

**UNIVERSIDADE DE SOROCABA
PRÓ-REITORIA ACADÊMICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA**

VANESSA FRIÇO DO ESPÍRITO SANTO

**CORPO E PERFORMANCE NO INSTAGRAM DA COMPANHIA DE TEATRO OS
SATYROS**

Sorocaba/SP

2016

VANESSA FRIÇO DO ESPÍRITO SANTO

**CORPO E PERFORMANCE NO INSTAGRAM DA COMPANHIA DE TEATRO OS
SATYROS**

Dissertação apresentada à Banca Examinadora do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação e Cultura.

Orientador: Professor Doutor Wilton Garcia

Sorocaba/SP

2016

Ficha Catalográfica

E78c Espírito Santo, Vanessa Friço do
Corpo e performance no Instagram da Companhia de Teatro Os Satyros / Vanessa Friço do Espírito Santo. -- 2016.
83 f. : il.

Orientador: Prof. Dr. Wilton Garcia
Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) - Universidade de Sorocaba, Sorocaba, SP, 2016.

1. Comunicação e cultura. 2. Teatro. 3. Desempenho (Arte). 4. Corpo como suporte da arte. 5. Imagens fotográficas. 6. Redes sociais on-line. 7. Instagram (Firm). I. Garcia, Wilton, orient. II. Universidade de Sorocaba. III. Título.

Vanessa Friço do Espírito Santo

**CORPO E PERFORMANCE NO INSTAGRAM DA COMPANHIA DE
TEATRO OS SATYROS**

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre no Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba.

Aprovada em: 05/12/2016.

BANCA EXAMINADORA:

Professor Doutor Wilton Garcia
Universidade de Sorocaba

Professora Doutora Viviane Melo de Mendonça
Universidade Federal de São Carlos

Professor Doutor Paulo Celso da Silva
Universidade de Sorocaba

À Deus, pela possibilidade da vida.

À Imaculada e Janilson, meus pais, por seu amor incondicional.

Ao Paulo, pela compreensão, companheirismo e amor.

A Octávio e Nelson, pelo incentivo e encorajamento.

Em memória de Alberto Guzik e Phedra D. Córdoba.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todas as pessoas que de alguma maneira contribuíram com essa pesquisa, ainda que informalmente, com sugestões, críticas e experiências compartilhadas. Citar cada um individualmente sempre apresenta o risco de esquecer alguém ou alguma contribuição fundamental.

Agradeço especialmente à Universidade de Sorocaba (UNISO), e ao Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura, pela possibilidade de desenvolver essa pesquisa. Agradeço aos professores do Programa, pelos inestimáveis ensinamentos e apontamentos para o desenvolvimento dessa dissertação.

Agradeço especialmente a orientação de Wilton Garcia. Sem seus ensinamentos, aulas, conversas e sua amizade, essa dissertação não seria possível.

Agradeço aos funcionários da Universidade de Sorocaba sempre dispostos a ajudar, esclarecer e orientar.

Pelas incontáveis colaborações de amigos. Rodrigo, Laís e Ivana pelo incentivo ao começar. À minha família, por entender minha ausência e incentivar nos momentos em que vacilei. Sobretudo ao Paulo, por ser ele ao meu lado.

Aos meus alunos, por contribuírem para este projeto de vida.

Aos colegas de turma com quem dividi aulas, compartilhando conquistas e frustrações.

Ao professor Paulo Celso da Silva e as professoras Mara Rovida Martini e Viviane Melo de Mendonça, pelas observações enriquecedoras para o aprimoramento das ideias desta dissertação.

Aos Satyros, pela inspiração.

Gratidão.



Ver supõe a distância, a decisão separadora, o poder de não estar em contato e de evitar no contato a confusão. Ver significa que essa separação tornou-se, porém, encontro. Mas o que acontece quando o que se vê, ainda que à distância, parece tocar-nos por um contato comovente, quando a maneira de ver é uma espécie de toque, quando ver é um contato comovente, quando a maneira de ver é uma espécie de toque, quando ver é um contato à distância? [...] o olhar é arrastado, absorvido num movimento imóvel e para um fundo sem profundidade. O que nos é dado por um contato à distância é a imagem, e o fascínio é a paixão da imagem.

Maurice Blanchot (1971, p. 22-23)

RESUMO

O teatro contemporâneo – além de expressão estética e cultural, plural e fragmentada – também é um veículo de comunicação em constante transformação. A presente pesquisa aborda o campo da comunicação e cultura sobre corpo e *performance* no teatro contemporâneo. Pertence a linha de pesquisa Mídia e Práticas Sócio-culturais. O recorte é realizado pela observação das fotografias postadas pela Companhia de Teatro Os Satyros no Instagram. Justifica-se ao olhar para o corpo como imagem corporal e propor uma investigação interdisciplinar nas novas mídias sociais. A problematização está em identificar, nas fotografias publicadas pela Companhia de Teatro Os Satyros, características do teatro pós-dramático, no que diz respeito a corpo e *performance*. Objetiva estudar corpo e *performance* nas fotografias da Companhia de Teatro Os Satyros publicadas no Instagram, sobretudo acerca da produção de presença. O percurso metodológico baseia-se em observar, descrever e discutir; uma pesquisa bibliográfica para dar suporte ao escopo e acompanhamento do perfil @ossatyros na mídia de relacionamento. O embasamento teórico desta pesquisa são os Estudos Contemporâneos, que aproximam estudos culturais e tecnologias emergentes, ao envolver comunicação, *performance* e teatro contemporâneo. A proposta desta pesquisa é observar as fotografias sob o ponto de vista da Comunicação e da Cultura. Desse modo, propor uma discussão sobre a produção de presença no teatro e na fotografia.

Palavras-chave: Comunicação e Cultura; Corpo e *Performance*; Teatro pós-dramático; Companhia de Teatro Os Satyros; Instagram.

ABSTRACT

Contemporary theater – besides aesthetic and cultural expression, Plural and fragmented – is also a medium in constant transformation. The present research addresses the field of communication and culture about body and performance in contemporary theater. Belongs to the research line Media and Practices Socio-cultural. The cut is made by observing the photographs posted on the Instagram of the *Companhia de Teatro Os Satyros* (The Satyros Theater Company). It is justified by looking at the body as a body image and propose an interdisciplinary investigation in the new social media. The problematization is to identify in the photographs published by the Satyros Theater Company characteristics of post-dramatic theater, In terms of body and performance. Objective to study body and performance in the photographs of the Satyros Theater Company published in Instagram, especially with regard to the production of presence. The methodological course is based on observe, describe and discuss; a bibliographic search to support the scope and follow up of the @ossatyros profile in the social media. The theoretical basis of this research is the Contemporary Studies, which bring together Cultural Studies and emerging technologies, by involving communication, performance and contemporary theater. The purpose of this research is to observe the photographs from the point of view of communication and culture. Thus, to propose a discussion about the production of presence in theater and photography.

Key words: Communication and Culture; Body and Performance; Post-dramatic theater; The Satyros Theater Company; Instagram.

Lista das Ilustrações

1 – Figura 1	20
2 – Quadro 1	22
3 – Quadro 3	23
4 – Fotografia 1	59
5 – Fotografia 2	62
6 – Fotografia 3	63
7 – Fotografia 4	65
8 – Fotografia 5	68

SUMÁRIO

1 – Introdução	11
1.1 – Motivação/Identificação	13
1.2 – Justificativa	16
1.3 – Problema de pesquisa	17
1.4 – Objetivos	19
1.5 – Percorso metodológico	19
1.6 – Embasamento teórico	21
2 – Capítulo I – Teatro Pós-dramático e Os Satyros	25
2.1 – Pós-dramático: noção conceitual	26
2.2 – Companhia de Teatro Os Satyros	37
3 – Capítulo II – Imagem corporal no Instagram	42
3.1 – Instagram	43
3.2 – Produção de Presença	49
4 – Capítulo III – As fotografias da Companhia de Teatro Os Satyros	56
4.1 – Fotografia e presença nas redes sociais	57
4.2 – O Instagram da Companhia de Teatro Os Satyros	58
4.3 – Os 120 dias de Sodoma	59
4.4 – Juliette	61
4.5 – A filosofia na alcova	64
4.6 – Discussão	69
5 – Considerações finais	75
6 – Referências	78



INTRODUÇÃO

Arriscar no território da contemporaneidade é sofrer os mesmos efeitos que seu objeto. Buscando entender o que está próximo, ao mesmo tempo em que é preciso afastar-se para compreender melhor.

(COHEN, 1998)

Os indivíduos relacionam-se com as coisas do mundo por meio de seus corpos. Assim, estabelece-se um diálogo entre natureza e cultura. Com o corpo e por meio dele, dão-se processos de comunicação, mediante as linguagens desenvolvidas culturalmente com o objetivo de promover a comunicação interpessoal.

Outras linguagens foram desenvolvidas, posteriormente, para serem utilizadas nas mais variadas mídias e, atualmente, para as múltiplas mídias sociais. O corpo está no centro da produção teórica contemporânea, particularmente no campo da Comunicação, ao qual esta pesquisa se insere.

As primeiras expressões miméticas eram tentativas de uma linguagem corporal para transmitir informação e, principalmente, para realização de rituais sagrados e profanos – como as festas dionisíacas gregas, que deram origem ao teatro ocidental (BERTHOLD, 2010). A partir da imitação de gestos, os indivíduos aprendem a se comunicar e se expressar. Basta observar uma criança. Sua primeira comunicação é com o corpo. Com movimentos e sons, a criança chama atenção para suas necessidades. E da observação e da imitação aprendem a se mover, a se alimentar e, do mesmo modo, a falar.

Interessa observar o corpo e a *performance* que executa nas fotografias publicadas no Instagram, a partir das características do teatro contemporâneo. Esse fazer teatral é pautado no corpo do/a ator/atriz, tendo a presença como uma de suas características marcantes.

Aqui, a comunicação e o teatro dialogam entre si, entrecruzam-se e utilizam-se mutuamente. As tecnologias emergentes, além de serem utilizadas nos espetáculos contemporâneos, têm servido de veículo de comunicação para alcançar o/a espectador/a. A divulgação nas redes sociais pode iniciar a experiência, a vivência do espetáculo. Diferente das mídias como jornal, revista, televisão e também do material de divulgação e publicidade dos espetáculos, a mídia social implica uma interação com o público, que escolhe seguir, comentar, curtir e/ou compartilhar a informação. Essas questões inauguram esta pesquisa.

Motivação/Identificação

O interesse pela pesquisa interdisciplinar, ao relacionar comunicação e cultura com o teatro, vem da aproximação com a arte teatral, a partir do trabalho como atriz e diretora. E também na pesquisa cênica performativa enquanto encenadora, ao desenvolver um trabalho voltado à preparação corporal para atores e atrizes, focado na presença material/corporal deles/as próprios/as e do público, nas principais montagens que dirigi¹, nos coletivos que participei² e no núcleo de pesquisa experimental³ que coordeno.

Desse trabalho, cresce a curiosidade pelo estudo do corpo, diante de tantas transformações tecnológicas e proliferação de imagens corporais nas mais variadas mídias. Ao ingressar no mestrado, meu desejo foi aproximar a comunicação e o teatro por seu elo mais forte, o corpo do/a ator/atriz. Fui motivada pelo interesse de aprofundar o olhar sobre essa comunicação tão efêmera como é a teatral, posto que cada espetáculo é único. Não se repete. Na apresentação seguinte, apesar de conter a mesma dramaturgia, ator/atriz interage com outro público, sob outras condições. Ao mesmo tempo em que do ponto de vista da cultura, o teatro contemporâneo atualiza a relação entre espectador/a e ator/atriz.

Mas o recorte não apareceu tão claramente. Havia o interesse em pesquisar o corpo do/a ator/atriz pelo olhar da comunicação. Com isso, investigar o que esse corpo comunica materialmente. De partida, não era proposta um estudo semiológico, nem tampouco hermenêutico do corpo no teatro, mas sim, estudar questões relacionadas à materialidade da comunicação, a partir da imagem corporal (GUMBRECHT, 2010), diante das disciplinas cursadas no mestrado.

Iniciei uma leitura pragmática de livros sobre teatro, cultura e teoria da comunicação. Nesse ponto, as disciplinas cursadas no Mestrado em Comunicação e Cultura foram providenciais para ajudar a traçar um percurso metodológico.

Ao observar o deslocamento do teatro contemporâneo das salas de teatro para outros espaços, percebo a mudança na relação com o público. O que coloca o

¹ Sombras (2010), Mobiliários (2013/2014), Corpo Santo (2016).

² Coletivo Cartão de Memória (2013/2014).

³ Núcleo de Pesquisa Cênica Experimental Peripatéticos.

corpo do/a ator/atriz como chave do processo comunicacional. Acredito encontrar nas fotografias publicadas no Instagram um desdobramento dessa experiência teatral.

A escolha da Companhia de Teatro Os Satyros para este estudo, justifica-se primeiramente por uma afinidade pessoal com a trajetória do grupo teatral. A Companhia de Teatro Os Satyros foi fundada em São Paulo, em 1989, por Ivam Cabral e Rodolfo García Vázquez. Os temas recorrentes da loucura, morte e sexo, junto a uma encenação performativa, colocam o corpo em evidência, ao utilizá-lo na comunicação direta com o público.

Conheci a Companhia de Teatro Os Satyros em 2006, apresentados por Alberto Guzik, que na época era meu professor, e também membro da Companhia. Naquele ano Guzik escreve *Um palco visceral* (2006), livro onde narra a história do grupo e descreve as características de seu “teatro veloz”. Desde então, acompanho o trabalho da Companhia em seus espaços na Praça Roosevelt, em São Paulo. Suas peças inovam e atualizam técnicas de atuação.

Já em 2012, quando ingressei na SP Escola de Teatro para o curso de formação em Direção Teatral, tive contato mais próximo com Os Satyros. Ivam Cabral e Rodolfo Garcia Vázquez eram, respectivamente, diretor da escola e coordenador do curso de direção. Na escola aumentei o interesse pela pesquisa sobre o corpo, principalmente pelo trabalho desenvolvido pelo módulo de teatro performativo, que resultou na criação do Coletivo Cartão de Memória, do qual fui diretora entre 2013 e 2014. O grupo realizava uma pesquisa performativa acerca da memória da cidade de São Paulo, contada pelo corpo de atores/atrizes, tendo como referencial teórico a obra *Cidades invisíveis*, de Ítalo Calvino (2003).

A escolha de Os Satyros, além da afinidade pessoal, deve-se também ao fato de poder encontrar facilmente no grupo as características que definem o teatro contemporâneo, como simultaneidade, corporeidade, dramaturgia visual, diversidade cultural e sexual, dentre outras que explicitaremos no desenvolvimento desta dissertação.

Ao estudar as transformações culturais provocadas pelas tecnologias emergentes, passei a acompanhar as mídias sociais e buscar a comunicação nas imagens. Percebi a necessidade de olhar para essa comunicação imagética para investigar o que há de materialidade nela.

O aplicativo Instagram se configura como mídia social voltada principalmente para o compartilhamento de imagens. Ao observá-lo, acredito encontrar características do teatro contemporâneo, principalmente o caráter de imediatismo, marca dessa mídia de relacionamento.

Desse modo, o teatro contemporâneo como movimento estético e cultural, plural e fragmentado – e também como mídia em constante transformação – estuda a relação ator/a e espectador/a como elemento de interação e presença. Interessa o diálogo entre comunicação e teatro, porque considero que teatro, além de uma arte, é também uma potente mídia, multifacetada, que mantém contato direto com o/a espectador/a.

Quando decidi desenvolver essa pesquisa de mestrado, quis reunir a formação acadêmica no campo da comunicação com a experiência artística/teatral. Primeiro por acreditar que comunicação, arte e cultura são campos indissociáveis e complementares. Depois, pela convicção de ser o teatro um processo comunicacional potente, que possibilita a produção de conhecimento e subjetividade pelos estudos da comunicação.

Atualmente, em paralelo com a pesquisa acadêmica, participo do Núcleo de Pesquisa Cênica Experimental Peripatéticos. O núcleo tem o corpo e a questão de gênero como disparadores dos procedimentos de criação cênica. Um dos princípios seguidos é apresentar os resultados cênicos da pesquisa em espaços não convencionais ao teatro. Busca-se com isso desenvolver uma proposta cênica que tire ator/atriz de uma posição hierárquica superior ao público. Propõe uma comunicação bilateral, ao retirar o público de uma posição de espectador. Permite que este também seja atuante e *performer* da ação. Desse modo, o/a espectador/a participa de uma experiência cênica, e não mais somente a assistem.

Justificativa

Tanto no teatro, quanto na *performance*, a presença física do corpo do/a ator/atriz, estabelece vínculos com o corpo do/a espectador/a e comunica com este. Esses vínculos são resultado de uma relação de afeto, ou seja, de quanto o corpo do/a artista afeta, toca, punge, interage com o corpo do/a espectador/a. É, também, uma questão cultural. Baitello Jr. (2014, p.12) afirma que:

Comunicação e cultura constituem-se, desse modo, em esferas indissociáveis. Impossível pensar a comunicação humana sem a vertente histórica dada pela cultura. Igualmente impraticável compreender os fatos da cultura humana [...] sem considerar as maneiras como eles se transmitem e se conservam no tempo e no espaço da vida. Tais maneiras de criação, transmissão e conservação da cultura humana são aqui deliberadamente vistas como suas estratégias comunicativas.

Assim, o campo da comunicação discute fenômenos e atualizações relacionados a mudanças culturais. Permite observar, descrever e discutir, como estímulo à reflexão. O compartilhamento de fotografias em mídias sociais desponta como prática cultural atualizada, a partir da popularização do acesso à internet e o crescente uso de dispositivos móveis.

