Filosofia no Teatro: O esvaziamento da palavra e a escrita de si

Gabriel Fontoura Motta
Pós-Graduação em Artes da Cena – UNICAMP

Resumo

Este artigo investiga a dimensão filosófica do teatro simbolista de Maurice Maeterlinck, tomando o Teatro Estático como espaço privilegiado para pensar o esvaziamento da palavra e o deslocamento da ação dramática para a situação. A partir de *Os Cegos* (1890), analisam-se o silêncio e a espera como operadores estéticos que interrogam a subjetividade moderna e a condição humana. Em diálogo com a noção de Escrita de Si em Michel Foucault e com a ética estoica de Sêneca, o teatro é compreendido como prática de reflexão e cuidado de si, na qual a cena não representa o indivíduo, mas expõe sua relação com o mundo. A pesquisa articula esses referenciais a uma experiência contemporânea de criação em audiodrama, *Los Ciegos* (2023), entendida como atualização crítica do Teatro Estático, no qual a palavra cede lugar à situação, à espera e à escuta. Por meio de procedimentos cartográficos, examina-se como a encenação com não atores, pessoas com 60 anos ou mais, produz uma reconfiguração da escuta, da voz e da presença, tensionando a crise da alteridade no contexto do capitalismo cognitivo. Ao retomar Maeterlinck a partir da filosofia, o artigo sustenta que o teatro simbolista oferece instrumentos para pensar a vida contemporânea, afirmando a cena como espaço ético-estético de formação e experiência sensível compartilhada.

Palavras-chave

Escrita de Si. Esvaziamento da palavra. Metodologias Ativas. Simbolismo. Teatro Online.

Abstract

This article investigates the philosophical dimension of Maurice Maeterlinck's symbolist theatre, taking Static Theatre as a privileged space for thinking about the emptying of the word and the displacement of dramatic action to the situation. Starting with The Blind (1890), silence and waiting are analyzed as aesthetic operators that interrogate modern subjectivity and the human condition. In dialogue with Michel Foucault's notion of Writing of the Self and Seneca's Stoic ethics, theatre is understood as a practice of reflection and self-care, in which the scene does not represent the individual, but exposes their relationship with the world. The research articulates these references to a contemporary experience of creation in audiodrama, Los Ciegos (2023), understood as a critical updating of Static Theatre, in which the word gives way to the situation, to waiting, and to listening. Through cartographic procedures, this article examines how staging with non-actors, people aged 60 or older, produces a reconfiguration of listening, voice, and presence, challenging the crisis of alterity in the context of cognitive capitalism. By revisiting Maeterlinck from a philosophical perspective, the article argues that symbolist theatre offers tools for thinking about contemporary life, affirming the stage as an ethical-aesthetic space for formation and shared sensitive experience.

Keywords

Writing of the Self. Emptying of the Word. Active Methodologies. Symbolism. Online Theatre.

* ORCID – g221041@dac.unicamp.br

Submissão: 12 set. 2024 ⊶ ***Aceite***: 11 dez. 2025

Introdução

No contexto das mídias sociais, a identificação do público com os criadores de conteúdo é central. Compartilhando experiências pessoais, esses criadores estabelecem uma conexão empática com seus seguidores, alinhando-se aos estudos de Foucault sobre poder, conhecimento e subjetividade. Foucault destacou a importância da Escrita de Si na Antiguidade como prática de autoconhecimento e produção de subjetividade. Isso se relaciona ao comportamento dos criadores de conteúdo, que vivem sob o olhar do público, refletindo sobre suas ações para serem genuínas e evitar o "cancelamento".

O pensamento crítico e a interpretação ativa do que consumimos nas redes sociais nos protegem das armadilhas digitais, como golpes e *fake news*, promovendo a humanização e a consciência sobre violações dos Direitos Humanos. É imprescindível reconhecer a seriedade do uso das redes sociais e do mundo digital, uma vez que as consequências nesse ambiente virtual são penalizadas de forma semelhante à vida real. Por esse motivo, a regulamentação das redes sociais torna-se uma questão de fundamental importância.

A adaptação da Escrita de Si às plataformas digitais reflete a ética e a estética em um mundo glocal[1], moldando identidades. A instrumentalização digital de uma sociedade que conhece a troca de mensagens por *WhatsApp* há apenas 13 anos acontece em expansão e, em contato com o que estamos consumindo, a recepção dos conteúdos, trabalhada no teatro, pode agir como processo de subjetivação em nosso poder cognitivo, fazendo com que se expanda a nossa percepção de alteridade para uma vida melhor em sociedade.

Ao comparar a Escrita de si na Antiguidade com práticas modernas de *dumps*, diários, *vlogs* e *threads*, observa-se como a produção de subjetividade se adaptou ao contexto digital. Assim como Sêneca e outros filósofos antigos usavam a escrita para refletir e moldar suas vidas, os criadores de conteúdo hoje utilizam plataformas digitais para construir e compartilhar suas narrativas pessoais.

Essa prática de *storytelling*, e a interpretação ativa do discurso que 'eu escolho seguir / engajar-me' possui dois caminhos, o da emissão e o da recepção. Em resumo, observa-se uma relação em como os princípios éticos da Antiguidade, especialmente através da Escrita de Si, são aplicáveis ao contexto atual das redes sociais refletindo a ética e a estética em uma documentação como linguagem (criação e recepção de conteúdo) em um mundo glocal. A análise de Foucault sobre a relação entre poder, conhecimento e subjetividade proporciona um entendimento profundo de como as práticas discursivas moldam identidades.

1. Embora Foucault não utilize o conceito de glocalidade, a aproximação aqui proposta insere suas reflexões no debate sobre ética e estética glocal (Robertson, 1992).

Esta análise é derivada da dissertação de mestrado do autor, na linha de pesquisa "Técnicas e Processos de Formação do Artista da Cena"[2]. O foco principal deste trabalho é a democratização do teatro. Acredita-se que o teatro deve ser acessível a todos. O artigo também investiga como o ensino do teatro pode servir como uma ferramenta prática para o cotidiano de Não Atores, com destaque para a experiência de pessoas com 60 anos ou mais que participam do programa universIDADE da Unicamp, interessados em Espanhol[3] e Teatro online, e que contribuíram para a criação e protagonismo deste audiodrama[4]. Recomenda-se a escuta prévia do audiodrama *Los Ciegos* antes da leitura deste artigo. O texto encenado corresponde integralmente à dramaturgia[5] original[6], de domínio público, em virtude da publicação centenária do autor.

