LONGE É UM LUGAR QUE NÃO EXISTE[1]
Discussão de portas abertas entre (novo) teatro e (novas) tecnologias[2]

Ana Maria de Bulhões-Carvalho
Professora do Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – CLA-UNIRIO

***Resumo**:* Um estudo sobre a relação entre arte cênica e tecnologia vai revelar as proposições que conduzem encenadores e cenógrafos na direção de um pólo ou de outro desse movimento pendular. Este ensaio propõe algumas reflexões a respeito do tema, buscando valorizar a opção pelo uso da tecnologia em exemplos que reforcem a importância da opção como resultante de um projeto, de um sonho, de um desejo. Visa abrir discussão sobre o tema da participação das artes cênicas no universo das novas tecnologias, movendo-se por entre questões provocadas pela reflexão sobre os pressupostos colocados pelo universo das artes visuais, pioneiras no campo de criações híbridas.
***Palavras-chave**:* criações híbridas; hibridação de linguagens e instrumentos; tecnologias digitais

Abstract: A study about the relation between theater and technology is going to reveal propositions that drive directors and scenographers towards one or another pole of this pendular movement. This article proposes some ideas about this theme, trying to value the option for the use of technology in examples that emphasize this important choice as resulting from a project, a dream, a desire. It opens the discussion about the participation of theater in the new technological universe, moving around what is proposed by the visual arts, pioneer in the field of hybrid creations.
Keywords: hybrid creations; hybrid languages and instruments; digital technologies.

A história do espetáculo ocidental apresenta um movimento pendular em relação à rejeição ou adesão ao uso de tecnologias na cena. Uso ou recusa de tecnologia jamais são opções aleatórias: a proposta cênica deve revelar uma poética que emana do que é apresentado ao público, ou nada faz sentido. Um estudo sobre a relação entre arte cênica e tecnologia vai revelar as proposições que conduzem encenadores e cenógrafos na direção de um pólo ou de outro desse movimento pendular. Este ensaio propõe algumas reflexões preliminares a respeito do tema, buscando valorizar a opção pelo uso da tecnologia em poucos mas significativos exemplos dentre espetáculos escolhidos em função da proposta de fazer conviver personagens apresentados por atores concretos que contracenam com imagens virtuais, oferecidos aqui e ali pela cena brasileira contemporânea, e cuja experiência

1 O título deste ensaio brinca com uma leitura de juventude, referindo ao nome do livro homônimo do pensador americano Richard Bach, leitura obrigatória para interessados em filosofia de autoajuda na década de 1970. A citação tem apenas caráter lúdico e oportuno. Desconsidera o conteúdo da obra.

2 Este ensaio foi escrito a partir da comunicação oral apresentada no Simpósio Cena e Tecnologia, ocorrido na Universidade Federal da Paraíba (UFPB), como parte do Conexão XXI – Festival Cênico realizado em João Pessoa, entre 18 e 21 de agosto de 2010.

reforça a importância da opção pelo uso da tecnologia como resultante de um projeto, de um sonho, de um desejo ou de um desafio.

A parceria entre o teatro e a tecnologia, a caracterizar a identificação dos dispositivos cênicos com a ideia de máquina, pode ser observada muito cedo, por exemplo, no emprego da expressão "deus ex-machina", para a engrenagem que permitia a descida do céu de deuses salvadores, ou introduzia a carruagem que arrebatava Medeia aos céus, depois de ter matado os filhos. As artes ditas utilitárias, colaborativas da cena, acompanharam suas transformações ao longo dos séculos XIX e XX, possibilitando a criação cênica de efeitos especiais, para um teatro que perseguia criar uma ilusão: mecanismos de fazer subir, baixar, girar, obscurecer, recortar constituem imenso repertório de recursos usados pelos artistas que colaboraram com a magia da cena, cenógrafos, iluminadores e cenotécnicos e o emprego dessas práticas contribuíram para o desenvolvimento de disciplinas diversas, do desenho plano às criações multidimensionais que traduzem mais literalmente a idéia de maquinaria teatral.[3] A cena dita italiana, a depender das condições arquitetônicas oferecidas pelo edifício teatral, constituiu campo de exploração tecnológica entre o final do século XIX, com a descoberta da luz elétrica,[4] e o princípio do século XX, período que também conhece forte interseção de propostas das vanguardas nos diversos campos das artes, literárias e visuais com as práticas cênicas.[5] Mas não sem contradições e polêmicas.