Eagleton (2011, p. 147) afirma que a cultura contemporânea está ancorada no corpo. Porém, somente na segunda metade do século XX é que as ciências da comunicação voltaram-se para ele. “Só então começaram a se estudar o corpo em sua potencialidade comunicativa” (BAITELLO JR., 2014, p. 45). Nesses primeiros anos do século XXI, as humanidades têm olhado para o corpo, examinado como mídia nos processos comunicacionais.

Esta pesquisa propõe uma investigação, por meio do Instagram, das características do teatro contemporâneo com relação à imagem corporal do/a ator/atriz – e, também, personagem – nas fotografias da Companhia de Teatro Os Satyros, em seu perfil na mídia social.

Com a constante utilização das novas mídias tecnológicas e sociais, a experiência de interação com os espectadores vai além da duração de uma apresentação. Essa experiência pode ser vivenciada por meio de um computador. Ou em qualquer lugar que estejam com seus aparelhos digitais (smartphones, tablets, computadores portáteis, etc.).

Assim, pretende-se produzir reflexões a respeito da imagem do corpo do/a ator/atriz, que quando performatizado instaura a personagem. Ao transportar esse sujeito, ou seja, a imagem corporal, para as mídias sociais, passa a participar de modelo de relacionamento social, político e artístico, que ocorre por meio de redes. Não existe mais somente a afetação (produção de afeto, vínculo) face a face.

Comunicar com o corpo, no aqui e agora, é a experiência contemporânea desse teatro pós-dramático, que prescindir a um texto, a uma sala de teatro. Um teatro que vem da união do teatro dramático com a *performance arte*. Muitas vezes, mostrar-se desprovido de uma dramaturgia convencional. Agora, ator/atriz equivale a co-criador do espetáculo. Pressupõe conexão, heterogeneidade, multiplicidade. Ao propor esse diálogo entre teatro, fotografia e *performance*, pretende-se uma discussão sobre o corpo e a imagem corporal na comunicação.

Problema de pesquisa

No teatro, o corpo apresenta-se como parte relevante no processo comunicacional. De um lado do processo está o corpo do/a ator/atriz, do outro o corpo do/a espectador/a. Para haver comunicação no teatro é preciso que ambos dividam um mesmo tempo e espaço.

Estudar o corpo na contemporaneidade pode se tornar uma longa tarefa, com muitos desdobramentos. Optei pelo estudo da imagem corporal apresentada no Instagram, relacionando-a com o corpo no teatro contemporâneo e na *performance*, como dispositivo de comunicação e de presença, com função estratégica concreta (AGAMBEM, 2009).

Ao mesmo tempo em que materialidade do corpo obedece à materialidade da comunicação, também, corresponde à confirmação da existência do sujeito. A partir do corpo, o sujeito se comunica e se relaciona. Igualmente está no corpo a marca da individualidade e da identidade de cada sujeito. O rosto, depois a impressão digital, e mais recentemente o código genético, são escrituras dessa existência individual do sujeito contemporâneo.

No teatro contemporâneo, o corpo muitas vezes aparece como disparador da pesquisa cênica. Com o abandono do primado do texto, o corpo do/a ator/atriz, torna-se além de mídia, tema da pesquisa na cena teatral contemporânea. Sem mais depender do texto, a presença comunica com o/a espectador/a. A afetação ocorre em relação a esse corpo exposto, tanto no palco quanto na internet.

Esse teatro pós-dramático – como denomina Lehmann (2007) – retira o texto dramaturgico e a criação literária de um lugar hegemônico, que menospreza o trabalho de criação corporal do/a ator/atriz. O corpo no teatro pós-dramático caracteriza-se pela presença. Não mais explora exclusivamente sua capacidade de produzir determinada mensagem. Consequentemente, passa a ter a capacidade de “perturbar, de interromper toda semiose que possa provir da estrutura, da dramaturgia e do sentido linguístico. Por isso, sua presença é sempre pausa de sentido” (LEHMANN, 2007, p. 337). A imagem corporal também chega até o/a espectador/a em sua materialidade, naquilo em que é não conceitual, um gesto, uma forma de movimentar-se, um ritmo. Assim, o corpo do/a ator/atriz afeta o/a espectador/a como comunicação, que acontece mais por “contágio” que por informação. Ou como explica Lehmann (2007, p. 338):

A comunicação como contágio por uma bactéria não é transmissão de informação; antes, equivale a uma fusão e uma participação miméticas. Poder-se-ia dizer que a dinâmica que o drama mantinha como forma de procedimento é transposta para o corpo, para sua existência banal. Opera-se uma autodramatização da physis. O impulso do teatro pós-dramático de concretizar a presença intensificada (“epifanias”) do corpo humano é uma busca da antropofania.

Nesse contexto, cabe pensar sobre corpo e imagem corporal e observá-lo sob uma ótica interdisciplinar. Proponho uma discussão que relacione a comunicação, a fotografia e o teatro contemporâneo às mídias digitais. Assim, pretendo, por meio das fotografias na mídia social, considerar as características dessa contemporaneidade, especificamente na página do Instagram da Companhia de Teatro Os Satyros. Considero o Instagram como mídia social (RECUERO, 2009), que funciona a partir de um aplicativo desenvolvido para funcionar em aparelhos celulares, que proporciona o estabelecimento de redes sociais.

A escolha do Instagram deve-se ao fato de prevalecer a publicação de fotografias, e passar a sensação de instantaneidade, semelhante ao fazer teatral. O

aplicativo se mostra como mídia social para compartilhamento de fotografias. Ao estudar as características da cena teatral contemporânea nas fotografias publicadas pelos Satyros, dentre tantos questionamentos inerentes, a pergunta que norteia essa pesquisa é:

Como é possível encontrar, nas fotografias publicadas pela Companhia de teatro Os Satyros, características da contemporaneidade, no que diz respeito a corpo e *performance*?

Objetivos

A partir do questionamento esta dissertação tem por objetivo geral:

- Estudar corpo e *performance* nas fotografias do grupo teatral Os Satyros publicadas no Instagram, ao considerar as características do teatro contemporâneo, sobretudo no que diz respeito à produção de presença.

Os objetivos específicos são:

1. Observar as fotografias publicadas na mídia social Instagram na conta do grupo teatral Os Satyros, ao descrever como o corpo emerge.
2. Identificar a partir da observação, descrição e discussão, as características marcantes do teatro contemporâneo encontradas nessas fotografias, ao observar a *performance* e a produção de presença do corpo no Instagram, mediante as fotografias de Os Satyros.

Percurso metodológico

O percurso metodológico elaborado baseia-se nos estudos contemporâneos, por meio de uma pesquisa qualitativa. A proposta previa o cumprimento de três etapas que são observar, descrever e discutir a questão do corpo e da *performance* transportados do teatro para as mídias sociais.

Foram observadas as características do teatro contemporâneo nas mídias sociais, do ponto de vista da comunicação e da cultura, por meio das publicações na conta do grupo teatral Os Satyros no aplicativo Instagram (ver Capítulo II).

Também, iniciou-se o acompanhamento diário do perfil @ossatyros na mídia social *Instagram* de abril de 2015 até junho de 2016, para observação das publicações. O recorte partiu das fotografias publicadas no Instagram, que tivessem o corpo como protagonista e não houvesse texto incluído nas imagens. Foram selecionadas as fotografias dos espetáculos que compõem a *Tetralogia Libertina*, que são: *120 dias de Sodoma*, *Juliette*, *A filosofia na alcova* e *Justine*. Em paralelo, iniciou-se uma pesquisa bibliográfica, baseada nos estudos contemporâneos, como suporte teórico a esse percurso. Foram 43 imagens publicadas e um vídeo. Dessas, 22 imagens não continham textos inseridos.

Figura 1 – Ingressos dos Espetáculos



Fonte: Autoria própria

O próximo passo foi selecionar cinco fotografias dentre essas 22 imagens e proceder a uma descrição delas. Por opção metodológica, decidi assistir aos espetáculos de que tratam as imagens somente após essa descrição material das imagens. Essa escolha se deve à opção pelo estudo da produção de presença (GUMBRECHT, 2010). Acreditava que ao assistir aos espetáculos anteriormente, seria inevitável olhar para as fotografias, sem que estivesse impregnada pelo sentido

do espetáculo. Somente com a peça *Justine* se deu o contrário. Assisti primeiro ao espetáculo e depois fui selecionar e descrever as fotografias⁴.

Os espetáculos foram assistidos entre agosto de 2015 e junho de 2016. As peças entraram em cartaz no espaço Estação Satyros, na Praça Roosevelt, na cidade de São Paulo. Trata-se do subsolo de um prédio, adaptado para sala teatral.

Embasamento teórico

Os estudos contemporâneos (AGAMBEM, 2009; BAUMAN, 2013; BHABHA, 1998; CANCLINI, 2008; EAGLETON, 2011, 2016; GARCIA, 2013, 2016; GUMBRECHT, 1998, 2010, 2012; HALL, 2002, 2003) são a base do referencial teórico escolhido para essa pesquisa, por aproximarem os estudos culturais e as tecnologias emergentes e permitir um diálogo com a teoria teatral contemporânea.

Para pensar o teatro contemporâneo (ver Capítulo I), busca-se ir além da temporalidade. Parto dos Estudos Contemporâneos, para marcar a contemporaneidade como uma questão de atualização e aproximação com a inovação. Trata-se de uma proposta interdisciplinar, que associa e desdobra noções entre os Estudos Culturais e as tecnologias emergentes.

Os Estudos Culturais apresentam uma teoria política, social, preocupada com o ser, sobretudo, na relação com as tecnologias emergentes. Tais tecnologias relacionam com a constante atualização e com a inovação na utilização de dispositivos. Os estudos contemporâneos tem a ver com produção de conhecimento associada a produção de subjetividade.

A pesquisa bibliográfica foi dividida em três frentes, que hora se cruzam, hora se complementam: a) os Estudos Contemporâneos, a questão do corpo e comunicação, da produção de presença e das tecnologias emergentes; b) a teoria teatral, no que diz respeito aos estudos do fazer cênico contemporâneo, pós-

⁴ No momento da estreia de *Justine*, última peça da tetralogia a entrar em cartaz na temporada estudada, houve um hiato nas publicações da Companhia de Teatro Os Satyros em seu perfil no Instagram.

dramático e performativo; c) a fotografia e a imagem. Os principais referenciais aparecem listados no quadro 1.

Quadro 1: Referencial Teórico

Autor	Conceitos
Norval Baitello Jr. (2012, 2014)	Comunicação, corpo e imagem
Hans Ulrich Gumbrecht (1998, 2010, 2012)	Produção de presença
Hans-thies Lehmann (2007)	Teatro pós-dramático
Alberto Guzik (2006)	Os Satyros

Fonte: autoria própria.

Foi a partir da leitura do livro *Produção de presença*, de Hans Ulrich Gumbrecht (2010), que as noções de produção e efeito de presença passaram a relacionar o corpo no teatro e a comunicação. Outro livro foi fundamental para ressaltar o problema de pesquisa: *A câmera clara*, de Roland Barthes (2012). A relação que Barthes traça entre fotografia e teatro e a questão do *punctum*, foi relacionada com a cultura de presença apresentada por Gumbrecht (2010), por Lehmann (2007)

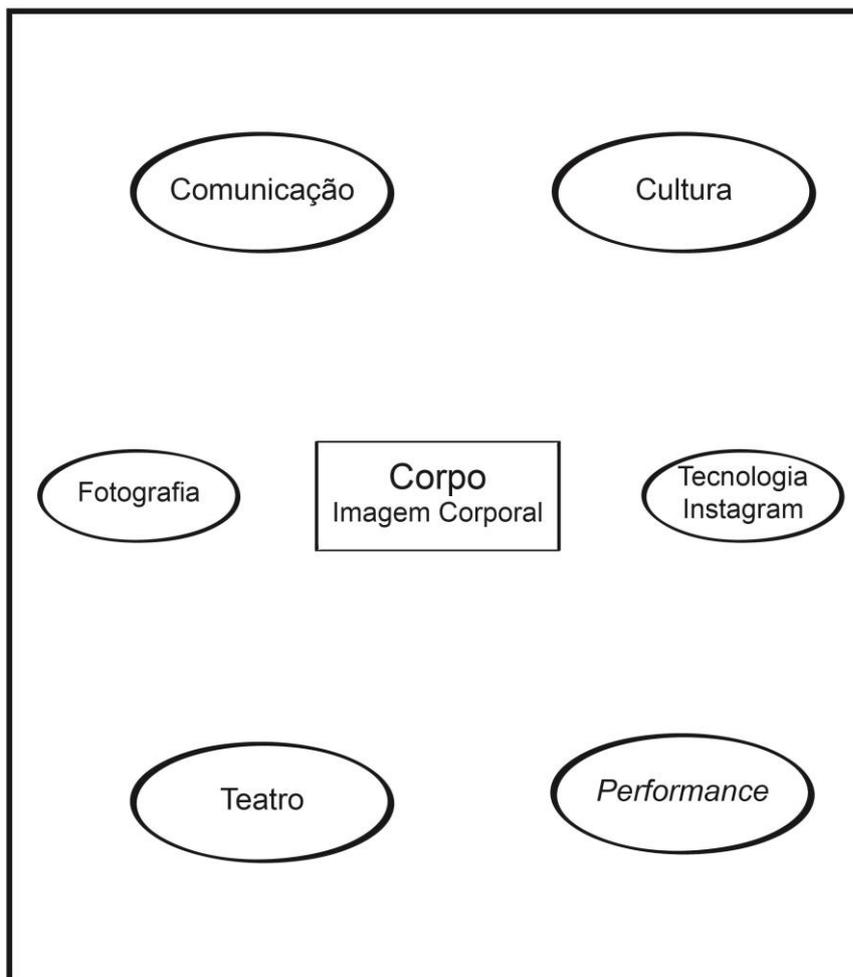
Como conceitos complementares, observei estudos que ajudam a pensar o contemporâneo e a perceber o problema, tendo como referência autores, como Néstor Garcia Canclini (2008), Homi K. Bhabha (1998), Stuart Hall (2002, 2003) e Terry Eagleton (2011, 2012, 2016). Assim como Wilton Garcia (2013) sobre o contemporâneo e o usuário-interator. Incluí leituras acerca do teatro contemporâneo, onde cito Jean-Pierre Ryngaert (1996, 1998) e Silvia Fernandes (2010), que tão bem observa a cena teatral brasileira, assim como Patrice Pavis (2010). Cohen (1998, 2007) e Garlson (1997, 2009) fornecem esclarecimentos acerca da *performance*.

Algumas referências complementares a essa pesquisa são: Jacques Aumont (2002), Eugênio Barba (2012), Zygmunt Bauman (2013), Walter Benjamin (1994), Judith Butler (2003), Andrew Keen (2012), Nietzsche (2011), Francisco Ortega (2007), Mario Perniola (2000, 2005) e Nízia Villaça (1999, 2000, 2001).

Estão envolvidas nessa dissertação noções de cultura, contemporaneidade, corpo e fotografia. Apresento discussão acerca da construção de novos paradigmas, que instauram a comunicação, a cultura e as artes, senão como uma coisa só, mas uma rede de pensamento, ao alocar junto as novas tecnologias, uma reorganização social e de valores simbólicos na sociedade contemporânea.

Observo uma ligação entre as noções e teorias que norteiam a presente pesquisa, observando o corpo como elo central dessas inter-relações. O corpo está ao centro da pesquisa. Observado a partir da cultura e da comunicação. Embasado nas teorias dos estudos contemporâneos e do teatro pós-dramático. Relaciona teatro, performance, fotografia e novas tecnologias.

Quadro 2 – Noções trabalhadas



Fonte: Autoria própria.

O primeiro capítulo desta dissertação, Teatro pós-dramático e Os Satyros, pontua as noções e as características de teatro contemporâneo – pós-dramático e performativo. Também identifica a Companhia de Teatro Os Satyros com suas características e descreve o histórico do grupo, além da produção artística/cultural.

O capítulo segundo, intitulado Imagem corporal no Instagram, aborda sobre a imagem corporal e suas características dentro da produção imagética contemporânea. Apresenta noções de imagem complexas e a possibilidade de uma leitura dessas imagens compartilhadas nas mídias digitais e novas formas de comunicação artísticas mediante tecnologias emergentes, a partir do estudo da cultura de presença; Também, apresenta o Instagram e procura identificar as possíveis ligações entre o teatro e a fotografia;

O capítulo III, As fotografias da Companhia de Teatro Os Satyros, apresenta as fotografias da tetralogia libertina, publicadas no Instagram da Cia Os Satyros. Observam as características do teatro contemporâneo e do efeito de presença. Propõem uma leitura dessas fotografias a partir da materialidade da comunicação.



Capítulo I

TEATRO PÓS-DRAMÁTICO E OS SATYROS

E que significado tem então o delírio dionisíaco? Como? O delírio não seria talvez inevitavelmente o sintoma da degenerescência, da decadência, da civilização demasiado avançada? O que nos indica aquela síntese de um deus e de um bode no sátiro? Que experiência, que impulso irresistível levaram o grego a representar como um sátiro o entusiasta dionisíaco, o homem primitivo?

(NIETZSCHE, 2011, p. 17)

Esse primeiro capítulo aborda os estudos sobre teatro contemporâneo e a Companhia de Teatro Os Satyros. Trata do conceito de pós-dramático e suas implicações na cena contemporânea. Localiza a Companhia de Teatro Os Satyros neste contexto.

As noções e autores aqui utilizados são mídia (PROSS, 1987), contemporâneo (AGAMBEM, 2009; GARCIA, 2013); Teatro pós-dramático (LEHMANN, 2007); *Performance* (COHEN, 1998, 2007; GARLSON, 2009); e produção de presença (GUMBRECHT, 2010). Está dividido em dois tópicos: a) a noção conceitual de Teatro pós-dramático, e; b) A Companhia de Teatro Os Satyros.

