença pode ser ausente em termos corporais de falta de território compartilhada junto de um corpo presente a ação. (Exemplo das <i>cirurgias plásticas</i> de Orlan).	A presença pode ser uma questão do imaginário através da recepção que atribui uma presença e reconfigura-a e relaciona-a à uma representatividade.
Presença ausente em termos corporais	A presença pode ser um paradoxo, ela pode ser redimensionada por uma projeção que mostra uma presença corporal em termos de localização do corpo, assim como uma presença ausente de seu corpo, no caso da performer, da atriz quando ela é projetada ou redimensionada para a virtualidade. (exemplo <i>Cardinal</i>).	A presença quando vista simultaneamente em algum objeto em tempo real, ou gravado, também pode remeter a uma falta da presença do corpo. (exemplo <i>Cardinal</i>).	A presença remete também a ideia de onipresença, graças a conferência do corpo que está sem uma localização física de território. O público também pode se sentir presente quando participa efetivamente da ação performativa da proposta cênica. (exemplo de <i>Bandersnatch</i> e <i>Odiseo.com</i>).

Tabela 5. Múltiplas Presenças. Elaborado pelo autor.

3.2 A MUTABILIDADE DA TEATRALIDADE E PERFORMATIVIDADE DIGITAL

Surgida na década de 1960, nos Estados Unidos e Europa, a *Body Art* tem como sua principal característica o uso do corpo como suporte experimental. Sua prática influenciou e foi fonte de inspirações para diversas produções artísticas e artistas da época que subverteram e questionaram a relação conceitual de arte. Na medida em que a ideologia libertária de produção das técnicas tradicionais (pinturas, esculturas, etc) foram questionadas, os limites processuais de se fazer/pensar a arte transgrediram nas produções procedentes onde diversas características, como a questão da resistência corporal, a relação da arte com a vida cotidiana, a arte como suporte de militância e diversas propostas que impactaram e integraram uma importante participação decisiva do público foram difundidas em instalações, performances, videoartes, fotografias. Segundo a crítica e curadora de arte performática RoseLee Goldberg:

As demonstrações que se concentravam no corpo do artista enquanto material tornaram-se conhecidas sob a designação de *body art*, ou arte corporal, termo demasiado vago para abranger uma vasta gama de interpretações. Alguns artistas da *body art* usavam sua própria pessoa como material artístico, outros se posicionavam (sic) contra a parede, em cantos ou em campo aberto, criando formas escultóricas humanas no espaço. Noutros casos, a sensação de espaço por parte do espectador e do próprio artista era determinada pela especificidade do local. (GOLDBERG, 2007, p. 194).

Embora sempre retratada na trajetória da história da arte como arte corporal, a *Body Art* descortina outra vertente. Não se trata apenas do seu uso corporal como suporte, pois põe em evidência o corpo fragmentado em diferentes aspectos: nas fotografias, performances, videoartes, etc. Paralelo a essas manifestações, diversos artistas austríacos do movimento Acionismo Vienense composto por Otto Muhl, Hermann Nitsch, Günter Brus e Rudolf Swarczkogler entre os anos 1962-1968 investigavam o corpo como instrumento, mas com uma ideologia sadomasoquista, produziram centenas de documentos fotográficos, videográficos que remeteram ao sacrifício de animais e automutilações.

Na França, as manifestações da performer Orlan³⁷ ganham destaque mundialmente por uma série de projetos. A artista que cria esculturas, vídeos, performances, realidade aumentada utilizando procedimentos cirúrgicos, dentre outros, se metamorfoseia radicalmente em cada ação performativa que se propõe a colocar seu corpo como o próprio objeto de arte visual e político, sendo pioneira de produções performativas, refratando seu autorretrato na sala cirúrgica. Em seu manifesto cunhado no ano de 1989, Orlan defendeu posições subversivas como a Arte Carnal:

Arte Carnal não é contra a cirurgia estética, mas contra as padronizações que ela promove e que se gravam particularmente na carne feminina, mas também na masculina. A Arte Carnal é necessariamente feminista. A Arte Carnal interessa-se tanto pela cirurgia estética como também pelas técnicas mais avançadas da medicina e da biologia que questionam o estatuto do corpo e levantam problemas éticos³⁸ (ORLAN, 2016, s.p).

Ao propor a transmissão simultânea em diversos países de suas cirurgias plásticas na íntegra entre o período de 1990 a 1993, a série de operações performáticas teve o intuito de modificar sua fisionomia corporal e propor reflexões subversivas. Para a performer em questão, o corpo é um suporte para questionar não só os padrões de normatização e de gênero,

³⁷ Mireille Suzanne Francette Porte, conhecida como Orlan. Faz de seu próprio corpo o meio, a matéria-prima, e o apoio visual de seu trabalho. Ela é uma figura importante da arte corporal e da "arte carnal" como costumava defini-la em seu manifesto de 1989. Seu compromisso e sua liberdade são parte integrante de seu trabalho. Defende posições inovadoras, interrogativas e subversivas, em toda a sua obra de arte. Ela muda constantemente e radicalmente os dados, que interrompem as convenções, se opõem ao determinismo natural, social e político e a todas as formas de dominação, supremacia masculina, religião, segregação cultural e racismo, dentre outras. Em 2013 ganhou o prêmio *E-reputation* Alexia Guggemos no Christie's em Paris (França), designando a artista mais observada e seguida na Web. Informações coletadas em: <http://www.orlan.eu/bibliography/biography/>. Acesso em 05 nov. 2020.

³⁸ ORLAN. "Arte Carnal". **eRevista Performatus**, Inhumas, ano 4, n. 15, jan. Disponível em: <https://performatus.net/traducoes/arte-carnal/>. Acesso em: 02 Março 2020.

mas sim a própria arte viva. Seus tecidos, sangue e gorduras descartados das cirurgias, foram também reaproveitados em outras obras.

Dentre seus trabalhos, *Harlequin Coat*³⁹ (2007) se destaca por ser desenvolvida por revestimentos biotecnológicos em vidro, obra que cruza hibridizações entre cultura e tecnologias e foi inspirado na figura do Arlequim como metáfora do multiculturalismo por meio do texto *Leicité* do filósofo Michel Serres. O comentário receptivo acerca da pesquisadora Anna Amélia de Faria em sua tese sobre as obras da artista evidencia o alcance em que suas produções tocam:

Os pequenos e cotidianos tabus são totemizados, alcançados colocados à vista do espectador, à condição de momento válido artisticamente. O invisível, o intocável, o momento no qual a desfiguração e a refiguração são combinadas para haver a instauração de uma nova eleição imagética, perfazem os componentes arrolados e necessários para haver a cena performativa, deixam claras o sistematicamente acobertado, e o segredo da beleza é violentada escancarado. (FARIA, 2009, p. 66).

Ao propor tecer sobre os impactos da recepção com o trabalho dessa performer, os fatores abarcam um duplo paradoxo que envolvem uma questão de presença digital, o real e a antiteatralidade que podem ser detectadas em sua proposição visual. Ou seja, ao sugerir a transmissão ao vivo em diferentes países de suas cirurgias, dá abertura a problematizar o próprio contexto social que envolve aspectos da realidade. Desse modo, os trabalhos cirúrgicos de Orlan possuem uma relação estreita com a performatividade.

A Performatividade, ao longo das pesquisas do século XX, possui diversas frentes possíveis de definição. Em John Langshaw Austin (1990), a performatividade adquire um status de oralidade em que a fala depende de condições e contexto para sua efetivação. Ainda de acordo com Austin, as ações representacionais de um personagem, por exemplo, não possuem uma concretização real de uma ação, por isso escapa de um enquadramento ao acontecimento; isto é, a performatividade seria um enunciado que concretizaria uma ação real, não ficcional. Já nos estudos de Erika Fischer-Lichte (2008; 2011), a performance e a performatividade das ações possuem uma Estética do Performativo, de práticas artísticas como a arte corporal e de ações que concretizam uma obra de modo relacional com a presença de quem fez a ação (performer, atriz) e o público. A performatividade possui uma relação de

³⁹ A *Harlequin Coat* “procura levantar várias questões: É possível cultivar peles de cores diferentes? Que tipo de informação pode ser obtido (sic) dos doadores? Uma pessoa ainda pode ser o proprietário de suas células? A autopropriedade continua a existir no nível fragmentado? Como essas questões são percebidas em vários países, e especialmente no contexto de um ponto de vista não ocidental?”. Disponível em: <http://www.alyian.com.au/orlan-the-harlequins-coat>. Acesso em: 12 Abril 2020.

ação entre quem executa e quem frui a obra, um contraponto ao que o pensador Austin (1990) defende.

Contudo, nos estudos de Féral (2015), a performatividade possui uma característica de acontecimento. Para a pesquisadora, a atriz-performer tem um papel fundamental na cena performativa, pois não é apenas uma mera reprodutora de informações, mas sim causadora de provocações e zonas híbridas de significância, e sugere à sua maneira o estado de encontro e proximidades com o real. Real esse acentuado pelo olhar do público, causada por um efeito de desorientação entre realidade e ficção. Esse estado entre realidade e ficcionalização é denominado de Espaço de Clivagem pela pesquisadora.

Entendendo o espaço de clivagem como uma identificação da teatralidade nos ajudará a problematizar a relação de impactos de seus trabalhos com o público virtual nos tópicos subsequentes. Para Féral (2015), a performatividade possui múltiplas características. Uma delas está relacionada à manipulação do corpo, indispensável ao ato performativo; outra na manipulação do espaço, e outra da relação entre a performer e o público, a obra e o público, a obra e a performer.

O corpo da performer através de suas explorações pessoais põe em destaque a realização da ação física que, em particular, recusa uma ilusão do teatral, sem, no entanto, descartar a hibridização de outras linguagens e seus diversos recursos, como a música, a pintura, as tecnologias, as textualidades, dentre outras.

A teatralidade do corpo da performer é uma condição que possibilita uma identificação/conferição através do processo cognitivo que faz emergir o espaço de clivagem mesmo que ela não estivesse sido intencionada particularmente à uma ilusão. Por vezes, a performance nem sequer pode possuir um sentido, mas cria um sentido que proporciona uma desarticulação e desmistificação na recepção. “A performance não visa um sentido, mas ela faz sentido, na medida em que trabalha precisamente nesses lugares de articulação extremamente frouxa de onde acaba por emergir o sujeito. Contudo, ela o questiona de novo enquanto sujeito constituído e enquanto sujeito social, para desarticulá-lo, para desmistificá-lo” (FÉRAL, 2015, p. 158).

A performance de Orlan pode despertar incômodo e perturbações no horizonte do choque sensorio-emocional, principalmente pelo viés de arte que subverte e inverte o sentido de significado pelos tabus sociais. Diversos fatores pessoais mobilizam a artista na realização de suas ações, a crítica aos padrões de beleza, o sexismo, a denúncia da hipocrisia social, a indústria da estética, dentre outras.

Referências como Marcel Duchamp, correntes vanguardistas da década de 1960, Andy Warhol, Joseph Beuys, Herman Nitsch, grupo vienense “Aktionismus”, Rudolf Schwarzkogler e por vivenciar uma gravidez extra-uterina, ou seja, gravidez ectópica em que o óvulo é fecundado fora da cavidade do útero, irão influenciar em diversos procedimentos cirúrgicos posteriores para a modificação de sua estética corporal, que nada tinha a ver na busca de uma perfeição harmônica, mas trazer uma ironia e questionar os limites entre realidade e ficção, vida e morte, tabus e valores éticos morais, etc.

Uma gravidez extra-uterina fez com que fosse operada de emergência; através de uma anestesia local, pôde ser espectadora da sua operação como se a parte do corpo a ser operada não lhe pertencesse. Montou uma única câmara na sala de operações e assim que a primeira casete terminou foi enviada de imediato para o Centro de Arte Contemporânea de Lion para ser exibida, numa performance quase em simultâneo⁴⁰ (DUARTE, s.a, p. 4).

Se em um primeiro momento a gravidez ectópica forçou a artista aos procedimentos cirúrgicos por uma questão de saúde, em outro as questões acerca das modificações corporais ganham outro sentido para a performer: o da desconstrução da imagem do feminino construída através da História da Arte e a subversão do corpo através de sua Arte Carnal. Com isso, foi a partir de 1990 que iniciou uma série de novas operações cirúrgicas denominadas de “Reencarnação de Santa Orlan”, com diversas referências ao universo da mitologia feminina em obras de arte de outros artistas.

Assim concebeu um retrato feito com o nariz da escultura de Diana, a boca de Europa de Boucher, a testa da Mona Lisa de Leonardo da Vinci, o queixo da Vénus de Botticelli e os olhos da Psyché de Gerome. A escolha de cada uma destas personagens tem uma razão específica: não foram escolhidas pela sua beleza artística ou pelo fato (sic) de serem mundialmente conhecidas, mas pelo seu peso histórico e mitológico que as tornou parte da história e cultura ocidental. A escolha de Diana deve-se a esta ser a deusa da caça, agressiva e aventureira, que não se submetia aos homens, Psyché devido à sua necessidade de amor e de beleza espiritual, um oposto a Diana, Europa por esta ter olhado para outro continente e se ter aventurado em um (sic) futuro desconhecido, Vénus pela sua caracterização mitológica como deusa do amor, da fertilidade e da criatividade, e Mona Lisa pelo mistério e pela lenda de que este é um autorretrato (sic) do pintor⁴¹. (DUARTE, s.a, p. 5).