I. Problema de Pesquisa em "O Pastor e seu Rebanho: Engajamento e Poder"

Na obra *Tecnologias de si*[7] (1990) Foucault vai expressar que a moralidade cristã, que atravessou a sociedade, impactou, muito, na relação de alteridade e limite entre o desejo e a necessidade de dizer a verdade, em sociedade, sobre si mesmo. Uma verdade relacionada à confissão para si, para o outro e para os outros. "As proibições sexuais estão continuamente relacionadas com a obrigação de dizer a verdade sobre si mesmo" (Foucault, 1990, p. 45). Nesta mesma direção, Foucault vai entender que o princípio délfico "cuidar-se de si mesmo" acaba sendo deixado de lado por influência católica em detrimento desta obrigação de nos conhecermos para que o sistema, automaticamente, também conheça nossos gostos e com isso lucre, na prática, atualmente, compondo o nosso algoritmo e carregando o nosso *feed* com conteúdos com os quais podemos nos identificar e clicar, e dar *like* e comprar.

> É possível que a nossa tradição filosófica tenha enfatizado excessivamente o segundo princípio "conhece-te a ti mesmo" e tenha esquecido o primeiro "cuidar de si mesmo". O princípio délfico não era um princípio abstrato referente à vida, era um conselho prático, uma regra que devia ser observada para consultar o oráculo. 'conhece-te a ti mesmo' significava: 'Não suponha que você é um deus' (Foucault, 1990, p. 50).

2. O presente trabalho foi desenvolvido com apoio da CAPES — Código de Financiamento 001 (UNICAMP), da Bolsa Auxílio Ponte (Funcamp/UNICAMP), da FAEPEX (2024) e de bolsas PED-C do Programa UniversIDADE de Extensão (ProEC — Pró-Reitoria de Extensão e Cultura). A pesquisa também recebeu apoio financeiro oriundo de prêmio concedido pela Fundação Roberto Marinho e pela Rede Globo. Orientação: Profa. Dra. Suzi Frankl Sperber (IEL/UNICAMP).

3. E possibilitando experimentar a metodologia do projeto que levou o autor à final do Desafio LED (2022) com a proposta "Hablas Espanhol". Disponível para acesso em: https://globoplay.globo.com/v/10784041.

4. Disponível para acesso no *Spotify*, *YouTube* e demais plataformas de *streaming* https://open.spotify.com/episode/33aoxOTGXqt4pzEDZVuSz3.

5. A consulta para a versão da peça de teatro "Os Cegos" em espanhol está disponível em: https://www.matacandelas.com/Guion-De-LosCiegos-De-MauriceMaeterlinck.html.

6. A peça "Os Cegos" em português encontra-se disponível para acesso público neste endereço (p. 73-109): https://pequenogesto.com.br/wp-content/uploads/2024/06/Teatro_Maeterlinck.pdf.

7. Todas as traduções de Foucault (1990) são nossas para fins pedagógicos.

Michel Foucault explora a relação entre poder e sujeito, abordando como as práticas de si moldam a subjetividade. Uma das metáforas que ele utiliza para ilustrar as formas de exercício de poder é a do 'Pastor-Rebanho' em diálogo com o modelo 'Cidade-Cidadão'. A metáfora do pastor e do rebanho tem suas raízes no Cristianismo, onde o pastor é aquele que guia, cuida e protege o rebanho (os fiéis). Esse modelo de poder é pastoral, ou seja, um poder que se preocupa com cada indivíduo, conhecendo e atendendo suas necessidades específicas. O pastor tem uma relação direta e individualizada com cada membro do rebanho. Ele conhece suas necessidades, seus problemas e suas fraquezas. O poder pastoral é, portanto, um poder de cuidado, mas também de controle e vigilância contínua sobre cada indivíduo. O objetivo é a 'salvação' e o bem-estar do rebanho. Há uma responsabilidade moral e espiritual do pastor em relação aos seus seguidores, o que implica uma governança ética e cuidadosa.

> É utilizado em referência à atividade do lavrador, que cuida dos seus campos, do seu rebanho, da sua casa, ou ao trabalho do rei, que se preocupa com a sua cidade e os cidadãos, ou referindo-se ao culto dos antepassados ou deuses; ou até mesmo como termo médico que significa o ato do cuidado (Foucault, 1990, p. 58).

Foucault usa essas metáforas para mostrar como diferentes formas de poder moldam a subjetividade e as práticas de si. O poder pastoral é uma forma de poder que visa guiar e transformar os indivíduos, enquanto o poder político se preocupa com a organização e governança da sociedade. Essas duas formas de poder coexistem e se entrelaçam, influenciando como nos percebemos e nos comportamos como sujeitos. O ego é muito trabalhado nesta obra de Foucault trazendo a questão de que é mais fácil ocorrer uma dominação do sujeito a partir destes 'bolsões' que as pessoas são relegadas socialmente como na relação 'Pastor-Rebanho'.

Ou seja, precisamos obedecer a Deus, a figura de um político, de um *coach*, de um *creator*, de algo, ou alguém, e termos comportamentos padronizados para sermos inseridos em sociedade. Quer dizer, a 'voz racional' que 'fala em nosso ouvido' e que permeia este lugar da "vergonha" também vista na 'Neutralização', em Foucault, acontece em nossa vontade de engajamento, de pertencimento. Essa analogia entre os dois modelos sublinha como as práticas de cuidado e governança se entrelaçam, moldando tanto a subjetividade individual quanto a ordem social.

O poder pastoral e o poder político, apesar de suas diferenças, compartilham uma preocupação comum com o bem-estar daqueles sobre os quais exercem influência. Essa interseção torna evidente que as formas de poder são mais relacionadas do que aparentam, operando simultaneamente em níveis pessoais e coletivos para guiar, transformar e governar. Afinal, neste período pós-pandemia, nos encontramos em um ambiente onde consumimos conteúdo desenfreadamente, muitas vezes por horas, sem nos aprofundarmos no que estamos assistindo. O sentido de entretenimento parece menos profundo do que antes,

e essa superficialidade atinge todas as idades. Isso nos faz tentar reagir contra o movimento mecânico de "rolar o *feed*" infinitamente, percebendo que esse hábito pode nos tornar menos humanos ao não nos permitirmos ser afetados ou impactados pelo conteúdo que estamos consumindo, retraindo nossa sensibilidade e expressão.

Nesta direção, entramos em contato superficial com os conteúdos, sendo alvo de *fake news*, e agindo como um personagem de jogo, um NPC[8]. O movimento, quase taylorista de *scroll*[9], reconfigura-se no mundo contemporâneo até mesmo no ócio, além de invadir o ambiente de trabalho sempre próximo ao tédio. Foucault argumenta que, na filosofia antiga, o princípio délfico do "conhece-te a ti mesmo" não era apenas um princípio moral abstrato, mas um conselho prático para aqueles que buscavam consultar o oráculo. No entanto, a partir do século XVI, na tradição secular, a ênfase na moralidade ocidental mudou, priorizando o autoconhecimento sobre o autocuidado.