Pós-dramático: noção conceitual

No teatro, a materialidade do corpo assume o centro dos processos comunicacionais, a partir do corpo do/a ator/atriz. É pelo corpo que o sujeito se relaciona com as coisas do mundo. O corpo pode ser observado como natureza ou como construção cultural. Torna-se possível falar sobre corpo biológico e corpo filosófico; corpo social; corpo como linguagem; imagem corporal; além de diversas outras alegorias.

Olho para o corpo aplicando a noção de corpo como mídia, ao seguir o pressuposto estabelecido por Harry Pross (1987), de que a comunicação parte do corpo e ao corpo se destina. O corpo é o que chama de mídia primária. Desse modo, tomando o teatro como processo comunicacional, o corpo funciona como mídia primária. Estabelece uma comunicação direta entre ator/atriz e espectador/a.

Ao ser transportado para a fotografia na mídia social, o corpo passa a ser estudado como imagem corporal. São consideradas mídias secundárias, pois são perceptíveis sem o uso de aparatos. As mídias digitais dependem de uma tecnologia, um suporte para chegar até o usuário-interator. Podem ser consideradas mídias terciárias (PROSS, 1990). O usuário-interator é o sujeito que interage com as tecnologias emergentes (GARCIA, 2013). Ao mesmo tempo em que recebe informação, também produz informação que é compartilhada em rede.

Busquei olhar para o corpo no campo interdisciplinar da comunicação, ao relacionar teatro, fotografia e *performance*. É preciso pensar a comunicação mais do que como “processo simbólico pelo qual a realidade é produzida, mantida, recuperada e transformada”, como afirma Bulik (2001, p. 25). A proposta é olhar a comunicação como relação materializada entre corpos.

Para observar essa materialidade, parto da natureza corpórea, considerada pela carne, pelo sangue. No teatro vemos o corpo do/a ator/atriz em ação. Ao observar o corpo transportado para a fotografia, passo a chamá-lo de imagem corporal. A imagem corporal tem uma condição diferente da materialidade do corpo.

Observar as fotografias no Instagram faz pensar sobre a dimensão estética, associada hoje com um forte cunho tecnológico. Não interessa somente o que está na cena, mas como aparece na cena. Eagleton (2011, p.147) afirma que a cultura contemporânea está ancorada no corpo. Isso implica dizer que o corpo, ao mesmo tempo em que confere ao sujeito a condição de indivíduo, também é um corpo universal.

Para estabelecer uma relação entre o teatro contemporâneo e as tecnologias emergentes, faz-se necessário esclarecer em que condições esse diálogo ocorre. Nessa direção, é primordial atualizar a noção de contemporâneo e as características que descrevem a contemporaneidade.

Olhar para o contemporâneo não se configura simplesmente em uma questão temporal. Requer afastar-se do próprio tempo cronológico, distanciar-se ao mesmo tempo em que se adere a este tempo. Giorgio Agambem (2009, p. 58-59) formula e expõe o que considera ser contemporâneo, baseado na condição de temporalidade, marcada cronologicamente:

Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e aprender o seu tempo.

Agambem (2009, p. 65) afirma que “perceber no escuro do presente essa luz que procura nos alcançar e não poder fazê-lo”, significa ser contemporâneo. Em

outras palavras, olhar criticamente para o próprio tempo, estar dentro dele, mas também, como se o observasse de fora. Esse movimento percepto-cognitivo atualiza os dados.

É necessário observar essas constantes atualizações, sem se prender ao tempo cronológico. Não se prender a um tempo é ser capaz de oscilar entre passado, presente e futuro. Poder olhar e avaliar o que já se passou, mesmo que não tenha participado daquele momento; pensar o que virá, mesmo que não aconteça como se espera; e principalmente, experienciar intensamente o que se vive no presente.

Os acontecimentos e expressões de um dado momento não devem ser compreendidos como se fossem produtos daquele tempo histórico. Ao observar o teatro contemporâneo, busca-se compreendê-lo como manifestação cultural. Ao mesmo tempo em que é um processo de criação artística, igualmente, é um processo comunicacional. Para Baitello Jr. (2014, p. 94), “o que se denomina comunicação nada mais é que a ponte entre dois espaços distintos”, ou seja, dois corpos. No teatro, o corpo do/a ator/atriz se apropria do espaço cênico e o divide com o/a espectador/a.

Para pensar a cena contemporânea, adotei a noção de teatro pós-dramático, defendida por Hans-Thies Lehmann (2007). Esse termo não é consenso entre os pesquisadores contemporâneos, como: Ryngaert (1996), Josette Féral (2008), Sílvia Fernandes (2010), entre outros. Isso se deve ao fato de que, na medida em que se atribui a denominação de “pós”, pode-se incorrer no risco de acreditar em algo que emerge após o fim do drama, o que não é verídico. O drama não deve acabar, pois passa por uma reconfiguração, em sua forma e conteúdo. Féral (2009) aplica a noção de teatro performativo, identificando esse fazer cênico com a *performance art*.

Ao investigar uma ação cênica deve-se levar em conta as presenças de ator/atriz e espectador/a. Significa dizer, que através dessas presenças ocorre o processo comunicacional. Uma comunicação cara a cara, a partir do encontro que acontece entre corpos espectadores e corpos atuadores.

O corpo assume um papel preponderante nessa comunicação diferenciada. A comunicação com o público não ocorre mais, ou não somente, através de uma dramaturgia escrita previamente por um/a autor/a. A interação é feita por meio da corporalidade do/a ator/atriz diante do/a espectador/a. Para Patrice Pavis (2010, p. 415), corporalidade é “a soma das qualidades físicas do corpo do ator, especialmente sua aparência, a materialidade de seu corpo fisiológico e a ação ‘performática’ que realiza”. Ou pode ser o efeito de presença causado pelo corpo desse/a ator/atriz (GUMBRECHT, 2010).

Desse modo, pode-se dizer que a comunicação humana começa na mídia primária, e acontece cara a cara, corporal e simultaneamente. Assim, no teatro, a comunicação só se torna possível com a participação do público, ainda que este se coloque apenas como espectador. O público comunica com risos, lágrimas, suspiros, sustos, exclamações e silêncios. Interage com o espetáculo à medida que observa e tem seu corpo afetado, de alguma maneira, pela presença de atores/atrizes em cena.

O corpo apresenta-se como elemento da ordem da presença, da “sensorialidade”, com uma complexidade que vai além das abstrações e representações.

O interesse é estudar o corpo no teatro contemporâneo sob a ótica da comunicação. Aqui, a comunicação começa no corpo e produz um efeito de presença, além do sentido produzido pelo texto. Interessa observar o corpo teatral transportado para a fotografia, na mídia social Instagram, como imagem corporal.

Identifico no trabalho da Companhia de Teatro Os Satyros características do teatro contemporâneo, pós-dramático e performativo. Pode-se observar em seu trabalho, o caráter parcial, macabro, fragmentado, múltiplo, não linear, simultâneo, descontínuo, acelerado, hermético, heterogêneo, aberto. Isso demonstra que estão inseridos no contexto do teatro pós-dramático (LEHMANN, 2007).

O trabalho da Companhia de Teatro Os Satyros, como expressão artística, possui na transgressão uma necessidade. É através da transgressão que as fronteiras, agora bem mais maleáveis, são transpassadas. É Foucault (2001, p. 32-

33) quem melhor explica essa necessidade de transgressão das expressões artísticas:

Talvez um dia ela (a transgressão) pareça tão decisiva para nossa cultura, tão oculta em seu solo quanto o fora outrora, para o pensamento dialético, a experiência da contradição. [...] A transgressão e o limite devem um ao outro a densidade de seu ser. [...] A transgressão não busca opor nada a nada [...] não faz resplandecer o outro lado do espelho para além da linha invisível [...] ela toma, no âmago do limite, a medida desmesurada da distância que nela se abre e desenha o traço fulgurante que a faz ser.

A transgressão no teatro pós-dramático aparece como atualização de um sistema de comunicação há muito vigente, a encenação dramática, pautada por um texto que deve ser representado. O teatro pós-dramático sai das salas teatrais convencionais; usa elementos tecnológicos; desconstrói as unidades tempo e espaço e suprime o primado do texto dramaturgico em função do encontro entre ator/atriz e espectador/a. Assim, o teatro contemporâneo revela um paradoxo: o que Homi Bhabha (1998) chama de a morte do autor e o renascimento do sujeito. O autor, no contexto teatral, seria o dramaturgo/a. O sujeito é a imagem corporal do/a ator/atriz. Bhabha ainda explica (1998, p. 23):

O presente não pode ser mais encarado simplesmente como uma ruptura ou um vínculo com o passado e o futuro, não mais uma presença sincrônica. Nossa autopresença mais imediata, nossa imagem pública, vem a ser revelada por suas descontinuidades, suas desigualdades, suas minorias.

A personagem e a dramaturgia saem do centro do processo comunicacional e cedem lugar à materialidade dos corpos que se encontram no momento da cena, dentro e fora dela. Ou seja, os corpos de ator/atriz e espectador/a.

O teatro pós-dramático não existe como gênero novo e unificado, como se possuísse uma noção de conjunto. Trata-se de uma noção e não de uma linguagem cênica. Possui como elementos recorrentes a fragmentação, deformação, subversão, transgressão, descontinuidade, não-textualidade, plurimedialidade e anulação entre fronteiras de linguagens.

É o teatro que está para além do drama. Ultrapassa o texto dramaturgico, que está entre as possíveis dramaturgias do palco. Mas a dramaturgia também é construída por outros elementos cênicos, como a dramaturgia visual (cenário e

iluminação) e a dramaturgia sonora. Isto é, modificou-se o paradigma da construção de um espetáculo a partir da construção de um texto dramático.

Lehmann (2007) apresenta o pós-dramático como aquilo que se refere ao problema concreto de estética teatral. Não pretende uma ilusão da realidade, e sim uma experiência. Esse ponto que parece primordial, em si só não responde pelas características do teatro contemporâneo.

Para Silvia Fernandes (2010), a ausência do drama e a quebra da ilusão da realidade formam as linhas divisórias entre o teatro pós-dramático e o dramático. A autora afirma que "somente quando os meios teatrais se colocam no mesmo nível do texto, ou podem ser concebidos sem o texto, que se pode falar em teatro pós-dramático" (FERNANDES, 2010, p. 49). Assim, a ausência de texto não assegura a existência de um teatro pós-dramático, mas o uso que a encenação faz do texto dramático imprime essa característica. Mesmo ao utilizar um texto dramático, ele não é mais soberano em relação aos outros elementos que compõem a cena.

Lehmann não exclui completamente o drama do teatro. Para ele (LEHMANN, 2007, p. 33), o teatro pós-dramático "se vê impelido a operar para além do drama, em um tempo após a configuração do paradigma do drama no teatro. Ele não quer dizer negação abstrata, mero desvio do olhar em relação à tradição do drama". Mesmo utilizando uma dramaturgia textual, essa não é mais o guia absoluto da encenação. Outros elementos compõem essa dramaturgia, ao receber valor equivalente ao concedido ao texto. Como, por exemplo, iluminação e sonoplastia.

O teatro age por meio da "simultaneidade de canais de enunciação, da pluralidade de significados e da estabilização precária em estruturas parciais, em lugar da fixação em um modelo geral" (FERNANDES, 2010, p. 49). Assim, a atuação, a preparação corporal, os procedimentos de ensaio, a proposta sonora ou de iluminação e também o texto podem ser disparadores, provocadores da criação cênica. Muitos espetáculos partem de provocações de luz ou de cenário, por exemplo, para, à partir de improvisações, haver proposição de cenas e só depois passam a escrita do texto.

A cena teatral contemporânea é híbrida, miscigenada, multifacetada. Suas fronteiras são bordas flexíveis; as quais flertam com artes-plásticas, música, dança, audiovisual, *performance arte* e cada vez mais as tecnologias emergentes.

Ao escolher lugares públicos ou não convencionais para realização de espetáculos, espaços fora do palco tradicional, a encenação leva à uma reconfiguração da ótica do/a espectador/a, não mais localizados em uma plateia. Leva o público a um novo modo de percepção. A narrativa, muitas vezes, ocorre por uma linguagem em fluxo, fragmentada. Abandona-se, assim, uma pretensa linearidade. Uma das características da ação dramática é que ela deva acontecer em determinado tempo e espaço. O pós-dramático não elimina totalmente essas unidades, mas elas não são mais essenciais para a comunicação teatral. Aparentemente só se torna comunicável o que é impactante.

Para Lehmann (2007), o teatro pós-dramático surge como modo novo de utilização dos significantes no teatro, que exige mais presença que representação. A experiência passa a ser compartilhada e não transmitida pela dramaturgia. Vale mais o processo que o resultado, mais a manifestação e o impulso de energia que a informação.

No teatro dramático, existe um foco na representação. Por sua vez, o teatro contemporâneo está voltado para a atuação. Da mesma forma que abandona a submissão ao texto, conseqüentemente, retira do centro do trabalho do/a ator/atriz a criação de personagens. Este/a se volta para a experiência, que passa a ser considerada a face dessa expressão artística e comunicacional, em que se pode observar e reatualizar circunscrições culturais da sociedade.

Como traço marcante do teatro pós-dramático aparece a parataxe (LEHMANN, 2007, p. 143). Significa que os recursos teatrais não seguem mais uma estrutura hierárquica. A linguagem não é mais privilegiada diante dos outros elementos teatrais. O que retira do/a espectador/a a atenção exclusiva do texto. O público passa a ter uma nova experiência diante da encenação. Faz parte de um experimento cênico, de uma presença corporal.

Assim, os elementos teatrais abandonam a hierarquia do drama, fogem de um ordenamento e passam a ser simultâneos. Falam simultaneamente com o/a espectador/a. O que, por um lado, pode provocar o parcelamento da percepção – posto que ocupam simultaneamente um mesmo patamar de importância – e, por outro, o colocar em lugar de experiência. A densidade do drama é reduzida com a possibilidade de outros elementos assumirem papel predominante. No lugar de uma dramaturgia pautada no texto, Lehmann (2007, p.153) fala de uma dramaturgia visual e, também, de uma dramaturgia sonora. Segundo o autor (2007, p. 157):

Apesar de todos os esforços para encerrar o potencial de expressão do corpo em uma lógica, uma gramática, uma retórica, a aura da presença corporal continua a ser o ponto do teatro no qual se dá o desvanecimento de todo significado em favor de uma fascinação distante do sentido, de uma “presença” espetacular, do carisma ou da “irradiação”.

O corpo torna-se o ponto central do teatro, em sua substância física e gestual, com uma “corporeidade autossuficiente”, (LEHMANN, 2007, p. 157). Ou seja, exposto em sua intensidade, em sua “presença aurática”, ao dissociar o corpo da linguagem. Para Lehmann (2007, p. 173), a obra é convertida em processo:

Contrariando assim o caráter de signo e de representatividade, o teatro pós-dramático propõe uma experiência pragmática, dentro de um acontecimento ou uma situação. Os atos acontecem no aqui e agora. “Assim, um teatro que não mais é simplesmente algo a ser assistido, mas situação social, escapa a uma descrição objetiva porque representa para cada um dos participantes uma experiência que não conflui com a experiência dos outros. Ocorre uma virada do ato artístico em direção ao observador, o qual se depara com sua própria presença e ao mesmo tempo se vê forçado a travar uma contenda virtual com o criador do processo teatral: o que se espera dele?”

O/a espectador/a passa a ter a oportunidade de uma percepção diferente. Ao perder a ilusão dramática, pode ampliar a sua percepção, para além do que está sendo “representado”. Expande sua percepção de si e de seu papel no processo comunicacional.

O fator da presença altera a percepção corpórea do/a ator/atriz. A representação de uma personagem deixa de ocupar o primeiro plano dessa percepção, posição que passa a ser ocupada pela vividez, pela presença. Há uma dualidade entre incorporação e comunicação. Essa comunicação face a face intensifica a produção de presença (GUMBRECHT, 2010).

Lehmann (2007, p. 227) complementa esse pensamento ao afirmar que o teatro “precisa deixar de ser obra oferecida como produto coisificado”, por sua própria situação de obra não durável. Deve assumir-se como ato de uma comunicação que não só reconheça o caráter de efemeridade como fator “indispensável da prática de uma intensidade comunicativa”.

O/a ator/atriz usa sua presença como material estético primordial que supera o corpo semântico. Faz do corpo e do ato de observação do mesmo um objeto estético-teatral. Experimenta-se o mundo por meio da experiência sensorial, da presença. Ou seja, é uma experiência corpórea, material.

Lehmann afirma que a presença é pausa de sentido. (2007, p. 337). Dessa maneira, a presença cumpre a função de melhorar a percepção sensorial. Ela pode ser percebida antes de que se atribua significado à cena ou a imagem. O corpo do teatro contemporâneo, que se caracteriza por sua presença, torna vívida sua capacidade de afetar. Não aparece mais como corpo mimético. Interrompe a semiose produzida pela dramaturgia, ou seja, afasta-se da situação representacional, proporcionada pelo drama.

O teatro contemporâneo assume características da *performance*. Isso acontece ao se afastar da supremacia do drama, permitindo que em cena o/a ator/atriz não esteja unicamente focado/a na construção de uma personagem. Mas em viver uma experiência compartilhada. Aproxima-se principalmente da *performance art*, mas não fica totalmente distante do que Richard Schechner (2012) aborda nos *performance studies*. De acordo com Araújo (2009, p. 253), Schechner incorpora aos *performance studies* aspectos da vida social, tais como rituais, eventos cívicos, políticos, esportivos e religiosos.

A fronteira entre teatro e *performance* fica mais tênue à medida que muitas características passam a ser comuns entre ambas as artes. Formam uma cena híbrida, dinâmica e multifacetada. Assim, Josette Féral (2009, p. 197) acredita ser mais coerente chamar o teatro contemporâneo de “teatro performativo”, posto que, para a autora, a performatividade está no cerne de seu funcionamento. Ou seja, pode ser considerado um híbrido das duas ligangens (drama e *performance*).