⁴⁰ DUARTE, Eunice. **Orlan do Outro Lado do Espelho**. s.a. Disponível em: www.bocc.ubi.pt/pag/Duarte-Eunice-Orlan.pdf. Acesso em: 13 mar. 2021.

⁴¹ DUARTE, Eunice. **Orlan do Outro Lado do Espelho**. s.a. Disponível em: www.bocc.ubi.pt/pag/Duarte-Eunice-Orlan.pdf. Acesso em: 13 mar. 2021.



13 e 14. *Reencarnação de Santa Orlan.*

Disponível em: *orlan - Bing images. orlan - Bing images.*

Acesso em: 16 abril 2021. Diagramação da imagem: autor.



Orlan recolhendo partes de obras de arte entendidas como perfeitas e nessa colagem acaba por encontrar um acabamento não perfeito, ironiza a própria ideia de perfeição. Diante disso, seu corpo é o instrumento objetificado de sua própria arte viva e traz à tona uma crítica social à padronização da beleza, uma visão contrária, sobretudo ao exibicionismo capaz de permitir questionar por um lado, até o próprio lugar de corpo nas dimensões do virtual, já que contemporaneamente o enorme fluxo de compartilhamento é uma tendência natural na virtualidade.

Com essa abertura de possibilidades de acesso diferenciado ao objeto, a problematização de suas relações de presença e da própria recepção desafia a necessidade de experiência real física ao ato. Desse modo, a teatralidade do corpo da performer se inscreve e parece fortemente relacionada à performatividade da sua ação.

A saber, a teatralidade do espaço aparece na organização da sala cirúrgica, com músicas, quadros, remetendo ao grotesco e barroco, além de influenciar na elaboração do espaço de clivagem quando transmitido aos seus públicos virtuais. Com isso, seu trabalho deixa à tona na recepção virtual reflexões subversivas do corpo virtual, discussões político-estéticas pertinentes na contemporaneidade, principalmente a busca estética de padronização de beleza.

Vida e morte são duas justaposições que estão presentes nas cirurgias contemporâneas, os riscos podem ser acordados, mas não impede as pessoas, muitas vezes, à realização da cirurgia plástica para modificar alguma “imperfeição” que o si próprio busca harmonizar em sua estética corporal. Como por exemplo, muitas pessoas perdem suas vidas, com infecções no âmbito de procedimentos clandestinos; o que a artista Orlan traz com suas modificações é um alerta a essa sociedade que busca a perfeição deste corpo sem pensar, muitas vezes nas consequências e risco do procedimento cirúrgico.

O risco que a performer se coloca desafia sua própria vida, atingindo diversos tabus de normatização. Escapa e não se importa com suas modificações que fogem a uma estética harmoniosa e perfeita, contrário às ideias de algumas pessoas que buscam isso. Orlan se propõe a ir à contramão do Belo (com letra maiúscula para enfatizar essa palavra tão cara na contemporaneidade), prefere tornar-se não “atraente” e pôr em evidência a própria autonomia de escolha em investir seu dinheiro na oposição da “perfeição”.

Na sociedade transtética, não só o belo é uma questão que atrai a atenção do público virtual, ele possui uma tensão, onde o que pode ser “feito” atrai outra reconfiguração do olhar de um determinado gosto. A contaminação visual atinge várias camadas subversivas da produção e consumo virtual, na medida em que a própria *Deep Web*, lugar inóspito por

natureza, lugar da busca pelo que não é disponibilizado gratuitamente, ou censurada pelos provedores de internet de fácil acesso, possibilita uma vasta gama de conteúdos que desestabiliza na recepção de um público de senso comum.

A busca por consumo do que é “feio” (torturas, mutilações, práticas pagãs, ritualizações macabras, corpos levados ao extremo da dor, escatologias) é exemplar de uma sociedade obcecada que desencadeia e incita outro tipo de recepção, a da busca pela excitação ao prazer do olhar. A sociedade transestética propaga-se nessas diversas camadas do subconsciente humano que busca, cada vez mais, a ruptura de seus próprios limites, valores morais, reflexo esse de um prazer excitante como busca, em que a imagem possa despertar.

Hoje a indústria da pornografia não desconsidera tais recepções por parte do público. Facilmente em sites pornográficos podem ser encontradas diversas práticas subversivas que exploram o corpo ao limite, principalmente o da mulher, com penetrações duplas, triplas, com objetos introduzidos, com orgias com diversos homens, com animais, com vidros, lâminas, próteses, etc. Em suma, os limites do corpo são explorados ao máximo na intenção de atrair um público que busca tais fruições.

Na *Deep Wep* muitos *sites* podem ser encontrados (e não é fácil) através de *proxys* e *links* que são redimensionados a cada acesso, em prol de uma proteção do anonimato. A indústria pornográfica não desconsidera nada, as secreções, as vestimentas, os conteúdos gravados são disseminados e vendidos por preços exorbitantes para uma parcela desse público sem face, que se esconde atrás de um nome falso.

Nestes espaços a questão da realidade pode ser facilmente confundida. Não há como saber se o conteúdo, transmitido em tempo real ou gravado, se trata de uma elaboração onde as partes estejam de acordo. Não há como saber, se aquela pessoa sendo filmada é uma escrava, ou foi sequestrada, ou está sofrendo as mutilações reais, ou foi ensaiado, os limites entre realidade e ficção é um paradoxo sem fim na *Deep Web*.

O público virtual não é livre perante seu consumo, sua excitação depende dessa busca por conteúdo, o estético assume uma relação de psicopoder impedido muitas vezes ao abandono desse tipo de conteúdo, justamente por despertar outro lado de sua personalidade que transgrediu muitos valores éticos. Assim, o objeto que apresenta uma estética “feia e subversiva” é positivado em estética agradável de ser consumida por uma boa parcela de um público que se excita ao ver determinados conteúdos que contenham subversões aos valores morais, a exemplo da zoofilia, necrofilia, pedofilia.



15 e 16. Onipresença , 1993, 21'11 " . Francês com legendas em inglês. Produzido e dirigido por ORLAN. Disponível em: <http://www.orlan.eu/works/videos-dorlan-2/051891638156518/?type=3&theater>

3.3 RECEPÇÕES SIMULTÂNEAS DO VIRTUAL AO PRESENCIAL

Mas e a vida? – Ulisses Viaja constantemente comovido por suas tarefas como executivo de uma empresa internacional. Ele não pode voltar para Laura, sua esposa, que o espera em Santiago. Em Florianópolis, Elisa, sua amante, também exige. A vida é então organizada através do Skype, WhatsApp, Twitter e Facebook. A vida continua, mas é a mesma vida?⁴²

O espetáculo *Odiseo.com* (2014) propôs uma relação com o público ao vivo e ausente conjuntamente interconectada através da web via *Skype*, *WhatsApp* e *Twitter*, recurso utilizado para a comunicação do elenco simultaneamente em três espaços e países distintos, Bremen (Alemanha), Buenos Aires (Argentina) e Florianópolis (Brasil). Ao longo das temporadas, as sessões continham 15 pessoas presenciais em cada espaço. Assim, a presença simultânea evidencia uma duplicidade tanto presente por ter um público ao vivo ao acontecimento e ausente quando transmitido virtualmente.

Abordou uma temática contemporânea - a das relações interpessoais virtuais e suas implicações de modificações e interações de sociabilidade virtual, contexto esse de distanciamentos e analogias efêmeras com as tecnologias. A proposição que disparou o desejo para a montagem estava influenciada a partir de experiências práticas à distância do encenador André Carreira e Juan Lepore (ator argentino) que queriam trabalhar juntos há algum tempo.

Logo após diversas tentativas fracassadas, iniciaram através da plataforma *Skype* diálogos que os levaram a refletir sobre as inter-relações virtuais. Além disso, permitiram aos dois a chance de questionar e discutir as diferentes camadas de relacionamentos. Diante disso também, surgiram duas questões iniciais de coleta propostas por mim ao André Carreira por e-mail: **Que aspecto levou à construção do *Odiseo.com* e por quê? E em que estética o espetáculo se enquadra, é teatro?**

Uma estava relacionada à natureza que levou à construção do objeto *Odiseo.com*, e a outra em que estética ele poderia ser enquadrado se houvesse por parte dele uma definição pessoal. A dúvida surgiu a partir de uma informação percebida na própria legenda do vídeo disponível na plataforma do YouTube que dizia “ODISEO.COM é um espetáculo internacional criado por artistas latino-americanos que propõe uma experiência teatral através da tecnologia digital e a discussão das práticas mediadas de relacionar-se. É realizado em

⁴² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0MxZ3gazOnk>. Acesso em 20 set. 19.

tempo real, em três espaços simultâneos, em três países diferentes: Alemanha, Argentina e Brasil”⁴³. Sua resposta se deu desta forma:

É difícil responder de forma direta essa questão porque me custa enquadrar um projeto em uma estética específica. Atualmente considero que performance e teatro têm tamanha proximidade que é quase impossível buscar particularidades estruturais que as diferenciem. Em Odiseo.com há elementos que podem se juntar a esses dois campos de produção artística. Mas, posso dizer que **há uma identificação por parte do público e da crítica como algo do teatro**. É verdade que temos uma atuação que pode ser identificada como hiperealista, com o uso de uma dramaturgia produzida por um autor. Mas também temos a própria plataforma *Skype* como um elemento performativo na medida que o uso da mesma, inclui na cena, dinâmicas próprias das comunicações pela internet. Há um plano ficcional consistente e operativo que pode ser considerado bem teatral, mas todo trabalho busca um nível de intimidade, proximidade que trata de deslocar o ato de assistir à cena para o campo do ‘estar em um lugar íntimo proibido’, um estar ‘na casa dos outros como um voyeur’ o que trata de colocar os espectadores e espectadoras em uma condição de performar sua própria presença. (CARREIRA, 2019, grifos meus)⁴⁴.

A partir do momento em que o público direciona o olhar e reconfigura o objeto, a estética teatral dá abertura para o reconhecimento da teatralidade através da interação com e através do virtual. É possível perceber que, para o autor, a concentração do espetáculo parece estar mais focada em uma relação de intimidade, proximidade e interatividade com o público, cuja dinamicidade é performativa em razão do *voyeurismo* e da prospecção ausente e presente. As pluralidades dessas percepções múltiplas por parte do próprio autor e da recepção evidenciam que já não é mais possível definir a forma.

O que se pode colocar também em relevo é que a constituição do espaço físico é construída não apenas pela cenografia, pelos elementos cênicos, pela câmera que projeta, pelos espelhos em direção ao público presencial em termos corporais de localização física, mas de um outro espaço elaborado pelo próprio imaginário, o espaço de clivagem. Tanto a espacialidade quanto a temporalidade estão suspensas, passaram por turbulências e se reestabelecem a partir da perspectiva de cada uma, em cada fuso horário, tanto no presencial quanto no virtual, porque essas instâncias também interagem entre si.

⁴³ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Nz-AOq3zq_0. Acesso em: 20 set. 19.

⁴⁴ CARREIRA, André. **Publicação Eletrônica** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por andre.carreira@udesc.br em 16 set. 2019.

17. Disponível em:
<https://www.facebook.com/odiseopuntocom/photos/a.847079978637686/1537856656226678/?type=3&theater>. Acesso em: 12 nov. 2019.



18. Disponível em:
<https://www.facebook.com/odiseopuntocom/photos/a.847079978637686/1051891638156518/?type=3&theater>. Acesso em 12. Nov. 2019.

A visualidade do espaço, da cena, do olhar para a câmera, de se ver virtualmente projetado por ela, incita uma viagem ao imaginário, solicitando ao próprio público uma coparticipação ausente e presente, quando justamente se sente e se vê inserido na própria ação do acontecimento virtual e presencial. A performatividade, nesse sentido, é complementar ao olhar do público que também se performa ao conferir sua participação.

Trabalhando com intimidade e interface através do *Skype, Odiseo.com* dialoga com a mudança do paradigma teatral porque revela a discussão do fenômeno da presença em dois níveis - o ficcional, mas também a realidade da própria representação. Não estamos surpresos pelo fato de haver uma aceitação de que os atores estão distantes um do outro e de que a cena realmente ocorra em três países diferentes. A própria ideia de teatralidade é sustentada por um conceito de cena ampliada em que a noção de unidade de lugar se dissolve para enfatizar a unidade do tempo, mas sempre considerando a narrativa construída pelos espectadores que aceitam essa unidade, acreditando no Skype como instrumento da aproximação⁴⁵. (CARREIRA, 2018, s.p.).

A maneira como a mídia é manipulada pelo elenco, sugere e dá suporte a uma instância de ludicidade ao público, que acompanha a cena tanto em um aspecto íntimo, como distante pela exposição projetada virtualmente; isso evidencia um campo de tensão cênica de dupla realidade e ao mesmo tempo desterritorializada, por meio do ângulo da projeção de mídia, do espaço em que o público frui e da própria interferência de temporalidade.

Assim, as múltiplas presenças – ausente e presente em termos corporais – se inscrevem e são conferidas explicitamente para uns e para outras não, em razão da falta de um contato de intimidade próxima ao corpo da atriz e do espaço da própria ação cênica. Porém, na medida em que esse jogo de percepções favorece as percepções de umas, põe o corpo do público virtual e presencial em um duplo jogo dinâmico performativo que se vê como parte da construção da ação cênica, principalmente pelo recurso realçado pelos espelhos que permitem um olhar aos extremos do espaço da cena.

