



Filme-teatro, natureza e intermedialidade

Film-Theatre, Nature and Intermideality

Cristine Fickelscherer de Mattos

Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, São Paulo / Brasil

cristine.mattos@mackenzie.br

<https://orcid.org/0000-0003-2011-4614>

Resumo: A arte nos permite vislumbrar aspectos do diálogo homem-natureza e suas projeções sobre o real em épocas e circunstâncias diversas. A reflexão que segue se propõe a ponderar sobre tais aspectos no âmbito das manifestações artísticas audiovisuais em geral e, mais especificamente, na expressão de obras que se caracterizam por uma certa conjunção das linguagens teatral e fílmica, que podem ser denominadas “filme-teatro”. Em função da conceituação ainda em curso a respeito dessa conjunção entre o palco e a câmera, e da amplitude conceitual em torno à ideia de natureza, a análise sobre as projeções artísticas do diálogo homem-natureza está precedida de uma discussão em torno à definição de “filme-teatro” e de um panorama histórico das concepções relativas à “natureza”.

Palavras-chave: intermedialidade; natureza; filme-teatro.

Abstract: Art allows us to glimpse aspects of the dialogue between man and nature and its projections on reality in different times and circumstances. The following reflection proposes to ponder on such aspects in the scope of audiovisual artistic manifestations in general and, more specifically, in the expression of works characterized by a certain conjunction of theatrical and filmic languages, which may be called “film-theater”. Due to the conceptualization still in course regarding this conjunction between the stage and the camera, and the conceptual amplitude around the idea of nature, the analysis about the artistic projections of the man-nature dialogue is preceded by a discussion around the definition of “film-theatre” and a historical overview of the conceptions related to “nature”.

Keywords: intermediality; nature; film-theatre.

Introdução

As relações do ser humano com o mundo natural que o cerca estão presentes nas manifestações artísticas desde os seus mais remotos registros. Nas paredes das cavernas pré-históricas, encontram-se relatos pictóricos do temor e do fascínio humano frente aos animais; no interior das tumbas egípcias, veem-se a importância e a riqueza atribuídas pelo homem a plantas de variadas espécies. Ao longo dos tempos e de acordo com diferentes configurações socioculturais, homem e natureza mostram-se integrados em um todo mítico ou desconectados pela racionalidade, são aliados ou inimigos e acham-se complexamente ligados devido à crescente mediação tecnológica de nossa história. As relações com a natureza têm implicações diretas na sua concepção da própria realidade. Como expressão da existência, dos anseios e da mundividência humanas, as criações artísticas nos permitem vislumbrar aspectos do diálogo homem-natureza e suas projeções sobre o real em épocas e circunstâncias diversas.

Nesse sentido, a reflexão que segue se propõe a examinar tais aspectos no âmbito das manifestações artísticas audiovisuais em geral e, mais especificamente, na expressão de obras que se caracterizam por uma certa junção das linguagens fílmica e teatral e que podem ser denominadas “filme-teatro”. Uma breve conceituação desse tipo de obra faz-se necessária para a ponderação de suas relações com o mundo natural. Como resultado das trocas intermediáticas entre o cinema e o teatro, possibilitadas pelo desenvolvimento tecnológico, o filme-teatro nos obriga a considerações sobre a história desses dois meios, bem como dos diálogos entre eles, à luz de conceitos teóricos da semiótica e da intermedialidade. A proposta exige, igualmente, uma discussão sobre o próprio conceito de natureza em suas conexões com a ideia de realidade, tendo em vista as alterações históricas significativas que sofreu.

O que é filme-teatro?

Em termos práticos e de maneira simplificada, designa-se “filme-teatro” o registro cinematográfico de uma apresentação teatral. Essa definição demanda, contudo, maior detalhamento dos significativos processos de produção e recepção responsáveis pela diferenciação entre o mero registro documental ou amador de uma encenação e uma produção audiovisual propriamente dita dessa mesma encenação, assim como entre

uma recepção consultiva do registro factual e uma verdadeira fruição de um produto artístico audiovisual.

Como destaca Picon-Vallin (1997), embora as artes dramática e cinematográfica tenham estado sempre essencialmente interligadas, mudanças midiáticas, como a chegada da televisão e do videoteipe, aportaram-lhes irremediáveis alterações contextuais, estruturais e dialógicas. Às reflexões teóricas de André Bazin, de 1951, sobre a adaptação de textos teatrais para o cinema, que ele chamou então de “teatro filmado” (BAZIN, 1991), somaram-se considerações pontuais sobre espetáculos específicos com interações entre o teatral e o fílmico, como o atesta Picon-Vallin (1997).

Frente a oscilações conceituais e terminológicas – teatro filmado, filme de teatro, filme teatral, cinema de teatro, cine-teatro e filme-teatro –, Sandrine Siméon (2017) decide ser “filme-teatro” o termo que melhor designa a relação intermediária estabelecida por filmes que adotam modos e expedientes dramáticos, que atuam como se fossem teatro, mas cujo meio através do qual comunicam suas mensagens é irremediavelmente fílmico. Como gênero cinematográfico caracterizado pela referência intermediária teatral (RAJEWSKY, 2012), o filme-teatro inclui variadas condições de produção e recepção: uma filmagem feita durante a encenação num palco teatral (com ou sem plateia); uma filmagem feita durante um palco meramente cênico que simula uma encenação teatral (com ou sem elenco de plateia); um filme em que se adota a perspectiva da plateia ou se simula a adoção dessa perspectiva; um filme em que figura a plateia ou se simula a sua presença. Para Siméon, duas são as condições para delimitar o gênero: “uma enunciação independente da enunciação da encenação/espetáculo e a valorização do ponto de vista do espectador” (SIMÉON, 2019, p. 3, tradução nossa)¹.

A atenção aos polos do enunciador e do enunciatário, assim proposta, pressupõe a noção de discurso como efeito de sentidos entre interlocutores. Contudo, não considera os processos de percepção essenciais à comunicação, como o destaca a semiótica peirciana, base teórica adotada pela maioria dos estudos de intermedialidade. Às mídias associam-se modos de percepção específicos, condicionados tanto por suas materialidades e seus expedientes particulares de funcionamento como por traços contextuais seus de cunho histórico-social. A percepção incide sobre os elementos midiáticos na

¹ “une énonciation affranchie de celle du spectacle et la valorisation du point de vue du public de l’écran”.

produção e na recepção de mensagens, pois, por um lado, quem as produz tem em conta suas próprias concepções das mídias e da recepção que elas suscitarão e, por outro lado, quem as recebe aciona seus valores relativos a essas mesmas mídias e supõe as intenções produtivas que as geraram. Nos termos da semiótica peirciana, trata-se da compreensão ou cognição de uma mensagem – em que constam referentes – que resulta de um processo perceptivo envolvendo gradativamente a abdução, a dedução e a inferência, capazes de conduzir a um juízo perceptivo (PEIRCE, 2005).