Foucault sugere que esta mudança reflete uma tendência em que a moralidade moderna tende a rejeitar o indivíduo singular em favor de normas e padrões mais universais. Foucault adverte sobre o perigo de neutralização ao criticar a ideia de que o 'uni mesmo' (o eu individual) seja tratado como um objeto pré-dado que precisa ser conhecido antes de qualquer outra consideração. Essa crítica tem implicações significativas para a ética e a estética glocal.

Na ética glocal, que valoriza a interação entre o global e o local, o alerta de Foucault pode relacionar-se ao destacar a importância de reconhecer e respeitar a singularidade das experiências individuais, evitando a padronização ou homogeneização em favor de uma compreensão autêntica e contextualizada dos valores éticos. Em termos estéticos, a preocupação de Foucault com a neutralização ressoa na necessidade de preservar e promover expressões culturais diversas e autênticas dentro de um contexto globalizado, enriquecendo a paisagem estética com influências locais e globais de maneira equilibrada e não uniformizadora. Assim, valorizando o conhecimento cultural que se reverbera em respeito com todas as culturas e, principalmente, com o lugar de fala. "Foucault adverte, por trás dessa vontade de 'redescobrimento' e de 'liberação', um grave perigo de NEUTRALIZAÇÃO: a ideia de que esse 'uno mesmo' é um objeto inteiramente dado que, antes de qualquer outra coisa, é preciso CONHECER" (Foucault, 1990, p. 37).

Esta perspectiva de vida, voltada apenas ao lucro, permanece segura nesses 'Jogos da Verdade' analisados por Foucault. Esse teatro da vida real, no qual representamos personagens, envolve "técnicas específicas usadas pelos homens para compreenderem a si mesmos" (Foucault, 1990, p. 48). O termo 'Persona', originado no Teatro Grego da Antiguidade para

8. NPC: Abreviação do inglês non-player character, personagem não controlado pelo jogador, com ações padronizadas nos games. O termo passou a ser usado, sobretudo nos EUA, para designar pessoas vistas como repetidoras automáticas de discursos da mídia tradicional.

9. Do inglês, 'rolagem', é o que fazem na tela de nosso smartphone a cada conteúdo que passamos em uma rede social.

designar as máscaras responsáveis por atribuir identidades fictícias aos atores, também foi adaptado pelo psicólogo Carl Jung para se referir à imagem ou ao papel projetado aos outros. Esta tensão entre ser e mostrar é explorada nas aulas de teatro *online*[10], nas quais os alunos buscam transformar suas reações frente a situações desafiadoras da vida.

Os alunos, ao iniciarem o curso, frequentemente veem-se como algo que não conseguem ser na vida real, seja um pai ideal, um marido atraente ou um profissional qualificado, ou 'atualizado', mesmo após a aposentadoria. Através da improvisação, dos Jogos Teatrais (Spolin, 2001) e dos exercícios no Teatro do Oprimido de Augusto Boal, essas 'personas' começam a desmoronar em várias cenas e atividades.

Como na experiência "Quebra da Repressão" (Boal, 1982, p. 106), ela possibilita a exteriorização de traumas, cicatrizes e situações responsáveis por marcas nos corpos dos sujeitos. Dessa forma, na improvisação, os alunos passam a compreender por que desejam compartilhar determinados temas levados às cenas, todas realizadas online. Nesse contexto, "os convívios são menos controláveis pelos serviços de inteligência, enquanto os tecnovívios são fáceis de gravar e arquivar" (Dubatti, 2021, p. 260).

As fissuras nessas máscaras revelam novas facetas dos alunos, observadas nas gravações das aulas via *Google Meet*. Através da prática destas dinâmicas *online* a identidade dos alunos nas cenas improvisadas torna-se mais fluida. Isso levanta questões sobre se a construção de personagem permite a coexistência de múltiplas identidades ou se os alunos escolhem interpretar a identidade que melhor se adapta às situações. As cenas revelam diferentes aspectos de uma mesma personalidade e mostram como essas identidades se quebram, reconstroem-se, fundem-se e separam-se ao longo do processo.

Cada aula configura-se como um evento educativo e artístico singular, produzindo um objeto pedagógico com características de cinema documentário. O teatro revela aquilo que o aluno consome e, consequentemente, aquilo que recebe (interpreta) e constitui, permitindo uma revisão de como e em que medida tem se preocupado consigo. Observa-se, com frequência, uma busca inicial por uma expressão considerada inatingível, semelhante à *poker face* dos jogadores de pôquer hollywoodianos, aplicada tanto a contextos profissionais quanto pessoais. Esse movimento expressa o desejo de aprimorar habilidades de controle emocional e de expressão. Nesse horizonte, coloca-se a questão: quais são as relações que estabelecemos com 'a verdade' por meio do conhecimento científico, com aqueles "jogos de verdade" tão centrais à civilização, nos quais somos, simultaneamente, sujeito e objeto? (Foucault, 1990, p. 150).

10. Durante a pesquisa, pude experimentar o teatro online também no mercado de trabalho, por meio das aulas realizadas na plataforma Superprof. Esse percurso permanece ativo e integra desdobramentos do projeto no Doutorado, formando pessoas do Brasil e de outros países em teatro e língua espanhola. Relatos e informações sobre as práticas podem ser consultados nos seguintes links de acesso: TEATRO: https://www.superprof.com.br/aula-teatro-oratoria-expressao-desinibicao-atuacao-mundo-palco.html. ESPANHOL: https://www.superprof.com.br/hablas-espanol-aulas-personalizadas-para-brasileiros-com-foco-sotaques-culturas-espanha-america-latina.html.

O texto *The Technologies of the self* é uma transcrição modificada de um dos seminários ministrados por Foucault na Universidade de Vermont em 1983, que trata das técnicas que permitem às pessoas realizar transformações em seus corpos, almas, pensamentos e condutas para alcançar um estado de perfeição, felicidade, pureza ou poder sobrenatural. Essa análise também destaca as diferentes fases históricas das tecnologias de si, desde a Grécia clássica até o surgimento das hermenêuticas de si[11] com o cristianismo[12] e sua forma na modernidade e nas ciências humanas. Neste artigo não iremos entrar na seara das primeiras abordagens de Foucault a respeito de Poder e Resistência ou Vigilância e Disciplina. Porém, ao abordar o que é um autor e estudar a escrita de si, Foucault compartilha falas em seminários e palestras que estão fundamentados nos estudos de Ética, Sexualidade e Política, assim, enxerga-se uma conexão clara com o desenvolvimento necessário da interpretação ativa no mundo digital como expressão sensível ao encontro dos estudos da Ética e estética do cuidado de si.