Das características que podemos elencar para o teatro performativo estão seu caráter autobiográfico, não representacional, não narrativo. Um fazer teatral que aparece como contraponto à ilusão pretendida pelo teatro convencional, que exercita o momento da ação, em um acontecimento compartilhado entre artistas e espectadores. Promove a intensificação da presença de ambos (ator/atriz – espectador/a). Isso ocorre quando, por exemplo, mesclam histórias de vida dos atores com histórias fictícias.

O teatro performativo surge como evento multidisciplinar, ao entrecruzar diferentes linguagens artísticas e comunicacionais: artes plásticas, dança, música, cinema, aliados às novas tecnologias. Aparece o corpo em risco, exposto à situações-limite. Sua presença não é mediada por instâncias ficcionais e se volta para a produção de experiências. Antônio Araújo⁵ afirma que (2009, p. 257):

Ao invés da “produção de sentido”, busca-se, como na performance, “a produção de presença”, ao invés da “organização simbólica”, da “homogeneização dos materiais” ou da amarração de um sentido, emergem “pedaços de sentido”, possibilidades tateantes de significação, postas em movimento e em contato, por ação do diretor. Ele então funcionaria mais como um operador de fluxos erráticos, um “presentificador” de “pedaços de representação”, um produtor de uma rede de motivos cênicos diversos.

O/a ator/atriz, ao participar da criação dramatúrgica através de suas experiências pessoais, assume uma expressão corporal mais livre. E também aproxima a arte e a comunicação. Para Schechner (2012, p. 49), *performances*, quer sejam artísticas, esportivas ou da vida diária, consistem na ritualização de sons e gestos. O autor afirma que:

Mesmo quando pensamos que estamos sendo espontâneos e originais, a maior parte do que fazemos e falamos já foi feita e dita antes – “até mesmo por nós”. As performances artísticas moldam e marcam suas apresentações, sublinhando o fato de que o comportamento artístico é “não pela primeira vez”, mas feito por pessoas treinadas que levam tempo para se preparar e ensaiar. [...] consistem de comportamentos duplamente exercidos, codificados e transmissíveis.

Garlson (2009, p. 15) confirma esse pensamento na diferença entre fazer e *performar*, que “parece estar não na estrutura do teatro *versus* vida real, mas numa atitude”. Para o autor, quando o sujeito pensa sobre as ações praticadas introduz

⁵ Diretor do Teatro da vertigem e professor do Departamento de Artes Cênicas da USP. O Teatro da Vertigem é um grupo paulistano que tem como marca a encenação em espaços não convencionais, bem como a pesquisa e construção dramatúrgica a partir de temas ligados à ética e religiosidade.

uma consciência que lhes fornece a qualidade de *performance*. De modo que, a *performance* requer uma consciência reflexiva sobre sua essência, mesmo que essa reflexão aconteça posteriormente.

O/a ator/atriz do teatro performativo, assim como o *performer*, não baseia seu trabalho em personagens. Personagem aqui aparece no sentido de uma criação literária. “Mas em seus próprios corpos, suas próprias autobiografias, suas próprias experiências” (GARLSON, 2009, p. 17). Garlson afirma que:

Com a *performance* como uma espécie de suporte crítico, a metáfora da teatralidade extrapolou o campo das artes, em direção a quase todos os aspectos das tentativas modernas de compreender nossa condição e nossas atividades, em direção a quase todos os ramos das ciências humanas – sociologia, antropologia, etnografia, psicologia, linguística. E como a performatividade e a teatralidade têm sido desenvolvidas nesses campos, tanto como metáforas quanto como instrumentos analíticos, os teóricos e praticantes da arte performativa têm, por sua vez, se tornado conscientes desses desenvolvimentos e encontrado neles novas fontes de estímulo, inspiração e insight para seu trabalho criativo e para sua consequente compreensão teórica.

O teatro pós-dramático passa por constantes atualizações e possui um forte caráter político e de preocupação com o sujeito. Para Lehmann (2003), um teatro político não é aquele que necessariamente fale de questões políticas. Mas sim, aquele que trabalha a forma de percepção dessas questões.

Féral (2009, p. 207) afirma sua escolha pelo termo performativo, em detrimento do pós-dramático utilizado por Lehmann, como opção diante da aproximação da arte teatral com a arte da *performance*. E assinala dois pontos como características básicas do teatro performativo:

- a) o primeiro é a inscrição do ato performativo como contrário à teatralidade que “cria sistemas”, produz um sentido, remetendo à memória. Assim, a performatividade está ligada ao abandono da ilusão ficcional;
- b) O segundo ponto seria o engajamento do artista. “Não se trata necessariamente de uma intensidade energética do corpo no modelo grotowskiano, mas de um investimento de si mesmo pelo artista”, afirma a autora (FERÁL, 2009, p. 207).

O teatro performativo exige um diálogo entre os corpos. Posto que tanto ator/atriz, quanto espectador/a participam da experiência. Féral rebate o epíteto pós-dramático, propondo que esse diálogo ultrapassa as concepções de Lehmann. Aplica-se a um teatro “levado a operar para além do drama”. O que não necessariamente quer dizer sem representação. Para a autora, no teatro performativo, “o ator é chamado a fazer (*doing*), a estar presente, a assumir os riscos e a mostrar o fazer (*showing the doing*)”, ao confirmar a performatividade da criação artística.

Nesse processo, o/a espectador/a coloca-se presente e alerta para a dissolução e reconstrução permanente dos signos teatrais. Instaure-se assim uma estética da presença, cada vez mais distante de uma estética da representação. Essa estética passa pela reconfiguração do espaço cênico – cada vez mais distante do palco “tradicional”.

Apesar da divergência quanto ao nome adotado, tanto a noção de teatro pós-dramático quanto de teatro performativo apoiam-se nessa estética da presença, em contraposição a uma cultura de sentido. A produção de presença passa ser identificado, então, como uma característica marcante do teatro contemporâneo.

Companhia de Teatro Os Satyros

A escolha da Companhia de Teatro Os Satyros para esse estudo deve-se, em primeiro lugar, ao fato de ser um grupo de teatro contemporâneo, com uma carreira sólida, com extensa trajetória de 27 anos, premiada dentro e fora do Brasil, com uma identidade construída junto a um público cativo. Além disso, é possível identificar em seu trabalho, as características do teatro contemporâneo que interessam para uma abordagem de como se dá a produção de presença entre ator e espectador.

Guzik (2006) localiza Os Satyros em um teatro pós-moderno. Mas, prefiro adotar o termo teatro contemporâneo, por identificar características do teatro performativo e pós-dramático com o trabalho dionisíaco do grupo. Ruth Guimarães (GUZIK, 2006, p. 272) explica a origem do nome Satyros:

Chamados também de Silenos, eram demônios da Natureza, integrados no cortejo de Dionísio. Representavam-nos metade homens, metade bodes com longa cauda e membro viril exageradamente grande. De natureza maliciosa e lúbrica, perseguiram com seu amor as ninfas dos bosques. Amavam o vinho, a dança, a música. Os pastores lhes ofereciam as primícias dos rebanhos e das colheitas.

Essa natureza dionisíaca (NIETZSCHE, 2011) aparece no corpo performativo e torna-se imprescindível nas duas pontas da comunicação. Essa postura é levada pela companhia até os seus perfis em redes sociais. Os Satyros utilizam amplamente a internet e as mídias sociais para contato com o público e para divulgação dos trabalhos do grupo. O grupo hoje mantém uma página na Internet⁶, um canal no *Youtube*⁷ e perfis no *Facebook*⁸, *Twitter*⁹ e *Instagram*¹⁰, o que demonstra uma estratégia de marketing com o desejo e a disponibilidade para interação e comunicação em rede.

A Companhia de Teatro Os Satyros foi fundada por Rodolfo García Vázquez e Ivan Cabral em 1989, na cidade de São Paulo. Seu primeiro espetáculo foi o infantil *Aventuras de Arlequim*. Porém, foi a partir de 1990, com a montagem de *Sades ou Noites com os Professores Imorais* (primeiro espetáculo adulto), que se tornam nacionalmente conhecidos.

Ainda no início da década de 1990, assumiram a direção do Teatro Bela Vista, no bairro do Bixiga, na capital paulista. Realizam o festival *Folias Teatrais*. Durante o *Folias*, que durou 72 horas, o Teatro Bela Vista ficou aberto ininterruptamente. Foram quatro dias e quatro noites, com espetáculos, debates, mesas redondas e participação de diversos artistas de artes plásticas, teatro, dança, música, jornalismo e literatura. Do *Folias Teatrais* originaram-se as *Satyrianas*, festival realizado anualmente, na Praça Roosevelt, na cidade de São Paulo. Durante 72 horas consecutivas de apresentações teatrais e performativas, por diversas companhias e artistas de várias cidades brasileiras e ainda convidados internacionais.

⁶ Disponível em: <www.satyros.com.br>.

⁷ Disponível em: <<https://www.youtube.com/user/satyrosfilmes/featured>>.

⁸ Disponível em: <<https://www.facebook.com/ossatyros/>>.

⁹ No perfil: @os_satyros.

¹⁰ No perfil: @ossatyros.

Em 1991, a peça *Saló, Salomé* possibilitou aos Satyros a participação em alguns festivais de teatro europeus: o Festival Internacional de Teatro de Expressão Ibérica (FITEI), em Portugal, e o Festival Castillo de Niebla, na Espanha. Durante essa viagem, o grupo estabeleceu uma sede em Lisboa. Na capital portuguesa, produziram vários espetáculos e se apresentaram em importantes teatros Europeus. A partir de 1994, a companhia voltou a trabalhar no Brasil e passou a ter uma sede em Curitiba, no Estado do Paraná (GUZIK, 2006). Fase em que o grupo trabalhou intensamente entre os dois países. Já em 1997, Os Satyros foram convidados a desenvolver trabalhos para a instituição alemã Interkunst. Passaram, assim, a atuar no eixo Curitiba-Lisboa-Berlim (GUZIK, 2006, p. 180).

Em 2000, inauguraram a sede da Praça Roosevelt, na Capital Paulistana. Mesmo ano em que fecharam as portas de seu braço português. São os principais responsáveis pela revitalização da Praça Roosevelt. Antes, o local era considerado um dos mais perigosos do centro da cidade e ponto de prostituição e tráfico de drogas.

De início encontraram muita resistência dos frequentadores da praça. Principalmente das travestis que viviam ou trabalhavam ali. Por outro lado, havia uma dificuldade grande em trazer público ao local, pelos mesmos motivos. Ivam Cabral narra esses momentos (GUZIK, 2006, p. 210):

Os travestis barra-pesada enfrentavam a gente. Sentavam-se ali na praça e dominavam, mandavam naquilo. Os traficantes da praça também começaram a prestar atenção na gente. Quer dizer, fomos pressionados por todos os lados. E apesar disso, inauguramos o Espaço dos Satyros no dia 1º de Dezembro de 2000. [...] foi muito difícil, no entanto, porque daí acordamos para a realidade: a dificuldade de atrair o público.

Somente em 2001, quando conheceram Phedra D. Córdoba, transexual cubana, que viria a se tornar a diva do grupo, é que a atriz abriu a porta para que a Companhia de Teatro Os Satyros fosse aceita pelos habitues da Praça Roosevelt, ao mesmo tempo em que abriu para eles “outro universo de referências” (GUZIK, 2006, p. 215). O estranhamento mútuo aos poucos foi substituído pelo diálogo. Em 2003, Phedra passa definitivamente a fazer parte da Cia, até o seu falecimento, em abril de

2016¹¹. A atriz estava em cartaz em *A filosofia na alcova* e se preparava para estrear *Justine*.

O grupo realiza trabalhos de profundo caráter ritualístico e dionisíaco. Aborda temas como a sexualidade, a morte, a utilização de tecnologias; tem o corpo dos/as atores/atrizes como objeto de pesquisa e parte integrante da dramaturgia, o que também se apresenta como forte característica da contemporaneidade.

Da necessidade de sistematizar suas reflexões sobre o teatro e sua metodologia de preparação do ator e a partir da constatação de uma identidade artística do grupo, surgiu um método que foi determinante para seu percurso. Essa metodologia foi denominada por eles de *Teatro Veloz* (GUZIK, 2006). Como referencial teórico, utilizam *O Nascimento da tragédia*, de Nietzsche (2011), que afirma que o desenvolvimento da arte está relacionado com a duplicidade do apolíneo e do dionisíaco. As noções de apolíneo e dionisíaco são referências dos mitos gregos, de Apolo e Dionísio. “O dionisíaco, através do trabalho sensorial, sensitivo, corporal; o apolíneo por meio de um método que busque resgatar essa dimensão dionisíaca” (GUZIK, 2006, p. 273).

Além de Nietzsche (2011), pensadores como Lyotard (1996, 2013), Bachelard (1974) e Habermas (1980) servem de referência para o trabalho da Companhia. Foram incorporados ao método influências de Reich e da psicanálise. Os Satyros buscam uma ritualização dionisíaca, sem perder o foco no método de preparação corporal mais eficaz para alcançar seu objetivo (GUZIK, 2006, p. 274).

O Teatro Veloz propõe um encontro, como comunhão ente ator/atriz consigo e com espectador/a. Esse encontro pode ser compreendido a partir da produção de presença.

O treinamento corporal tem três objetivos (GUZIK, 2006, p. 294):

- 1) recuperar o estado criativo;
- 2) a sonoridade da voz;

¹¹ Phedra D. Córdoba faleceu no dia 09/04/2016.

3) o caráter ritual do teatro.

Essa última característica permite que ator/atriz convidem espectador/a para que se tornem também eles agentes culturais. Além disso, o Teatro veloz procura explorar uma arte primitiva, que depende do corpo, em suas dimensões de dor e prazer. É um teatro crítico, combativo, que não adere de maneira irracional às normas estabelecidas pela indústria cultural. Ao mesmo tempo erudito e popular. Procuram aprimorar as técnicas teatrais que possibilitem a criação de novas formas estéticas. E também um trabalho corporal que permite ator/atriz a atingir novos horizontes de expressão e criatividade.

Desde a montagem de *Sades ou noites com os Professores Imorais*, começa uma forte ligação do grupo com a obra e a filosofia libertina do Marquês de Sade, que marca sua trajetória. Em seu repertório está a Tetralogia Libertina, que tem como referência a obra de Sade, da qual fazem parte *Juliette*, *A filosofia na alcova* (uma releitura de *Sades ou noites com os Professores Imorais*¹²), *Os 120 dias de Sodoma* e ainda, *Justine*.

¹² A peça teve várias remontagens nos últimos 25 anos e recentemente Os Satyros fizeram uma versão em cinema para o texto. No dia 06/05/2016 os Satyros apresentaram a sessão anunciada como última da peça na história da companhia.



Capítulo 2

Imagem corporal no Instagram

Outro meio de tornar a Fotografia sensata é generalizá-la, gregarizá-la, banalizá-la, a ponto de não haver mais diante dela nenhuma outra imagem em relação à qual ele possa se marcar, afirmar sua especialidade, seu escândalo, sua loucura.

(BARTHES, 2012, P. 106)

Uma foto não é apenas uma imagem (como uma pintura é uma imagem), uma interpretação do real; é também um vestígio, algo diretamente decalcado do real, como uma pegada ou uma máscara mortuária.

(SONTAG, 2004, p. 170)

A proposta desse segundo capítulo é pensar sobre o corpo teatral representado na fotografia publicada no Instagram, ao observar os aspectos de performatividade presentes nas imagens. Está dividido em dois tópicos: Instagram e produção de Presença. Destaca a mídia social Instagram e suas características. O capítulo observa o estudo da produção de presença e as semelhanças entre teatro e fotografia, nesse caso, as fotografias publicadas na página do grupo teatral na mídia-social. As principais noções e respectivos autores que servem de referência para esse capítulo são Imagem e Fotografia (AUMONT, 2012; BAITELLO JR, 2014; SONTAG, 2004), novas mídias (PAULA, 2015; RECUERO, 2009), e produção de presença (GUMBRECHT, 1998, 2010, 2012).

Tanto teatro quanto fotografia correspondem ao *Imago*, a imagem do que já foi, já não existe mais. O teatro é uma comunicação efêmera feita diretamente do corpo do/a ator/atriz para o corpo do/a espectador/a. A fotografia, apesar de ser uma mídia mais durável, também é o registro de um instante efêmero. Por mais que reproduza uma realidade, não é essa realidade, mas a representação imagética dela.

Instagram

A materialidade da fotografia está na materialidade do instante da captura, assim como na mídia que a suporta (o papel fotográfico). Contudo, desde o advento das câmeras digitais, as fotografias não necessitam mais de um processo químico de revelação. O dispositivo de suporte não é mais um papel onde a imagem é fixada pelo tiosulfato de sódio. Agora é armazenada em dispositivos digitais e pode ser compartilhada nas mídias sociais, como o Instagram.

Desse modo, a materialidade na fotografia está em pontos distintos e complementares: no que é fotografado, no que é suporte. “As materialidades interferem nas linguagens, forma de utilização, acesso e distribuição” (PAULA, 2015, p. 15-16), assim, uma imagem publicada em uma mídia social, se relaciona de maneira variável com o usuário-interator.

Para Raquel Recuero (SPYER, 2009, p. 25-26), uma rede social não é uma ferramenta. A rede social, então, seria construída pelo usuário-interator “para expressar suas identidades, construir seus valores e operar de forma coletiva”, afirma Recuero. Nas redes, os usuários se relacionam por conexões, quer seja para conversas, colaboração, difusão de informação e até mesmo para construção de novos valores sociais (SPYER, 2009, p. 27).

O Instagram é uma mídia social criada para o compartilhamento de imagens em rede. Apesar de permitir a publicação de imagens em movimento, o foco é na fotografia. Optei por chamar o Instagram de mídia social, como comunidade virtual que possibilita a interação em rede. As mídias sociais permitem o compartilhamento de afetos, emoções, informações e intimidades. Mas, além do uso pessoal, as mídias sociais são utilizadas como mecanismo para publicidade (propaganda, relações públicas, divulgação).