Assim, os objetos ou perceptos presentes num palco ou numa tela são processados perceptivamente de acordo com hipotéticas codificações de cuja confirmação depende o estabelecimento mesmo da significação. O que surge na encenação ou no filme da encenação fica, então, pendente de processos semióticos atravessados pelas codificações das linguagens dramática e cinematográfica. Conceber a existência de uma pessoa, de uma cadeira ou de uma árvore num filme-teatro e dessa concepção derivar em uma percepção e um juízo de valor (como cognição) insere-se numa dinâmica circular de pressuposição, hipótese e confirmação de significantes, significados e referentes que envolve regras ontológicas e midiáticas. O juízo de valor comunicado por um ator presencialmente percebido há alguns metros de distância do espectador numa sala de espetáculos será diverso daquele comunicado pela percepção desse mesmo ator num filme que o exhibe atuando na mesma sala de espetáculo. Será diferente também o comunicado por uma árvore num bosque que sirva de cenário numa encenação ao ar livre daquilo que comunica uma árvore cenográfica no palco de um teatro fechado; o comunicado por uma árvore no cenário de um bosque, num filme rodado em meio à natureza de uma árvore cenográfica no estúdio de filmagens, num filme que simula uma encenação teatral. Em termos perceptivos e cognitivos, produtos de mídia como o filme-teatro promovem um “questionamento compartilhado da realidade” (THIVAT, 1997, p. 67, tradução nossa)² e, conseqüentemente, também da ideia da natureza incluída na realidade.

O conceito de natureza

Quando falamos em natureza, muitos sentidos vêm de imediato à mente. Os mais comuns, provavelmente, são os que envolvem as seguintes ideias: algo oposto a todo artifício engendrado pelo ser humano; um universo

² “questionnement partagé sur la réalité”.

que extrapola a existência e a consciência humanas; o mundo circundante e a realidade em que vive o homem, em especial, a realidade conhecida como mundo natural (flora e fauna). Como se pode notar, essas ideias possuem em comum o referencial humano, ainda que diferentemente posicionado. Tais significados, relacionados a acepções desse verbete em qualquer dicionário mais detalhado, ecoam, em sua dimensão discursiva, um longo legado histórico-cultural que se confunde com a própria história da humanidade.

No mundo arcaico ou mítico, segundo Mircea Eliade (1998), o homem é parte de um todo cosmogônico, que inclui a natureza, ao qual os rituais arquetípicos, ciclicamente, conferem o estatuto de realidade. Para o homem arcaico “a Natureza é uma hierofania, e as ‘leis da natureza’ são a revelação do modo de existência da divindade” (ELIADE, 1984, p. 73). Homem e natureza estão integrados por um universo real mítico:

Se o Mundo lhe fala [ao homem] através de suas estrelas, suas plantas e seus animais, seus rios e suas pedras, suas estações e suas noites, o homem lhe responde por meio de seus sonhos e de sua vida imaginativa, de seus Ancestrais ou de seus totens [...], de sua capacidade de morrer e ressuscitar ritualmente nas cerimônias de iniciação (nem mais nem menos do que a Lua e a vegetação). (ELIADE, 1998, p. 126)

Na cultura grega, base da cultura ocidental, dá-se um longo questionamento filosófico sobre os mitos tradicionais que acabou por despojá-los de seu teor sagrado (ELIADE, 1998). Esse questionamento provoca uma gradual cisão inicial entre o homem e a natureza mítica. Contudo, em Platão, especialmente em *Timeu*, a ideia de uma *Anima mundi* contém ainda elementos da cosmogonia arcaica. Também Aristóteles, com sua teleologia imanente alude a uma certa transcendência. Nesse último, no entanto, surge uma atenção mais pontual ao terreno e ao humano (*physis*) por meio de uma diferenciação, como o aponta Kesselring, dentro do conjunto das coisas reais, entre os seres vivos – por possuírem alma (*psyche*) e impulso ou desejo (*thymós*) – e o restante da realidade; entre o homem e os outros seres vivos por possuir ele uma alma racional, pois só “o homem é capaz de pensar e planejar suas ações” (KESSELRING, 2000, p. 157). Assim, embora na Grécia Antiga o pensamento mítico ainda se faça presente – leva em conta os deuses da mitologia e vê ainda na repetição dos processos naturais (nascer, expandir, retrair e morrer) traços de uma imortalidade cíclica, que

ainda transforma o mítico em filosofia metafísica –, a autoconsciência do homem com relação às suas próprias ações passa a estabelecer um contraste entre o artifício, de origem exclusivamente humana (*techné*), e a Natureza como um todo (*physis*), que inclui o homem.

O legado grego ganha no contexto romano outras duas importantes atualizações com as obras: *De rerum natura*, de Lucrécio (ca. 55 a.C.) e a *História natural*, de Plínio, o velho (79 d.C.). A primeira, procurando superar o divórcio entre o humano e o não humano, advoga que “a humanidade e a natureza puderam modelar-se uma à outra” (LENOBLE, 1969, p. 123, tradução nossa)³ por meio de processos de mutação que se estabilizam em leis de funcionamento (a natureza como um mecanismo); a segunda, resgatando em parte a perspectiva arcaica da natureza – concebe-a como um todo sagrado e eterno, do qual o homem faz parte, e é governado pelo sol –, enfoca-a de maneira enciclopédica, descrevendo cada um de seus elementos (LENOBLE, 1969). Desse modo, em meio ao surgimento do cristianismo, duas obras de grande repercussão sobre a natureza remodelam o questionamento grego, ao posicionar o homem em meio a um natural admirável por seu equilíbrio e venerável por sua acolhida protetora e nutriz, pois ambos defendem a ideia da natureza como uma Mãe Terra.

A Idade Média acrescenta a essa visão uma nova cisão: o deus judaico-cristão separa-se da natureza por anteceder-lá e ser o seu criador. Tanto pela herança greco-romana como pelo fato de ser o homem feito à imagem e semelhança do criador, a perspectiva medieval posiciona o elemento humano ambigualmente em relação à natureza: é parte dela, mas dela se diferencia. A natureza também, a princípio, mostra-se dubiamente colocada como lugar de tentação e de manifestação divina. Os teólogos medievais, mais adiante, ocupam-se da questão fazendo “triumfar a ideia de que na luta entre Deus e o diabo, na luta entre a graça e o pecado, a Natureza, de certa forma, sai do jogo, afirmando-se como uma ‘ordem natural’ criada por Deus, destinada sem dúvida ao homem, mas cuja estrutura é independente do drama humano” (LENOBLE, 1969, p. 261, tradução nossa)⁴.