Cada momento da modernidade encontrou uma voz a lembrar ao mundo o que deveria ser o teatro e o que se poderia realizar para que retomasse sua força primitiva. A tentativa de recuperar os elementos irredutíveis do teatro – o ator, o espaço e o observador – é uma atitude que oferece contraponto aos apelos e exigências das diferentes maneiras de entender a cena em sua relação com o tempo, a sociedade e a cultura. As oscilações das propostas estéticas ora pendem a um teatro minimalista, ora buscam a exuberância cênica total. Rumo ao teatro que reavalia seus componentes para atingir a 'pobreza', com redução radical de recursos, e uma implícita rejeição de tecnologias, para reinvestimento no material em si, tem seu melhor exemplo em Grotowski. Ao criar o espaço de atuação e de observação para *O príncipe Constante,* emprega para isso madeira crua que recendia a madeira e opta por uma iluminação geral e forte sobre atores

3 Como exemplo, cito o livro-album *Máquinas de cena*, publicado pelo grupo de teatro português O Bando, sediado em Palmela e liderado pelo encenador e artista plástico João Brites. O livro é catálogo da exposição que se realizou na estação do Metro do Porto, onde se apresentam as séries de dispositivos cênicos usados pelo grupo em espetáculos ao longo de sua história, de dezembro de 1992 (Afonso Henriques) a 2005 (*Ensaio sobre a cegueira*).

4 Cuja importância foi valorizada, entre outros, pelo clássico estudo de Jean-Jacques Roubine, *A linguagem da encenação teatral.*

5 Um exemplo contundente de produção artística miscigenada e vária será o trabalho do encenador russo Vsevold Meyerhold, até hoje em processo de descoberta, como se vê pelos estudos da pesquisadora francesa Béatrice Picon-Vallin, do CNRS (França).

e espectadores, sem recortes. Essa volta ao primitivo do material, no caso de Grotowski, comandou uma estética minimalista em relação ao chão, à textura, à iluminação e, sem dúvida e sobretudo, à atividade da atuação, à voz do ator e sua ressonância no seu corpo, enquanto ele se exercitava na direção da apropriação de seus espaços internos.

Em contraposição ao teatro da exclusiva presença carnal e concreta do ator, tornou-se real e factível, a partir da incorporação das inovações tecnológicas próprias às linguagens digitais, a possibilidade de se tornar semi-presencial ou totalmente virtual a participação do ator e do público num espetáculo, impensável antes da instalação de uma cultura digital que afeta, de algum modo, todos os campos da criação. No sentido oposto à rejeição da tecnologia, na direção da proposição de novas poéticas para a performance cênica, o que se vê, desde a segunda metade do século XX, são demonstrações de que as aplicações cenográficas das novas tecnologias têm possibilitado a geração de novos paradigmas para a cena. Quando o pêndulo se move em direção à valorização de aparatos sofisticados, a cenografia ganha uma presença e seu efeito será mais de "presentificação" do que de representação. O fenômeno da presentificação em geral combina-se com o tratamento plástico da cena, cujos elementos cenográficos têm um papel mais sugestivo do que demonstrativo.

O teatro do final do século XX e início do século XXI assiste a experimentos sucessivos de alterações do sentido de presença, não só pela virtualização dos espaços de atuação cênica, permitida pelo uso da computação em cena, mas também pela ampliação do conceito de público, levando em conta também aquele que assiste a um espetáculo veiculado pela internet. São essas as possibilidades compatíveis com a lógica da "comunicação instantânea, da quebra de barreiras geográficas e das alterações das convenções e noções de tempo, espaço e relacionamentos" (RAYMUNDO, 2010, p.18), propostas pela virtualização.