> A escrita de si mesmo aparece, aqui, claramente em sua relação de complementaridade com a anacorese: ela atenua os perigos da solidão; oferece aquilo que se fez ou se pensou a um olhar possível; o fato de se obrigar a escrever desempenha o papel de um companheiro, suscitando o respeito humano e a vergonha; é possível então fazer uma primeira analogia: o que os outros são para o asceta em uma comunidade, o caderno de notas será para o solitário (Foucault, 2004, p. 145).

Este horizonte de uma escrita de si, vinculado aos trabalhos e estudos do autocuidado, pensando a construção de um pensamento que encontra temáticas hermenêuticas ao longo do processo da escrita, está totalmente conectado no porquê de escrever, ler e estudar a si mesmo.

II.Recuo Pedagógico: Antiguidade e Interpretação Ativa

A identificação do público com criadores de conteúdo nas redes sociais funda-se na partilha de experiências e narrativas pessoais, produzindo um espaço afetivo de empatia e reconhecimento. Tal dinâmica pode ser lida à luz de Michel Foucault, sobretudo em sua análise das relações entre poder, subjetividade e práticas discursivas, nas quais a exposição de si opera como forma de governo de si e dos outros. Ao moldarem narrativas consumidas por um público ampliado, criadores exercem poder simbólico, intensificado pela

11. A expressão "hermenêutica de si" refere-se a uma prática ou abordagem filosófica que envolve a interpretação de si mesmo. Essa ideia está relacionada à preocupação de compreender e interpretar a própria experiência, subjetividade e identidade. A hermenêutica de si é uma noção que pode ser encontrada nos escritos de filósofos como Friedrich Nietzsche, Martin Heidegger e Michel Foucault. Cada um deles aborda a hermenêutica de si de maneiras diferentes, mas todas compartilham uma ênfase na reflexão crítica e na autoconsciência. (N/A).

12. O cristianismo surge como marco nos estudos de Michel Foucault a partir das reflexões sobre a perseguição, e proibição sexual em detrimento de nossa escolha / vontade. "A impossibilidade de fundar uma ética do "cuidar de si" que, como consequência da educação cristã, é considerada a própria raiz de todo imoralismo" (Foucault, 1990, p. 37).

visibilidade constante. Nesse contexto, a máxima de Sêneca "devemos pautar nossa vida como se todo mundo a olhasse" (Sêneca *apud* Foucault, 1983, p. 156) adquire atualidade, ao indicar uma ética da exposição que busca coerência e autenticidade sob o olhar público, tensionada hoje pelo risco do "cancelamento". Contudo, como observa o próprio Foucault, retomando Sêneca, "ao se escrever, se lê o que se escreve, do mesmo modo que, ao dizer alguma coisa, se ouve o que se diz" (Foucault, 1983, p. 153), o que relativiza a transparência dessa autenticidade. Assim, o espaço afetivo das redes evidencia uma influência mútua entre criadores e público, na qual identificação, poder e reflexividade se entrelaçam.

> Lucilius acha natural pedir a Sêneca para "lhe prestar contas, de cada um dos meus dias, e hora por hora". E Sêneca aceita essa obrigação de boa vontade, visto que ela o estimula a viver sob o olhar do outro sem nada ter a esconder. "Farei então como me pedes: a natureza, a ordem de minhas ocupações, tudo isso te comunicarei de boa vontade. Eu me examinarei a cada instante e, seguindo uma prática das mais salutares, farei a revisão do meu dia (Foucault, 1983, p. 159).

Ao pensar a escrita de si como relato, anotação ou correspondência, Foucault compreende a comunicação como prática de transformação de si, presente tanto na vida de Antonio Atanasio quanto nas cartas de Sêneca a Lucilius e nas correspondências entre Marco Antônio e Cícero. Ao retomar essas experiências, o filósofo evidencia como a escrita de si constituiu um exercício formador em tradições filosóficas decisivas para a compreensão do mundo. Exemplo disso é a carta de Marco Aurélio a Fronto (180 d.C.), escrita durante um retiro no campo, na qual a vida saudável se articula ao tempo dedicado à conversa, leitura e meditação, acompanhada de notas sobre corpo, saúde, dieta, sensações e afetos, revelando uma atenção meticulosa voltada para si.

> Nós nos sentimos bem. Eu pouco dormi por causa de um pequeno tremor que, no entanto, parece ter se acalmado. Passei o tempo, desde as primeiras horas da noite até a terceira do dia, parte lendo a Agricultura de Caton, parte escrevendo felizmente, na verdade, menos do que ontem. [...] Ceamos então, após termos nos banhado no lagar; não tomando banho no lagar, mas após termos nos banhado, ceamos e ouvimos com prazer as alegres conversas dos camponeses. De volta para casa, antes de me virar de lado para dormir, executo minha tarefa [meum pensum explico]; presto conta do meu dia ao meu dulcíssimo mestre [diei rationem meo suavissimo magistro reddo] a quem eu gostaria — mesmo que tivesse de perder sua influência — de desejar ainda mais… (Marcos Aurélio *apud* Foucault, 1983, p. 161).

As últimas linhas da carta de Marcos Aurélio, por exemplo, revelam como ele se relaciona com a prática do exame de consciência. Assim como na revisão do dia de Lucilius à Sêneca, Marcos Aurélio, antes de dormir, faz uma espécie de leitura mental do dia (*review* ?), onde as atividades são relembradas. Esse livro imaginário da memória é então reproduzido no dia seguinte na forma da carta dirigida ao mestre e amigo. A carta a Fronton reflete o exame realizado na noite anterior por meio da leitura do livro mental da consciência.

Foucault destaca as diferenças entre essa prática do relato de si mesmo no cotidiano da vida e outras formas de escrita, como a correspondência ciceroniana e a prática dos *Hypomnemata*: "Cujo papel é o de permitir a constituição de si a partir da coleta do discurso dos outros" (Foucault, 1983, p. 157). Enquanto os *Hypomnemata* visavam a apropriação e unificação de fragmentos selecionados para se constituir como objeto de ação racional, a prática do relato epistolar de si mesmo envolve a coincidência do olhar do outro com o próprio olhar ao comparar as ações cotidianas com as regras de uma técnica de vida. Em suma, Foucault explora a relação entre a escrita epistolar, o exame de consciência e a prática de se relatar no contexto do cotidiano. Ele destaca como a correspondência, como escrita de si, oferece uma oportunidade de autoexame e de se apresentar ao outro, permitindo uma reflexão sobre a vida diária e a conformidade com os princípios éticos estabelecidos. Contudo, a meu ver, os *hypomnematas* possuem, em seu cerne, um nascimento mais livre do julgamento do outro, por não nascer como correspondência, e sim; como mediação entre o externo e o interno de nosso cotidiano: "por que anotei isso?"