³ “l’humanité et la Nature ont pu se modeler l’une par l’autre.”

⁴ “triumpher l’idée que dans la lutte de Dieu et du démon, la lutte de la grâce et du péché, la Nature, en quelque sorte, tire son épingle du jeu, en s’affirmant comme « un ordre nature » créé par Dieu, destiné à l’homme sans doute, mais dont la structure est indépendante du drame humain.”

Em oposição ao pensamento medieval e às suas ambiguidades quanto à relação homem-natureza, o Renascimento retoma o teor transcendente das concepções greco-romanas de natureza e, com elas, a ideia de um todo (*physis*) que inclui o homem, mas não inclui suas ações (*techné*) e sua capacidade de pensar sobre elas. O pensamento renascentista resgata o hilozoísmo de Lucrécio e Plínio, revisitando também o progresso e a acomodação mútua entre homem e natureza nas leis naturais do primeiro e a observação e o descritivismo do segundo. No mesmo período, ocorrem a expansão marítima e os descobrimentos, seguidos da Reforma Protestante, fatores que fraturam a unidade do velho mundo pelo confronto com outros modos de vida e com outra visão cristã, e que predisõem a uma nascente concepção da natureza como mecanismo sem alma, objeto da ciência para o domínio e a exploração humanos, predominantes no século XVII (THOMAS, 2010; LENOBLE, 1969). A arte, refletindo as contradições do período, mas também procurando responder a elas, aprofunda a observação da natureza, desenvolve a perspectiva ótica, maravilha-se com a proporção áurea e “conquista a realidade” na pintura (GOMBRICH, 1999).

Como visto até aqui, a ideia de natureza oscila historicamente desde as culturas arcaicas, ainda que de maneira variada, entre uma concepção unitária, tendendo ao metafísico, transcendente ou mágico, que inclui o homem e escapa ao seu controle, e uma concepção mais racional e pragmática, que destaca o homem do todo e o coloca como o privilegiado ou dominador. A partir do século XVII, essa segunda concepção se faz prevalente como conquista do mundo natural no Ocidente (THOMAS, 2010, p. 33; KESSELRING, 2000, p. 161), mas a primeira concepção sobrevive como contraponto intermitente que o progresso racional não consegue apagar (MAGALHÃES, 2005; LENOBLE, 1969). A mágica harmonia do todo é um anseio que surge como “necessidade de compensar a mecânica com a arte” (LENOBLE, 1969, p. 37), de unir os saberes científico e artístico (MAGALHÃES, 2005, p. 6).

No século XVII, predomina claramente o polo racional que exalta o homem para quem a “natureza é uma máquina e a ciência é a técnica de exploração dessa máquina” (LENOBLE, 1969, p. 315) por meio do empirismo e da matematização, expressões do cartesianismo nascente que lança raízes ao pensamento ocidental. Na primeira metade do século XVIII, “é a natureza que vai projetar no homem seu mecanismo” (LENOBLE, 1969, p. 345), tendendo a um naturalismo ateu que o vê como organismo

fisiológico e ser social (urbano) dominador da natureza, perspectiva que prepara o terreno para a Revolução Industrial, cuja fragmentação e pragmatismo exacerbados, fazem surgir, mais uma vez, o anseio pelo todo transcendente, expresso pela *naturphilosophie*, associada a Schelling, que enlaça ciência e arte (MAGALHÃES, 2005).

No início do século XIX, estabelece-se uma clara divisão entre ciência empírica e saber reflexivo-especulativo sob a influência do positivismo. Predomina, então, um conceito utilitário da natureza como fonte de matéria prima para a industrialização de seus recursos ao lado de um homem que é tanto dominador como dominado na concepção marxista. Mais do que outras épocas, nesse começo da era moderna, a natureza é vista como “imagem especular da organização social e política humana” (THOMAS, 2010, p. 85). Ao lado desse tempo de centramento no homem – que será mais tarde chamado de antropoceno –, surge o idealismo romântico, artístico e político, que critica o *status quo* e postula a natureza como âmbito da pureza e da comunhão com o homem (unidade): “tudo que vive é sagrado”, diz Blake (*apud* THOMAS, 2010, p. 426); “as pessoas estão todas nela [na natureza] e ela está em todas elas”, afirma Goethe (1977, p. 29-30, tradução nossa)⁵.

O afã romântico por uma unidade transcendente é fruto de um acúmulo de descentramentos e relativizações: culturas coloniais; protestantismo; manifestações do acaso na natureza no evolucionismo de Darwin – que destronou o homem de “sua prioridade ontológica em relação aos animais e às plantas” (KESSELRING, 2000, p. 164) –; a descoberta de processos indetermináveis na física quântica, na genética e na termodinâmica; postulações sobre as flutuações econômicas (KESSELRING, 2000). O conflito entre o poderio dominador e transformador do homem para com a natureza e suas crescentes incertezas frente a um mundo cada vez mais imprevisível intensifica-se ao longo do século XX.

O desenvolvimento dos estudos de antropologia põe em questão os valores civilizatórios que orientam as ações humanas e criam a consciência de que tudo é cultural, inclusive a ideia de natureza (SCARSO, 2014). Reflexões filosófico-científicas concluem sobre a impossibilidade de um conhecimento totalmente objetivo e atentam para os processos de percepção e recepção envolvidos, bem como para as ideologias subjacentes. No século

⁵ “Die Menschen sind alle in ihr und sie in allen”. Frase extraída do texto *Die Natur (A natureza)* (1784), atribuída a Goethe, mas, talvez, de autoria de Georg Christoph Tobler.

XX, mormente a partir da sua segunda metade, torna-se paulatinamente difícil conceber a natureza, o mundo e o homem como mecanismos estáveis, regrados por leis unificadoras divinas, anímicas ou humanas. Nas duas últimas décadas, o mundo fragmenta-se ainda mais e crescem as incertezas com a globalização, a revolução digital e os desequilíbrios naturais (animais em extinção e aquecimento global).