O Instagram surgiu em 2010. A princípio possibilitava o compartilhamento de fotografias digitais feitas por dispositivos móveis. Porém, já é possível a publicação de vídeos de até 60 segundos. Mas, a característica marcante ainda é publicação de fotografias. Atua como ferramenta tecnológica que colabora com as atualizações das práticas fotográficas. Atualmente, são mais de 500.000.000 de usuários-interatores, sendo 300 milhões de acessos diários. 95 milhões de fotos e vídeos circulam por dia através do Instagram.¹³

Aparece num momento em que o ciberespaço vive a era da WEB 3.0, que tem como uma de suas características a interação e a participação em um trabalho coletivo cooperativo (KENN, 2012). É um modelo de comunicação que forma uma teia, onde o usuário envia e recebe informação. “Progressivamente, o modelo de comunicação e mídia de massa (um para todos) foi dando lugar a um novo modelo (todos-todos)” (PAULA, 2015, p. 27). Nesse modelo, o sujeito usuário-interator coloca-se como produtor da comunicação. Ao mesmo tempo em que é um consumidor de imagens no Instagram, também as produz e compartilha.

Desse modo, o usuário-interator passa a ganhar mais visibilidade midiática. Ou como Daniela Ferreira de Paula expõe em sua dissertação de mestrado: “[...] o

¹³ Fonte: Blog do instagram. Disponível em: <<http://blog.instagram.com/>>

usuário-interator da cultura digital tende a ser ativo e demonstra o desejo em contribuir para a cultura com o seu repertório” (PAULA, 2015, p. 28). No caso do Instagram, o repertório é construído prioritariamente por meio de imagens. O Instagram, assim, é uma mídia social pra compartilhamento de fotografias. A proposta, descrita em sua página inicial, é: “uma forma atraente de compartilhar o seu mundo. É rápido, grátis e divertido”¹⁴. Paula explica a origem do nome (2015, p. 32):

O nome é originário da fusão de *Insta* – ideia de instantâneo, instantâneo – e *gram* – telegrama. Nas proposições básicas do nome escolhido e na frase inicial ao entrar, estão escritos o posicionamento e a missão do aplicativo: compartilhar o mundo remete ao íntimo, pessoal e cotidiano e não deve ser mantido restrito, mas externado. Rápido e grátis, sugere simplicidade e consumo, isso implica que o ato de fotografar e compartilhar imagens do cotidiano pode ser simples.

Apesar desse “instantâneo”, algumas fotos são produzidas com câmeras profissionais, planejadas e somente depois compartilhadas na mídia social. O que não tira o caráter efêmero do aplicativo. O que marca a instantaneidade é a forma como o usuário-interator se relaciona com o aplicativo.

A maneira como as imagens são veiculadas, seguindo uma linha do tempo (*timeline*), remete ao presente, passa a impressão de que a fotografia foi capturada naquele instante e, rapidamente, será consumida. A interface do aplicativo segue uma lógica do imediatismo, ao mostrar as publicações mais recentes. O mecanismo de buscas do aplicativo atua coerente com essa lógica, mostrando publicações mais recentes e relevantes. O critério para relevância se baseia no alcance que as imagens atingem¹⁵.

O logotipo original trazia claras referências à uma câmera instantânea¹⁶, ao reforçar a característica de momentaneidade da fotografia que pode ser visualizada minutos após ser capturada. A marca trazia a imagem de duas objetivas fotográficas. Paula (2015, p. 33-34) explica:

¹⁴ www.instagram.com

¹⁵ Segundo blog do Instagram: <http://blog.instagram.com/>.

¹⁶ A câmera instantânea é um tipo de câmera fotográfica de revelação instantânea da imagem. A mais conhecida é a Polaroid.

Uma que remete às câmeras digitais (grande ao centro) e outra (menor, no canto superior direito), às câmeras acopladas em celulares. Pode-se averiguar a presença de ambas como junco de dispositivos tecnológicos pra o compartilhamento de fotografias. Múltiplos universos fotográficos são bem vindos ao aplicativo sem distinções da origem da imagem, desde que seja compartilhada. As imagens no aplicativo podem ser capturadas, diretamente, pela interface do Instagram, por meio da câmera do celular ou, ainda, importadas das galerias de imagens do dispositivo (neste caso podem ter sido geradas por câmeras fotográficas).

Assim como a fonte escolhida para grafar o nome Instagram, em uma letra cursiva, como se tivesse sido escrita à mão, que denota a personalidade do conteúdo veiculado, que, “mesmo sendo produto da máquina, tem a intervenção pessoal de um sujeito” (PAULA, 2015, p. 34). A marca sofreu grandes mudanças em 2016, mas as duas lentes continuam presentes. A marca perdeu em informação de identidade, mas tenta manter as características da instantaneidade.

O aplicativo foi idealizado para funcionar por meio de dispositivos móveis (smartphones e/ou tablets). Também existe a possibilidade de acessar a conta por meio de computadores pessoais. Contudo, ainda, é preciso um meio móvel para criar a conta.

Foram desenvolvidos aplicativos acessórios para tratamento, edição de imagem. Ainda assim a principal forma de interação e comunicação ocorre por meio da imagem fotográfica. Com a atualização do aplicativo ocorrida em maio de 2016, que trouxe a mudança da logomarca, interfaces, melhoria de algumas funções, pode-se postar vídeos de até 60 segundos.

O Instagram foi criado em 06 de outubro de 2010 pelo americano Kevin Systrom e pelo brasileiro Mike (Michel) Krieger¹⁷. A intenção era que fosse um aplicativo simples e divertido, que proporcionasse uma comunicação por meio de imagens.

Para Wilton Garcia (2013, p. 39), no contemporâneo “as coisas alteram-se de modo instantâneo, sem necessariamente operacionalizar uma síntese de pensamento (teórico) ou realização (prática) de alguma resultante como desfecho”. O usuário-interator realiza a prática de atualização constante de seus perfis, em

¹⁷ Em < <http://blog.instagram.com/>>.

busca da visibilidade desejada, que vem do número de pessoas atingidas por cada publicação.

A contemporaneidade espera movimentos de atualização e inovação constantes. Inovar se relaciona com o que é criado, ou recriado, reinventado. Atualizar vai além da criação, “relaciona-se às práticas cotidianas, que cria novas possibilidades interligadas ao campo das ideias” (PAULA, 2015, p. 38). As atualizações constantes por que passa o aplicativo vem de encontro com essa ideia de inovar e atualizar, fazendo com que o usuário-interator espere um pouco mais das mídias utilizadas.

No Instagram, a fotografia perde um pouco o seu caráter de registro de memória. Pois a interface do aplicativo, seguindo uma linha do tempo (*timeline*), priorizam as imagens mais recentes. O importante é a constante atualização. Há uma valorização do instante presente, que reflete no uso dos dispositivos móveis. Para Agambem (2009), os dispositivos são capazes de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar gestos, condutas, opiniões e discursos ligados à subjetividade.

É preciso levar em conta a necessidade que o sujeito tem de contato social. As mídias sociais (blogs, microblogs, wikis, redes sociais, comunicadores instantâneos, fóruns, metaversos e outros) rapidamente passaram a novas praças públicas, ao tornar possível estabelecer relação com mais pessoas que em qualquer ambiente físico (SPAYER, 2009, p. 47). É nesse ambiente virtual que as relações se estabelecem.

As atualizações tecnológicas constantes são propostas com o intuito de proporcionar maior comunicabilidade. A revolução tecnológica é a revolução da comunicação. A comunicação e a cultura são pontos de intercessão, da mesma maneira que operam como zona de convergência das manifestações tecnológicas, artísticas, econômicas, políticas e sociais.

De acordo com Canclini (2008, p. 15), o que mais assombra a contemporaneidade é a diversidade do mundo, presente na própria sociedade e daquilo que está distante ou é ignorado e que a conectividade aproxima. Diferenças

que antes separavam, ou coexistiam em espaços distintos, hoje co-habitam o ciberespaço. O usuário-interator passa a interagir com essa diversidade em rede. Para o autor (CANCLINI, 2008, p.16):

O risco está em que a viagem digital errática seja tão absorvente que leve a confundir a profusão com a realidade, a dispersão com o fim do poder, e que a admiração impeça que se renove o assombro como caminho para um outro conhecimento.

Através das telas é possível ampliar e combinar conhecimento e entretenimento. O usuário-interator apesar de participante se sente cada vez menos responsável pelo entretenimento e a informação que consome, mesmo ao participar como gerador desse conteúdo.

O corpo passa a ser visto como suporte da cultura e território de construção de identidades. Com a mudança do estatuto do corpo, novos parâmetros são estabelecidos na região de fronteira entre natureza e cultura, propondo ao sujeito novos desafios e novas reflexões.

Em seu livro *Cibercultura*, Pierre Lévy (2000) expõe os três princípios básicos que orientam o crescimento do ciberespaço. Princípios que compõem o que chama de “o programa da cibercultura”. São eles interconexão, criação de comunidades virtuais e a inteligência coletiva (LÉVY, 2000, p. 127):

Se esse programa se concretizar, o menor dos artefatos poderá receber informações de todos os outros e responder a eles, de preferência sem fio. Junto ao crescimento das taxas de transmissão, a tendência à interconexão provoca uma mutação na física da comunicação: passamos das noções de canal e de rede a uma sensação de espaço envolvente. Os veículos de comunicação não estariam mais *no* espaço, mas, por meio de uma espécie de reviravolta topológica, todo o espaço se tornaria um canal interativo. A cibercultura aponta para uma civilização da telepresença generalizada. Para além de uma física da comunicação, a interconexão constitui a humanidade em um contínuo sem fronteiras, cava um meio informacional oceânico, mergulha os seres e as coisas no mesmo banho de comunicação interativa. A interconexão tece um universal por contato.

No Instagram, é possível observar esses três princípios básicos de interconexão, criação de comunidades virtuais e a inteligência coletiva. A interconectividade ocorre pelo modo como são construídos os relacionamentos. O usuário-interator escolhe as pessoas que deseja seguir, enquanto é seguido por

outros. Assim são formadas as redes digitais de relacionamento social. A partir de *tags*, que atuam como marcação temática, são formadas as comunidades virtuais. Toda essa informação imagética compartilhada diariamente fica registrada em um banco de imagens. Mecanismos de busca permitem que o usuário-interator participe desta identidade coletiva.

Produção de Presença

Ao destacar o teatro contemporâneo e suas características, tendo o corpo como objeto último de observação, tanto do teatro, quanto da fotografia no Instagram, a questão da presença aparece como alternativa de estudo, no momento em que a imagem corporal é matéria-prima nas criações cênicas (fotográficas ou teatrais).

O conceito de presença é trabalhado principalmente por Hans Ulrich Gumbrecht. Está inserido no campo contemporâneo da comunicação, no que é chamado de estudo da materialidade da comunicação. Presença tem a ver com experiência (manifestação). Gumbrecht explica a produção de presença mediante a relação espacial (GUMBRECHT, 2012, p. 64).

Enquanto usarmos o termo “coisas” para nos referirmos àquilo que a tradição cartesiana chama de *res extensae*, viveremos e estaremos cientes de um relacionamento espacial com esses objetos. Objetos podem estar presentes ou ausentes para nós, e, se estiverem presentes, eles ou estão próximos ou mais distantes dos nossos corpos. Chamando-os de presentes, então, no sentido original do termo latino *prae-esse*, estamos dizendo que os objetos estão à nossa frente e são, portanto, tangíveis.

Diante da comunicação contemporânea, surge o que Gumbrecht chama de cultura de presença, em oposição ao que seria cultura de sentido (2012, p. 61). O autor propõe um distanciamento do que ele chama de metafísica, além do que é meramente físico (material). Desse modo, fala de uma separação entre o que é uma cultura pautada no sentido de uma cultura da presença (GUMBRECHT, 2012).

Na cultura de sentido, o sujeito aparece no centro da existência, mas no que se refere à sua subjetividade. Ele é um ser que observa o mundo de fora e atribui significados aos objetos que observa; trata-se de uma tentativa de transformar o

mundo baseada na interpretação dos objetos e projeção de desejos humanos sobre o futuro. O pensamento está acima do corpo.

Em oposição, Gumbrecht (2012) apresenta o que chama de Cultura da Presença. Aqui, o sujeito se distingue por sua materialidade e, conseqüentemente, o corpo assume o papel de protagonista. É uma cultura que propõe a integração entre existência espiritual e física. O sujeito passa a fazer parte do mundo das coisas. Para o autor, na cultura de presença, o ímpeto de transformação do mundo está ausente. O usuário-interator deseja inscrever seu comportamento nas estruturas de sua época.

Gumbrecht cita o filósofo Niklas Luhman, ao tentar descrever as especificidades da comunicação no sistema de arte como uma forma de comunicação dentro da qual a percepção (puramente sensorial) não é apenas uma pressuposição, mas um conteúdo transmitido, junto com um significado pela linguagem (GUMBRECHT, 2012, p. 68).

Para Gumbrecht, ao interpretar uma imagem, não se identifica seu sentido, mas se atribui sentido a ela. Presença, em oposição à hermenêutica¹⁸, deve ser vista sob seu efeito de tangibilidade espacial (GUMBRECHT, 2010, p. 38). A imagem corporal, através das mídias, abandona o lugar de produtor de presença, ao utilizar a mídia social como lugar de performatividade.

A presença aparece como campo de manifestação de uma obra que escapa a essa cisão representacional. Um espetáculo teatral ou uma fotografia não representam uma realidade de seus artefatos técnicos. Qualquer imagem existe como presença, e afeta o usuário-interator em diversos aspectos. Nesse cenário, a figura do usuário-interator, aparece também como produtor de imagem, de informação e de presença.

Na fotografia, assim como no teatro, o corpo cênico se caracteriza por sua presença. Não somente por sua possibilidade de significação, mas ao tornar vívida sua capacidade de perturbar. Emerge uma convergência entre teatro

¹⁸ Gumbrecht define a hermenêutica como sub campo filosófico que se concentra nas técnicas e nas condições da interpretação. Sua proposta é o estudo da presença como um estudo não-hermeneutico.

contemporâneo e a fotografia no Instagram. A imagem corporal não aparece como o corpo mimético. Ela, a imagem, interrompe a semiose advinda da dramaturgia e do sentido linguístico. Seguindo esse raciocínio, Lehmann (2007, p. 337) afirma que sua presença é sempre pausa de significação, remetendo ao *punctum* barthesiano.

Foi Barthes (2012, p. 36-37) quem disse que a origem de ambos, teatro e fotografia, está ligada à finitude da vida, e, por conseguinte, à finitude do corpo. Para este autor, a fotografia é como um teatro primitivo, como um quadro vivo, a figuração da face imóvel, pintada sob a qual vemos os mortos. Uma tentativa, então, de imortalidade pela produção de imagem (*imago*).

Em algumas fotos, há algo que a princípio pode não se identificar. Algo que corta, atravessa a fotografia para além da intenção do fotógrafo, para atrair o olhar. É o que denomina de *punctum*. Aquilo que punge. Ou também um pequeno corte, pequena mancha. O que está na foto por obra do acaso que pode mortificar, ferir (BARTHES, 2012, p. 31-33). *Punctum* pode ser traduzido como aquilo que foge à intenção do/a fotógrafo/a, sem necessariamente precisar de um signo a ser decodificado pelo/a espectador/a.

Em analogia com o pensamento de Gumbrecht (2010), o *punctum* pode ser considerado o que provoca o efeito de presença, o primeiro impacto, o intraduzível, o que toca ou não, fere ou não, punge ou não, ou seja, aquilo que pode experimentar fora da linguagem, sem necessariamente a excluir. Seria uma proposta de abandonar a ideia na qual a interpretação é a única maneira de se relacionar com o mundo.

De acordo com o que Gumbrecht (1998, 2010, 2012) chama de campo não-hermenêutico, presença, tanto para o teatro quanto para a fotografia, é também aquilo que está tangível, com certa proximidade. Emerge como possibilidade de “ir além de uma epistemologia metafísica e de uma relação com o mundo exclusivamente fundada no sentido”. (GUMBRECHT, 2010, p. 103).

As fotografias não querem ir além. Esses objetos corpos devem estar presentes no sentido original em latim citado por Gumbrecht (2012), *prae-esse*, ou seja, está na frente.

Tanto o teatro quanto a fotografia, são, cada um a sua maneira, uma forma de leitura da realidade. O teatro ao copiar e questionar os costumes, enquanto que a fotografia tenta registrar o exato momento. É a materialidade da memória. Assim, observamos o Instagram como uma maneira diferenciada de produção e distribuição de imagens, o que requer um olhar também diferenciado.

A fotografia tem a capacidade de transformar a realidade por meio de uma ausência “presente”. Assim a ausência pode ser aquilo que fere, que punge, que traz a presença. A fotografia aparece, então, como o instante morto. O corpo está presente na imagem e pode produzir afetos.

De modo que reconheça na fotografia o primeiro impacto, o intraduzível, que toca ou não, punge ou não. Assim possibilite um agenciamento entre *presença* e *punctum*, e entre *sentido* e *studium* (BARTHES, 2012; GUMBRECHT, 2010; LEHMANN, 2007).

A câmera clara (BARTHES, 2012) traz já em seu título uma referência à câmera lúcida, antigo aparato usado por pintores para reproduzir imagens com “perfeição”, um jogo de espelhos, semelhante a um brinquedo para desenhar, ainda disponível. A câmera lúcida é uma precursora da ideia da câmera escura. De forma não linear e possivelmente não proposital, o livro traça um pequeno panorama da história da fotografia, desde o primeiro fotógrafo, Niepce, até Bruce Guilden, fotógrafo norte-americano ainda em atividade. Por ser o último livro editado pelo autor em vida, é bastante marcado pelo luto profundo de Barthes por sua mãe, Henriette Barthes. A ausência corporal de sua mãe promove as reflexões e o agenciamento entre o *punctum* e a presença.