> De fato, Sêneca evoca precisamente aquele dia que acaba de passar, e que é ao mesmo tempo o mais comum de todos. Seu valor está justamente em que nada acontecera que tivesse podido desviá-lo da única coisa importante para ele: ocupar-se de si mesmo: "Este dia é inteiramente meu; ninguém me tirou nada dele" (Sêneca *apud* Foucault, 1983, p. 159).

No primeiro elemento, a restrição ocorre por meio de uma prática equilibrada entre leitura e escrita: leitura excessiva dispersa, escrita exagerada esgota, segundo a filosofia estóica estudada por Foucault como possibilidade de escrita de si. Filtrar o conteúdo consumido evita a falta de discernimento, como alerta Sêneca, e impede a incorporação indiscriminada de discursos. Foucault conclui que a leitura ativa favorece a consciência do que assimilamos. Hoje, algoritmos e formas de inteligência artificial moldam nossa vida digital, organizando o que consumimos em *Time Line*, *Feed* ou *For You* (FY). Para Foucault, a moderação na conexão com o outro (obras, livros, jornais) é essencial. Embora o estoicismo esteja ligado a uma experiência introspectiva, Sêneca oferece princípios que alimentam a figura do 'Autor' e o uso dos hypomnemata como ferramentas das Tecnologias de si. Para ele, a imersão em si mesmo não exclui abertura à leitura e à escrita: não estamos isolados; a prática ética exige interação com o mundo.

Porém, esta conexão surge de uma maneira moderada, e não dissociada. "Mas não é preciso dissociar leitura e escrita; deve-se 'recorrer alternadamente' a essas duas ocupações, e 'moderar uma por intermédio da outra'." (Sêneca *apud* Foucault, 2004, p. 149). Se escrever muito esgota, o excesso de leitura dispersa: "Abundância de livros, conflitos da mente." (Foucault, 2004, p. 150). Então, essa conexão com o todo, de uma maneira moderada, faz parte da constituição da formação de um sujeito ético. Humanizado. Atualmente, poderíamos relacionar com o cuidado ao uso descabido das redes sociais. O que estão escolhendo apresentar? O que estamos consumindo?

> Quando se passa incessantemente de livro a livro, sem jamais se deter, sem retornar de tempos em tempos à colmeia com sua provisão de néctar, sem consequentemente tomar notas, nem organizar para si mesmo, por escrito, um tesouro de leitura, arrisca-se a não reter nada, a se dispersar em pensamentos diversos, e a se esquecer de si mesmo (Foucault, 2004, p. 150).

Se, para Sêneca, o excesso de discursos compromete a formação do sujeito ético, hoje essa problemática se intensifica em uma vida amplamente digitalizada. O que consumimos, e onde consumimos, conecta-se diretamente às dinâmicas de plataformas como *Kwai*, *Tik-Tok* e *WhatsApp*, tensionando criação, imitação e pertencimento. Essa tensão entre inovação e conformidade estrutura tanto o campo digital quanto a história do teatro, entendido por Boal como prática coletiva e criadora desde o ditirambo: "o povo era o criador e o destinatário do espetáculo teatral" (Boal, 1980, p. 12). A criação, embora parta de uma mesma dramaturgia, produz singularidades, pois cada sujeito cria de modo distinto, o que hoje é frequentemente inibido pela lógica algorítmica.

Sêneca concebe o aprendizado como exercício qualitativo e relacional "Quem ensina se instrui" (Sêneca *apud* Foucault, 1983, p. 154), exigindo digestão reflexiva dos conteúdos, não seu acúmulo: "Digiramos a matéria: caso contrário, ela entrará em nossa memória, não em nossa inteligência [*in memoriam non in ingenium*]. (Sêneca *apud* Foucault, 2004, p. 153). Essa ética da atenção contrasta com a economia da dopamina que sustenta a rolagem incessante das redes, favorecendo consumo acrítico, *fake news* e uma estética desvinculada da ética.

No contexto do "Capitalismo Cognitivo" (Rolnik, 2006, p. 18), há uma retração da alteridade e um endurecimento da subjetividade, em que o desejo opera como agenciamento mercadológico "uma estratégia de desejo e não uma identidade cultural" (Rolnik, 2006, p. 102). A glocalização intensifica essa captura, dissolvendo a singularidade local em fluxos globais de consumo simbólico, nos quais "somos a voz da mídia que fala pela nossa voz" (Rolnik, 2006, p. 93).

Foucault, ao retomar o estoicismo romano, especialmente Sêneca, propõe a escrita de si como desaceleração e cuidado, privilegiando qualidade em detrimento da quantidade, em oposição ao trânsito contínuo "de livro a livro". Tal crítica ecoa hoje na circulação digital, onde a simulação se confunde com a própria vida "A simulação é a própria condição da vida. A abolição de uma é a abolição de outra." (Rolnik, 2006, p. 50). A Indústria Cultural, como analisa Teixeira Coelho (1999), reforça o consumo passivo e o esvaziamento ético, enquanto o preconceito contra a cultura popular, "*midcult*"[13] e "masscult" - persiste (Coelho, 1999, p. 17). Esse processo contribui para a alienação do sujeito "perder ou não formar uma imagem de si mesmo" (Trivinho, 2022, p. 12), deslocando a ação política para a esfera privada: "a saída está na organização da vida privada" (Trivinho, 2022, p. 43).

13. *Midcult* refere-se a produtos culturais que imitam a alta cultura, mas de forma simplificada para consumo em massa, sendo ao mesmo tempo pretensiosos e amplamente acessíveis. *Masscult* designa a cultura produzida para as massas, geralmente comercial e padronizada, sem pretensão artística sofisticada.

Diante desse cenário, a escrita de si, a atenção ao consumo simbólico e a ação cultural emergem como práticas ético-políticas de resistência à padronização capitalista, exigindo uma leitura ativa do mundo digital e a preservação da singularidade como condição de humanização.

III. AUDIODRAMA *LOS CIEGOS* / *LES AVEUGLES* / *THE BLIND*

O teatro Simbolista de Maurice Maeterlinck em nossa interpretação da dramaturgia de "Os Cegos" (1890)

Maurice Maeterlinck (1862-1949) é reconhecido por sua associação com o movimento literário simbolista, que teve sua ascensão nas esferas literárias da França e da Bélgica durante o período mencionado, inclusive, o manifesto simbolista é publicado em 1886, mesmo ano que Maeterlinck muda-se para Paris e quatro anos antes da publicação de *Os Cegos*[14] (1890). Consequentemente, o movimento poético a que o autor se vincula vai de encontro às tendências vindas do naturalismo, do realismo e, no campo epistemológico do positivismo, presentes na época.