Se antes o homem dominava e transformava a natureza, a ponto de reproduzir artificialmente seus processos, fazia-o com a garantia da estabilidade mecânica desses mesmos processos. Agora, também os “processos físicos e químicos [...] [são] produto de uma construção social e histórica” (SCARSO, 2014, p. 56), como denotam as alterações climáticas e a presença de micropartículas plásticas na composição da água, por exemplo. “O homem se torna fator geológico, geomorfológico, climático [...] [pois] a ação antrópica tem efeitos continuados e cumulativos” (SANTOS, 1992, p. 5). E se o homem altera a natureza, alterada, ela há de provocar mudanças também no homem como o evolucionismo já o demonstrara.

O século XXI chega em meio a uma mundialização de modelos técnicos (SANTOS, 1992) que resulta numa mundialização dos modos de vida e dos sujeitos (SCARSO, 2014), acompanhadas de uma tecnicização cuja inovação constante nos faz acordar todos os dias “um pouco mais ignorantes e indefesos” (SANTOS, 1992, p. 7). Por não entendermos plenamente o funcionamento da tecnologia que nos rodeia, a ponto de não detectarmos falsificações ou artificios tecnológicos que simulam a natureza e a realidade, o entorno passa a ser percebido pelo homem como enigma que o intimida:

Ontem, a técnica era submetida. Hoje, conduzida pelos grandes atores da economia e da política, é ela que submete. Onde está a natureza servil? Na verdade, é o homem que se torna escravizado, num mundo em que os dominadores não se querem dar conta de que suas ações podem ter objetivos, mas não têm sentido. (SANTOS, 1992, p. 9-10)

Sempre em tensão com o polo oposto, o mundo tecnológico cibernético, exacerbado pela sua pretensa capacidade de fixação, armazenamento, reprodução e criação do espaço e do tempo, gera a impressão de domínio humano sobre a natureza, mergulhando-o numa verdadeira “cultura da simulação” (SANTAELLA, 2004, p. 51), a despeito de toda submissão do homem a profusas mediações técnicas além do seu entendimento. As oscilações entre a unidade transcendente que escapa

ao controle humano e a destacada racionalidade humana que legitima o domínio sobre a natureza continuam vigentes, mas tingidas de incerteza e mergulhadas em simulações produzidas por múltiplas mediações cuja complexidade técnica se faz cada vez menos compreensível.

Entendida como o mundo circundante e a realidade em que vive o homem, a Natureza antes, nas sociedades arcaicas, “podia criar o medo, [mas] hoje é o medo que cria uma Natureza mediática e falsa” (SANTOS, 1992, p. 101), cada vez mais ilusória e desafiadora para o entendimento humano. Até mesmo o mundo natural está sujeito a uma Natureza tecnológica e midiática indecifrável que apresenta elementos – como a Covid-19 e a emergência climática – com tantas e tão variadas versões como as narrativas míticas. A tecnologia e a midialidade se tornaram “a realidade com a qual nos defrontamos” e, por isso, é preciso refletir sobre ela para humanizá-la (FRIEDMANN 1949 *apud* SANTOS, 1992, p. 103). Como em outras épocas, na atualidade, a arte repercute as relações do homem com o seu entorno, criando expressões da sua complexa existência. É nesse sentido que as expressões artísticas do filme-teatro são abaixo consideradas.

Cinema, teatro e natureza

O filme que se quer teatro ou que usa as “referências midiáticas” (RAJEWSKY, 2012) do teatro é, midiaticamente falando, um produto de mídia audiovisual. Isso significa que possui “aspectos qualificadores”, tal como os define Elleström (2017), associados à história dos meios audiovisuais, que começa com uma proposta documental, passando em seguida a ficcional, e desenvolve-se então como linguagem e tecnologia, ganhando, ao longo do tempo, novos suportes e novos expedientes com a transmissão televisiva e com a internet. Tendo em vista que um produto de mídia se define pela “transferência de valor cognitivo da mente de um produtor para a de um preceptor” (ELLESTRÖM, 2017, p. 30), é possível afirmar que, ao tempo da invenção do cinema, no final do século XIX, os filmes eram produtos de mídia percebidos mais pelo seu aspecto qualificador contextual (uma invenção, uma novidade) do que por um aspecto qualificador operacional (estética e comunicacionalmente em fase de estabelecimento). Ou seja, nesse tempo, predominava a percepção do meio como “mídia básica” e não como “mídia qualificada”, segundo os termos de Elleström (2017). Como diante de qualquer avanço tecnológico,

no contato com o cinema, chamava a atenção a “mídia técnica” que o transmitia (o projetor ou o cinematógrafo). A percepção da relação entre o filme e a realidade era ainda tremenda, haja vista as reações dos primeiros espectadores das produções dos irmãos Lumière, dentre os quais se registra a presença do escritor russo Máximo Gorki, cujo testemunho sobre a projeção é representativo do fascínio pela tecnologia: “[...] um trem ocupa a tela. Está vindo direto para nós – cuidado! Parece que ele quer se lançar na escuridão onde estamos, fazer de nós um infame amontoado de carnes dilaceradas e ossos despedaçados [...] Mas não! É apenas uma procissão de sombras” (GORKI 1896 *apud* SIROIS-TRAHAN, 2004, p. 206, tradução nossa)⁶.

Pouco tempo depois dessa prática predominantemente documental nos primórdios do cinema, o diretor de teatro George Méliès começou a produzir pequenos filmes de ilusionismo por meio de trucagens cênicas e filmicas. Com Méliès, o cinema, além de registrar a realidade, passa a criar realidade em filmes que violam as “leis da natureza”: um homem anda sem cabeça, objetos desaparecem e reaparecem magicamente, e na “realidade” da lua, há outra natureza, de plantas e seres fantásticos. Filmando performances executadas diante das câmeras e usando expedientes filmicos de edição, Méliès produz uma irrealidade claramente perceptível por quem assiste, pois, segundo Bazin, suas produções seguem ainda as “formas e os princípios básicos do teatro” (BAZIN, 1949, p. 29, tradução nossa)⁷. Trata-se, assim, de uma prática que põe em evidência o artifício e, com isso, a habilidade humana de construí-lo por meio da técnica. Como artífice de um universo inventado, o homem, simbolicamente, domina a Natureza.

Em termos teóricos, pode-se dizer que essas formas e esses princípios correspondem a um produto de mídia que, intermediaticamente contém e expressa uma condição de teatralidade, entendendo-se por tal a criação de um espaço diferente do da realidade cotidiana, que transforma as “aparências da natureza” (EVREINOV *apud* FÉRRAL, 2013, p. 90) e se abre a um duplo olhar que mergulha na ilusão e, ao mesmo tempo, mantém-se consciente do artifício. Esse duplo olhar se dá porque, embora tanto atores como espectadores “embarquem” na ilusão teatral, a “materialidade sempre

⁶ “[...] un train occupe l’ écran. Il fonce droit sur nous – attention! On dirait qu’ il veut se précipiter dans l’ obscurité ou nous sommes, faire de nous un infâme amas de chairs déchirées et d’ os en miettes [...] Mais non! ce n’ est qu’ un cortège d’ ombres”.