Diz Maritza, a corretora e agente de negócios de *Histórias de amor líquido* (2010)[6] ao cliente que a interpela sobre a necessidade de um encontro pessoal, pela seriedade do assunto que estavam tratando: "Não existe mais distância, Antonio, acabou". "Você está me vendo e eu estou te vendo em tempo real. Nova York, Londres, Berlim – me reúno com clientes em qualquer cidade a qualquer hora do dia ou da noite", conclui essa determinada executiva, vestida de robe-de-chambre, dentro do seu próprio quarto, às quatro horas da manhã[7].

O que o espectador ouve rebate naquilo que vê: ao fundo da cena, uma grande projeção

6 Texto: Walter Daguerre; Direção: Paulo José; Elenco: Alcemar Vieira, Ana Kutner, Bel Kutner, Marcio Vito e Natalia Garcez. Montagem realizada em novembro e dezembro de 2010, no Teatro Poeira, do Rio de Janeiro. Reúne três narrativas que buscam formar episódios sobre relações humanas a partir de *Amor Líquido* – Sobre a Fragilidade dos Laços Humanos, do sociólogo polonês Zygmunt Bauman.

7 Disponível em: <http://www.agentesevenoteatro.com.br/videos/index/212/0/Historias_de_Amor_Liquido>. Acesso em 18 de novembro de 2010.

reproduz a imagem que os dois personagens vêem, cada um na tela do seu próprio laptop. Tudo ao vivo e num presente em que o real é concreto e é virtual.

Pois *Histórias de amor líquido* oferecem mais matéria para se pensar o uso da tecnologia como suporte de cena. Por meio de imagens projetadas sobre as faces de quatro painéis que se movem em torno de dois eixos verticais de sustentação,[8] e a partir da exploração das diferentes possibilidades de interferência espacial e temporal criadas por essas projeções, fixas ou em movimento, vislumbram-se interferências espaciais e temporais. Para a primeira delas "Rua Sem Saída", em que dois personagens se encontram à noite, revelando aos poucos sua solidão e insônia pelas madrugadas nas ruas da cidade, o cenógrafo propõe a projeção de uma imagem fixa, a que se vê logo que se entra na sala de espetáculo: uma quina, ou beco, preto e branco, constituído de sobrados sem jardim. Se, como lembra Baugh, "tradicionalmente, a cenografia 'fala' sobre os eventos dramáticos que serão encenados dentro do espaço" (2005, p. 195)[9], o uso de dispositivos suportes sem valor em si, como os biombos móveis que servem de tela, no caso da encenação a que se refere este ensaio, o fato de eles na sua materialidade e fora da encenação não representarem nada, faz com que sejam, como diz Jorge Litopad,[10] uma "máquina de nada", isto é, um dispositivo neutro que não traz significação em si.. Como os *screens* de Craig, essa estrutura não se transforma em coisa alguma identificável no mundo fora dali. Ela é um "lugar" e não uma cena[11].

Bel Kutner e Márcio Vito, em cena de *Histórias de amor líquido*. Foto: divulgação.

O intervalo entre os painéis, em outros momentos de novos encontros dos personagens de "Rua sem saída", sugere diferentes possibilidades de visão do canto em que se refugia o vigia noturno Zé Carlos, quando é procurado pela solitária Graça. Para a terceira historia, "A casa da ponte", também se vê a imagem fixa de uma grande janela de veneziana, fechada.

8 O cenógrafo Fernando Mello da Costa instala dispositivos necessários para suporte da cenografia virtual que cria para ambientar as histórias da trilogia criada por Walter Daguerre.

9 Cristopher Baugh (2005) revê as definições do papel do que se pode chamar de 'máquina cenogáfica' em diferentes movimentos e sentidos em todo o século XX, na Europa e nos Estados Unidos.

10 Jorge Listopad é escritor, jornalista e encenador português. Usa a expressão para título de um dos textos apresentados no catálogo *Máquinas de cena*, citado e referido na nota 1.

11 Como em Baugh: "(...) as Craig remaked about his *screens* [is] very much a 'place' rather than a 'scene'. Even during the act it remained a place; it did not take on any of the locational qualities of the drammatic spcae ofthe action" (2005, p.195).