O espaço é outra propriedade que contribui para a produção semiotizada⁴⁶ da teatralidade, na medida em que se tem reconhecimento de que ocorrerá um acontecimento cênico ou teatral, independentemente se sua proposta adquire um status de transmissão ao vivo. A teatralidade emerge da sua própria expectativa de espera que é confirmada pelos indícios do espaço (FÉRAL, 2015). Portanto, a identificação da teatralidade sugere **condições de intencionalidade e identificação** do acontecimento teatral:

⁴⁵ Disponível em: <https://thetheatretimes.com/performance-entre-le-reel-et-le-virtuel-le-projet-odiseo-com/>. Acesso em 01 Março 2020.

⁴⁶ Processo de elaboração e assimilação de signos.

A noção de teatralidade excede os limites do teatro porque não é uma propriedade que os sujeitos ou as coisas possam adquirir: ter ou não ter teatralidade. Ela pertence exclusivamente aos objetos, ao espaço e ao próprio ator, mas pode investi-los se necessário. Acima de tudo, é resultado de uma dinâmica perceptiva do olhar que une algo que é olhado (sujeito ou objeto) e aquele que olhar. (FÉRAL, 2015, p. 107-108).

A dinâmica perceptiva em que o público se vê deslocado da realidade com a apreciação simultânea de contato com a cena sugere uma experimentação de imersão com a realidade virtual que induz a uma identificação através das mídias expostas no espaço, tanto pelas telas como pela presença dos corpos de quem representa, permitindo uma conexão de troca com as informações estabelecidas no acontecimento.

O reconhecimento da teatralidade passa a ser um jogo de troca dinâmica que se distingue de uma observação cotidiana para dar lugar a uma ruptura no tecido espacial. Assim, a qualidade perceptiva se fricciona por meio do espaço de clivagem penetrado em seu próprio imaginário.

Há limites perceptivos uma vez que a transmissão possibilita apenas um recorte de acordo com o plano em que se é projetado, os detalhes sensoriais – calor, pele, cheiro – são impossibilitados e reduzidos a imagens virtuais. No entanto, há uma eliminação detalhada das sensações corporais do elenco para umas, assim como há ampliação de detalhes ou efeitos com a transmissão na virtualidade. O processo é um duplo jogo dinâmico virtual e presencial e produz múltiplas recepções. Exatamente por haver um distanciamento que produz intimidade pelo recurso da câmera, por proporcionar um cenário (hiperrealista ou da ordem do real) na Alemanha, bem como há um distanciamento que produz um isolamento, pois há um recorte ao que querem que seja visto. Por outro lado quem está no presencial vivencia uma experiência de intimidade muito forte.

3.4 ONIPRESENÇA EM CARDINAL

Cardinal é uma mulher que abandona o seu cotidiano após refletir sobre sua condição humana. Nessa manifestação, ela recorre a si, como tem sido vista diante da sociedade em que está inserida... (Barbara Leite Matias).

Cardinal é uma encenação no cruzamento de linguagens híbridas como a performance, as artes visuais, o teatro e o cinema, na tentativa de suscitar no público uma vivência através de espaços alternativos e relações com as mídias digitais. A saber, essa obra estreou em maio de 2017 na Casa Ninho, sede do Grupo Ninho de Teatro e Atuantes em Cena na cidade do

Crato, interior do Ceará. *Cardinal* foi resultado da disciplina Processo de Encenação II do Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Regional do Cariri (URCA), com direção do pesquisador João Victor, sob a orientação do professor Edceu Barboza.

A temática inicial do processo esteve vinculada ao existencialismo, a partir das proposições da atriz e dramaturga Barbara Leite; dentro deste vasto tema, surgiram outras questões que foram desencadeadas acerca do seu lugar de pensar em ser mulher, que desde 2015 estava sendo apontada como fator de sua poética enquanto artista.

Esse processo teve algumas inspirações poéticas para a construção de sua visualidade – Martin Scorsese, Quentin Tarantino e Alan Moore. Para alguns elementos textuais, Rosa Luxemburgo, Sarah Kane, Cristina Wolf, Heiner Müller e Antonin Artaud. Destaco a seguir um dos seus escritos cênicos:

Eu sou Ofélia, Electra, Medéia, formiga, barata e abelha. Eu sou a noite e a luz do dia. Eu sou vontade e medo. Eu sou Francisca, Margarida, Gioconda, Maria, Elisa, Eleonora, Silvani, Cidcleide, Dandara, Dilma, Mariele, Mariele, Mariele, PRESENTE! Eu sou vagina, buceta, xereca, barata, aranha, pepeca e o órgão genital feminino. Eu sou Helena sem Tróia, Léia sem Hansolo, eu sou Mulher-Maravilha sem Superman e quando quero, sou mulher-sem-ser-maravilha. Eu sou Julieta denunciando Romeu antes do pozinho branco, eu sou Electra sem fogão e Medéia fazendo um aborto seguro em um hospital público. Eu sou a escolha de ser ou não mãe sendo mulher. Eu sou uma Fêmea que junto com as demais fêmeas grita: Ele não, Ele nunca, Ele não nos representa. Eu sou um corpo que pensa e tem direito de escolher. Eu sou...⁴⁷

A época contextual em que a atriz se insere e vivencia reverbera no seu discurso poético na cena; *Cardinal*, enquanto metáfora de uma voz de várias “fêmeas” que ecoam através da sua linguagem artística, produz signos dos mais variados graus de coesão, atingindo suas semelhantes experiências adormecidas.

Boa parte dos materiais coletados a seguir apresenta uma relação entre a sociedade e o contexto em que o público se insere. Por exemplo, mesmo não tendo um foco direcionado para ser um espetáculo feminista, há em boa parte do compartilhamento receptivo uma identificação desse aspecto. Em entrevista concedida no dia 18 de dezembro de 2019, Barbara Leite relatou que:

Desde quando estreou, *Cardinal* foi colocado pelo público (independente do gênero) como feminista, principalmente por pensar na mercantilização de tudo que diz respeito ao corpo feminino, muitas imagens cênicas descortinam e provoca uma estranheza em algumas mulheres, por causa dos pelos a mostra. (MATIAS, 2019)⁴⁸.

⁴⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gkXbHPGA12k>. Acesso em: 01 fev. 2020.

⁴⁸ Entrevista semiestruturada não postada.

A atriz ainda relata que a partir do retorno através das escritas, dos desenhos e nos próprios discursos das pessoas, a reconfiguração e sentido do espetáculo se solidificam com aberturas expansivas para questões em torno do próprio corpo feminino e sua obrigatoriedade à normatização de padrões sociais. Em uma das recepções compartilhada com ela, uma espectadora questionou - “você não tem vergonha de ficar nua?”. Ou outra que relatou acerca de uma vivência quando era adolescente, mas sem muitos detalhes e ficou com certo nojo porque viu as axilas dela com pelos na cena da mesa, quando ela levanta os braços e proclama: “Ofélia menina não quer viver as tantas toneladas que o corpo carregou”. (MATIAS, 2019).

A primeira cena do espetáculo consiste em uma projeção que é filmada em tempo real e projetada em outro espaço próximo, a atriz proclama seu texto dentro de um banheiro enquanto toma banho (ver imagem 21 e 22). A câmera filma fragmentos de seu corpo, boa parte do público se arrisca na proximidade da cena, enquanto outras visualizam apenas pelas projeções, mas ao se deparar com o corpo dela nu, uma estranheza é causada e que, por vezes, é pretexto para um recuo na aproximação.

Pude assistir ao espetáculo Cardinal duas vezes, ambas na Casa Ninho (espaço cultural da cidade do Crato/CE). O espaço alternativo contribui com a proposta por proporcionar um ambiente interativo em que os espectadores podem trocar livremente de lugar, ver as reações uns dos outros, sentir de perto o cheiro do café, etc. Pensando na questão da relação entre teatro virtual e teatro ao vivo enxergo em Cardinal uma potência na cena inicial, uma vez que sabemos que o vídeo projetado está sendo filmado naquele instante mesmo da expectativa. A voz é ouvida ao vivo e a imagem é projetada em uma parede fora do banheiro o que gera uma desconcertante sensação de presença presente e presença sutilmente deslocada. (**Professora de Teatro e Atriz**, 2019).

A percepção que é tensionada na fruição em razão da articulação com o espaço que contribuiu para uma conferição destoante da presença da voz da atriz produziu um efeito de deslocamento enquanto presença. Ou seja, a sensação que pode ser detectada é que havia duas presenças concomitantes – virtual e fisicamente –, e esse grau de enunciação cria o espaço de conferição da teatralidade com suas intersecções pessoais.

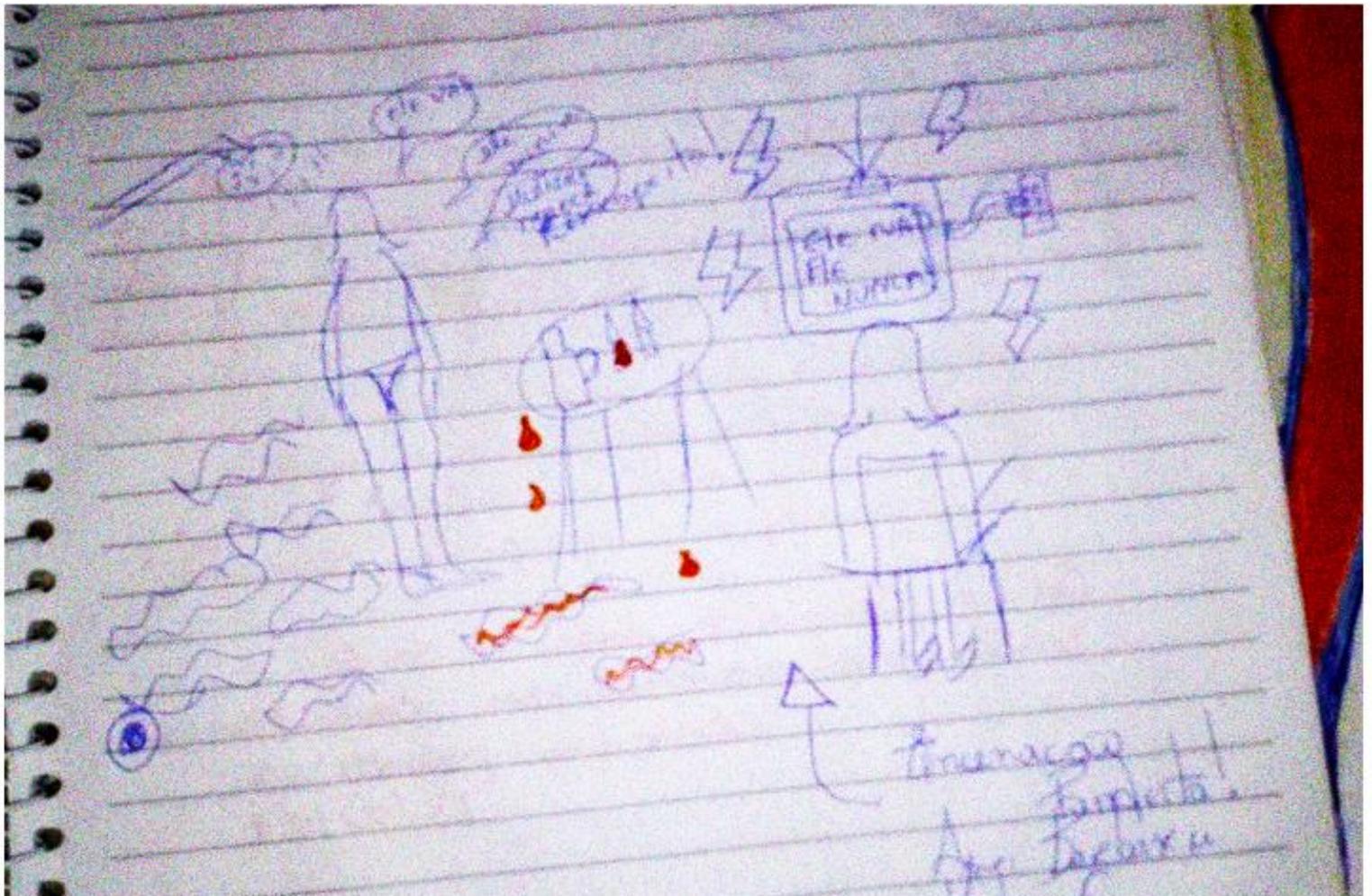
Esse estado onipresente da imagem cênica com a presença de seu corpo ao vivo no banheiro, e projetada simultaneamente em outro espaço, evidencia um paradoxo que pode ser encarado como um duplo real/gravado, ou seja, a onipresença presente do corpo da atriz gera uma atmosfera de realidade para quem aprecia com a proximidade; já quem vê através da projeção, a atmosfera gera um efeito de *delay*, que pode ser pretexto para uma interrogação da realidade, assim como detectada por uma espectadora. “A personagem é bem

ausente/presente parece que sempre está acompanhada de um véu fino que nos separa dela ou da realidade, furar o véu é difícil mesmo estando em um ambiente tão próximo de todos”. (**Estudante de Teatro**, 2019). Já para outro espectador a aproximação com a cena do banheiro provocou uma intimidade maior para criar uma condição de convite:

No início, o espetáculo faz uso da tecnologia para nos aproximar mais intimamente da vida da atriz/personagem. Em seguida, ao convite de criar uma certa intimidade com ela, nos é servido um cafezinho. Neste momento, já estamos totalmente tomados por aquele ambiente. A atmosfera é instalada e o drama se desdobra. O texto cheio de metáforas e bastante poético nos conduz ao universo feminino. E por fim, somos confrontados com as inquietações, reflexões e percepções da mulher/atriz diante de uma sociedade heteronormativa masculina e misógina, de maneira ela vai encontrando caminhos para sobreviver neste mundo. (**Professor de Teatro**, 2019).