⁷ “forms and basic principles of the theatre”.

presente dos corpos ou dos objetos e também da ação” – percebidas em suas três dimensões – mantém a consciência da realidade cênica (FÉRRAL, 2013, p. 111). A teatralidade caracteriza-se, assim, pela articulação de um duplo jogo de tensões, tanto para o ator como para o espectador: há, por um lado, um jogo entre a presença material – natural e real – e a virtualidade ficcional – artificial e ilusória –; há, por outro lado, um jogo entre a consciência de si e o olhar do outro. O jogo se intensifica com qualquer tipo de interação dos atores com o público e está sempre presente, mesmo diante da clara delimitação estabelecida pela “quarta parede”, que marcando o espaço do palco, fixa e diferencia os âmbitos da ficção e da realidade. É como se o teatro, enraizado na cultura grega que estabeleceu o contraste entre o artificial (*techné*) e o natural (*physis*), estivesse sempre empenhado em discutir o dilema humano de estar separado e/ou unido à Natureza.

Com o desenvolvimento do meio cinema, a teatralidade encontrada em Méliès tende a desaparecer. Segundo Hugo Münsterberg (2005), contemporâneo dos primeiros cineastas, os filmes ficcionais de poucos minutos produzidos então não tinham potencial atrativo para além da curiosidade inicial do público e o cinema só ganhou mais popularidade quando investiu no registro de eventos políticos e sociais (uma parada militar, a coroação de um rei, a posse de um presidente). Contudo, como eram assuntos de interesse apenas local, as produções só alcançaram um público massivo com imagens da primeira guerra e com novos filmes sobre a vida natural e sobre locais distantes ou, como os chamou Balázs (1931, p. 161), com os “filmes de viagem”⁸.

O processo perceptivo desses filmes, nos quais há uma proposta de captar imagens da vida em locais e situações às quais o público não tem acesso – ou seja, imagens da Natureza, entendida como entorno e como mundo natural –, difere indiscutivelmente do processo perceptivo teatral. À percepção propriamente audiovisual, soma-se o diferencial temático (impossível para o teatro), constituído de elementos reais, isto é, de objetos, lugares, seres e ações da vida cotidiana (do mundo material dos espectadores) que estiveram presentes em outro momento alhures. Se nos primeiros filmes a temática era quase sempre urbana e a Natureza surgia sempre subordinada à ação humana (um homem montando um cavalo, cultivando um jardim ou se divertindo no mar, por exemplo, em produções dos irmãos Lumière),

⁸ “Travel films”.

nos filmes de viagem – como em *Marvellous Melbourne*, de Charles Cozens Spencer (1910) –, a Natureza pode figurar em todo seu esplendor e detalhamento, capturada pela técnica, simbolicamente dominada por um construto da racionalidade humana. Esse tipo de filme proporciona uma experiência sintonizada com a perspectiva do ser humano como dominador da Natureza, capaz de alcançá-la nos mais remotos lugares e, ainda, de capturá-la simbolicamente por meio da técnica.

O processo óptico de fixação da luz inerente aos fotogramas que formam um filme presta-se facilmente à ideia de uma “captura” do real. A ilusão de movimento proporcionada pela rápida sucessão dos fotogramas é outro fator que contribui para a impressão de realidade. Na linguagem audiovisual, a percepção, como o comenta Bazin (1991), está essencialmente marcada, assim como na fotografia, por uma pretensa objetividade que confere forte credibilidade sobre a veracidade do que é apresentado, devido a “uma transferência de realidade da coisa para a sua reprodução” (BAZIN, 1991, p. 22). Os cenários reais, a completude das formas (mais claramente visíveis que a olho nu em função de iluminação, proximidade e edição das imagens) e os efeitos especiais concorrem para o aparente realismo dos meios audiovisuais e para a sensação de que, como um demiurgo, o homem pode aprisionar a Natureza e mantê-la sob o seu comando. A uma conquista da realidade (captura) muito mais acurada que a alcançada pela perspectiva no Renascimento (GOMBRICH, 1988), também proporcionada pela fotografia, o cinema acrescentou a conquista do tempo, uma vez que o filme é também imagem da duração das coisas, “qual uma múmia da mutação” (BAZIN, 1991, p. 24) que, capturando o devir, simula a captura do futuro, inerente à ideia de progresso. A despeito das oscilações ponderativas, como visto anteriormente, sobre o conceito de Natureza, o desenvolvimento do cinema contribui de forma gradual para uma crescente sensação de domínio do todo, englobando tempo e espaço.

O jogo perceptivo intrínseco à linguagem do teatro, acima mencionado, não se dá naturalmente nos produtos de mídia audiovisuais bidimensionais e sua ocorrência só se faz possível através de inserções intencionais de metalinguagem no roteiro ou de uma inserção adicional com a exibição de *making of*. Enquanto o teatro tem sempre indícios visíveis de sua virtualidade e seu artifício, o cinema precisa criar esses indícios. Nos filmes documentais é mais difícil fazê-lo, mas nos filmes ficcionais a inclusão de elementos metaficcionais é sempre possível. O teatro também

possui indícios de sua artificialidade pelo conteúdo parcial da encenação: os atores entram e saem de cena, há ocorrências fora do palco percebidas apenas sonoramente, mas não vistas, por exemplo. O que está visível para o público no teatro é claramente uma escolha, um recorte da ficcionalidade. Já no cinema, a imersão constante e os expedientes de continuidade – particularmente no chamado cinema narrativo clássico hollywoodiano – criam a ilusão de que o que se vê é tudo o que há para ser visto e não o resultado de escolhas predeterminadas por enquadramentos, cortes e montagens estrategicamente escolhidas e estruturadas, como de fato são.

A percepção do artifício no teatro também se dá por meio do cenário. Mesmo nas montagens teatrais mais realista-naturalistas, o artifício é apreensível pela sua parcialidade, pois somente um corte da realidade é exibido (aberto frontalmente à visão da plateia), seja ele de uma sala, de uma rua ou de um bosque. Nos produtos audiovisuais, ao contrário, o enquadramento supõe apenas um campo de visão, mas nenhum corte, nenhuma borda com a realidade da filmagem é exibida. Também a presença de elementos da natureza (fauna e flora) no cenário teatral contribui particularmente para a percepção da simulação, pois diante da dificuldade de contar-se com plantas e animais reais no palco, usam-se comumente objetos cênicos que, com o auxílio da imaginação do espectador, comunicam por alusão ou semelhança. Ainda que a história aponte a existência de montagens teatrais feitas com cenários reais *in loco* e ao ar livre em torno da virada do século XIX para o XX – em meio à natureza ou em localidades urbanas –, o tempo consagrou a arte dramática executada em ambientes fechados especialmente construídos para performances e com cenários artificiais (CARLSON, 1993).