O simbolismo, caracterizado por sua ênfase na simbologia, metáforas e representações abstratas, exerceu forte influência sobre Maeterlinck, que se tornou uma figura proeminente nesse movimento, incorporando os princípios simbolistas em suas obras. Contrastando com a visão científica do Naturalismo, que defende que apenas leis e forças naturais regem o mundo, excluindo o sobrenatural ou o espiritual e, em um sentido mais amplo, sustentando que nada está além do mundo natural, o simbolismo apresenta a espiritualidade e a subjetividade como uma resposta à ciência moderna.

O teatro de Maeterlinck trabalha contra a corrente de uma ciência tecnicista que nasce no berço do capitalismo, vinda de um iluminismo que já execra a religião medieval da idade das trevas. O simbolismo conecta-se à sensibilidade, esta, tão cara para o teatro estático, pois são nos silêncios que vamos escutar o tempo do detalhe de cada obra e do mundo. Nada é gratuito no simbolismo. Se o elemento está posto, ele possui um significado. Destaca-se a relevância de apreciar questões que possam vir a existir entre 'o céu e a terra', vistas desde Shakespeare, por exemplo. Publicado em 1886[15], o Manifesto Simbolista ratifica alguns expoentes da poética que ia de encontro a situação positivista, como Charles Baudelaire e os poetas Stéphane Mallarmé e Paul Verlaine. Em 1886, Maeterlinck muda-se de Gent

14. "Os Cegos" é uma peça simbolista que retrata um grupo de cegos perdidos em uma floresta, aguardando o retorno de seu guia, que misteriosamente desapareceu.

15. O Manifesto Simbolista, escrito por Jean Moréas, foi publicado em 18 de setembro de 1886, no jornal francês Le Figaro, marcando o início oficial do movimento literário Simbolista na França e no mundo, rejeitando o realismo e buscando expressar o ideal através de símbolos e sugestões.

para Paris, ou seja, o autor de *Os Cegos* irá estar no berço do movimento simbolista, estando presente com outros artistas e estudos que iriam reverberar, aqui no Brasil, por exemplo, anos depois, como na Semana de Arte Moderna de 1922.

É importante olhar para esta corrente que tenta entender a poesia como protagonista da efabulação. Não a palavra em si, mas a aura e a essência do conteúdo compartilhados são maiores que a individualidade burguesa. Este é o ponto.

> Quando vou ao teatro, minha sensação é de encontrar-me por algumas horas em meio de meus ancestrais, seres que tinham da existência uma concepção simples, seca e brutal, da qual já pouco me lembro e que não me interessa. Um marido enganado mata a esposa, uma mulher envenena o amante, um que sejam indiferentes ao movimento duma pálpebra que se fecha ou dum pensamento filho que vinga o pai, um pai que sacrifica seus filhos, filhos que fazem morrer seu pai, e há reis assassinados, virgens violadas, burgueses encarcerados, tudo no diapasão do sublime tradicional; mas, ai de nós! tão superficial e tão material - sempre sangue, lágrimas exteriores e morte. Que podem dizer-me criaturas tomadas de uma ideia fixa, e sem tempo para viver, por que tem de matar o rival ou a amante? (Maeterlinck, 1945, p. 80).

Em obras como *O Tesouro dos Humildes* (1951) a filosofia simbolista de Maeterlinck apresenta uma 'limpeza'. Como autor simbolista, Maeterlinck afirma que o mais importante a ser comunicado é o símbolo. Ou seja, "o que" acreditamos ser o sentido, o discurso que irá impactar, e contribuir, com a recepção singular que cada espectador terá do trabalho. Por mais que falemos de metáfora, é na relação orgânica, em mediação entre obra e receptor, que o sentido se estabelece perante o homem, encontrando espaço na grandeza da situação para todos os corpos, presentes, ou já ausentes. "Uma certa maneira de unir, em virtude de que misteriosas analogias, uma sensação de um objeto, e de colocá-los no mesmo plano mental, evitando a metáfora" (Artaud, 2011, p. 152).

Correntes simbolistas acreditam que 'quanto mais do homem' constar entre a obra e o espectador, menos a essência do trabalho é compartilhada em detrimento ao humano. Humano, no caso bem prático, exemplifico neste trabalho, como se eu, em vez de montar um audiodrama, fosse montar *Los Ciegos* presencialmente, em um teatro tradicional. É um exemplo leviano, mas se uma atriz estivesse rouca, a atenção seria disputada com a obra principal. Ou seja, a atenção pela voz rouca e como a atriz mantém sua força, mesmo rouca, ou como a voz estaria sumindo e a tensão que causaria no público, tudo iria de encontro ao essencial, ao simbólico proposto pelo autor que nada compõe de rouquidão na dramaturgia de *Os Cegos*.

No audiodrama, a estética de *Los Ciegos* prioriza a obra. Essa abordagem de Maeterlinck é contrária à crescente mercantilização da arte e a atuação baseada no psicologismo, criticando, em um contexto mais amplo, os impactos da Revolução Industrial, que resultaram em duas grandes guerras e outras transformações históricas. "*LA CIEGA MÁS JOVEN.*

—¡Ya van años y años que estamos juntos, y no nos hemos visto nunca! ¡Diríase que estamos siempre solos!... ¡Hay que ver para quererse![16]" (Maeterlinck, 1890, p. 12). Ao ironizar a ação compartilhada pelo discurso, a interpretação dos personagens se entrelaça com a sagacidade inerente à questão da utilidade.

Indagações provocativas surgem: Qual o propósito de um audiodrama? Por que estudar espanhol após os 60 anos? Em que reside a utilidade do teatro? E qual é o papel da arte em nossa existência? Esta ironia de ser tachado como inútil, em um mundo científico, que muitas vezes negligencia a subjetividade, é agravada no contexto capitalista, na situação em que tudo parece necessitar de uma utilidade palpável para ser comercializável.

> Há uma tragédia cotidiana bem mais real, bem mais profunda e conforme ao nosso verdadeiro ser, do que o trágico das grandes aventuras. É fácil senti-la, mas não é fácil mostrá-la, porque não é apenas material ou psicológica. Não se trata da luta determinada dum ser contra outro, da luta dum desejo contra outro desejo ou do eterno embate entre a paixão e o dever. Trata-se de fazer ver o que há de espantoso no simples fato de viver. Trata-se de fazer ver a existência duma alma em si mesma, no meio duma imensidade sempre ativa. Trata-se de fazer ouvir, por cima dos diálogos comuns da razão e dos sentimentos, o diálogo mais solene e ininterrupto entre o ser e o seu destino (Maeterlinck, 1945, p. 77).