À medida que evolui a história, Ricardo, o jovem companheiro de Sofia, para matar-lhe a curiosidade sobre o nome da casa, abre a janela. E a cena é tomada pela visão poética de um lago e, em meio à visão um tanto enevoada sob a neblina, surge a ponte em curva, cuja terminação não se vislumbra. Importa mais a beleza do efeito-ponte, sua significação para a manutenção do espírito amoroso de Ricardo em relação à família, que realmente seu valor utilitário, pouco importando, enfim, se é ou não uma ponte para o nada. A competência da imagem instaura uma sintonia emocional entre a platéia e o casal, que aos poucos vai cedendo ao enternecimento, ao outro, à vida. A relação amorosa dos dois, pelos menos nesse momento, se torna menos líquida. As imagens fixas projetadas são imagens metonímicas em relação aos acontecimentos da cena, no sentido de ampliar ou constituir os espaços. Fernando Mello da Costa trabalha também as alterações temporais: em geral presentificando o passado pela evocação de imagens relembradas, fazendo com que o jogo virtualidade/concretude possibilite a contracena da atriz concreta com a projeção da imagem de outro personagem. Voz presente conversa com a voz gravada, figura concreta dialoga com imagem projetada: a sincronicidade, possibilitada pelo uso preciso da tecnologia duplica a espacialidade e amplia a temporalidade.

A convivência do virtual com o concreto, na cena, como mostram os exemplos citados, propõe também uma alteração no regime da ficcionalização: em sentido literal, abrem na cena a possibilidade de a cenografia se tornar um performer, ao lado dos outros personagens. Se a cenografia tradicional na cena realista trabalha com elementos que têm valor denotativo semelhante ao que será indicado pelo seu uso como signo cênico, nada disso ocorre com a estrutura de biombos giratórios criados para esse espetáculo, visando criar os efeitos de virtualização.

O ensaio de Jean-Pierre Sarrazac, "A invenção da teatralidade",[12] um estudo agudo dos modos de pensar e realizar a cena, argumenta de modo mais preciso a respeito da natureza do fenômeno teatral na passagem do regime de ilusão teatral para um regime de simulação[13]. Chama atenção Sarrazac para essa passagem, que se dá "no momento em que o espectador passou a ser convidado pelos atores ou por um outro mentor do jogo – contra-regra, encenador, autor, etc – a interessar-se não tanto pelo acontecimento do espetáculo, mas sobretudo pela forma como aparece o próprio teatro no coração da representação – pelo aparecimento daquilo a que chamamos teatralidade..." (SARRAZAC, 2009, p.17). O espaço da cena ganha autonomia a partir da tomada de consciência das possibilidades oferecidas pelo lugar da encenação tornado

12 Sirvo-me da tradução de Alexandra Moreira da Silva, publicada pela editora portuguesa Deriva, em 2009. Trata-se de um dos ensaios que integram o livro *Critique du théâtre, de l'utopie au désenchantement* (Belfort: Circe, 2000).

13 Utilizo-me aqui da deixa de Pirandello, em *Esta noite se improvisa*, citado por Sarrazac, no mesmo texto, p. 17, em função da fala do Contra-Regra, personagem que relembra ao público a vontade do teatro de "tentar ver funcionar este jogo no seu estado puro, esta simulação, este simulacro a que normalmente se chama teatro".

um vazio a ser explorado e, pela assunção de que se pode instaurar um real ali. Abala-se irremediavelmente a natureza do teatro compreendido como lugar de representação e imitação do real, extensão de uma vida fora dali. A crise da representação coincide com o entendimento da cena como instauradora de um real presentificado pelo conjunto de signos constitutivos, atores ou elementos cenográficos, que convidam o espectador a apreciar os signos cênicos em sua literalidade, ou, como já previra Artaud em sentido ainda mais radical, a participar de um teatro que confesse que é teatro[14].

Apesar de Artaud não se referir ao teatro de texto, mas delegar a competência do fazer teatral ao que se passa na cena como lugar "físico e concreto que pede para ser preenchido e que se faça com que ela [a cena] fale sua linguagem concreta" (2006, p.36), não acredito que seja trair seu pensamento evocar a propósito do reconhecimento do espaço cênico como lugar de instauração de um real ali, o que diz Walter Daguerre, jovem dramaturgo carioca, no programa da peça já mencionada, *Histórias de amor líquido*: "Um dia, meu amigo João Kutner, que tem seis anos, me viu trabalhando no computador e perguntou: 'Quer dizer que se você escrever cachorro aí, vai aparecer um cachorro no palco?'". A sensibilidade da criança aponta exatamente para a condição paradoxal da realidade cênica, onde a concretude do existente traduz a ficção.