Depois da chegada da TV, a meados do século XX, as transmissões ao vivo conferiram à linguagem audiovisual um novo reforço à impressão de realidade anteriormente construída pelo cinema e à ilusão de domínio da Natureza. Trata-se agora de um realismo midiático, ocasionado pelo aspecto qualificador comunicacional do meio TV que posiciona o espectador como “testemunho” à distância, presenciando uma realidade síncrona, apenas em outro espaço. A sincronia intensifica a impressão de captura e conquista do espaço-tempo, uma conquista pela técnica, pela racionalidade, totalmente humana e sem qualquer transcendência, separando a habilidade humana (*techné*) do todo (*physis*) e, ao mesmo tempo, construindo uma “mística humana” ou uma mística da razão (LENOBLE, 1969, p. 372) que ubiquamente tudo domina.

Como apontado anteriormente, reflexões filosófico-científicas da primeira metade do século XX criam uma consciência crítica sobre os processos envolvidos na comunicação. O desenvolvimento das Ciências Humanas (antropologia, sociologia, linguística etc.) e a atividade crítico-analítica de grupos de intelectuais, como os da Escola de Chicago e da Escola de Frankfurt, desnudam o caráter ilusório dos meios massivos e denunciam suas manipulações e alienações. A própria reflexão teórica sobre o cinema, mídia que estava em vias ainda de se consolidar nas primeiras décadas do século XX, resultou na crítica a um cinema que se ocupa simplesmente em simular a realidade sem envolver qualquer complexidade à recepção.

O poder de ilusão desse cinema das massas “caiu na propaganda e na manipulação de Estado, numa espécie de fascismo que aliava Hitler a Hollywood, Hollywood a Hitler” (DELEUZE, 2005, p. 199), o que levou muitos cineastas a propor inovações para o meio: a montagem dialética, os falsos *raccords*, as inserções não diegéticas, a profundidade de campo, entre outros. Esses recursos novos se empenharam em viabilizar o “cinema pensamento” de Deleuze (2005), isto é, um cinema de arte que, jogando com a percepção e a recepção, faz pensar sobre a realidade, a Natureza e o ser humano; extrai do real cotidiano o sentido estético do sublime e dissolve simbolicamente as fraturas entre o homem e a Natureza.

Entretanto, como as inovações artísticas, ao serem adotadas e executadas repetidamente, convertem-se em padrão e passam a provocar um certo automatismo semiótico, impõe-se periodicamente a necessidade de uma renovação, pois como ressaltou Benjamin em seu clássico ensaio sobre a arte e os meios, a técnica “se emancipa” – intermediaticamente falando, diríamos que a mídia se qualifica – e passa a figurar como uma “segunda natureza” (BENJAMIN, 1987, p. 174). Isso ocorre, porque um produto de mídia artístico, como outros produtos de mídia, está atrelado a uma série de fatores contextuais, pois a arte também se define por “ideias, concepções e necessidades em constante mudança” (GOMBRICH, 1988, p. 18). Como mídia qualificada, o cinema engendrou outros meios técnicos que se tornaram igualmente mídias qualificadas e hoje podem ser agrupadas sob a designação de meios audiovisuais. Como “segunda natureza, que o homem inventou, mas há muito não controla” (BENJAMIN, 1987, p. 174), tanto o filme como outros produtos de mídia audiovisual, precisam de um trabalho estético que, movimentando elementos contextuais, quebre automatismos

e revele seu artifício, de modo a “fazer do gigantesco aparelho técnico do nosso tempo o objeto das inervenções humanas” (BENJAMIN, 1987, p. 174).

Dentro do espectro de atuação da linguagem audiovisual, o filme-teatro, embora não seja uma invenção atual como mídia técnica, vem-se configurando tanto como mídia básica quanto como mídia qualificada. Como mídia qualificada, vem acumulando experiências históricas bastante ressignificadoras que começam a deslocá-lo de um aspecto predominantemente comunicacional para um aspecto estético. Filmar o teatro é uma maneira comum de fazer frente à efemeridade da performance registrando-a. A produção de um filme-teatro difere, contudo, desse registro devido ao emprego de recursos técnicos e sofisticções da linguagem audiovisual. Mas como mesmo os expedientes mais inovadores dentre esses recursos perderam sua capacidade de desautomatização da recepção – converteram-se em parte da Natureza –, não são eles que atuam como qualificadores estéticos dos produtos de mídia do filme-teatro. Construído na dinâmica das trocas entre duas outras mídias, é como referenciação intermediática que o filme-teatro vem suprir a necessidade de renovação da linguagem audiovisual.

Como “as características estéticas e comunicativas de uma mídia costumam surgir ou ser aceitas gradualmente” (ELLESTRÖM, 2017, p. 77), para chegar a ser uma mídia qualificada de aspecto operacional estético, o filme-teatro acumulou experiências e alterou-se ao sabor de mudanças contextuais. Herdeiro do filme documental e do filme de trucagens iniciais, o filme-teatro foi sendo praticado por produções estéticas de menor alcance de público em diversos lugares, mormente a partir da década de 1970, como atestam os inúmeros exemplos de Picon-Vallin (1997) e Siméon (2010, 2017a, 2017b, 2019). A sua consolidação como mídia qualificada operacional estética, no entanto, requer um alcance cultural mais amplo e, por isso, consideram-se a seguir algumas produções internacionais assinadas por cineastas consagrados.