Coincidências numéricas ou não, são 48 capítulos, divididos em dois tomos de 24 capítulos, escritos em 48 dias, com uma forte sugestão de um diário. O corpo do livro também traz 24 fotografias. Mais uma fotografia que vem como folha de rosto do livro. A primeira parte do livro é um pouco mais teórica, conceitual.

Já na segunda, tem uma perspectiva mais pessoal, marcada pela presença da fotografia do *jardim de inverno*, que Barthes encontra ao organizar as fotos da família. Na foto, aparece sua mãe ainda menina. Essa fotografia aparece como o

motivador da escritura do livro. Como se nela estivesse procurando uma presença. Como se na fotografia realmente o referente estivesse presente, "ambos atingidos pela mesma imobilidade amorosa e fúnebre" (BARTHES, 2012, p. 15).

Barthes observa que a foto pode ser objeto de três práticas, ou emoções como ele mesmo diz, fotografar (função do *operator*), ser fotografado (*spectrum*) e observar (como *spectador*). E faz aí uma relação com a etimologia de espetáculo, *spetáculum*, ou o retorno do morto.

Ele constatou que algumas fotografias provocavam nele uma espécie de pequenos júbilos, como se "remettessem a um centro silenciado, um bem erótico ou dilacerante" (BARTHES, 2012, p. 31), mesmo se tratando de temas comportados. Por isso, também, chamava a fotografia de ciência dos corpos desejáveis ou detestáveis.

Susan Sontag, no livro *Sobre a Fotografia*, escreve que "as imagens fotografadas não parecem manifestações a respeito do mundo, mas sim pedaços dele, miniaturas de realidade que qualquer um pode fazer ou adquirir" (SONTAG, 2004, p. 14-15). Talvez, Barthes (2012) procurasse nessas fotografias expostas no livro, fragmentos de si, para que de alguma forma pudessem produzir um efeito de presença.

Assim, a fotografia ainda pode ser um mecanismo para driblar a morte e o tempo. Ou até mesmo um livro a ser lido. Com a diferença que na fotografia, o personagem ainda pode ser o mesmo que se olha, mesmo que através do olhar do outro. Capturado do tempo.

Confirmando fazer parte do cotidiano contemporâneo, Barthes (2012) admite "ver fotos o tempo todo". E justamente por observar que diferentes fotografias o afetavam de maneira também diversa, parte para a investigação do porquê, ou melhor, o quê causa esses diferentes níveis de afetação. Constitui-se, então, *studium* e *punctum*.

Studium, de *studare*, responde a um código, está nas intenções do fotógrafo. É o que o olho primeiro vê na foto. Ou mesmo, "aquilo que está inscrito no enquadramento fotográfico e que, geralmente, está condensado numa imagem que

se oferece ao olhar e, sobretudo, ao intelecto" (FONTANARI, 2015, p.79-80).

Porém, em algumas fotos existe algo que a princípio pode-se não saber o que é, mas é cortante. Atravessa a fotografia para além da intenção do fotógrafo, para atrair o olhar. É o *punctum*, aquilo que punge. Ou também um pequeno corte, pequena mancha. O que está na foto por obra do acaso que pode mortificar, ferir (Barthes, 2012). O segundo guardado pela fotografia é testemunha de que aquilo foi verdade (BARTHES, 2012, p. 104):

Aquilo que vejo encontrou-se lá, nesse lugar que se estende entre o infinito e o sujeito (operator e espectador); ele esteve lá, e todavia de súbito foi separado. Ele esteve absolutamente, irrecusavelmente presente e no entanto já diferido. O verbo *intersum* quer dizer tudo isso.

O que se apresenta aqui como estudo da presença, baseia-se no que foi exposto por Hans Ulrich Gumbrecht em *Produção de presença* (2010), e trata-se de uma experiência anterior à produção de sentido. Aquilo que se pode experimentar fora da linguagem, sem necessariamente excluí-la. Configura-se na possibilidade de uma proposta de abandonar a ideia na qual a interpretação seria a única maneira de se relacionar com o mundo. A produção de sentido relaciona-se com o *studium*, o código que é passado pelo *operator* (fotógrafo), e que é interpretado, ou decodificado, pelo espectador.

O efeito de presença pode ser o primeiro impacto, o intraduzível, o que toca ou não, fere ou não, punge ou não. Presença relaciona-se a *punctum*. O que Barthes (2012) definiu como *punctum*, o que punge, o que fere na fotografia, pode estar relacionado com o efeito de presença que Gumbrecht descreve, por exemplo, quando assistiu a uma apresentação do kabuki japonês (2010, p. 184-185), que segundo ele conquistavam seu corpo e sua imaginação. Muitas vezes o que dói no *punctum* é uma ausência presente.

Leda Tenório da Motta (2011, p. 185) destaca em Barthes uma percepção prioritariamente estética dos fenômenos. Ela afirma (citando Sontag), "que a fotografia é o inventário da mortalidade. Basta, agora, um toque do dedo para dotar um momento de uma ironia póstuma. As fotos mostram as pessoas incontestavelmente presentes num lugar e numa época específica de suas vidas".

No perfil de Os Satyros no Instagram, ao levar em conta a contemporaneidade, a materialidade do corpo assume o papel de produtor de presença. Como explica Garcia (2009, p. 20):

[...] entre o estado de materialidade e a virtualidade, há um estágio significativo que aponta a carne como ocupação de uma espacialidade territorial. Nesse estágio de precisões precisas, o corpo contemporâneo tenta ser absorvido. A experiência cotidiana de viver pressupõe, simultaneamente, a (i)materialidade proposta pelas tecnologias emergentes.

Diante do encontro do corpo com o espaço, aqui no caso o ciberespaço, “intensifica-se um grau de pertença, bem como ocorre uma tomada de decisão acerca da relação com o espaço – um enlace.” (GARCIA, 2009, p. 21).

Deve-se ponderar nessa relação entre corpo e espaço o universo ocupado pelas tecnologias emergentes. Elas estimulam “uma percepção mais ampla a qual inspira “novos/outros” aspectos percepto-cognitivos, do ponto de vista da representação diante da condição humana de Ser e Estar no mundo (real, virtual e/ou atual)” (GARCIA, 2009, p. 21). Dessa mudança na percepção e na interação com o ciberespaço, a expressão do corpo é alterada e transformada.



Capítulo 3

As Fotografias da Companhia de Teatro Os Satyros

Coma emancipação da primazia do texto e da literatura, com a contestação da separação entre atores e espectadores, com a superação da distinção entre cenário e realidade: tudo isso conduz a encontrar a essência do teatro na exposição de um evento que acontece aqui/agora, na flagrância do seu acontecer diante de nossos olhos.

(PERNIOLA, 2005, p. 150.)

Este capítulo apresenta as fotografias da Tetralogia Libertina, publicadas no Instagram da Cia Os Satyros que compõem o corpus desta pesquisa. Trata de uma possibilidade de leitura dessas imagens, a partir da materialidade da comunicação, proposta por Gumbrecht (2010). Procura identificar nas imagens as características do teatro contemporâneo e do efeito de presença, através da observação e descrição das imagens. Este capítulo está embasado em noções de complexidade das imagens, diversidade e alteridade, espetacularidade cênica/perfomática e identidade sexual e de gênero. Os autores que contribuem para essa leitura são BAITELLO JR. (2014), CANCLINI (2008), DELEUZE e GUATARI (1996), GUMBRECHT (2010), ORTEGA (2007) e PERNIOLA (2005).

Fotografia e Presença nas redes sociais

Ao mesmo tempo em que a materialidade do corpo obedece à materialidade da comunicação, corresponde à confirmação da existência dos seres. A partir do corpo os indivíduos se comunicam e se relacionam. Igualmente, está no corpo a marca da individualidade e da identidade de cada ser. O rosto, depois a impressão digital e mais recentemente o código genético, são escrituras dessa existência individual (BAITELLO JR., 2014)

Ao partir da materialidade do corpo na fotografia, é possível tomá-lo como parte do mundo das coisas. Pensar a materialidade do corpo na comunicação torna-se um exercício de desaprender o que se sabe, para dar lugar à outra ideia. Permite o olhar para o corpo sob uma perspectiva complementar, ao possibilitar assim uma leitura interdisciplinar, que contempla o campo da comunicação e da cultura, teatro, *performance* e fotografia

O corpo foi transformado em imagem corporal, reproduzida, duplicada, idealizada. Imagens que se proliferam à exaustão. O corpo idealizado, antes era exclusivo das divindades, transforma-se em objeto de desejo e meta a ser alcançada, através de uma sorte cada vez maior de recursos médicos e tecnológicos, que vão de procedimentos cirúrgicos ao Photoshop (ORTEGA, 2007). Em uma época em que o sujeito consome cada vez mais imagens, os corpos

(transformados em imagem corporal), “devem integrar uma nova lógica de produção, passam a participar sem resistência dessa nova lógica social”, como explica Norval Baitello Jr. (2005, p. 20). Essa nova lógica social relaciona-se com práticas socioculturais atualizadas a partir da mediação digital.

Emergem das fotografias características do fazer cênico do grupo como a parcialidade, a temática macabra, uma narrativa fragmentada, não linear. Também é possível identificar a multiplicidade das temáticas tratadas. A divulgação é realizada de forma descontínua, alternando trabalhos diferentes da companhia. Ainda ressaltam a heterogeneidade, simultaneidade e a velocidade acelerada, características do trabalho de Os Satyros.

Passarei agora à descrição das imagens, para depois proceder uma discussão diante da leitura visual/imagética das fotografias, acerca das características do teatro pós-dramático.

O Instagram da Companhia de Teatro Os Satyros

O aplicativo Instagram possui como característica o efêmero, a possibilidade da publicação instantânea, simultânea ao acontecimento. Apesar das fotos da Companhia de Teatro Os Satyros serem fotos de cena, produzidas para divulgação do espetáculo, acredito que a publicação não perde essa função do instantâneo, que ocorre na interação de espectador/a com a publicação.

As publicações dos Satyros, além do objetivo publicitário de divulgação de seus espetáculos e suas ações sociais e políticas, também reitera o teatro praticado pelo grupo. Os Satyros possuem conta no aplicativo Instagram desde janeiro de 2012, e em 2016 ultrapassam 2.500 (dois mil e quinhentos) seguidores.

Emergem das fotografias características do fazer cênico do grupo como a parcialidade, a temática macabra, uma narrativa fragmentada, não linear. Também possibilita identificar a multiplicidade das temáticas tratadas. A divulgação acontece de maneira descontínua, alternando trabalhos diferentes da companhia. Ainda

ressaltam a heterogeneidade, a simultaneidade e a velocidade acelerada, características do trabalho da Companhia de Teatro Os Satyros.

Os 120 dias de Sodoma

Fotografia n° 1



Fonte: <https://www.instagram.com/ossatyros/>

A imagem publicada no Instagram em 31 de agosto de 2015, obteve 113 curtidas e 11 comentários. Assim como as demais fotografias, é de autoria do fotógrafo André Stefano. A foto é de divulgação do espetáculo 120 dias de Sodoma.

120 dias de Sodoma, apesar de não ser a melhor expressão artística¹⁹ de Sade, é considerada sua obra mais importante. O livro é dividido em uma introdução e mais quatro partes. Nele são narradas cerca de 600 cenas de intensa perversão sexual (PEIXOTO, 1979, p. 104-114).

A fotografia mostra o corpo de dois atores. Estão parados, aparentemente deitados na horizontal. Um está de bruços e o outro, que apoia a cabeça no corpo

¹⁹ Mais da metade do livro ainda era considerada por Sade como rascunho, em forma de notas, quando foi perdido pelo autor na Bastilha. O manuscrito foi encontrado em sua cela e só é tornado público em 1904, quando o médico psiquiatra alemão Ivan Block o edita, como uma “coletânea inédita de psicopatologia de inestimável valor científico” (PEIXOTO, 1979, p. 105).

do primeiro, de barriga para cima. Os corpos estão em posição transversal. Um corpo sobre o outro.

A imagem não revela o ambiente onde se encontram. O ambiente mostra-se escuro, e são formadas sombras em vários pontos da imagem. Apresenta linhas horizontais, verticais e perpendiculares. A relação do grupo com a iluminação cênica, e o trabalho a partir da escuridão são marcas da direção de Rodolfo García Vazquéz. O artista afirma (VAZQUÉZ, 2015) que a partir da escuridão estabelece um diálogo contínuo com as luzes que vão desenhando o espaço. Dessa maneira, o palco como suporte passa a ser desvendado em “recortes, intensidades, ritmo, cores e efeitos” (VAZQUÉZ, 2015, p. 39).

Em primeiro plano, no canto esquerdo, perpendicular ao olhar, o corpo nu, de braços mostrando a parte anterior das coxas e as nádegas desnudas. Uma vela acesa está colocada nas nádegas, como se tivesse sido introduzida no anus, braços caídos no chão. Em um dos pulsos uma espécie de amarras. A parte das nádegas mais clara, iluminada pela vela, simulando uma penetração anal. O jogo de luz e sombra destaca o volume, a voluptuosidade. Mostra a forma de um coração. Também é uma referência ao sadismo. Remete à obra do Marquês de Sade, referência principal para a criação do espetáculo. O nome Sade, deu origem ao termo sadismo, definido como perversão daquele que procura aumentar a intensidade do prazer produzindo sofrimento em outras pessoas.

O jogo de sombra e luz segue no segundo plano. O corpo de outro ator ocupa a maior parte da imagem. O ator olha diretamente para a câmera. Revela um olhar atento, marcado pelas sobrancelhas fortes. Ainda em seu rosto, vê-se um sorriso de deboche na boca, revelando certa ironia. Veste casaco escuro de listras claras, em tecido aveludado, aberto na frente deixando a barriga à mostra. Segura um cigarro e usa um anel na mão direita, mostrando status de superioridade. A mão esquerda não aparece.

Utiliza maquiagem, embraquecendo o rosto enquanto escurece sobrancelhas e cavanhaque. As sobrancelhas estão arqueadas e os olhos encaram a câmera. A boca está aberta e mostra os dentes inferiores em um sorriso demoníaco.

Por trás dele, um terceiro plano no qual não se pode identificar muita coisa. Um fundo escuro, onde aparecem figuras na vertical, no canto superior esquerdo e ao centro. Essas figuras aparecem como pequenas áreas mais iluminadas. Demonstra também na fotografia o caráter de simultaneidade do teatro pós-dramático. Mais de uma ação dramática acontecem simultaneamente, que leva a outra característica, a fragmentação.

A imagem é dividida em três blocos. O primeiro plano, mais a frente e no canto esquerdo, mais iluminado pela vela, mostra a pele do ator. Ocupa a menor área. O segundo plano, um outro corpo, que veste roupas escuras, um paletó aberto na parte da frente mostrando o tronco, iluminado por uma luz quente, mais fraca que a vela. E por último o fundo, formado por sombras e escuridão.

Juliette

Juliette é considerada uma das mais emblemáticas personagens de Sade. Uma heroína libertina que apesar de ter sido criada em um convento, experimenta uma vida repleta de depravação física e moral.

As duas principais personagens do Marquês de Sade, a dupla Justine e Juliette, representam as ideias do escritor e podem ser consideradas como figuração do bem e do mal. A primeira é uma mulher ingênua que defende o que considera ser bom, mas acaba sempre no meio de depravações e crimes. Já Juliette, sua irmã, é o mal em si. Enquanto Justine, por mais correta que seja, acaba sempre punida, evidenciando, segundo o autor os males da virtude, Juliette ao contrário é perversa, porém acaba recebendo as prosperidades do vício. O romance Juliette foi publicado anonimamente entre 1797 e 1801 (SADE, 2007).

A Fotografia nº 2 foi publicada em 07 de maio de 2015. Obteve 73 curtidas e 05 comentários, é referente ao espetáculo *Juliette*. Na imagem, vê-se em primeiro plano uma composição de corpos formando a imagem. Na parte inferior da imagem, os corpos de quatro atores estão encaixados de tal forma que parecem formar um recipiente no qual uma atriz está dentro.

Fotografia nº 2

Fonte: <https://www.instagram.com/ossatyros/>

A imagem é escura, não revela o fundo, sem qualquer referência a cenário ou ambientação. Na parte superior, ao centro, nessa escuridão, uma forma retangular aparece, quase translúcida, sem revelar realmente o que é. Aparenta ser um vão por onde passa a luz.

Os corpos estão adornados nos troncos, braços e pernas por tiras de couro pretas presas por argolas, que formam uma vestimenta, ao mesmo tempo em que mostra a maior parte do corpo, como as costas de dois atores que estão na composição da cena.

Dois atores estão sentados, com as pernas esticadas e braços estendidos, o que permite que um segure a mão do outro. As mãos se encaixam ao centro, revelando um encontro, ou aproximação. As cabeças estão abaixadas e olham para baixo. Sobre suas pernas, outros dois atores deitados de costas. As cabeças não aparecem, encaixadas como em um quebra-cabeça, assim como braços e pernas. O dorso mostra parte da nudez. O encaixe dos quatro corpos compõe uma figura, uma nova forma, e redimensiona a imagem. Nessa figura, um quinto corpo, de uma atriz. Vê-se acima do busto, ombros, braços, mãos, pescoço e cabeça. Aparece recostada

na lateral esquerda da figura, Seu corpo está de lado, aparentemente sentada, com a cabeça virada olhando para frente.

Seu rosto é coberto por uma espécie de véu magenta, preso na testa por uma tiara de pedras e que vai até abaixo do nariz, deixando a boca à mostra. Com uma das mãos apoia-se na estrutura formada pelos outros corpos, com a outra toca seus cabelos. Somente os corpos estão iluminados. No restante da imagem, escuridão. De acordo com Vazquez (2015, p. 39), esse fascínio pela escuridão está presente em muitos dos trabalhos da Companhia de Teatro Os Satyros. O diretor afirma que (2015, p. 39):

Os corpos dos atores são eventualmente iluminados em sua plenitude, mas, muitas vezes, também iluminados em pouca intensidade, ou recortados. [...] O vazio, a escuridão, o nada, são básicos na pesquisa que desenvolvemos nos Satyros sobre a cena. Partindo do nada, aonde podemos chegar? – é a pergunta que se repete em nossos ensaios, insistentemente.