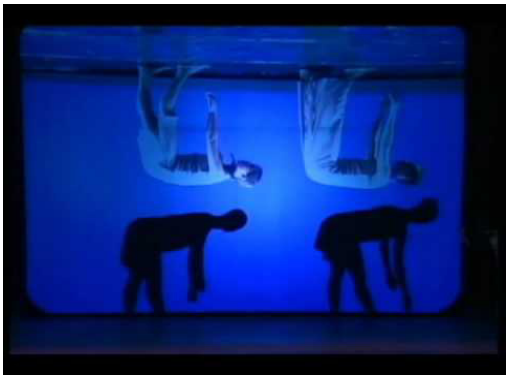
Ora, uma vez liberada a cena como local de experimentação e instauração de reais possíveis, a porta abre-se para a intromissão de novas linguagens e novas apostas tecnológicas, tornando impuro o discurso cênico, e fazendo também da cena um local de hibridação de linguagens. Se as artes visuais foram pioneiras no campo de criações híbridas, não só beneficiando-se, mas também provocando avanços de linguagens e instrumentos da web science de modo geral[15], não ficaram atrás as artes cênicas.

O jogo cênico de co-participação concretude/virtualidade, em *Histórias de amor líquido*, é um exemplo apenas. Há outras experiências recentes no teatro brasileiro que demonstram desejos mais radicais na direção da ocupação da cena por uma co-presença virtual

14 Novamente utilizo-me do recurso oferecido por Sarrazac, num referência a Artaud. Pode-se pensar na passagem seguinte, retirada de "A encenação e a metafísica" (ARTAUD, 2006, p. 45-46): "Para mim, o teatro se confunde com suas possibilidades de realização quando delas se extraem as consequências poéticas extremas, e as possibilidades de realização do teatro pertencem ao domínio da encenação, considerada como uma linguagem no espaço e em movimento".

15 Uma publicação recente, *Arte, Ciência e tecnologia*, organizada por Diana Domingues (São Paulo: Unesp, 2009), reúne textos de diferentes expoentes no debate resultante de evento internacional. "Refresh! The First International Conference on the Histories of Media, Art, Science and Technology", presidido por Roger Malina, cientista, com curadoria geral de Oliver Grau, historiador alemão, e participação de diversos pensadores, dentre os quais diversos teóricos e ciberartistas, ligados pelos seus interesses, pesquisas, descobertas e contribuições, à vontade de, como diz a autora-organizadora, "sintetizar" Leonardo, referindo à publicação do *Leonardo Journal,* do MIT Press, e manter o universo das hibridações, contaminações e ciborguizações, unido pelo espírito colaborativo. O livro é uma resposta à necessidade que ela reconhece de manter uma discussão a portas abertas entre cientistas e artistas.

que ultrapasse o espaço cênico local. Nessas experiências, um ator aqui contracena com outro distante, cuja imagem, capturada ao vivo, é oferecida ao público simultaneamente por meio de projeção sobre tela que às vezes se funde no cenário concreto, dividindo a cena em espaços-tempos distantes porém simultâneos. Essa co-habitação, possibilitada pelo uso da Telemática, já é um instrumento de manifestações das artes cênicas que buscam hibridação de instrumentos e que se servem das múltiplas linguagens oferecidas pelas tecnologias digitais. Dança e teatro telemáticos são uma real possibilidade hoje.



As imagens mostram detalhes de *Versus* (2005) e *(In)TOQue* (2008), espetáculos de dança telemática – o primeiro realizado entre três pontos do país: Salvador, João Pessoa e Brasília, apresentado na 3a. Conferência de Ciência, Tecnologia e Inovação, em Brasília; o segundo, com elenco atuando sincronizadamente em quatro cidades diferentes, interligadas via Internet: Rio de Janeiro, Salvador, São Paulo e Natal, ambos coordenados por Ivani Santana, com vídeo-cenografia e operação de câmera em Salvador, imagem presencial/virtual na localidade do evento e virtual nos outros locais. Ivani Santana[16] é um nome importante entre as artistas pesquisadoras e realizadoras do que se nomeia dança telemática. Da dança migra para a cibernética e passa a dominar também as possibilidades da linguagem digital, criando desafios e apostas para esse campo da ciência.