Em 1975, Ingmar Bergman dirige *A flauta mágica*, filme-teatro da encenação da ópera homônima de Wolfgang Mozart, que tem tomadas da plateia durante as partes instrumentais da abertura e do interlúdio e mostra os limites do palco em montagem com diversos enquadramentos que fazem lembrar e esquecer, intermitentemente, a situação cênica. Os anos 80 têm os filme-teatros: *Bodas de sangue*, de Carlos Saura (1981), *Le bal*, de Ettore Scola (1983) e *E la nave va*, de Federico Fellini (1984). O primeiro

apresenta conteúdo metaficcional no qual atores-bailarinos preparam-se para o espetáculo que irão performar: uma encenação coreográfica sem falas e sem cenário do drama homônimo de Federico García Lorca. O segundo, igualmente sem falas, encena os conflitos, ao longo dos anos, de certas personagens num único espaço: um recinto para danças de salão. O terceiro exhibe conflitos pessoais e sociais dos passageiros de um navio em mar aberto e, embora possua falas e roteirização convencionais, adota e exhibe uma ambientação cênica da natureza (o mar, o céu e animais) totalmente produzida em estúdio, à qual acrescenta um *making of* inserido no filme (antes da conclusão da trama) que reforça a artificialidade do entorno. Em 2003, Lars von Trier dirige *Dogville*, filmado num espaço cenográfico único em que se sugere o ambiente de uma cidade com casas de paredes imaginárias e poucos objetos cênicos. Em 2009, o Royal National Theatre de Londres deu início ao projeto National Theatre Live, com filmagens das suas produções teatrais e transmissão digital síncrona do espetáculo para salas de cinema de vários países⁹. Em produções como *Frankenstein*, de 2010, aos elaborados recursos de palco (uma locomotiva entra no palco, por exemplo) se sobrepõem abundantes recursos filmicos técnicos (muitas câmeras são usadas) e complexidades perceptivas (o público aparece em certas tomadas e a iluminação simula o choque visual do primeiro contato da criatura com a luz, por exemplo).

Em todas as produções citadas, os elementos da realidade e da natureza ou se limitam às necessidades da atuação ou são francamente artificiais, exatamente como no teatro do mesmo período. Os modos de percepção do conteúdo são os da linguagem audiovisual sofisticada, mas as referências midiáticas são as do teatro. O jogo perceptivo do teatro está referido e serve de contraponto à percepção filmica. A artificialidade aparente do teatro se sobrepõe à impressão de realidade do filme e instiga os espectadores ao questionamento pela lembrança do trabalho de simulação do ator dentro de um espaço para além da tela. O jogo entre o dentro e o fora, entre a realidade e a ficção sempre presente no teatro incide de maneira ainda mais intensa no caso do filme-teatro com transmissão síncrona, pois o público além de perceber as referências teatrais, mantém-se consciente de que aquilo que vê como mídia bidimensional ocorre tridimensionalmente alhures.

⁹ Hoje o National Theatre Live transmite seus espetáculos de maneira digital síncrona para 700 salas de cinema de 65 países do mundo (ABOUT... c2020)

Dessa forma, o filme-teatro, desestabiliza as automações perceptivas dos produtos de mídia audiovisuais enquanto mídia básica, pois põe em jogo questões pré-semióticas espaço-temporais que requerem um novo caminho perceptivo, a começar pela abdução peirciana que antecede deduções, inferências e juízos de valor sobre aquilo que é percebido. Se no teatro há sempre um jogo de pontos de vista, o filme-teatro, aludindo a essa variação, traz à consciência o questionamento da visão única que propicia a alienação. No caso do National Theatre Live, indo mais longe nesse sentido, a direção de *Frankenstein* produziu duas versões do mesmo espetáculo, dois filmes-teatro com os atores protagonistas em papéis trocados, simulando assim a variação que, na performance, resulta da efemeridade que impede a reprodução. A existência das duas versões ressalta o cotejo entre o teatral e o fílmico e suscita a consciência da artificialidade da “múmia da mutação”, de Bazin (1991, p. 24). A conquista da Natureza do tempo e do devir se revela apenas uma projeção dos desejos de controle do homem sobre a natureza fugidia diante do lembrete da performance dos atores. Ao jogo entre o real e o ficcional, próprio do teatro, se sobrepõe o jogo entre o teatral e o fílmico, ao qual se sobrepõe ainda o jogo perceptivo imposto pela relação espaço-tempo da sincronia digital. O filme-teatro de transmissão síncrona faz refletir sobre o ilusionismo tecnológico que nos cerca atualmente, sobre a “cultura da simulação” que a era digital criou. O filme-teatro, especialmente em produções via *streaming*, traz à baila o paradoxo de que, com a racionalidade, o homem desenvolve técnicas capazes de dominar a Natureza, mantendo-o dela separado, mas, ao mesmo tempo, desencadeia ilusionismo, alienação e complexidade inalcançável que, tal como uma segunda natureza, subjuga-o como a todo o resto da Natureza.

Considerações finais

A invenção do cinema (no rastro da invenção da fotografia) foi um ponto de inflexão na história das relações do ser humano com a Natureza, no seu sentido mais amplo, pois acrescentou às suas aspirações demiúrgicas a possibilidade de conquista do devir. O homem, tendo já dominado a natureza, material e simbolicamente, nos séculos anteriores – fosse sobrepondo-se a animais e plantas, apoderando-se de territórios e povos ou subordinando-os com a racionalidade – dominou pela imagem a realidade espacial com a técnica da perspectiva, a partir do Renascimento, e com a fotografia e o desenvolvimento do cinema, desde o final do século XIX, a realidade espaço-temporal. A

história do domínio humano impulsionado pela técnica, fundamentada na diferenciação do homem do restante da Natureza, esteve sempre, como visto, entremeadada de etapas de tendência contrária, isto é, fundamentadas na integração do homem à natureza numa unidade transcendente.

O domínio audiovisual nos meios massivos revelou-se perigoso devido à manipulação e à alienação permitidas pelo seu aspecto ilusório. A tecnologia, em contínua expansão sobre a vida cotidiana, em função de seu excesso e de sua inapreensível complexidade, acabou por acarretar um efeito contrário de incompreensão e vulnerabilidade no homem, que o iguala a tudo o mais da Natureza. Dividido entre submeter e ser submetido, o homem atual, como em outras etapas, busca na arte um modo de expressar suas angústias e dar sentido à existência, dando tratamento simbólico aos seus dilemas. Os produtos de mídia caracterizados como filme-teatro, fazem-no pelo acionamento de componentes perceptivos de significação (abdução, dedução e inferência) e pelos aspectos modais de mídia básica e qualificada tanto do teatro como do cinema numa dinâmica de sobreposição e diálogo.