A encenação Cardinal sempre me provocou um estado de questionamento quanto à temática que delineia o discurso das imagens apresentadas na relação da atuação e visualidade. Há uma multiplicação de espaços dramáticos que potencializam a fruição, uma vez que me sentia imerso numa polifonia de atmosferas que se retroalimentavam. Pude assistir duas versões da encenação, presencial (Escola de Saberes da cidade de Barbalha e Sede da Trupe dos Pensantes em Crato) e a outra por meio remoto (plataforma zoom), devido ao contexto da pandemia do novo coronavírus. (**Professor de Teatro**, 2020).

19. Cardinal. Diário de Barbara Leite. Arquivo pessoal do autor.





20. Cardinal. Foto: Danilo Castro.
Arquivo pessoal do autor.



21 e 22. Cardinal. Foto: Danilo Castro. Arquivo pessoal do autor.



A experiência sendo uma polifonia de percepções apresenta uma condição de revisitação, ela pode ser fator para facilmente acessar e despertar uma inversão da olhadela para si própria, na medida em que a sua identificação corresponde a um horizonte especificamente pessoal e que lança questionamentos ao tecido social. Esse estado em que o público se encontra em processo cognitivo, pode se aproximar a uma metáfora de um espelho, onde o objeto cria na recepção outro paradigma a refletir sobre, até mesmo suas experiências antecedentes.

O espetáculo me trouxe muitos questionamentos no meu lugar no mundo. Que mulher eu sou? Do que eu faço com os meus medos e a minha liberdade. E da forma com que os outros me atravessam. Causou-me muitas dúvidas sobre o meu eu. (**Professora-atriz-pesquisadora**, 2019).

O texto dito pela atriz é como uma vertente ativa durante a cena que te repele para lugares distantes e que atualiza memórias através de uma potente contestação do agora. Questões como a existência e o seu sentido, a ausência de humanidade e a violência contra a mulher, são alguns dos caminhos que é possível percorrerem ao longo de toda a peça. (**Professor de Teatro**, 2020).

Fez-me refletir sobre várias questões pertinentes na sociedade, principalmente a questão da mulher e de como ela se coloca em meio a tanto preconceito, a mulher não é frágil como alguns pensam e que faz o que bem entender na hora que quiser sem seguir os padrões exigidos, me tocou também na questão do diálogo feito pela atriz que coloca em cena muitos aspectos de vida - nós mesmos e em várias questões como o estupro que a cada dia aumenta mais o número de casos dentre outras questões. (**Licenciado em Teatro**, 2019).

O espetáculo Cardinal soa em mim como um grito social (feminino) em meio a facetas de diversas mulheres que a peça apresenta. A princípio, a percepção do espaço me causou estranhamento devido à disposição de corpos em um espaço que se apresentou realista. Quando assisti, ele foi apresentado em uma cozinha e trazia elementos que me chegavam enquanto espectador. Uma mulher que faz café e serve café aos que a visitam de forma bem natural, mas isso tudo se transformou com o passar das cenas. Foi uma experiência incrível visto que no espetáculo posso enxergar o quanto de muitas e muitos cabe em um. A personagem não se limita a uma única condição que lhe é empregada, ela vive faceta de muitas mulheres, é interesse de ver isso posto na cena. A percepção de que ninguém é limitado a ser um só, somos múltiplos. (**Licenciado em Teatro**, 2019).

A percepção da inversão da olhadela se torna expandida em resposta a um descortinar muitas vezes implícito de vivências anteriores que são extraídos do seu íntimo quando desencadeadas, parece ameaçar os valores de ordem moral subvertendo suas visões e dilatando outras instâncias pessoais de crenças. A experiência se mostra amarrada a uma

questão de identificação não apenas com a personagem, mas com a situação em que o público se localiza na sociedade.

O que emerge, a partir da lembrança do passado, se efetiva como imagem produzida no momento atual. Contudo, se uma lembrança para se atualizar (sic) tende a viver numa imagem, a recíproca não é verdadeira, a produção de uma imagem não reportará necessariamente ao passado, a não ser que eu efetivamente vá buscá-la no passado. (DESGRANGES, 2012, p. 162).

A percepção, sendo uma combinação imaginária que une elementos de fragmentos reais, se ficcionaliza na elaboração de sentido e é revertido em uma visão de retorno para si, para o mundo e para as outras imagens. A saber, “As imagens do passado ressurgem com alto teor de significação, impregnados de uma potência poética própria, desagregando as imagens ideologicamente estabelecidas, revendo signos e sentidos historicamente instituídos”. (DESGRANGES, 2012, p. 163).

A revisitação não se dá apenas pela interferência causada e sentida na recepção, ela também é uma propriedade que se levou tempo de construção, envolvendo em especial as vivências antepassadas, a formação, a cultura, dentre outros aspectos pessoais. O arrebatamento nada mais é que uma assimilação fragmentária atemporal do próprio ser e sua relação com suas experiências antecedentes, mas isso não se reduz apenas na reflexão, o objeto incita uma relação afetiva de modo múltiplo.

A cena torna espaços cotidianos em metáforas que atingem de forma concreta a expectativa, uma vez que o público se depara com lugares comuns de uma casa, o que nos remete à percepção do nosso corpo na relação com a mesma. Há uma série de didascálias internas nas ações físicas, texto, iluminação, cenário que fazem da encenação uma articulação projetiva de imagens. Portanto, há um processo contínuo de desterritorialização de todos que participam do acontecimento espetacular, inclusive da própria atriz, que mesmo não estabelecendo um diálogo direto com o público, se transforma pela força do encontro, fator que aciona características de uma cena performativa, pois há um reconhecimento do real nas emoções, fator que reverbera intensamente nas presenças, apagando o mimético e o ficcional. (**Professor de Teatro**, 2020).

23 e 24. Cardinal. Foto: Danilo Castro. Arquivo pessoal do autor.



Em uma das cenas, a atriz sai do banheiro e prepara um café em tempo real. Algumas espectadoras e espectadores vão ao encontro da mesa para pôr café, mas dificilmente alguém senta para conversar com a atriz. Ao mesmo tempo em que realiza ações de pintar as unhas com esmalte, declama um texto metafórico que suscita reflexões acerca do lugar da mulher na sociedade; neste momento, parece evidente expor uma voz que provoca com suas ações, gestos que se contradizem com seu discurso. “Sempre que repeti o texto, foi a fim de sensorialmente compreender o meu estado de formiga, sem negar minha grandeza de barata e sem me deixar encantar pelo voo das abelhas que nunca estiveram na minha roda, eu Barbara Leite Matias, 25 anos, me dá um abraço⁴⁹”.

Para uma das espectadoras chamou sua atenção a cena final na qual a atriz cita diversos nomes de mulheres em frente a uma tevê. Ela também refletiu acerca da relação com essa mídia que é um pouco ultrapassada, se levarmos em consideração os outros aparatos tecnológicos de deslocamento temporal.

Outra cena que me marca enquanto espectadora é a final, em que a atriz declama um texto em tom de protesto em frente a uma televisão sem imagem precisa. A imagem da televisão chuviscada, é emblemática de uma falta de sintonia, como se algo estivesse fora da ordem, e o texto de forte caráter feminista, ganha potência nessa imagem dissonante. Além disso, a Tevê como mostrada na cena representa uma mídia de certo modo ultrapassada o que gera também um efeito interessante de deslocamento no tempo. **(Professora de Teatro e Atriz, 2019).**

Os múltiplos olhares permitem uma incursão multiforme enriquecida pelas primeiras intuições geradas com o primeiro contato com o objeto. Torna-se mais esclarecedor na medida em que a identificação atinge camadas internas durante o desencadeamento com a fruição, as associações flutuam sobre a obra. Podemos deduzir três níveis da percepção a partir das discussões tratadas até esse momento: 1º) imersão: o público mergulha na experiência poética, seja pelo olhar que confere, seja no seu deslocamento espaço-temporal; 2º) estado de associação: o público se vê muitas vezes identificado com o objeto e revisita outras experiências ocultas; 3º) reconstituição da experiência: o público tenta reelaborar suas paragens perceptivas imagetivamente para voltar o olhar para si.

⁴⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gkXbHPGA12k>. Acesso em: 01 fev. 2020.



25 e 26. Cardinal. Foto: Danilo Castro. Arquivo pessoal do autor.



3.5 RECEPÇÕES EM EXPERIÊNCIAS IMERSIVAS

Com a criação do *Oculus Rift*, em 2012, surgiram diferentes maneiras de proporcionar experiências a uma realidade imersiva. Acoplada a um aparelho, o objeto permite que o público adentre em uma situação de realidade próxima do real, principalmente quando estas vivências são investidas de uma modificação espacial.

Diversas estruturas tecnológicas passam a influenciar as exposições em museus de arte, se antes ela acoplava quadros, pinturas, esculturas, dentre outras, com as transformações tecnológicas, alguns destes espaços culturais investem em experiências imersivas como é o caso do *The Museum of Modern Art* (MoMA) de Nova York. O departamento de Mídias e Artes Performativas do museu tem desenvolvido disseminação de múltiplas configurações espaciais de experiências desde o ano de 1985, a qual realizou a primeira exposição de vídeos.

Em 2015, o MoMA-NY realizou retrospectivas celebrando a carreira de artistas vinculados às expressões visuais e artes performativas, como a artista Björk, convidada para uma exposição em três andares do edifício. Em um destes espaços, esteve a instalação *Songlines*, composta por objetos utilizados em seus clipes, além de escritos e trechos musicais da cantora.

Nos trabalhos da artista irlandesa Björk, sentimentos, tecnologias, natureza, feridas, processos de curas pessoais, não são disjuntos. Sua poética transita com muitas possibilidades de gêneros e linguagens de acordo com suas vivências diante de seus sentimentos. Tomando como exemplo o disco *Vespertine*⁵⁰, lançado em 2001, essa obra reuniu temáticas que abordavam a intimidade e o sexo por meio de letras dúbias e canções intimistas influenciadas pelo seu casamento com o artista plástico Matthew Barney. Em *Biophilia* (2011), há fortemente a presença da temática da natureza, na qual cada faixa aborda diferentes elementos: terra, água, fogo, ar; esse álbum em formato de aplicativo contou com parceria da empresa *Apple*, a qual desenvolveu versões das músicas em instrumental e jogos virtuais.

Já o álbum *Vulnicura* (2015) foi lançado antecipadamente em razão de um vazamento na internet, as músicas são inspiradas e retratam a separação amorosa durante seu processo de cura pessoal. Uma destas faixas é a *Black Lake*, instalação-filme encomendada pelo MoMA-NY no mesmo ano; essa obra propõe uma experiência imersiva devido às configurações espaciais (escuro de uma sala fechada, ambientado com uma arquitetura com texturas

⁵⁰ Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=UDK3qB4_Brc&list=PL_PD_RD4vvcjJZAQq0v8UicO_eIy87nZl. Acesso em: 30 jul. 2020.

próximas a uma caverna e úmida). A exibição se deu com duas telas simultâneas oferecendo uma ocupação autônoma do público. Sobre a construção da música, a artista comenta:

Essa é a música mais difícil do disco para mim. Foi escrita três meses após o divórcio. [...] É como quando você está tentando expressar algo e meio que começa, mas depois nada sai. Você pode proferir cinco palavras e fica preso na dor. E os acordes intermediários representam o que são aqueles minutos de silêncio gaguejante. E então você está preso novamente. Nós os chamamos de ‘congelamentos’, esses momentos entre os versos. Eles são mais longos que os versos, na verdade. É apenas uma emoção quando você está preso. É difícil, mas é também a única maneira de escapar da dor, voltando e fazendo outra tentativa, tentando fazer outro verso. *'Black Lake'* também emprega um método que eu usei há muito tempo, em uma música do *Post* chamada *Possibly Maybe*. Nessa música, cada verso foi nomeado após um mês, foram nove versos por nove meses. Na verdade, alguns desses versículos acabaram sendo cortados, e é claro que não é tão dramático, mas ele compartilha com... Uma temporalidade? A música progride ao longo do tempo. O primeiro verso acontece um mês depois... Não me lembro com certeza, mas o segundo verso é talvez uma semana depois, e o próximo verso é uma semana depois disso. Quando chegamos ao último verso, algo mudou algo está diferente. (BJÖRK, 2015)⁵¹.

Encontro nos trabalhos da cantora uma poética íntima, pessoal, sentimental, um mergulho em um ser em múltipla transição de peles enquanto artista. Existe certa delicadeza de exposição que não busca uma linearidade de definição, e sim de serem processos configurados para serem sentidos mais do que definidos. As propostas de Björk ultrapassam a unidade de coautoria cênica, de interatividade, a mistura de linguagens e a própria disseminação de seus trabalhos nos espaços virtuais, atingem camadas profundas relacionadas aos aspectos sentimentais, a olhadela detectada nas exposições de recepções coletadas de usuárias e usuários virtuais no vídeo clipe a seguir evidencia isso.