16 Ivani Santana é coreógrafa e bailarina. A partir de 1990, seu trabalho na dança acontece na relação do corpo com a tecnologia, enriquecendo a área da arte-tecnologia no Brasil e a própria área da dança. Professora do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Prof. Milton Santos/UFBA, dirige o grupo de pesquisa Poética tecnológica na dança, que objetiva promover a reflexão, investigação e produção de dança e performance em interação com as novas tecnologias e promover o desenvolvimento e aprofundamento técnico nesse campo: ver no endereço <http://www.poeticatecnologica.ufba.br>. Em 2009 lançou MAPA D2 - Mapa e Programa de Artes em Dança Digital – uma plataforma virtual para difusão e apoio educacional, tecnológico e mercadológico do campo da dança com mediação tecnológica em países de língua portuguesa e espanhola (<http://www.mapad2.ufba.br>). Em 2006, ganhou o Prêmio UNESCO para Promoção das Artes – Novas Tecnologias e residência artística no renomado Centre Choregraphique National – Pavillon Noir, França, para a qual foi criada a obra *Le moi, le cristal et l' eau*.

Play on Earth mistura relações presenciais e virtuais com atores simultaneamente em palcos nas cidades de São Paulo, Cingapura e Newcastle (Inglaterra), realizado pelo PHILA7, dirigido por Rubens Velloso (Foto: Marcelo de Souza)

A proposição da cena como lugar de fundação e instituição do real possibilita um redimensionamento do tempo-espaço apresentado pela dramaturgia cênica. Aqui também o teatro ousa avançar no domínio telemático. Esse é o desafio a que se propôs o Grupo de Arte Global PHILA7, coordenado por Rubens Velloso[17], que surgiu no início de 2005 com o objetivo de pesquisar novas linguagens e diferentes mídias.

Depois de diversas experiências em que utiliza recursos de ampliação da visualidade por meio de projeções para aprofundamento das dimensões de percepção, como se vê na cena de *Galileo Galilei*, o grupo avança na direção das realizações mais ousadas, em que se orquestram ações cênicas em locais geográficos muito distantes. "Desde seu primeiro trabalho, tem na imagem e na tecnologia ferramentas para o desenvolvimento de novos caminhos para as artes cênicas", diz o texto de apresentação do grupo no site <http://www.gag.art.br/cia_phila_7/>. Suas obras resultam de trabalho investigativo para a "possível construção de novas linguagens que, aliadas às estéticas já estabelecidas, à grande velocidade de informação e à possibilidade quase infinita das redes que se formam através dela, buscam parâmetros novos para uma poética contemporânea" e, "tendo o corpo presencial e a virtualidade como foco central, o PHILA7 experimentou relações de contaminação de diversas linguagens artísticas até chegar à construção de espetáculos onde a internet transformava-se efetivamente em palcos virtuais", continuam os textos do site.

Primeiro espetáculo do PHILA7, *Galileo Galilei*", de Brecht, onde se experimentou a convergência de linguagens, unindo um texto clássico a projeções videográficas para criar diferentes camadas de encenação. A trilha sonora era realizada ao vivo pela Orquestra de Câmara da USP, no Teatro Alfa (São Paulo), com o ator convidado Paulo César Peréio.

17 Rubens Velloso atua nas mais diversas áreas artísticas, do teatro ao cinema, passando pela música e artes-plásticas. Entre suas principais realizações para o teatro encontram-se encenações como *O Círculo de Giz Caucasiano, A Alma Boa de Setsuan* e *Terror e Miséria no III Reich*, ambas de Bertolt Brecht. Explorou as diversas formas do teatro de vanguarda juntamente com o diretor Joe Chaikin, do grupo americano Open Theatre. Dirigiu, ainda, *A Verdade Relativa da Coisa em Si*, e RODA. Em 2008, dirige o espetáculo *What's Wrong with the World*?, em parceria com Julian Maynard-Smith (Inglaterra), no Teatro OI Futuro, no Rio de Janeiro. O Phila7 é formado por um núcleo de profissionais que, além de Velloso, conta com Marcos Azevedo, Mirella Brandi, Beto Matos e Marisa Riccitelli Sant´Ana,