Para Maeterlinck, o seu drama personifica no sujeito o eu-épico pelo fato de que, na terceira dimensão, somos nós, seres vivos, que mediamos o que acontece no mundo. "Nada é alheio à política, porque nada é alheio à arte superior que rege todas as relações de todos os homens" (Boal, 1980, p. 29). Afinal, nós temos consciência, ou seja, para o espectador entender a fatalidade da situação de *Os Cegos*, ele precisa escutar o drama dos personagens, que não possuem alteridade, são lineares pelo coletivo. Ou seja, a tragédia é vivenciada em grupo, tal como é conosco. Todos vivemos a pandemia, obviamente, dentro do contexto de cada um. Assim como a enchente em Porto Alegre (RS), a água invadiu a cidade, mas pelo efeito do homem, o "racismo ambiental" (Shvarsberg, 2024) alaga os bairros periféricos do Humaitá, do Sarandí[17], diferentemente do nobre bairro Moinhos de Vento.

> Em *Os Cegos*, a forma linguística se afasta do diálogo de diversas maneiras. Na maioria das vezes ela é coral. Neste caso, perde-se no diálogo até mesmo a pequena particularidade que diferencia os doze cegos. A linguagem se autonomiza, e desaparece seu vínculo essencialmente dramático com a situação: ela já não é mais a expressão de um indivíduo que espera a resposta, apenas reproduz a disposição de ânimo que domina todas as almas. Sua divisão em várias 'falas' não corresponde a uma conversação, como no drama genuíno, mas espelha unicamente a oscilação nervosa da ignorância (Szondi, 2011, p. 73).

16. "A CEGA MAIS JOVEM —Já faz anos e anos que estamos juntos, e nunca nos vimos! Parece que estamos sempre sozinhos!... É preciso ver para amar!

17. "Alagado há um mês, Sarandi revive trauma: 'Foram três prefeitos que nem olharam para o bairro'" disponível em https://sul21.com.br/noticias/geral/2024/06/alagado-ha-um-mes-sarandi-revive-trauma-foram-tres-prefeitos-que-nem-olharam-para-o-bairro.

Acredita-se que a oportunidade de deixar o texto simbolista como protagonista dialoga com a estética e a essência de como o trabalho será consumido, ou seja, compartilhado. A espera, a fantasia da "fantasmagoria" (Coelho, 2012, p. 17) em diálogo com a criatividade. A pulsão de dialogar e comunicar o que, talvez, está diante de nossos olhos. Afinal, precisamos nos adaptar à morte. Precisamos nos adaptar a um familiar ou amigo que parte, precisamos nos adaptar com a chegada da pandemia, com as vídeo chamadas, com o trabalho online. Por isso pessoas 60+ estudando teatro e espanhol online e publicando um audiodrama depois do processo criativo. "A voz é testemunho do passado tanto quanto indicador do porvir. Ela é sua história, sua manifestação presente e seu potencial. A realidade da voz é seu movimento" (Setti, 2007, p. 29). Por isso publicamos a nossa obra para a posteridade.

O foco também está no trabalho da voz do ator, e da atriz, este, que está na tentativa natural de traduzir um não ator fazendo teatro. É um deixar-se afetar mais do que tentar afetar. É no sair da zona de conforto, com todos os elementos já mencionados, que se entende como interpretação do teatro estático o trabalho destes não atores. Além de serem não atores, é uma encenação *online*, em um idioma que não é a língua materna de nenhum membro do elenco, depois de um processo pedagógico de estudar idiomas e teatro *online* entre 2022 e 2023.

Por isso, a partir do teatro estático e de androides de Maeterlinck, o trabalho na voz e na interpretação do elenco é inútil. Eles existem por isso só, a situação, de gravar um audiodrama, por si só, dá o tom, dá a estética da interpretação que cada um teve. Este 'por si só' é a essência do teatro estático de Maurice Maeterlinck, é a essência dos personagens androides e do que o simbolismo está expressando em seu manifesto. Não é necessário inserir nada na obra, necessita-se é limpar nossa interpretação até chegarmos a *Los Ciegos*.

É através do menos que se tem o mais. Não é sobre os erros de espanhol, não é sobre uma 'má' interpretação do elenco. É sobre fazer teatro, sentir teatro. "Ninguém liberta ninguém, ninguém se liberta sozinho, as pessoas se libertam em comunhão" (Freire, 2011, p. 19). É sobre disponibilidade. Essas tentativas de análises vêm de uma educação positivista que atravessou toda a geração dos sujeitos[18] dessa pesquisa. Aqui, no Brasil, reforçada por Getúlio Vargas. Então, se nestes últimos anos coloca-se para o mundo outras formas de ver e viver, imagina-se o que eu verei, daqui a 60 anos, em contraposição com o pensamento do hoje?

Eu não posso controlar a recepção, mas posso alterar o que eu doo como conteúdo. "Nele (Maeterlinck) o simbolismo não é somente um cenário, mas um modo profundo de sentir." (Artaud, 2011, p. 151). *Os Cegos* carrega a mutação em expansão, a atualização de uma peça de teatro, que por si só, já foi escrita em um formato muito de vanguarda, o trabalho já está em um audiodrama. O rádio foi criado em 1886, logo após a publicação de *Os Cegos*. É como se Maeterlinck compusesse as didascálias no universo sonoro.

18. Conforme seus próprios relatos disponíveis para acesso em https://youtu.be/vvH3I_dkr74?si=S_9meiIrE9TuRJQY.

Opera-se em uma fronteira sutil de uma atuação muito verossímil, acionando o conceito de ator e não ator. A estética da interpretação cênica de um não ator é utilizada como essência ética de encenação de *Os Cegos*, visto que a recepção da obra original está na fronteira da alteridade de cada participante. Por isso personagens de cera, a situação, de não sabermos o nosso fim, é muito maior que qualquer ação inútil individual do grupo de cegos. Neste aspecto, Maeterlinck atenta contra o drama canônico vindo de Aristóteles. Balakian compartilha que, pelo teatro simbolista não conter nenhuma mensagem ideológica 'moral', por não compor personagens com profundidade e por não ter um conflito, o teatro de Maeterlinck seria um 'antiteatro', um teatro que não está 'dentro' do drama.