Sou fã de Björk desde que me lembro... Ela sempre ilumina minha alma. Seu relacionamento com Matthew chegou ao fim. E isso a partiu em pedaços... Eu sofri com um coração partido no meu passado. O amor da minha vida há muito se foi e se casou com outra pessoa. E é por isso, que consigo entender a dor dela. Essa música me fez chorar. O vídeo é tão emocionante e profundo em sentimentos reais. Quando ela bate no coração... Eu fiz isso também enquanto chorei pelo meu amor perdido. Meu coração pareceu parar. Não pude sentir... Björk, obrigado por compartilhar isso com seus fãs. Nós estamos com você. (Rafael Rosal, 2016)⁵².

⁵¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YGn1pJIpZw8>. Acesso em: 30 Jul. 2020.

⁵² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YGn1pJIpZw8>. Acesso em: 30 Jul. 2020.



27 e 28. Capturas de Tela videoclipe Black Lake.



Eu terminei depois de 11 anos... Estou com o coração partido e esta faixa representa tudo que sinto... Sinto que estou me afogando... Sinto que não há vida após vida... Sinto-me perdido, sinto que este é o meu fim. Essa música é tudo para mim, é tudo o que me resta. Perdi tudo... Meu coração é um lago escuro. (**Joe Hampton**, 2017)⁵³.

Essa música sempre significou muito para mim. É a música mais triste que já ouvi na minha vida e agora me vejo passando por um momento imensamente doloroso por perder um ente querido para a pandemia. Eu sabia que tinha que voltar aqui e entender que, às vezes, precisamos abraçar sentir e sofrer nossa dor em vez de ignorá-la. É um caminho necessário para a cura. (**nubl371**, 2020)⁵⁴.

Eu sinto que o começo no túnel escuro é o seu ‘fundo do poço’, e ao longo do vídeo ela sobe nele e passa para ‘pastos mais verdes’, como pode ser visto na foto final. Simples, bonito e eficaz. A mão no meu coração quando ouço dizer que, essa música aqui, é, considerando todas as formas de arte, uma das maiores obras-primas do nosso tempo. (**Luncea28**, 2017)⁵⁵.

Essa música é muito importante para mim. Eu acho que o mais importante de todos os *Vulnicura*. Pode não ser a melhor nem a mais feliz de sua discografia, mas eu estava salvando essa música como ‘ouro’ para ouvi-la ao vivo no concerto que ela deu em Barcelona em julho passado - 2015. Toda vez que ouço, minha veia sensível entra e muitas vezes, tenho lágrimas. Eu a amo, isso me dá muitas sensações. Obrigado Björk. (**Eli Shane**, 2016)⁵⁶.

Nessas recepções anteriores, notamos uma recorrência aos aspectos de empatia, em relação ao término da cantora. É possível perceber também momentos de gatilhos pessoais que retrocederam no tempo para algumas que identificaram e relacionaram às outras vivências. Nunca sentida repentinamente, em razão das próprias trocas de pele que sobrepõem o si com o passar de outras relações, com outros objetos; a experiência é uma sobreposição de outra, que se redimensiona, que se expande e cria graus enunciativos, proporcionando uma superação constante de mutabilidade do si.

Os espaços virtuais podem ser uma descarga de confessionários afetivos, a recepção com os objetos muitas vezes incita a um posicionamento de confronto, de se expor, de comentar sobre o que se sente de acordo com o grau de assimilação. Estas relações circunscrevem inconscientemente uma análise empática ao objeto. A fruição desperta uma ligação da história pessoal e não cessa, descortina apenas uma camada fina de relações que vieram à tona com sua conferição.

⁵³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YGn1pJIpZw8>. Acesso em: 30 Jul. 2020.

⁵⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YGn1pJIpZw8>. Acesso em: 30 Jul. 2020.

⁵⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YGn1pJIpZw8>. Acesso em: 30 Jul. 2020.

⁵⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YGn1pJIpZw8>. Acesso em: 30 Jul. 2020.

A recepção descortina um *estado de carência* desse corpo que busca saciar, se retirar de algum modo da realidade real ou se curar de alguma ferida antecedente. Recorrer ao objeto na tentativa de se ver e se reinventar nele é um aspecto muito próximo de uma regressão de tipo narcísica. Na medida em que o público associa e inscreve o seu sentido para si próprio como um olhar invertido. Dessa forma, se põe em um jogo imaginário com o olhar, onde é capaz de redimensionar sua recepção e enxergar na materialidade artística, sua própria pessoa sendo representada, nutrindo ainda mais suas reflexões singulares.

O público relativamente sabe da inexistência de uma experiência física em termos corporais, sabe que o contato ao objeto não passa de uma projeção, portanto intocável. Consciente disso, a virtualidade traz a possibilidade da imersão em satisfazer e suprir, de algum modo, uma ausência com relação a outra. Essa identificação com a outra, ou ao objeto, consiste em erigi-la no eu, na busca por reduzir ou suprir uma perda interior (no sentido metafórico de algo ou alguém). Nesse sentido, a identificação ao objeto pode ser encarada como um efeito estrutural de uma situação, mais do que um efeito de relação psicológica com um personagem por exemplo.

A atenção do público facilmente pode ser capturada à um contato fragmentário de um objeto (filme, música, imagem, discurso verbal, discurso textual, etc). Não importa, por exemplo, em princípio, saber da natureza psicológica de um personagem, da cantora, da artista, da narrativa completa da materialidade do objeto, dos recursos utilizados para a construção dele, bastando apenas um pequeno contato mínimo que seja ao objeto para que o público se sinta convidado à fruição, restando a esse contato uma situação que despertou um desejo de consumo.

A identificação é um efeito estrutural de uma situação, ocasiona uma rede de relações instauradas em cada recepção. Jacques Aumont (2005), dissertando sobre vários aspectos de identificação do filme e sua relação com a recepção, parafraseia Jacques Lacan para exemplificar as diversas ramificações de identificação. Para isso, recorro sua citação justamente para complementar a discussão levantada:

Nesse jogo de lugares, nessa rede de relações instaurada por cada nova situação, é possível dizer, para parafrasear Jacques Lacan, que o espectador está em seu lugar, não importa onde. Em uma cena de agressão, por exemplo, o espectador vai se identificar, ao mesmo tempo, com o agressor (com um prazer sádico) e com o agredido (com angústia); em uma cena em que se exprime um pedido afetivo, vai identificar-se, simultaneamente, com aquele que está na posição do que pede e cujo desejo é contrariado (sentimento de carência e de angústia) e com aquele que recebe o pedido (prazer narcísico): volta-se a encontrar, mesmo nas situações mais

estereotipadas, essa mutabilidade fundamental da identificação. (AUMONT, 2009, p. 271).

Esses exemplos que o autor traz em relação específica aos filmes parece não ocorrer apenas nesse tipo de objeto. Contemplam também outras relações em outros objetos, principalmente aos que são acessados virtualmente, despertando ainda outro elemento, o da empatia. A seguir identificaremos nas recepções virtuais ao videoclipe *Stonemilker* (2015), estreada em uma das lojas das Rough Trade, em Londres. Gravado em uma gruta da Irlanda em paralelo com *Black Lake*, o videoclipe aborda aspectos identitários de um *corpo em estado de carência* e deprimido.

O clipe traz uma experiência que coloca o corpo do público em outra reconfiguração e modificações espaciais, efeito esse gerado através de setas acopladas ao vídeo, permitindo ao público um controle do ângulo a ser visto do espaço e do corpo da artista. Isso se dá pelo instrumento da câmera de captura 360°, recurso utilizado na elaboração do objeto.

Essa música me pegou em um momento em que eu estava emocionalmente chateado, foi como um feitiço que me fez me acalmar e eu fiquei presa em seu charme e fui forçada a repeti-la e repeti-la como viciada. O vídeo foi o clímax do buraco de minhoca para outra realidade. (**Julian Afonzo**, 2018)⁵⁷.

Ultimamente tenho estado muito deprimido e essa música me atingiu diretamente no coração, ela é tão bonita e me dá o conforto de uma mãe. Eu estou olhando meus olhos. (**batsu4eva**, 2019)⁵⁸.

Essa música me faz chorar toda vez. Não entendo o porquê, mas acho que não preciso... (**HAW2**, 2020)⁵⁹.

Essa música sempre me faz querer chorar. Só posso imaginar como ela deve ter se quebrado durante esse período de sua vida, família e carreira. (**Rainepanda**, 2018)⁶⁰.

Não importa quantas vezes eu ouça essa música, ela ainda reverbera intensamente no meu peito. Não posso deixar de ser inundado de emoção, e a emoção se manifesta em lágrimas. (**Nancy Velasquez**, 2018)⁶¹.

Essa música é um devastador destruidor de corações. Brilhante, que uma experiência tão dolorosa possa resultar em algo tão bonito. Um coração machucado em flor. Uma justaposição em si mesma. Um relacionamento final e ela nunca perdeu a bondade em seu coração. O coração dela está aberto. (**Adrian Vincent**, 2017)⁶².

⁵⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gQEyezu7G20>. Acesso em: 29 jul. 2020.

⁵⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gQEyezu7G20>. Acesso em: 29 jul. 2020.

⁵⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gQEyezu7G20>. Acesso em: 29 jul. 2020.

⁶⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gQEyezu7G20>. Acesso em: 29 jul. 2020.

⁶¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gQEyezu7G20>. Acesso em: 29 jul. 2020.

⁶² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gQEyezu7G20>. Acesso em: 29 jul. 2020.



Nem consigo descrever os sentimentos que escuto e assisto a essa música! Eu quero chorar, mas não lágrimas tristes, apenas lágrimas felizes. E Björk parece um anjo angélico cantando para usar como se ela estivesse tentando nos curar de nossas feridas e tristeza usando a força da natureza. (ARB San, 2020)⁶³.

[...] O corpo tem o fundamental papel de manifestar essa canção do mesmo modo que a dor se manifesta imagetivamente - a ferida que tanto dói toma conta desse corpo que padece ao passo da narrativa, reencena o processo de regeneração. Talvez aqui o corpo funcione como este gancho que repete *ad nauseum* sua história de perda e também nos convoca a assistir esta história através de sua imagem. O corpo possui em (sic) si uma dimensão articulativa, que promove a partir de suas características e movimentos uma performance codificada, cuja presença e gestos cria uma tensão na imagem e evoca, por si, os discursos a qual foi previamente atrelado - sejam eles de ordem midiática ou plástica. (MONTEIRO, 2017, p. 86).

O desejo de expor os sentimentos e as escritas corresponde, muitas vezes, uma tentativa de se livrar do peso de sua existência, do alívio imediato do si buscando um amparo a outra, isso acontece devido à pressão de esgotamento enquanto cansaço de suas experiências desgastadas, de seu vazio interior. Uma vez chegado o momento de transformar-se em outra, de recomeçar um novo percurso, é necessário novas relações que façam desaparecer, momentaneamente, os vestígios das lembranças que ferem de forma invasiva o seu ser.

A identidade inicia um novo processo lento para ser mutável consigo. Para o filósofo Le Breton “A identidade que o indivíduo se constrói e se reconstrói; através de sua narrativa é sem dúvida uma ficção, mas ela é o único meio de aproximar de si através de um processo sem fim que não cessa de se ajustar” (LE BRETON, 2018, p. 203).

Neste momento e nesta fase da minha vida limitada... Essa foi a melhor coisa que eu já vi. Vindo de alguém que de alguma forma perdeu a era de Björk, estou apenas descobrindo sua capacidade incomparável de projetar paz e amor para aqueles que têm a sorte de experimentá-la. O céu aberto quase me forçou a relaxar na minha vida agitada e estressante. Esse último suspiro... Parece o primeiro que tomei em alguns anos. (Jimmy Johnson, 2020)⁶⁴.

Eu não li ou descobri a coisa 3D depois de um minuto, então eu estava andando em círculos enquanto estava sentado na minha cama e segurando meu *iPad* no ar, para que eu pudesse segui-la, comecei a sorrir com uma ideia maravilhosa e divertida, mas sem perceber, parei de prestar atenção aos líricos e comecei a sentir, sentir a música, sentir a praia e senti-la através de tudo isso, então senti que ela estava ali cantando seu coração para mim, agora eu estava sentindo sua tristeza, continuei me virando, mas sei que estava chorando, estava me sentindo tão melancólico e vulnerável. Não queria parar, mas fiquei feliz quando terminou porque tive que enxugar

⁶³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gQEyezu7G20>. Acesso em: 29 jul. 2020.

⁶⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gQEyezu7G20>. Acesso em: 29 jul. 2020.

minhas lágrimas. Isto é o que é um verdadeiro artista, como no mundo eu poderia ser tão transportado sem nem perceber. (**Juan Xavier**, 2018)⁶⁵.

Quando me sinto um garoto perdido, venho a Björk e me encontro. Seus dedinhos remendam os buracos em mim como flores silvestres, musgo, conchas do mar e lama. E outra vez. Sua energia, amor e curiosidade são infinitos. O suficiente para consertar todos nós. (**Bielorosso Americano**, 2019)⁶⁶.

Este clipe é uma verdadeira epifania. É difícil imaginar a quantidade de possibilidades oferecidas por esta técnica: câmeras 4K produzindo um vídeo em 360° graus e usando efeitos visuais simultaneamente (!). É bom ter uma artista única, como Björk, para vincular tudo de maneira tão bela e organicamente. (**Daniel Magalhães**, 2015)⁶⁷.