Na imagem seguinte, vemos a fotografia nº 3, também do espetáculo Juliette. A publicação foi feita no Instagram em 11 de Junho, e obteve 08 comentários e 103 curtidas.

Fotografia nº 3



Fonte: <https://www.instagram.com/ossatyros/>

O corpo da atriz ocupa a maior parte da imagem, centralizada e frontal. Atrás dela, surge metade do tronco de um ator, que segura seus seios (dela) com as mãos e usa uma máscara sugerindo um porco.

Ela está sentada, de frente com as pernas afastadas uma da outra, joelho flexionados e pés apoiados no chão. Vê-se os calcanhares, mas não as pontas do pé. Tem em cada panturrilha três tiras pretas finas. As coxas e os braços também estão adornados com as tiras e faixas pretas. Veste o que aparenta ser uma espécie de sutiã por onde saem os seios que estão cobertos pelas mãos do outro ator. Os figurinos remetem as vestimentas típicas de práticas sado-masoquistas.

Na cintura, uma faixa prateada, aparenta ser um tipo de cinturão. Segura com ambas as mãos uma metade de um mamão, colocado bem em frente a sua vagina e deixando à mostra partes de seus pelos pubianos. Demonstra características do teatro pós-dramático, sugerindo erotismo e provocando uma poética fora do comum.

A mulher olha para a frente. Usa véu preso ao rosto por tiara de pedraria. O véu é magenta como na imagem anterior. Tem os cabelos repartidos em duas tranças compridas que descem na frente de seu corpo até a altura dos seios.

A imagem apresenta o contraste do fundo escuro, que pouco revela e a textura dos corpos desnudos. As cores da fruta, do batom vermelho que a atriz usa, do véu e da máscara de porco, que tem o focinho avermelhado, também participam desse contraste, como oposição à escuridão. Na parte de baixo da fotografia, a atriz aparenta estar sentada sobre um tecido ou lençol branco, que aparece sutilmente por baixo de suas pernas.

A filosofia na alcova

A Filosofia na alcova trata de uma série de sete diálogos que descrevem como uma jovem é introduzida ao aprendizado da libertinagem. As orgias são estimuladas por longas divagações filosóficas que expõem princípios. Também é considerada um estudo sobre o valor erótico do mal (PEIXOTO, 1979, p. 195).

Fotografia n° 4

Fonte: <https://www.instagram.com/ossatyros/>

A Fotografia n° 4 faz parte da divulgação do espetáculo. Foi publicada no Instagram, no perfil da Companhia de Teatro Os Satyros em 26 de junho de 2015. Teve 46 curtidas e 01 comentário.

Ao observar a fotografia, por instantes é possível esquecer que se sabe quem é Phedra D. Córdoba, artista cubana, transexual e musa da Companhia de Teatro Os Satyros desde 2003. Phedra chegou ao Brasil em 1958, e conquistou os palcos no teatro de revista. Nasceu em 1938 em Havana, filho caçula de 8 irmãos. Seu nome de batismo era Felipe Rodolfo Acebal. Como bailarino na companhia Cavalcata, em 1954 viajou pelo México, Venezuela, Panamá, Nicarágua, Guatemala. Voltou a Cuba e depois, em 1955, sai definitivamente do país.

Primeiro travestia-se somente em shows, na Argentina e em outros países por onde viajou. Mas foi no Brasil, na década de 1960, que passou a se vestir como mulher no dia a dia. Quando perguntada se se via como travesti ou transexual

respondia: “Como transexual. A minha cabeça sempre foi de mulher, independente da parte de baixo.”²⁰

Na fotografia, a personagem está sentada em uma cama redonda, carmim e dourada. Da cintura para cima usa um figurino que lembra a antiga aristocracia europeia ou as vestes dos magistrados ingleses, bem como a peruca branca. Da cintura para baixo, veste meia arrastão preta. Como gesto, há um cruzar de pernas com aquelas meias, já puídas e gastas pelo tempo. A dualidade da persona conduz o olhar, que percorre uma trajetória vertical.

Primeiro se pode ver os sapatos, modelo bicolor, preto e vermelho. Ao olhar de frente parecem um modelo masculino. Porém revelam saltos altos. Da cintura para cima encontra-se o homem na personagem e o olhar completamente compenetrados. Uma expressão viva no rosto salta da imagem congelada. No indicador de uma das mãos, um grande anel dourado. Sobre a cama um leque e um outro objeto escuro, difícil de identificar.

A fotografia mostra a personagem Augusto, vivido por Phedra. Vê-se ao mesmo tempo atriz e personagem. O corpo ocupa um lugar de destaque na imagem. Faz um corte vertical, e está em primeiro plano. Está sentada no que aparenta ser uma cama redonda²¹.

O enquadramento se mostra quase frontal. Porém a personagem não olha diretamente para a câmera. A atriz está sentada mais para o lado direito. Está parada. Contempla.

A superfície da cama é coberta por tecido aveludado, vermelho escuro. Na lateral, do assento até o chão, um tecido franzido, também vermelho, aparentando ser um pouco mais escuro do que a parte de cima da cama.

Ao fundo, a cabeceira da cama e atrás uma leve profundidade, com pouca iluminação. Esse fundo escuro parece formar figuras geométricas triangulares, que

²⁰ Entrevista concedida a Neto Lugon, publicada em março de 2014, publicada no site <<http://www.nlucon.com/2014/03/phedra-de-cordoba-entrevista-transexual-atriz.html>>

²¹ Assistindo ao espetáculo foi possível constatar que a superfície era, na verdade, ovalada.

se encaixam e sobrepõem pelo jogo claro e escuro e pelo recorte feito pela cabeceira da cama.

A cabeceira da cama apresenta dois elementos, um menor no canto esquerdo da fotografia e outro, maior, ocupando dois terços do comprimento da imagem. No encosto menor, um acolchoado de aparência aveludada, também vermelho. Contornado por adorno dourado. O encosto maior tem o mesmo acolchoado vermelho, porém o adorno dourado é muito maior, ganhando destaque na imagem. Na paleta de cores, predomina o vermelho, em tonalidades variadas.

No rosto está presente uma múltipla persona. Maquiagem bem neutra abaixo dos olhos. Estes estão contornados de preto e com sombra bem escura nas pálpebras superiores e acinzentada nas inferiores, dramatizando o olhar. Acima dos olhos a pele embranquecida com falsas rugas avermelhadas desenhadas na testa. No rosto de Phedra, está presente a mulher transexual, dialogando com a personagem. De acordo com Lehmann (2007, p. 232), o rosto é “tradicionalmente considerado como a inconfundível expressão da individualidade”. Ou, de acordo com Deleuze e Guattari (1996, p. 32):

O rosto é, ele mesmo, redundância. E faz ele mesmo redundância como as redundâncias de significância ou frequência, e também com as de ressonância ou de subjetividade. O rosto constrói o muro do qual o significante necessita para ricochetear, constitui o muro do significante o quadro ou a tela. O rosto escava o buraco de que a subjetivação necessita para atravessar, constitui o buraco negro da subjetividade como consciência ou paixão, a câmera para o terceiro olho.

O corpo de Phedra se faz presente em sua materialidade. A corporeidade da presença da atriz em cena, mesmo mediada por uma fotografia, proporciona uma experimentação corporal de comunicação. A interação se confirma a partir do olhar do/a espectador/a para o corpo exposto pela fotografia.

A fotografia publicada no Instagram pelos Satyros em seu perfil, por si só, sem legendas, não produz sentido ao espetáculo, ou nem ao menos fazem identificação direta com a estória contada na obra. Phedra está ali, presente na imagem. A cena dramática é transportada para a fotografia.

A presença na foto pode estar no duplo atriz/personagem, nas meias arrastão puídas da personagem Augusto, que remete à própria Phedra e sua

transexualidade. Aliás, as meias são o toque mais feminino da personagem. Diferente da estética glamourosa típica dos transexuais. A questão do duplo na foto também evidencia uma oposição entre gêneros, um assunto chave nas performances transformistas. De acordo com Fernando Passos (2006, p. 136):

O ato de se vestir de mulher parece sugerir a existência em potencial de um espaço performativo no qual o binário é destruído. Mas fundamental para todas as performances do *passing*, incluindo o transformismo, é o binário do visto e do não visto, do visível e do invisível.

Na foto, esse binário está presente. A imagem corporal é de Augusto e é também de Phedra. Para Pavis, é através do corpo do/a ator/atriz, de sua presença, que se dá a comunicação. “O que existe de mais vivo do que um ator à nossa frente, que poderíamos em teoria interromper, tocar, que se dirige a nós pelo seu corpo, sua viva voz e sua presença carnal”. (PAVIS, 2010, p. 174)

Fotografia n° 5



Fonte: <https://www.instagram.com/ossatyros/>

A imagem n° 5 também faz parte da divulgação de *Filosofia na alcova* e traz a questão do duplo e da simultaneidade da imagem. No centro da imagem consta um espelho, com moldura de cobre envelhecido, e que aparenta grandes proporções, com relação ao corpo do ator.

O ator aparece a frente, de perfil, segura no espelho com braços e pernas. Não se vê seu braço e sua perna direitos, que estão por trás do espelho. O corpo suspenso, que sugere a exigência física e concentração do ator, características da preparação no teatro pós-dramático e, especificamente, no *Teatro Veloz* da Companhia de Teatro Os Satyros.

O reflexo no espelho de seu braço e perna esquerdos criam a impressão de que o vemos inteiro. O corpo do ator está nu. Mas não se vê o órgão sexual. É um corpo atlético, musculoso, masculino e viril. O rosto está sério, concentrado, de perfil, com a barba recortada.

O corpo se reflete no espelho. Além da imagem refletida, sua sombra aparece no chão, à frente do espelho. Mostra sobreposição e uma ampliação, uma expansão da imagem.

Ao lado do espelho, vê-se uma corrente pendendo do teto. Nas laterais, mais escuras que o centro da imagem, sombras e vestígios indefinidos de iluminação e cenário. Deixa indicações das áreas obtusas da imagem.

Discussão

Corpos nascem de outros corpos e se alimentam de outros corpos. Ainda no ventre materno, o bebê adquire sua nutrição a partir do corpo de sua progenitora. Assim, a rigor, o gesto reprodutor do corpo pressupõe uma doação de si mesmo para o novo ser em formação.

Baitello Jr. (2014) retoma o conceito de antropofagia e coloca o corpo em sua natureza física e cultural, de onde posteriormente devem partir outras implicações sobre o ele. O corpo materializado na fotografia é apropriado pelo espectador, interlocutor, como imagem que é devorada.

Interessa pontuar o corpo em sua comunicação, como imagem corporal. O corpo comunica, mesmo quando está inerte e supostamente sem intenção. O que se pretende observar, não é a codificação e decodificação (HALL, 2002) de gestuais e

pressupostos de linguagem comum, para investigar esse corpo. Busquei estudar o corpo do/a ator/atriz contemporâneo/a, transportado para a fotografia. O corpo presente na cena, através do qual espectador/a relaciona-se com o espetáculo.

O corpo presente em cena, mais do que a “presença de palco”, expressão empregada no jargão artístico para definir a característica do/a artista se destacar e cativar a plateia, aqui se aplica como materialidade (GUMBRECHT, 2010).

A arte pressupõe uma experiência estética. A comunicação no sistema de arte passa pela percepção sensorial. A interação nas mídias sociais produz um vínculo entre os dois lados da comunicação. Desse modo, as fotografias fazem com que o que está ausente possa estar presente, a partir da imagem capturada. Ao mesmo tempo em que faz o presente ser ausente, enquanto imagem – do latim *imago*, a personificação da morte, ou o retrato da morte (BAITELLO JR. 2005).

As fotos por si só, sem legendas, não produzem interpretação ao espetáculo, ou não ao menos fazem identificação direta com a narrativa teatral na obra. As imagens colocam o corpo em evidência. Há uma preocupação estética de se fazer presente diante de espectador/a – ou, no caso da fotografia do Instagram, do usuário-interator. Constitui-se em uma estética da presença (GUMBRECHT, 2010). A corporalidade atravessa a fronteira da ficção teatral, que na contemporaneidade constitui-se em bordas flexíveis.

Baitello Jr. (2005, p. 62) desenvolve as propostas de Pross, que propõe que o processo de comunicação “começa no corpo e termina no corpo”. O que vem corroborar com o pensamento acerca do corpo como primeiro comunicador e, também, produtor de presença. Mesmo, ou até por isso, que seja uma presença produzida pela ausência.

Nas fotografias da Companhia de Teatro Os Satyros, o corpo dos atores/atrizes, apesar de ausentes do espaço físico onde está o espectador/a, são produtores de presença. As interações ocorrem em outro espaço-tempo, no espaço virtual, ou no ciberespaço (LÉVY, 2000).

A fotografia no Instagram, pela lógica da linha do espaço-tempo, característica dessa mídia social, passa a impressão de ser produzida na cena ao

vivo. Como se o momento efêmero pudesse ter sido capturado pela câmera fotográfica (BARTHES, 2012). Não cabe aqui a comparação com o efeito produzido pelo contato entre ator/atriz e espectador/a durante o espetáculo com o efeito produzido pela fotografia. São interações diferenciadas, não se aplicando juízo comparativo entre os dois fenômenos. Apenas identificamos características semelhantes.

Ao observar as fotografias, percebe-se o corpo como sujeito na imagem, ou seja, aparece como elemento principal nas publicações. Predominantemente cores quentes são usadas nessa iluminação, ao destacar, ainda mais, os corpos em cena, ao mesmo tempo em que descaracterizam o cenário e o ambiente.

As redes sociais mudaram diversos paradigmas na contemporaneidade. Hoje, profissionais de marketing e relações públicas, bem como assessores de imprensa e comunicação, trabalham a divulgação de seus clientes/produtos com o uso das mídias sociais. Mais do que uma mídia de divulgação do espetáculo, o Instagram configura-se como novo espaço de atuação, onde ator/atriz performam. Não se trata apenas de uma referência ao espetáculo. Mas, uma nova *performance* confirma a existência de uma plateia. (PAULA, 2015, p. 73).

O corpo com o qual lidamos, sai do lugar de produtor de conhecimento, observado por Canclini (2008, p. 42), e passa a também a produzir presença. Verifica-se a corporeidade da presença do/a ator/atriz em cena. Uma experimentação corporal de comunicação. Essa experimentação que deve ser observada. A interação se confirma a partir do olhar do/a espectador/a com o corpo exposto pela fotografia, antes mesmo que possa ser atribuído algum sentido à imagem. E a comunicação realiza-se somente no jogo com o público. Ryngaert (1996, p. 68) afirma:

Na realidade, todo o jogo do diálogo é afetado pela presença de um interlocutor considerável, o público, ao qual é muito tentador atribuir um lugar fundamental de parceiro mudo para quem, em última instância e como veremos a propósito da dupla enunciação, todos os discursos se dirigem.

Os corpos nus ilustram não somente as figuras libertinas criadas por Sade. Colocam esses corpos no centro do olhar. Evocam uma sensualidade, no que diz mesmo respeito ao sensorial, não somente à sexualidade. A sensualidade, que no

teatro é matéria, nos ajuda a experienciá-la. Esse elemento da sensualidade se une à corporeidade e a materialidade da ação propriamente dita, como elemento fundamental, sendo ao mesmo tempo objetivo e resultado das investigações cênicas e performáticas das últimas décadas.

Como afirmou Agambem (2009), os que coincidem plenamente com sua época, que se adaptam perfeitamente a ela em qualquer ponto, não são contemporâneos. Por essas mesmas razões, não chegam a olhar seu próprio tempo. Eles não podem enxergar a época em que vivem.

No que concerne à vontade de presença, as fotografias demonstram a centralidade do corpo, do trabalho do/a ator/atriz como gestor/a e ponto nodal da criação artística para a cena. Está ao mesmo tempo atuando e posando para foto, em *performance*.

Dessa maneira, enfatizam o corpo como centro do processo de interação. Corpo que implica, assim, vontade de presença própria da Companhia de Teatro Os Satyros. Paradoxalmente, o teatro contemporâneo equilibra-se entre um tipo de criação mais crítica e reflexiva e um tipo de criação menos preocupada com as estratégias discursivas da cena teatral.

Num aspecto que mobiliza o corpo não apenas como suporte de um personagem, mas, também, como materialidade específica – presença no espaço. Nesse caso, não seria o espaço teatral, mas o espaço da mídia social na qual interagem. Trata-se da constituição de uma teatralidade “que prioriza a materialidade vocal e corporal do ator e os meios especificamente cênicos de composição” (FERNANDES, 2013, p. 347).

Porém, ao transportar a cena para a imagem, a materialidade do corpo passa a ser bidimensional, representada pela materialidade da fotografia. Ainda é o corpo no centro da questão, mas agora transformado em um novo dispositivo.

O fato de o corpo ser fundamental no teatro não está ligado apenas à sua importância enquanto portador de um conteúdo, transmissor ou receptor de um valor semântico: ele é mídia do teatro e organizador dos processos cognitivos superiores – de linguagem, lógica e representação simbólica – e inferiores – de percepção,

motivação etc. (ROMANO, 2005, p. 168). Para Lúcia Romano, a presença do corpo – do/a ator/atriz e do espectador - é o elemento central de qualquer manifestação teatral, afirmação com a qual concordo.