Mais uma possibilidade da virtualização será o investimento não propriamente na cena, mas na recepção. A cena é montada em estúdio, ou num teatro e o público permanece em casa. Atendendo à divulgação eletrônica distribuída por redes sociais e e-mails, forma-se platéia virtual que assiste ao espetáculo e depois comenta emitindo opinião por mensagem escrita ou por imagem reproduzida em tempo real. Essa experiência realiza-se nos espetáculos mais recentes do PHILA 7. Mas há também companhias que se especializaram no teatro virtual, como é o caso do grupo paulista Teatro Para Alguém[18].

Que a contaminação de linguagens e a miscigenação de desejos e vontades já expandiram esse campo de hibridação no universo das realizações cênicas, isso é concreto. As contribuições da tecnologia controlada por computadores e a cenografia criada em computadores já são marcas de interatividade inegável no teatro, assim como já se verifica a ampliação do campo de competências entre profissionais das artes e especialistas em linguagem web, ou ainda já se percebe a criação de vocabulário próprio para o entendimento dessa nova estética mista. Mas os mundos que se abrem são sedutores em si mesmos e, com isso, o que é um bem pode ser um mal. Qual a fronteira entre os polos, qual o limite para o uso? Os desafios lançados requerem encontrar um ponto de equilíbrio que recuse o "mito da técnica"[19], mas que dela tire o melhor partido para a realização de um projeto estético que faça sentido. Há muito ainda o que se estudar e discutir.

Artigo recebido em 20 de novembro de 2010.

Aprovado em 08 de dezembro de 2010.

Referências bibliográficas

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. Tradução Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BARBA, Eugênio. *Além das ilhas flutuantes.* Tradução Luís Otávio Burnier. São Paulo: Campinas, 1991.

BANDO, O. *Máquinas de cena*. Lisboa: Campo das Letras, 2005. (Catálogo de exposição realizada no Metrô da Cidade do Porto, durante o Festival Internacional de Teatro de Expressão Ibérica – FITEI, em junho de 2005).

BAUGH, Christopher. *Theatre, Performance and Technology*: the development of Scenography in the Twentieth Century. New York: Palgrave / Macmillan, 2005.

18 O Teatro Para Alguém (TPA) é o primeiro grupo brasileiro a produzir espetáculos na internet. Desde 2008, o TPA já transmitiu ao vivo quase quarenta peças inéditas, hoje disponíveis gratuitamente para acesso a qualquer hora. O trabalho inédito motivou reportagens nas diversas mídias e levou o site à final do 22o. Prêmio Shell de Teatro de São Paulo de 2009, na categoria Especial, "pela iniciativa de criação cênica via internet".

19 Penso aqui na obsessão pelo exercício e pelo treinamento que caracterizou a formação do ator nos anos 1960-1970, após o contato com as proposições de Grotowski e de Artaud. A expressão foi tirada do livro de Eugenio Barba (1991, p.63).

DAGUERRE, Walter. *Histórias de amor líquido*. Texto não publicado, gentilmente cedido pelo autor. Rio de Janeiro, 2010.

DOMINGUES, Diana. *Arte, Ciência e tecnologia.* Passado, presente, desafios. São Paulo: Itaú Cultural / Editora UNESP, 2009.

RAYMUNDO, Jaqueline Rodrigues de Souza. *Teatro e software:* entre processos de criação. Dissertação de mestrado defendida no âmbito do PPGAC UNIRIO, dezembro de 2010.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*(1880-1980). Tradução e apresentação de Yan Michalski.Rio de Janeiro: Zahar editores, 1982.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *A invenção da teatralidade.* Apresentação e tradução Alexandra Moreira da Silva. Porto: Deriva editores, 2009.

WERNECK, Maria Helena. "O Bando: um teatro de formas no ar". In: *Sala Preta.* Revista do PPG em Artes Cênicas da USP. São Paulo: ECA/USP, 2009, n.9, p.9-19.