Eu realmente precisava ouvir essa música hoje. Não tenho sido tão ‘aberto’ como deveria estar com a pessoa que amo ultimamente, e Björk me ajudou a ver o tipo de dor que pode criar. Eu gostaria que fosse tão simples quanto pedir desculpas, mas sei que não será e que será necessário trabalho para se abrir, permanecer aberto e sincronizar nossos sentimentos. Obrigado, Björk. Boa sorte para todos os outros amantes perdidos e abandonados por aí. (**Kennedy Castle**, 2019)⁶⁸.

Com essa música, eu definitivamente abandono minhas defesas... Perdidas no mar, longe da costa, flutuando no espaço de uma maré milenar que vem e vai... Abandonou um naufrago do poço do coração... Na escuridão e acima de tudo, espectro de luz embalado pelas ondas sonoras. Posso dizer algo sobre respeito emocional... Se existe amor real, não existe respeito emocional porque ele já existe como padrão de um relacionamento amoroso... Amor significa respeito e seu comportamento automático de um sentimento forte, que é o Amor puro e simples... Digo que, por causa das minhas experiências ‘amorosas’ passadas não têm nada contra todos os meus parceiros do passado, mas eles não estavam completamente na minha alma do ser, porque sou músico e isso me torna muito diferente dos outros... Não estou dizendo que sou melhor, apenas estou dizendo que sou ‘diferente’ e preciso de alguém que esteja no meu comprimento de onda... (**Sal Talgilmour**, 2019)⁶⁹.

A experiência também corresponde a vários graus enunciativos. Ela desenvolve vicissitudes de acordo com a identificação singular de quem frui e, com isso, envolve diversas camadas impossíveis de serem medidas, reagrupadas, pois nunca conseguiremos sentir o que a outra sente. Apenas podemos ter outra recepção de acordo com o que a outra oferece com suas escritas, imagens, seu corpo, suas postagens, etc.

A experiência pode ser como um pêndulo que transita entre o pessoal, o estético e a assimilação geradora de um aprendizado. Ela descortina um envolvimento emocional e de

⁶⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gQEyezu7G20>. Acesso em: 29 jul. 2020.

⁶⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gQEyezu7G20>. Acesso em: 29 jul. 2020.

⁶⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gQEyezu7G20>. Acesso em: 29 jul. 2020.

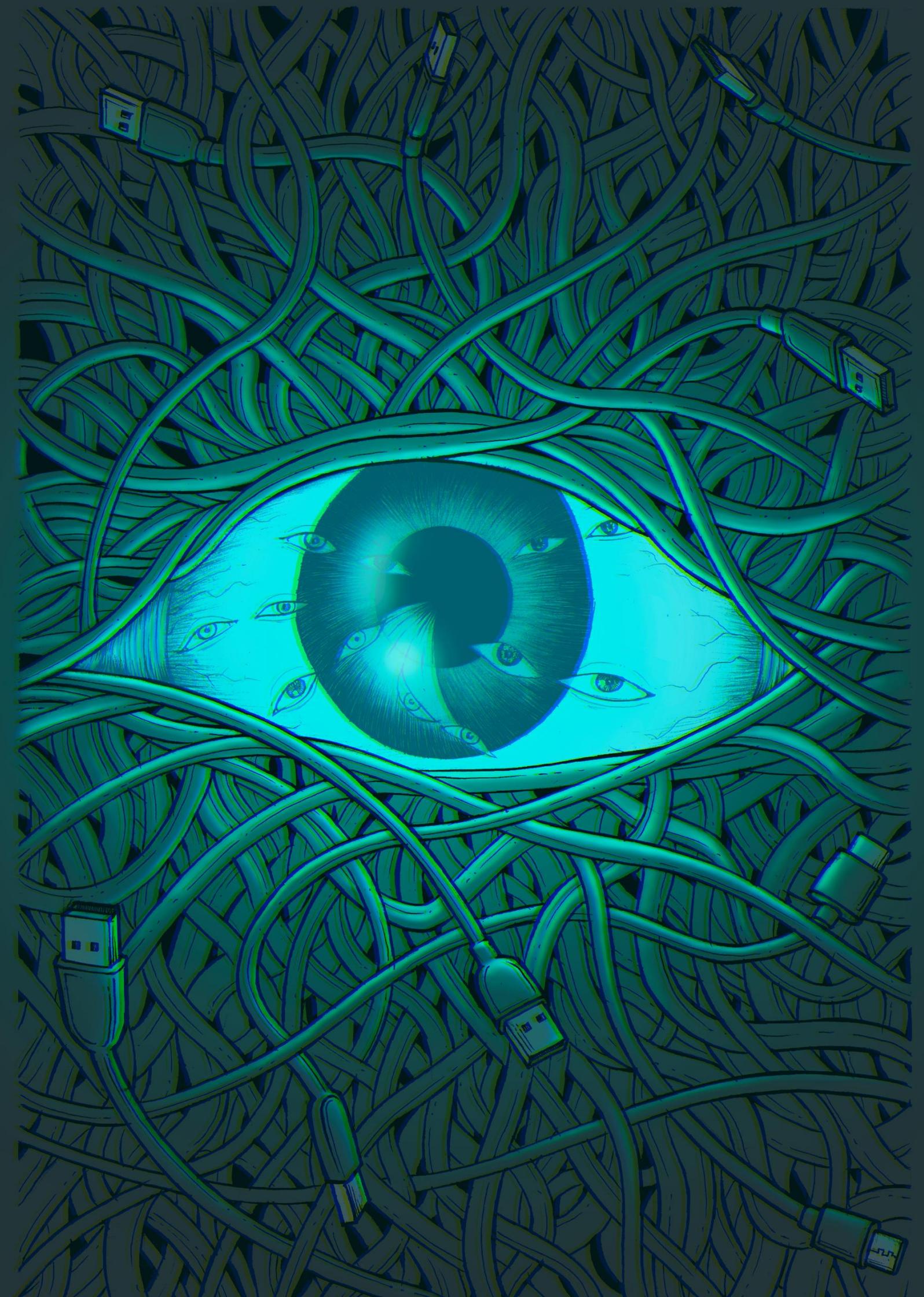
⁶⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gQEyezu7G20>. Acesso em: 29 jul. 2020.

⁶⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gQEyezu7G20>. Acesso em: 29 jul. 2020.

afeto com o objeto. O contexto sociocultural, a expectativa, o rompimento da expectativa, a sensibilidade de afetação reconstrói novas experiências que arrebatam, de algum modo, o constante fluxo de relações, nos convidam deste modo, a entrar em contato com o objeto, pois de algum modo, o contato com a materialidade da experiência da outra, desperta uma camada de identificação pessoal que se vê muitas vezes contemplada nas palavras da outra.

A recepção não envolve apenas os aspectos tratados até aqui: horizonte de expectativa, identificação identitária, empatia, conferição da teatralidade, processo cognitivo, imersão na experiência, esses são alguns exemplos das pluralidades em que a recepção pode ser exposta. Cada experiência apresenta um vasto universo particular que é resposta também de uma construção social de outras experiências antecedentes e vivências que de algum modo interferem no posicionamento e visão de mundo.

A materialização da experiência seja numa perspectiva presencial em termos corporais nos discursos verbais, ou virtuais nos registros digitais dos *sites*, são potencialidades pertinentes de serem encaradas como coletas de pesquisas como campo de tensionamento da recepção virtual. Tudo apresenta um campo fértil, infinito, justamente pela quantidade de produção dessa materialidade virtual que é disseminada em distintos perfis. Dentre muitas escolhas que possam ser estabelecidas com cada contato da materialidade da experiência virtual, ao uni-las, perceberemos complementações de assuntos muito recorrentes pela experiência ao objeto onde são descortinados, distintos horizontes plurais de empatias e de identificações.



4. ABERTURAS PARA NOVAS ABERTURAS

Hoje permanecemos iguais e no outro só se busca ainda a confirmação de si. (HAN, 2017, p.39)

Seria essa uma questão, um pouco reducionista, mas pertinente a se olhar para nossas identificações a um objeto, a busca da confirmação de si? Parece-me que viver diante de uma sociedade - a do transtético, nossos olhares, mesmo que, implicitamente, não cessam, mas vão em direção a essa pergunta. Ao final dessa vasta exposição de experiências ausentes tanto no sentido corporal em termos de localização, como de fruição presente, acredito que a leitora terá percebido a complexidade que esta pesquisa se propôs a refletir.

Por isso, gostaria de insistir na recepção como horizonte plural, nunca saberemos o que se passou, o que despertou, o que induziu na construção e impacto de quem fruiu, apenas teremos outra afetação com suas materialidades – escritas, oralidades, visualidades, virtualidades. Não há como ignorar que algo modifica nossas estruturas de percepção, seja olhar para si, ou para o mundo. Acredito que mais do que pensar nos efeitos que os objetos possam produzir, vale saber quem nós somos depois que fruímos, refletimos e assimilamos.

Em um primeiro momento percebemos que não há como fugir de uma lógica de produção, justamente porque o capitalismo transtético está infiltrado em todas as camadas sociais do mundo. Essa visão está ancorada nos filósofos Gilles Lipovetsky e Jean Serroy (2015), os quais me pareceram contemplar melhor as questões que carreguei durante a escrita desta dissertação.

A recepção na sociedade transtética segue uma lógica mercantil específica. O entretenimento, a sedução e a economia produzem diversos efeitos que alienam e induzem ao consumismo em abundância, graças aos seus sistemas de criatividade da produção. Não somos mais apenas consumidoras de um produto, temos outro papel fundamental na sociedade transtética: produzir e disseminar nossas produções sejam elas quais forem.

Ao mesmo tempo em que o desejo pelo novo integra o desejo pela produção, criamos uma relação de afetividade que induz a superprodução de conteúdo, sejam imagens, vídeos, dentre outras, mobilizando a criatividade de busca por ferramentas que possam contribuir na valorização e excitação ao objeto. A obsolescência dos produtos é facilmente consumida e descartada, a sociedade transtética, por ser guiada pela lógica da imagem e criatividade, desperta uma sensação de renovações constantemente, daí a necessidade de compartilhamento

de dar satisfação, de mostrar na janela virtual das redes sociais da outra nosso cotidiano e vida.

Não nos satisfazemos mais em produzir conteúdo, as esferas do estético impregnam em todos os aspectos da vida cotidiana. Não queremos mais, por exemplo, criar um animal e “apenas” ter uma empatia por ele. Compramos acessórios, cuidamos da sua higiene em busca de aspectos considerados belos, ao mesmo tempo em que essa empatia por um animal despertada por esse cuidado estético causa uma aproximação a um gosto singular para algumas pessoas. Ele pode trazer também, uma repulsa quando vê um mesmo animal sujo, supostamente feio em outra situação. Então não se trata de ter ou não um animal, o estético de algum modo aliena fazendo com que sintamos obrigados apenas a considerar o que for belo em muitas ocasiões.

Não queremos apenas criar algo estético, queremos mostrar a outra, nossa reinvenção dele. Queremos mostrar o melhor espaço da casa a uma visita, nossa melhor roupa em um encontro, nosso melhor perfume, esse autocuidado da imagem tem uma intenção, a de se sentir agradavelmente bem, mas também, há uma finalidade de conquista da outra. A lógica do transestético está impregnada no nosso subconsciente, ou mesmo no inconsciente.

Queremos não mais ter uma casa, queremos nos sentir confortáveis nela através da imagem que ela passa, por isso, em muitos momentos das *lives* quando transmitidas, o cuidado em mostrar um ângulo e melhor recorte da arquitetura da casa, gera e tem uma intenção específica, mesmo que inconscientemente. Ninguém quer mostrar, por exemplo, um espaço bagunçado na janela virtual das transmissões em tempo real.

O capítulo um demonstrou que a sociedade transestética tem um papel fundamental na disseminação de produtos, na alienação, na exploração da criatividade, e contribui para a construção de um hiperconsumo. Graças à virtualidade, que não é um espaço apenas de aprendizado, mas que funciona como um explorador por excelência de nossos processos psicológicos ao máximo, desempenhando um *psicopoder*, na medida em que captura nossos dados e usam contra nós mesmo, que impõe uma propaganda opressora para liberar o consumo de algum conteúdo, que traz uma sensação de vazio, que cria uma falsa imagem libertária valorizando a imagem, que constrói uma visão inédita de estilo e qualidade de vida, são exemplificações que a relação entre consumo e estético não são disjuntos.

Os compartilhamentos de conteúdo incitam uma pressão por transparência, o consumo virtual desperta um desejo alienante que faz querer forçar a consumidora a dar prestações de sua vida, experiência, rotina, na janela virtual própria de seu perfil na rede social. Respostas estas, totalmente próximas de um autorretrato transestético, na medida em que se atém, para o

registro, e seleciona o melhor lugar, o melhor ângulo, adiciona efeitos visuais para disfarçar ou acentuar sua própria imagem antes de postá-la.

A virtualidade descortina diversos eu's, cada rede social possui um efeito específico que induz a uma modificação comportamental divergente, ninguém é o mesmo no *Facebook*, no *WhatsApp*, *Instagram*, *Twitter*, dentre outros. Se há uma seleção de conteúdos específicos que despertam na usuária um desejo de se inserir no que se está na moda dentro desses espaços.

Também foi possível percebermos pelo recorte rápido exposto, como a pandemia intensificou a busca por conteúdo virtual em seus diversos estilos. E que rapidamente as empresas precisaram se renovar, buscar outras possibilidades de facilitar ainda mais a vida do consumo virtual. A busca descortinou também outras patologias, como a se sentir vazio, se sentir não preenchido, se sentir ansioso, são fatores que fazem duvidar sobre o futuro, futuro este ainda incerto para muitas pessoas que se encontram em situações financeiras complicadas.