Seja essa manifestação contemporânea ou não. Da experiência, emerge a noção de presença do ator/atriz como qualidade de atuação capaz de provocar efeitos sobre os/as espectadores/as. No percurso da pesquisa, foi possível, contudo, observar outras criações teatrais marcadas pela evidenciação da presença. O que revelou um campo mais vasto de questionamentos cujas implicações extrapolam a atuação e envolvem demais elementos de construção cênica, tais como luz e cenário. Permite a possibilidade de pensar a presença como elemento articulável dentro de uma dramaturgia.

A concepção cultural sobre o corpo “está sujeita a flutuações dramáticas” (LEHMANN, 2007, p. 332). O teatro articula e reflete essas concepções. Representa corpos e ao mesmo tempo os tem como seu principal material da comunicação.

Existe no teatro contemporâneo uma revalorização do corpo como elemento ritualístico e multifacetado que aponta para uma pluralidade de estéticas de linguagens e, do ponto de vista da significação, de leituras e interpretações possíveis do novo teatro, que não cabem aqui no momento. O que de forma alguma significa que suas funções de significação sejam ignoradas. Lehmann (2007, p. 115) defende a devolução do caráter cerimonial das primitivas manifestações cênicas, afirmando que:

O teatro pós-dramático é a substituição da ação dramática pela cerimônia, com a qual a ação dramático-cultural estava intrinsecamente ligada em seus primórdios. Assim, o que se entende por cerimônia como fator do teatro pós-dramático é toda a diversidade dos procedimentos de representação sem referencial, conduzidos porém com crescente precisão.

Nas peças, os/as atores/atrizes se relacionam com o nu de forma espontânea, mostrando confiança nessa nudez. O que é transportado para as fotografias na mídia social Instagram.

O foco da comunicação a partir do teatro contemporâneo não está na encarnação de um personagem. Mas na produção de presença (LEHMANN, 2007,

p. 225). Desse modo, a comunicação se intensifica face a face, e de acordo com o autor não pode ser por interfaces, “por mais avançadas que sejam” (2007, p. 226).

A presente dissertação parte do pressuposto que a presença está contida na ausência, mesmo quê, e principalmente, a presença mediatizada pelos processos comunicacionais contemporâneos, como as mídias sociais. A presença é o que ermite ver o invisível, o que está por trás do sentido. Ou melhor, na frente dos olhos. Como afirma Nelson Brissac Peixoto (2007, p. 246):

Estamos sendo confrontados com uma outra coisa: uma presença, vibrando particularmente nesses rostos e paisagens. É isso – esta evidência de algo que não podemos ver nem definir mas nos arrebatava – que dá consistência e verdade a essas imagens.



Considerações finais

Parece que as coisas e os sentidos já não lutam entre si, mas tenham tecido uma aliança graças à qual a abstração mais distanciada e a excitação mais desenfreada sejam quase inseparáveis e muitas vezes indistinguíveis.

(PERNIOLA, 2005, p. 21).

Nosso fascínio pela presença baseia-se num desejo de presença que, no contexto da contemporaneidade, só pode ser satisfeito em condições de fragmentação temporal extrema.

(GUMBRECHT, 2010, p. 42).

Nesta dissertação apresentei o corpo e a noção de imagem corporal como ponto de partida para esse estudo. Pretendia um olhar interdisciplinar, na área da comunicação e da cultura, ao relacionar teatro pós-dramático e fotografia na mídia social Instagram.

Parti dos Estudos Contemporâneos, por aproximarem os Estudos Culturais e as tecnologias emergentes, ou seja, estudos ligados à constante atualização cultural e tecnológica.

Procurei responder a questão: *Como é possível encontrar, nas fotografias publicadas pela Companhia de teatro Os Satyros, características da contemporaneidade, no que diz respeito a corpo e performance?*

Ao acreditar poder encontrar possíveis respostas para este questionamento, parti da observação das imagens corporais dos/as atores/atrizes nas fotografias publicadas no perfil da Companhia de Teatro Os Satyros no Instagram. Adotei como procedimento metodológico o caminho observar, descrever e discutir.

De início, acreditava poder responder essa pergunta tendo como embasamento os estudos da materialidade da comunicação de Hans Ulrich Gumbrecht (2010). Considerei sua teoria sobre a produção de presença como uma possibilidade de leitura da imagem transversal entre as corporalidades no teatro e na fotografia. O que em parte se configurou. Digo em parte, pois muitas outras questões continuam a surgir.

O contemporâneo muda todo dia. Por esse motivo, não cabe aqui a pretensão de responder a todos os questionamentos surgidos ao decorrer desta pesquisa. De outro modo, é preciso pensar e tecer considerações, que proponham novos pensamentos.

Considero a comunicação como uma relação processual, que em última instância, liga dois ou mais corpos. Entendo o teatro contemporâneo como processo comunicacional, e busquei encontrar as semelhanças entre teatro e fotografia, partindo da noção de pós-dramático.

Identifiquei no Instagram, como mídia social, características semelhantes ao teatro, no que diz respeito à imagem corporal, ao aqui e agora e a interação com espectador/a. Busquei demonstrar como a prática teatral foi modificada com a superação da supremacia do drama e como a cena contemporânea se constitui.

Da observação, descrição e discussão das imagens publicadas no perfil da Companhia de Teatro Os Satyros no Instagram despontam apontamentos contemporâneos como o uso das mídias digitais, a transgressão como motor das expressões artísticas e a multidisciplinaridade presente na mídia social.

Chegar a essas considerações finais, torna-se apenas o fim dessa jornada no Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura, e o encerramento desta dissertação. Porém, a pesquisa acadêmica, estimulada pela curiosidade do saber, deve continuar como projeto de vida.

Esse percurso foi rico em vivências e experiências instigantes, aulas estimulantes e eventos acadêmicos, que possibilitaram o aprendizado e a ampliação do conhecimento discutido nos capítulos anteriores. Além da enriquecedora convivência com pesquisadores/as e profissionais das áreas afins a essa dissertação.

A aplicação das noções trabalhadas nesta dissertação no trabalho artístico teatral desenvolvido, já é uma prática decorrente do período da pesquisa. A união do olhar acadêmico à prática teatral é enriquecedora e proporciona uma produção artística com o olhar voltado para as questões contemporâneas, como a proliferação de imagens, a imagem corporal no centro da produção, alteridade e diversidade.

Alguns apontamentos mereceriam aprofundamento que não couberam ao presente trabalho. Destaco a questão das imagens complexas (BUITONI, 2012); a diversidade sexual, tão presente na obra da Companhia de Teatro Os Satyros, com desdobramentos acerca de identidade de gênero e identidade sexual; e o erotismo como provocação poética.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEM, Giorgio. **O que é contemporâneo?** e outros ensaios. Chapecó: Arcos, 2009.
- AUMONT, Jacques. **A imagem**. 7^a. ed. Campinas: Papyrus, 2002.
- AZEVEDO, Sonia Machado. O corpo em lugares e tempos pós-dramáticos. In: GUINSBURG, Jacó; FERNANDES, Sílvia (Org.). **O pós-dramático**. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- BAITELLO JR., Norval. **O pensamento sentado**: sobre glúteos, cadeiras e imagens. Porto Alegre: Editora Unisinos, 2012.
- _____. **A era da iconofagia**: reflexões sobre imagem, comunicação, mídia e cultura. São Paulo: Paulus, 2014.
- BARBA, Eugênio; SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator**: um dicionário de antropologia teatral. São Paulo: É Realizações, 2012.
- BARTHES, Roland. **A câmera clara**: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- _____. **Mitologias**. Rio de Janeiro: DIFEL, 2006.
- _____. **Inéditos vol. 3. Imagem e moda**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BAUDELAIRE, Charles. "O público moderno e a fotografia". In **Poesia & Prosa**. Organizado por Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.
- BAUMAN, Zygmunt. **Danos Colaterais**: desigualdades sociais numa era global. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.
- BEAUVOIR, Simone. Deve-se Queimar Sade? In: **Novelas do Marquês de Sade**. Tradução Augusto de Souza. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1961.
- _____. **O Segundo Sexo**: fatos e mitos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas**: magia e técnica, arte e política. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERTHOLD, Margot. **A história mundial do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- BETH, Hanno; PROSS, Harry. **Introducción a la ciencia de la comunicación**. Barcelona: Anthropos, 1987.
- BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BREMMER, Jan N. **De Safo a Sade: momentos na história da sexualidade**. Campinas, SP: Papirus, 1995.

BUITONI, Dulcília. **Imagens Contemporâneas: complexidades e interfaces**, Libero, São Paulo, v. 15, n° 29, jun. 2012. Disponível em: http://casperlibero.edu.br/wp_content/uploads/2014/05/6-Imagens-contemporaneas.pdf.

BULIK, Linda. **Comunicação e teatro: por uma semiótica do Odin Teatret**. São Paulo: Ed. Arte e Ciência, 2001.

BUTLER, Judith P. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2003.

CALVINO, Italo. **As cidades invisíveis**. 2ª. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Leitores, espectadores e internautas**. São Paulo: Iluminuras, 2008.

CANEVACCI, Massimo. **Antropologia visual**. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

_____. **Fetichismos visuais: corpos eróticos e metrópoles comunicacionais**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

CHARNEY, Leo; SCHWARZ, Vanessa. **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. 2ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. **Work in progress na cena contemporânea**. São Paulo, Perspectiva, 1998.

COSTA, Jurandir Freire. **O vestígio e a aura: corpo e consumismo na moral do espetáculo**. Rio de Janeiro: Garamond, 2004.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. São Paulo: Contraponto, 1997.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Quand les images brûlent. In: ZIMMEMANN, Laurent. **Penser par les images: autour des travaux de Georges Didi-Huberman**. Nantes: Éditions Cecile Defaut, 2006.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papirus, 1993.

EAGLETON, Terry. **Depois da teoria: um olhar sobre os estudos culturais e o pós-modernismo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 5ª ed., 2016.

_____. **A ideia de cultura**. São Paulo: Ed. UNESP, 2011.

_____. **Marx estava certo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

FERÁL, Josette. **Por uma poética da performatividade**: o teatro performativo. **Sala Preta**, PPGAC – USP, 2008. Disponível em: <
<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57370> >. Acesso em: 20 junho 2016.

FERNANDES, Silvia. **Teatralidades contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa-preta**: ensaios sobre uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Relume Dumare, 2002.

FLUSSER, Villém. **O mundo codificado**: por uma filosofia do designe e da comunicação. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FONTANARI, Rodrigo. **Roland Barthes e a revelação profana da fotografia**. São Paulo: EDUC/FAPESP, 2015.

FOUCAULT, Michel. **Prefácio à transgressão**. In: Ditos e escritos III. 2ª. Ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 2006.

_____. **A orrdem do discurso**: aula inaugural no College de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

GARCIA, Wilton e LYRA, Bernadette (Org). **Corpo e cultura**. São Paulo: Xamã, ECA-USP, 2001.

GARCIA, Wilton (org). **Corpo e Espaço**: estudos contemporâneos. São Paulo: Factash Editora, 2009.

GARCIA, Wilton. **Anotações estratégicas sobre consumo contemporâneo**. Comunicação & Inovação, São Caetano do Sul, v. 14, n. 27:(37-44) jul-dez 2013. Disponível em:
http://seer.uscs.edu.br/index.php/revista_comunicacao_inovacao/article/view/2082/1427 . Acessada em 20 de julho de 2016.

GARLSON, M. **Teorias do teatro**: estudo histórico e crítico, dos gregos à atualidade. São Paulo: Fundação editora da Unesp, 1997.

_____. **Performance**: uma introdução crítica. Belo horizonte: Editora UFMG, 2009.

GROTOWSKI, Jerzy. **Para um teatro pobre**. Brasília: Teatro Caleidoscópio & Ed. Dulcina, 2011.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **A produção de presença**: o que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Contraponto, Ed. PUC, 2010.

_____. **Graciosidade e estagnação**: ensaios escolhidos. Rio de Janeiro: Contraponto, Ed. PUC, 2012.

_____. **Modernização dos sentidos.** São Paulo: Ed. 34, 1998.

_____. **Elogio da beleza atlética.** São Paulo: Ed. Cia das Letras, 2007.

_____. **Corpo e Forma:** ensaios para uma crítica não-hermenêutica. O João Cezar de C Rocha (org.) Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

GUZIK, Alberto. **Cia de teatro Os Satyros:** um palco visceral. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.

HALL, Stuart. **Identidade cultural pós-moderna.** Ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

_____. **Da diáspora:** identidades e mediações culturais. Liv Sovik (org.). Belo Horizonte: EdUFMG, 2003.

KEEN, Andrew. **Vertigem digital:** porque as redes sociais estão nos dividindo, diminuindo, desorientando. São Paulo: Zahar, 2012.

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

_____. **Teatro pós-dramático e teatro político.** Revista Sala Preta. São Paulo: PPGAC – USP, 2003. Disponível em:
<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57114>

LÉVY, Pierre. **O que é virtual.** Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

_____. **Cibercultura.** São Paulo: Editora 34, 1999.

LEWIS, Robert. **Método ou loucura.** Fortaleza: UFC, 1982.

LIGÉRO, Zeca (org.) **Performance e antropologia de Richard Schechner.** Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.

MORAES, Eliane Robert. **Marquês de sade:** um libertino no salão dos filósofos. São Paulo: EDUC, 1992.

MOTTA, Leda Tenório da. **Roland Barthes:** uma biografia intelectual. São Paulo: Iluminuras, 2011.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia.** 2ªed. São Paulo: Editora Escala, 2011.

ORTEGA, Francisco. Corporeidade e biotecnologias: uma crítica fenomenológica da construção do corpo pelo construtivismo e pela tecnobiomedicina. **Revista Ciência & saúde coletiva**, n.12(2): p. 381-388, 2007.

PASSOS, Fernando. **Performance e transformismo:** quando a ideal, a bela e a real (jamais) se encontram. In GARCIA, Wilton (Org.). *Corpo e subjetividade:* estudos contemporâneos. São Paulo: Factash Editora, 2006.

PAULA, D.F.L. de. **Fotografias contemporâneas**: o Instagram como possibilidade tecnológica. 2015. 96 f. Dissertação de mestrado do Programa de Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba, 2015.

PAVIS, Patrice. **A encenação contemporânea**: origens, tendências e perspectivas. São Paulo, Perspectiva, 2010.

PEIXOTO, Fernando. **Sade**: vida e obra. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Ver o invisível**: a ética das imagens. In: NOVAES, Aauto (Org.). *Ética*: vários autores. São Paulo: Cia das Letras, 2007.

PELBART, Peter Pál. **O avesso do niilismo**: cartografias do esgotamento. São Paulo: n-1 edições, 2013.

PERNIOLA, Mario. **O sex appeal do inorgânico**. São Paulo: Studio Nobel, 2005.

_____. **Pensando o ritual**: sexualidade, morte, mundo. São Paulo: Studio Nobel, 2000.

PLATÃO. **A República**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PROSS, H. **Estructura simbólica del poder**. Barcelona: Gustavo Gili, 1980.

RECUERO, Raquel. **Rede social**. In: SPYER, Juliano (Org.). Para entender a internet: Noções, práticas e desafios da comunicação em rede. 2009. Disponível em: <http://ebookbrowse.com/spyer-juliano-org-para-entender-a-internet-pdf-d322865036>, acesso em 06-03-2015.

ROMANO, Lúcia. **O Teatro do Corpo Manifesto**: Teatro Físico. São Paulo: Perspectiva, Fapesp, 2005.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à análise do teatro**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

_____. **Ler o teatro contemporâneo**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SADE, Marquês de. **Justine o los infortunios de la virtud**. 4. ed. Barcelona, Espanha: Tusquets, 2008.

_____. **A história de Juliette**: ou as prosperidades do vício. Lisboa: Ed. Guerra e Paz, 2007.

SANTAELLA, L. **Comunicação e pesquisa**. São Paulo: Hacker, 2006.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SPYER, Juliano (org.). **Para entender a internet**: noções, práticas e desafios da comunicação em rede. 2009. Disponível em: <HTTP://ebookbrowse.com/spyer-juliano-org-para-entender-a-internet-pdf-d322865036>, Acesso em 1.mai.2015.

STANISLAVSKI, Constantin. **A preparação do ator**. Rio de Janeiro Civilização Brasileira, 2001.

VERNANT, Jean-Pierre. **A morte nos olhos**: figuração do outro na Grécia antiga. Rio de Janeiro: Zahar, 1991.

VILLAÇA, Nízia. **Edições do corpo**: tecnociência, artes e moda. São Paulo: Estação das letras, 2000.

_____. **Em pauta**: corpo, globalização e novas tecnologias. Rio de Janeiro: Mauad: CNPq, 1999.

_____, GOES, Fred (org). **Nas fronteiras do contemporâneo**: território, identidade, arte, moda, corpo e mídia. Rio de Janeiro: Mauad: FUJB, 2001.

XAVIER, Ismail Norberto. O nome próprio, a tela espelho, o corpo-palavra e seu duplo. **Significação**: Revista de Cultura Audiovisual. São Paulo: ECA-USP, v 42, n.43, p. 14-39, 2015. Disponível em:

<http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/98301/artigo%2001> acessado em 10.agosto.2015.

Sites visitados:

<https://periodicos.ufsc.br/index.php/emtese/article/viewFile/18027/16976>

<http://w3.ualg.pt/~jvo/ep/entre.pdf>

<http://www.tccmonografiaseartigos.com.br/regras-normas-formatacao-tcc-monografias-artigos-abnt>

<http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/1794/1528>

Aos 75, Phedra de Córdoba celebra carreira, amores e vida: 'Ser quem sou hoje era o meu grande sonho', disponível em <<http://www.nlucon.com/2014/03/phedra-de-cordoba-entrevista-transsexual-atriz.html>> acessado em 19/03/2016

<http://pt.slideshare.net/RodrigoGilMachado/hbitos-e-comportamento-dos-usuarios-de-redes-sociais-no-brasil-2014>> acessado em 17/-7/2016

<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cv000005.pdf>

<https://www.instagram.com>

<https://www.ossatyros.com.br>

<https://facebook.com/satyros>