Num tempo de convergência, de questionamentos de fronteiras e de exploração de intermedialidades e, ainda, de constatação de instabilidades na Natureza e de ameaças ao futuro da humanidade, a reflexão provocada pelo filme-teatro sobre os processos semióticos que abarcam a percepção, a recepção e a significação na comunicação e na relação com a realidade, trabalham no âmago dos conflitos do homem contemporâneo. Não por acaso, a grande maioria dos filmes-teatro – como é possível constatar nos exemplos mencionados – adota modos de representação metaficcionalmente estruturados ou ostensivamente artificiais que suscitam o questionamento das ilusões humanas sobre a sua diferenciação, superioridade e domínio para com a natureza. Ao mesmo tempo, a sofisticação discursiva e técnica envolvida na sobreposição de duas mídias qualificadas como o teatro e o cinema, especialmente quando acrescidas da sincronia digital, suscitam o usufruto e a celebração das conquistas humanas de maneira crítica. Na ambivalência desses sentimentos todos, o filme-teatro, como outros trabalhos artísticos, aspira a “dar à ciência moderna a metafísica que lhe corresponde e que lhe falta”, como afirma Deleuze ser o propósito de Bergson (DELEUZE, 2018, p. 21). Não por acaso também, a temática de uma das mais conhecidas produções síncronas do National Theatre Live é a do “Prometeu moderno”, como indica o subtítulo da obra original de Mary Shelley, *Frankenstein*, remetendo, justamente, ao embate mítico entre o homem e a Natureza, entre o humano e o divino, a criatura e o criador; entre dominar e ser dominado por sua própria criação.

Referências

ABOUT Us. *In: NATIONAL Theatre Live*. London: National Theatre, c2020.

BALÁZS, Béla. *Theory of the Film: Character and Growth of a New Art*. London: Dennis Dobson, 1931.

BAZIN, André. *O cinema: ensaios*. Tradução de Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. *In: BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 165-196. (Obras Escolhidas, v. I).

CARLSON, Marvin. *Places of Performance: The Semiotics of Theatre Architecture*. New York: Cornell University Press, 1993.

DELEUZE, Gilles. *Cinema 1 – a imagem-movimento*. Tradução de Stella Senra. São Paulo: 34 Letras, 2018.

DELEUZE, Gilles. *Cinema 2 – a imagem-tempo*. Tradução de Elisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005.

ELIADE, Mircea. *O mito do eterno retorno: arquétipos e repetição*. Tradução de Manuela Torres. Porto: Edições 70, 1984.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. Tradução de Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1998.

ELLESTRÖM, Lars. *Midialidade: ensaios sobre comunicação, semiótica e intermedialidade*. Ana Cláudia Munari Domingos, Ana Paula Klauck, Glória Maria Guiné de Melo (org.). Tradução de Rafael Eisinger Guimarães, Glória Maria Guiné de Mello, Sabrina Schneider, Ana Cláudia Munari Domingos, Erika Viviane Costa Vieira, Ana Paula Klauck. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2017.

FÉRRAL, Josette. *Além dos limites: teoria e prática do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

GOETHE, Johann Wolfgang von. Die Natur (fragment, 1784). *In: GOETHE, Johann Wolfgang von. Schriften zur Naturwissenschaft*. Ditzingen: Reclam, 1977. p. 29-30.

GOMBRICH, Ernest. *História da arte*. Tradução de Álvaro Cabral. 16 ed. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

KESSELRING, Thomas. O conceito de natureza na história do pensamento ocidental. *Episteme*, Porto Alegre, n. 11, p. 153-172, jul./dez. 2000.

LENOBLE, Robert. *Esquisse d'une histoire de l'idée de Nature*. Paris: Édition Albin Michel, 1969.

MAGALHÃES, Gildo. Ciências e filosofia da natureza no século XIX. *In: SEMINÁRIO NACIONAL DE HISTÓRIA DA CIÊNCIA E DA TECNOLOGIA*, 10., 2005, Belo Horizonte. *Anais [...]*. Belo Horizonte: Sociedade Brasileira de História da Ciência, 2005. Tema: 100 Anos da formulação da teoria da relatividade. p. 1-41.

MÜNSTERBERG, Hugo. *The Photoplay: A Psychological Study*. New York: D. Appleton and Company, 2005. (The Project Gutenberg EBook).

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. Tradução de José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PICON-VALLIN, Béatrice. *Le film de théâtre*. Paris: CNRS, 1997.

RAJEWSKY, Irina. Intermedialidade, intertextualidade e remediação. *In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira; SOARES, André Vieira (org.). Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. v. 2, p. 15-45.

SANTAELLA, Lúcia. Sujeito, subjetividade e identidade no ciberespaço. *In: LEÃO, Lúcia (org.). Derivas: cartografias do ciberespaço*. São Paulo: Annablume, 2004. p. 45-54.

SANTOS, Milton. 1992: a redescoberta da natureza. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 14, n. 6, p. 1-15, 1992. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0103-40141992000100007>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ea/a/M4qFLBVz8KpwwJjvQrRmyLq/?lang=pt#>. Acesso em: 21 jun. 2022.

SCARSO, Davide. Pensar a natureza na época do Antropoceno. *Imprópria – política e pensamento crítico*, Lisboa, n. 4, p. 1-11, 2014. Disponível em: https://www.academia.edu/8765149/Pensar_a_natureza_na_%C3%A9poca_do_Antropoceno. Acesso em: 26 jun. 2022.

SIMÉON, Sandrine. Allotopie: vers une problématisation de l'espace scénique filmé. *In: CONFÉRENCE INTERNATIONALE LEXIQUE COMMUN/LEXIQUE SPECIALISE*, 3., 2010, Galati, RO. *Anais [...]*. Galati,

RO: Centre de Recherche en Théorie et Pratique Discours de l'Université Dunarea de Jos, 2010. p. 275-278. Disponível em: <https://www.diacronia.ro/ro/indexing/details/A3162>. Acesso em: 10 jun. 2022.

SIMÉON, Sandrine. Film-Theatre as an Intermedial Occurrence of Theatre: Recycling Ionesco's Bald Soprano. *Romance Studies*, London, v. 35, n. 4, p. 248-259, 2017a.

SIMÉON, Sandrine. Efeitos de presença: estratégias do filme-teatro? *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v. 7, n. 3, p. 573-600, set./dez. 2017b.

SIMÉON, Sandrine. Film-théâtre, intermédialité et nouveaux enjeux esthétiques. *Érudit*, Montréal, n. 33, p. 1-20, out. 2019.

SIROIS-TRAHAN, J. P. Mythes et limites du train-qui-fonce-sur-les-spectateurs. In: INNOCENTI, Veronica; RE, Valentina Carla (ed.). *Limina: le soglie del film*. Udine: Forum, 2004. p. 203-216.

THIVAT, Patricia-Laure. La caméra de Bernard Sobel, le point de vue du spectateur. In: PICON-VALLIN, Béatrice. *Le film de théâtre*. Paris: CNRS, 1997. p. 53-70.

THOMAS, Keith. *O homem e o mundo natural: mudanças de atitude em relação às plantas e aos animais (1500-1800)*. Tradução de João Roberto Martins Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.