O grande avanço no investimento próprio de se inserir nas plataformas virtuais para facilitar na continuidade de seu trabalho, talvez não deixe de ser descartado, na medida em que a pandemia trouxe outras possibilidades de amenização de gastos. Ela inaugura e intensifica o uso de suas ferramentas para um futuro incerto, onde poderemos mais uma vez nos reunir pessoalmente para se relacionar.

O impacto da pandemia teve/tem papel fundamental para pensar nos novos rumos de existência e criatividade da cena, embora muitos processos artísticos existentes foram redimensionados para o virtual, outros foram pensados exatamente para o virtual. Possibilidades essas que ficarão marcadas nesse contexto atual que estamos inseridas. O que restará da teatralidade, senão uma reafirmação dela nessas novas possibilidades das formas? Óbvio que o embate do *ser* ou não *ser*, *é* ou não *é*, continuará travado no imaginário do ceticismo. Novas perspectivas surgirão. Contudo, novas ferramentas e pesquisas contribuirão para o que estamos vivenciando. O caminho ainda é deslizando, mas podemos proporcionar aberturas.

O capítulo dois trouxe diversas possibilidades de análise de documentos sem uma pretensão de esgotamento enquanto forma, mas direcionamentos que permitem uma flexibilidade de relações ao objeto cênico. As múltiplas exemplificações dadas, principalmente a do objeto fílmico, expõem a hibridez da recepção que possa ser estabelecida através das diversas materialidades da experiência.

A reprodução virtual dessas experiências que podem ser uma fotografia, um vídeo, um depoimento, uma montagem, ou objetos cênicos são mobilizados por um processo inter-relacional com a internet; graças ao seu acesso facilitado, essas materialidades e impactos, nunca irão substituir o efeito produzido da experiência física, mas constitui uma nova possibilidade de proporcionar uma recepção diferenciada e expandida na medida em que se é selecionada um aspecto específico que gerou e incitou um consumo estético.

As materialidades da experiência permitem uma incursão em um recorte específico de quem as selecionou, proporcionando revisitações, tecendo relações íntimas, pessoais e extra cotidianas. Os documentos propostos, nessa pesquisa, nos permitem uma expansão enquanto espaço poético ao campo de tensão com a recepção, mesmo sendo reconfigurado e reelaborado a cada análise específica. Tornar o objeto empírico como fator de potencialização, isto é, significa ampliar a noção de análise receptiva da materialidade da experiência.

Noto deste modo, que a materialidade das recepções, sofre mutabilidade na medida em que são reescritas, assimiladas, revisitadas com as de outras pessoas. Onde são identificadas as pluralidades das associações, que desvelam aspectos pessoais de identificação do próprio si com o objeto visto. Que de algum modo, convida esse público do mais variado possível a se atravessar pelos compartilhamentos da outra. Onde as divergentes direções que possam ser conferidas partindo de um olhar (sempre inquieto) a respeito com cada materialidade da experiência virtual, descortina complementações e apresenta uma vasta pluralidade e multiplicidade de horizontes receptivos.

Como foi exposto, a teatralidade e a performatividade na virtualidade possuem uma proximidade complementar, capaz de revelar outras possibilidades de interatividade e leitura. A teatralidade excede os limites do fenômeno teatral, exatamente porque suas fronteiras são compostas por um jogo dinâmico do olhar que a confere. Desse modo, o olhar do público ausente em termos corporais é suficiente para iniciar também seu processo de cognição. Por isso, a teatralidade ultrapassa campos físicos, não depende de uma participação ativa. A própria experiência empírica do encontro, seja em que perspectiva for, é suficiente para que ela aconteça graças à intenção ao corpo de quem executa uma ação, ou ao espaço, ou a noção de espaço temporal que cria uma expectativa da ação.

Cada recorte de uma análise depende de vários fatores, afinal não é toda parte de um objeto que desperta um desejo, uma inquietação, uma materialidade dele, exatamente por ser um horizonte plural, não há como retornar ao que pode engendrará-lo, nem tampouco, reconstitui-lo por completo. Levando em consideração isso, à proximidade feita com a

análise-reportagem (aquela feita em tempo real na experiência estética) e a análise-reconstituição (aquela realizada após a experiência estética) são possibilidades metodológicas de coleta para expandir diversas discussões através da seleção própria de alguma parte específica que convida mais atenção para a escrita. Deste modo, a materialidade da experiência é suficiente para despertar diversas questões que possam agregar na pesquisa contemporânea nas artes cênicas.

São muitos os caminhos que se expandem com a coleta dos documentos de análise, cada um deles chega de maneira divergente após a coleta. Como por exemplo, pode haver maior materialidade de escrita em um, maior visualidade em outro, em um as entrevistas não funcionam, em outros a entrevista funciona. Cada materialidade nos fornece um campo único, por isso não há como reagrupá-los em um único sentido, isso também é uma resposta aos rumos que a pesquisa se desenvolve. Coletamos o que nos interessa, como uma lupa que redimensiona e direciona as questões mais urgentes para a pesquisa naquele momento.

Foram expostos diversos exemplos sobre as condições em que a teatralidade poderia ser conferida, através das reflexões de Josette Féral, contextualização essa para propor identificar a teatralidade em outro espaço, o do virtual. Com o exemplo de *Bandersnatch*, percebemos que a participação não se reduz apenas a uma dimensão de localização corporal ao objeto. Justamente porque a teatralidade enquanto processo cognitivo do olhar, desperta na fruição um *estado de corpo em jogo*, que se relaciona com seu imaginário constantemente. A proposta de interatividade pode acontecer em outras formas. Isso não é nada novo no campo de interação, os próprios videogames, jogos on-line, já desenvolvem isso há muito tempo.

As recepções são intensificadas, justamente porque a proposta do objeto fílmico cria uma falsa sensação de controle da cena, quando na verdade há diversos caminhos que forçam em boa parte suas escolhas. Talvez esses recursos de efeitos não tivessem sido tão potentes para algumas pessoas se esta experiência tivesse um caráter de vivência corporal em termos de localização a ele.

Com a recepção *espectatorial*, esta relacionada à materialidade do filme, descortina camadas interessantes da construção de sentido, percebemos com os próprios compartilhamentos exposto ao filme *A Serbian Film*, foram identificadas diferentes graus de enunciação, a experiência despertou para algumas um olhar voltado para o contexto, para outras causou uma repulsa que gerou até uma não recomendação dele, em outras nada impactou, e outras foram seduzidas pela propaganda, pelas críticas, pela censura.

Nesse sentido, a possibilidade de coleta de material amplia ainda mais a metodologia da pesquisa, exatamente porque a virtualidade é uma descarga de experiências afetivas.

Todavia, ao mesmo tempo em que há um vasto campo a ser explorado, há também uma questão de anonimato muito recorrente. Isso, pois, reflete nos próprios *Nicks*, elaborados para a materialização de sua experiência, queremos opinar, mas também queremos permanecer anônimas.

O impacto causado por um objeto fílmico pode ser tão potente como uma vivência tátil com o objeto. A virtualidade é como uma descarga de afetividade ao objeto; revela não apenas sentimentos, mas um *estado de corpo carente*, que busca por estímulos, proximidade, afastamento, saciar um desejo, se renovar, se reinventar, mostrar para a outra sua vida.

No capítulo final percebemos através dos exemplos escolhidos que a presença é uma constante múltipla, principalmente porque a virtualidade coloca o corpo de quem faz e quem executa em dimensão paralela em termos de localização. Ela pode gerar um efeito de presença por parte de quem frui, muitas vezes perde a noção espacial e adentra dentro do universo visto, como por exemplo, a imersão de realidade real gerada com as propostas de realidade imersiva. O caráter ilusório pode despertar no público uma sensação de presença.

A presença remete também a uma dimensão de localização corporal, assim como uma projeção dela no virtual. A presença virtual é muito próxima de um redimensionamento do corpo em uma imagem que é transmitida. Essa presença, ausente em termos corporais, produz outras materialidades de interação com outras pessoas, graças às ferramentas e aplicativos. Quando outras materialidades de objetos são criadas, elas incitam outro grau de participação a depender para quem ela foi enviada.

As múltiplas presenças são:

A presença fisicamente localizada – remete ao corpo fisicalizado em um território.

A presença virtual – redimensionamento de uma imagem, sem corpo fisicamente localizado.

A presença projetada – através dos recursos tecnológicos a presença do corpo fisicamente localizado pode ser projetada simultaneamente em um espaço, criando um paradoxo de ausência e presença.

A presença Ausente – remete a ideia de não-presença, quando se há apenas a imagem sendo exposta.

A presença Ausente e Presente – remete a ideia de simultaneidade do corpo, tanto de quem frui ou de quem executa a ação, a transmissão expõe não apenas o corpo da performer, da atriz, mas do público também.

A percepção gera diversos graus receptivos. Em um primeiro momento, ela imerge na experiência estético-poética, cria-se certa expectativa que é rompida ou surpreendida por algo

que não esperava. Em seguida, é criada após a experiência ou uma aversão, ou uma identificação de proximidade ao objetivo. Em outro momento, o público sente necessidade de materializá-la e reconstitui-la para ser disseminada ou passada verbalmente para outras pessoas. Desse modo, se é criado um círculo concêntrico que direciona uma atenção àquele objeto por algum momento, às vezes um simples fragmento dele é suficiente para seduzir e levar à apreciação.

A relação com o objeto incita múltiplas questões que levam o público a consumi-lo, ou ele é seduzido por uma crítica, ou ele é seduzido por um comentário apaixonante, procurando criar suas próprias conclusões e, às vezes, se ver no próprio objeto, ou repudiá-lo, o público se lança em *um estado de busca*.

Diante de tantas possibilidades que eu poderia ter escolhido, a que me seduziu foi refletir sobre o que um impacto receptivo pode despertar, ser fruidor-pesquisador não tem a ver apenas com consumir, se entreter, mas gerar tensões sobre aquilo, algo mudou em mim quando me vi desejante após um contato com um objeto, existe sempre uma relação mais íntima e incompreensiva da recepção que nunca conseguiremos reproduzi-la, nem a materializar fielmente.

Vivemos um grande marco histórico em que a pandemia do Covid-19 descortinou diversas paragens dos atos humanitários, do alerta, do cuidado, do olhar para esse contexto com mais cautela. A intensificação do virtual é um recuo que possibilitou a existência e [re]existência das práticas artísticas contemporâneas, não há como fugir da sociabilidade virtual, estamos reféns e dependentes dela para continuar nossos trabalhos. É neste momento que estamos capturados pelo *psicopoder*, penetrando lentamente em nossos cotidianos ainda mais.

Novas questões surgirão as quais me despertarão para pesquisas futuras. Assim, percebi que o objeto não incita apenas um choque sensório emocional que traz uma repulsa à imagem, que assusta, que transgride uma questão de gosto. Muitas pessoas buscam conteúdos subversivos, a exemplo da *Deep Web*, com as mutilações, os sacrifícios, a exposição do corpo colocado ao extremo da violência. Questões essas me convidam a pensar em outros aspectos da recepção, *uma recepção violenta que incita e convida a um olhar sádico*.

Saio desta pesquisa com mais incertezas que certezas, e ela dimensionam uma abertura para outras questões que surgirão com a fruição receptiva dela. A trajetória dessa pesquisa evidencia uma alienação implícita que conferimos a todo o momento, seja pela sedução de se sentir atraído por algum objeto, seja pela produção incessante de materialidade para alimentar os espaços virtuais próprios, seja pelo consumo e bombardeio de conteúdo.

Estamos diante de um novo convívio, de outras relações facultativas de sociabilidades, que foram ainda mais intensificadas com a virtualidade, fruir, produzir é um sintoma de redefinições dos limites da vida e das novas práticas contemporâneas, resta saber (se é que se possa pensar) quem seremos nós depois que a pandemia passar? Será que as práticas artísticas contemporâneas despertarão nosso desejo de ir ao encontro novamente? Será que estaremos disponíveis para o deslocamento? Como estará nosso corpo artístico após isso tudo?

5. REFERÊNCIAS

- AUSTIN, John Langshaw. **Quando Dizer é Fazer**. Tradução de Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.
- AUMONT, J. et al. **A Estética do Filme**. Trad. Marina Appenzeller. 7ª ed. Campinas, SP: Papirus, 2009.
- BAMBA, Mohamed. **A Recepção Cinematográfica: teoria e estudos de casos**. Salvador: EDUFBA, 2013.
- BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade Líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- BAUDRILLARD, Jean. **A Sociedade de Consumo**. Tradução: Artur Mourão. Lisboa, Portugal: Edições 70 LTDA, 2008.
- COELHO, Maíra Castilhos. **As Múltiplas Presenças do Ator: novas relações em territórios cênicos**. Tese (Doutorado em Artes), Universidade Estadual Paulista. Instituto de Artes. São Paulo, 2017. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/151654>. Acesso em: 25 jan. 2020.
- COELHO, Maíra Castilhos. **A Presença de Corpos Ausentes: fantasmagoria de Denis Marleau em os Cegos de Maurice Maeterlinck**. 2012. 170 f. Dissertação de mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Artes. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Porto Alegre. 2012. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/55607/000858256.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 02 jan. 2019.
- CARREIRA, André. **PERFORMANCE BETWEEN THE REAL AND THE VIRTUAL: THE ODISEO.COM PROJECT**. Disponível em: <https://thetheatretimes.com/performance-entre-le-reel-et-le-virtuel-le-projet-odiseo-com/>. Acesso em: 01 março. 2020.
- CARREIRA, André. **Publicação Eletrônica** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por andre.carreira@udesc.br em 16 set. 2019.
- DUARTE, Eunice. **Orlan do Outro Lado do Espelho**. s.a. Disponível em: www.bocc.ubi.pt/pag/Duarte-Eunice-Orlan.pdf. Acesso em: 13 mar. 2021.
- DEBORD, Guy. **Sociedade do Espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000.
- DESGRANGES, Flávio. **A Inversão da Olhadela: alterações no ato do espectador teatral**. São Paulo: Hucitec, 2012.
- FARIA, Anna Amélia de. **Mil e uma Orlans**. Tese (doutorado). Universidade Federal da Bahia. Instituto de Letras, Salvador, 2009. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/11401/1/Tese%20Anna%20de%20Faria.pdf>. Acesso em: 01 março. 2020.
- FÉRAL, Josette. **Além dos Limites: teoria e prática do teatro**. Trad. J. Guinsburg [et al.]. 1ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- FÉRAL, Josette. O Real na Arte: a estética do choque. In RAMOS, L. F. (org.), **Arte e Ciência: abismo de rosas**. São Paulo: Abrace, p. 77-94, 2012. Disponível em: portalabrace.org/impessos/2_arte_e_ciencia_abismo_de_rosas.pdf. Acesso em: 15 mar. 2021.

FISCHER-LICHTE, Erika. **The Transformative Power of Performance: a new aesthetics.** Translated by Saskya Iris Jain. London; New York: Routledge, 2008.

FISCHER-LICHTE, Erika. **Estética de Lo Performativo.** 1ª ed. Madrid, España: Abada Editores, 2011.

GEADA, Eduardo. **O Cinema Espetáculo.** Lisboa: Edições 70, 1987.

GOLDBERG, RoseLee. **A Arte da Performance: do Futurismo ao presente.** Trad. Jefferson Luiz Camargo. 1ª ed. Lisboa, 2007.

GALVÃO, Emília Maria da Conceição Valente. **O Efeito-choque e os Problemas da Afetação do Espectador no Cinema de Lars von Trier.** 297. Tese (Doutorado). Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015. Disponível em: http://poscom.tempsite.ws/wp-content/uploads/2011/05/tese_em%C3%ADliavalente.pdf. Acesso em: 29 abril. 2020.

HAN, Byung-Chul. **Agonia de Eros.** Trad. Enio Paulo Giachini. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2017.

HAN, Byung-Chul. **Sociedade do Cansaço.** Trad. Enio Paulo Giachini. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2015.

HAN, Byung-Chul. **No Exame: perspectivas do digital.** Trad. Lucas Machado. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2018.

HAN, Byung-Chul. **Psicopolítica: o neoliberalismo e as novas técnicas de poder.** Belo Horizonte: Ayiné, 2018.

HAN, Byung-Chul. **A Salvação do Belo.** Trad. Enio Paulo Giachini. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2019.

ISER, Wolfgang. **O Ato da Leitura: uma teoria do efeito estético.** Vol. 1. São Paulo: Ed. 34, 1996.

JAUSS, Hans Robert. **Experiência Estética y Hermenêutica Literária: ensayos em el campo de la experiencia estética.** Madrid: Taurus, 1986.

JAUSS, Hans Robert. **A História da Literatura como Provocação à Teoria Literária.** Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

LE BRETON, David. **Desaparecer de Si: uma tentação contemporânea.** Trad. Francisco Morás. Petrópolis, RJ: Vozes, 2018.

LIPOVETSKY, G.; SERROY, J. **A Estetização do Mundo: viver na era do capitalismo artista.** Trad. Eduardo Brandão. 1ª ed. São Paulo: Companhia das letras, 2015.

LÉVY, Pierre. **O que é Virtual?** Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1996.

MATIAS, Barbara Leite. **Entrevista Semiestruturada.** (verbal e gravada). Crato/CE. 18 dez. 2019. Não Postada.

MASSA, Clóvis. (2008). Redefinições nos Estudos de Recepção/Relação Teatral. **Sala Preta.** São Paulo. n. 8, p. 49-59, 2008. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57350>. Acesso em: 01 jul. 2019.

MONTEIRO, Julio Pio. **Nomadismo Sensível**: estética do videoclipe e tensionamentos em Stonemilker e Black Lake. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Ceará, Instituto de Cultura e Arte, Programa de Pós-graduação em Comunicação, Fortaleza, 2017. Disponível em: <http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/32584>. Acesso em: 01 maio. 2020.

ORLAN. “Arte Carnal”. **eRevista Performatus**, Inhumas, ano 4, n. 15, jan. Disponível em: <https://performatus.net/traducoes/arte-carnal/>. Acesso em: 02 março. 2020.

PAVIS, Patrice. **A Análise dos Espetáculos**: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema. Trad. Sérgio Sálvia. São Paulo: Perspectiva, 2015.

PAVIS, Patrice. **A Encenação Contemporânea**: origens, tendências, perspectivas. Trad. Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2013.

PAVIS, Patrice. **Dicionário da Performance e do Teatro Contemporâneo**. Trad. Jacó Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2017.

PERROT, Edwige. Le réel à l'épreuve du direct. In: **Le réel à l'épreuve des technologies**. France: Presses universitaires de Rennes, 2013.

SIMÕES, G.; DESGRANGES, F. Folias de Galileu: o espectador em ato performativo. **Sala Preta**. v. 17, n. 1, p. 340-352, 2017. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/128183>. Acesso em: 04 jun. 2018.

SIMÕES, Giuliana Martins. O Instante em que o Espectador Desliza entre o Objeto e Si Mesmo. **Conceição/Concept**. Campinas, SP, v. 4, n. 1, p. 85-94, jan./jun. 2015. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/conce/article/view/8647677/14556>. Acesso em: 15 abril. 2018.

SÁNCHEZ, José. El Teatro en el Campo Expandido. **Quaderns Portàtils**, 2008, p. 2-30. Disponível em: <http://blog.uclm.es/joseasanchez/files/2018/01/2007.-El-teatro-en-el-campo-expandido.pdf>. Acesso em: 21 abril. 2019.

SCHEININ, Norma Adriana. **La Teatralidad desde la Imaginación Dinâmica**: lineamientos teóricos en un movimiento reflexivo sobre realizaciones escénicas. Disponível em: [*Microsoft Word - 02. Scheinin.doc \(territorioteatral.org.ar\)](http://territorioteatral.org.ar). Acesso em: 19 mar. 2021.

TÜRCKE, Christoph. **Sociedade Excitada**: filosofia da sensação. Campinas: Unicamp, 2010.

VELOSO, Verônica. Quando o Olhar é Fazer: do espectador convidado ao espectador ausente. **Sala Preta**. v. 17, n. 1, p. 103-122, 2017. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/issue/view/9801/showToc>. Acesso em: 04 jun. 2018.

REFERÊNCIAS A DOCUMENTOS EM MEIO VIRTUAL

A SERBIAN FILM: terror sem limites. Direção: Srdjan Spasojevic. Belgrado, Sérvia. Contra Film Production, 2011. 120 minutos.

BJÖRK: STONEMILKER (360 DEGREE VIRTUAL REALITY). Direção: Andrew Thomas Huang. (vídeo). YouTube. 6:44 minutos. Disponível em: [björk: stonemilker \(360 degree virtual reality\) - YouTube](https://www.youtube.com/watch?v=björk_stonemilker_360_degree_virtual_reality). Acesso em: 17 abril. 2021.

BJÖRK: BLACK LAKE. Direção: Andrew Thomas Huang. (vídeo). YouTube. 10:10 minutos. Disponível em: [björk: black lake](https://www.youtube.com/watch?v=gkXbHPGA12k). Acesso em: 17 abril. 2021.

BLACK MIRROR: Bandersnatch. Direção: David Slade. UK, Estados Unidos da América. House of Tomorrow, Netflix Productions, 2018. 90 minutos.

ESPETÁCULO CARDINAL NA ÍNTEGRA. Direção: Jamal Corleone. Atuação: Barbara Leite. Filmagem: Luan Carvalho. (vídeo). YouTube. 44:18 minutos. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gkXbHPGA12k>>. Acesso em: 01 fev. 2020.

ODISEO.COM. Direção: André Carreira. (Vídeo). YouTube. 0:18 segundos. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Nz-AOq3zq_0. Acesso em: 20 set. 19.

[ODISEO.COM] - Entrevista com Milena Moraes para Rádio UDESC. Direção: André Carreira. (Vídeo). YouTube. 10:47 minutos. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0MxZ3gazOnk>. Acesso em: 20 set. 19.

OMNIPRESENCE. Produção e Direção: Orlan. (Vídeo). Vimeo. Miryapodus Films. Paris, França. 21:14 minutos. Disponível em: [OMNIPRESENCE no Vimeo](#). Acesso em: 17 abril 2021.

SUCCESSFUL OPERATION, 1990. Produção e Direção: Orlan. (Vídeo). Miryapodus Films. Paris, França. 9:10 minutos. Disponível em: [UbuWeb Film & Video: Orlan - Successful Operation, 1990](#). Acesso em: 17 abril. 2021.

SITES:

http://www.ubu.com/film/orlan_successful.html. Acesso em: 25 dez. 2020.

<http://www.orlan.eu/works/videos-dorlan-2/>. Acesso em: 25 dez. 2020.

<https://www.indiewire.com/2011/05/review-a-serbian-film-is-strictly-for-the-disturbed-118632/>. Acesso em: 20 set. 2019.

Coronavírus: O mundo nunca mais será o mesmo. Disponível em: https://www.sincovaga.com.br/wp-content/uploads/2020/05/1_5017503098675921079.pdf. Acesso em: 15 jun. 2020.

*Microsoft Word - 02. Scheinin.doc (territorioteatral.org.ar). Acesso em: 19 mar. 2021.

<https://www.youtube.com/watch?v=EkzFcMJQopo#action=share>. Acesso em: 30 dez. 18.

<https://mis-sp.org.br/exposicoes/futura/14b2b0bc-650e-4b08-86b0-b1e2c0a9c2b3/bjork-digital>. Acesso em: 08 agosto. 2020.

https://drive.google.com/file/d/1jKd2naJk7_wlKd7ogVzElux-Rc5FC6-4/view. Acesso em: 15 jun. 2020.

[Sociedade 5.0: O que é, Objetivos e Como Funciona - Blog FIA](#). Acesso em: 11 mar. 2021.

[Black Mirror: Bandersnatch \(2018\): Crítica Cineplayers | Cineplayers](#). Acesso em: 15 mar. 2021.

Filme interativo derivado de 'Black Mirror', 'Bandersnatch' estreia na Netflix (terra.com.br). Acesso em: 15 mar. 2021.

Crítica | Black Mirror: Bandersnatch (Netflix, 2018): a decisão é sua (ou não) - Cinema com Rapadura. Acesso em: 15 mar. 2021.

<https://i.redd.it/o7uxd31945721.jpg>. Acesso em: 01 set. 2020.

https://drive.google.com/drive/folders/199YoFBMyfqIaKOswPy_8ZgpD_YBRaP_B?usp=sharing. Acesso em: 30 jul. 2020.

<https://www.indiewire.com/2011/05/review-a-serbian-film-is-strictly-for-the-disturbed-118632/>. Acesso em: 30 março. 2020.

<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-185158/criticas/espectadores/>. Acesso em: 25 março 2020.

<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-185158/criticas/espectadores/?page=2>. Acesso em: 01. abril 2020.

<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-185158/criticas/espectadores/?page=3>. Acesso em: 01 abril 2020.

<https://www.amazon.de/Serbian-Film-Katarina-Zutic/dp/B0052AIJPG>. Acesso em: 30. Mar. 2020.

<http://www.orlan.eu/bibliography/biography/>. Acesso em: 05 nov. 2020.

<http://www.alyian.com.au/orlan-the-harlequins-coat>. Acesso em: 12 abril 2020.

orlan - Bing images. orlan - Bing images. Acesso em: 16 abril 2021.

<http://www.orlan.eu/works/videos-dorlan-2/051891638156518/?type=3&theater>. Acesso em: 01 out. 19.

<https://www.youtube.com/watch?v=0MxZ3gazOnk>. Acesso em: 20. set. 19.

https://www.youtube.com/watch?v=Nz-AOq3zq_0. Acesso em: 20. set. 19.

<https://www.facebook.com/odiseopuntocom/photos/a.847079978637686/1537856656226678/?type=3&theater>. Acesso em: 12 nov. 2019.

<https://www.facebook.com/odiseopuntocom/photos/a.847079978637686/1051891638156518/?type=3&theater>. Acesso em: 12. nov. 2019.

<https://thetheatretimes.com/performance-entre-le-reel-et-le-virtuel-le-projet-odiseo-com/>. Acesso em 01 março. 2020.

<https://www.youtube.com/watch?v=gkXbHPGA12k>. Acesso em: 01 fev. 2020.

https://www.youtube.com/watch?v=UDK3qB4_Brc&list=PL_PD_RD4vvcjJZAOq0v8UicOeIy87nZl. Acesso em: 30 jul. 2020.

<https://www.youtube.com/watch?v=YGn1pJIpZw8>. Acesso em: 30 jul. 2020.

<https://www.youtube.com/watch?v=gQEyezu7G20>. Acesso em: 29 jul. 2020.