Entre os três 'defeitos' atribuídos ao teatro simbolista; não criar personagens, não gerar conflito e não transmitir uma mensagem como essência, acredita-se que, na dramaturgia analisada neste artigo, observamos, por exemplo, "primeiro defeito do teatro simbolista" (Balakian, 1969, p. 156, *apud* Dubatti, 2009), conforme proposto por Maurice Maeterlinck. Ele articula isso com uma análise fria dos diálogos e dos conteúdos presentes no teatro contemporâneo de sua época, no final do século XIX, na França, impulsionado pela necessidade de esvaziar todo o conteúdo possível. Se não aplicarmos uma interpretação aristotélica, necessária aqui, percebemos que a peça foge ao padrão, sem um 'deus ex-machina' para resolver os conflitos dos personagens, o que evita momentos psicológicos na atuação. "Aristóteles diz que o artista deve imitar os homens como deveriam ser e não como são" (Boal, 1980, p. 27). O teatro estático, como o simbolista, acredita que a natureza já é perfeita em si.

Ana González Salvador, autora de estudos sobre Maeterlinck (2000), distingue quatro etapas no trabalho do dramaturgo. No primeiro momento de suas publicações, é visualizado a essência do que ele quis comunicar a partir de sua chegada a Paris (1886-1894) - *Los Ciegos* traduz a sensação de inserção do seu território de Gent, na Bélgica, para o berço cultural de Paris. Um imigrante? Não, mas há humildade em sentir Paris muito maior que Gent e, principalmente, maior que o próprio Maeterlinck. Então, eu acredito que parte da visão que Maeterlinck imprimiu em *Os Cegos* é a humildade. Humildade em entender que fazemos parte de um todo e que o contexto é muito maior que nossas presenças. Que somos irrelevantes e podemos, sim, ser largados a esmo.

O caráter subjetivo que a crise do drama experimentou, *à posteriori*, no mundo dos modernistas, na minha perspectiva, foi refletido aqui na interpretação de não atores em cena. Essa abordagem sugere uma leveza e descompromisso, não necessariamente relacionados à falta de profissionalismo, mas talvez derivados de uma abordagem menos séria em comparação com atores tradicionais. Essa interpretação, a meu ver, dialoga de maneira peculiar com a essência dos personagens de Maeterlinck. Sem recorrer a psicologismos ou tentativas racionais de desvendar o mistério, as personagens apenas resistem em meio aos signos sonoros recebidos do contexto. Se o protagonista de *Os Cegos* é a morte que chega, a substituição da ação pela situação, típica do teatro estático de Maeterlinck, dialoga com a realidade da vida.

Considerações finais

Os alunos deste curso atuaram com humildade, conscientes de não conhecer o teatro antes, trazendo à interpretação o frescor de aproveitar a oportunidade para brincar, distante do ego dos atores. Por ainda não termos respostas sobre o que ocorre após a morte, a obra mantém múltiplos significados, conectados ao tempo contemporâneo. A passividade humana diante do aquecimento global, por exemplo, dialoga com o teatro estático, que mostra humanos em situações de apatia. Atualmente, nós estamos construindo o nosso túmulo, a aniquilação do planeta em que vivemos. Ao retirar elementos do drama clássico como ação, substituindo-a pela inação dos personagens.

Maeterlinck expressa a ausência de sentido para o que vivemos. Peter Szondi (2011, p. 16) argumenta que o universo dramático, centrado nas 'relações interpessoais' e caracterizado por conflitos resolvidos com catástrofes, é substituído pela pressão e invasão de novos temas e conteúdos. Esses novos elementos giram em torno da separação psicológica, moral, social e metafísica do homem com o mundo, levando a uma fissura generalizada na forma dramática aristotélico-hegeliana. Essa mudança é influenciada pelas transformações sociais após a revolução industrial e as grandes guerras, onde a ênfase na subjetividade e novos temas desafiam a tradição dramática estabelecida.

Só temos certeza de que deixaremos de existir, essa ideia transcende uma perspectiva aristotélica, porque a vida não caminha ao lado do drama clássico; o destino nos puxa para o fim do nosso caminho tal como o 'choro de bebê' na obra *Os Cegos* despertando a curiosidade do que aconteceu até agora. O que vai acontecer com os cegos da peça de Maeterlinck? O que vai acontecer conosco?

Referências

ARTAUD, Antonin. **Linguagem e Vida**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

BALAKIAN, A. "**El teatro simbolista**", in El movimiento simbolista: juicio crítico, Madrid: Ediciones Guadarrama, 1969, p. 153-190. *apud* DUBATTI, J. **Maurice Maeterlinck y el drama simbolista** (en el centenario del estreno mundial de "El Pájaro Azul"), A Revista do CCC, n. 5/6, jan./ago. 2009. ISSN 1851-3263. Disponível em: https://www.centrocultural.coop/revista/5-6/maurice-maeterlinck-y-el-drama-simbolista-en-el-centenario-del-estreno-mundial-de-el. Acesso em: 15 abr. 2024.

BOAL, A. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

BOAL, A. **200 exercícios e jogos para o ator e o não-ator com vontade de dizer algo através do teatro**. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982 (Coleção Teatro Hoje, v. 30).

COELHO, M. C. **A presença de corpos ausentes: a fantasmagoria de Denis Marleau em Os cegos de Maurice Maeterlinck**. 2012. 170 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC), Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012. Disponível em: http://hdl.handle.net/10183/55607. Acesso em: 21 nov. 2025.

COELHO, Teixeira. **O que é ação cultural?**. São Paulo: Brasiliense, 1999.

DUBATTI, J. "**Experiência teatral, experiência tecnovivial**: nem identidade, nem campeonato, nem superação evolucionista, nem destruição, nem vínculos simétricos." Rebento, São Paulo, n. 14, jan./jun. 2021, p. 254-269. Disponível em: http://www.periodicos.ia.unesp.br/index.php/rebento/article/view/609. Acesso em: jun. 2023.

FONTOURA MOTTA, Gabriel. **Depoimento meninas aula 28/03**. Canal "Gabriel Fontoura Motta" [Vídeo - Não Listado]. 2023. Duração: 3 minutos. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?-v=vvH3I_dkr74.

FONTOURA MOTTA, Gabriel. **¿Hablas español?** Uma análise metodológica da sensibilidade pedagógica no ensino do teatro online com o uso da língua espanhola como instrumentalização digital de pessoas 60+. 2024. 300 p. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2024. Disponível em: https://hdl.handle.net/20.500.12733/22647. Acesso em: 23 nov. 2025.

FONTOURA MOTTA, Gabriel. **Los Ciegos** – Maurice Maeterlinck. Episódio de podcast (audiodrama). Publicado em 27 out. 2023. 44 min. Disponível em: https://open.spotify.com/episode/33aoxOTGXqt4pzEDZVuSz3. Acesso em: 21 nov. 2025.

FOUCAULT, M. "**A escrita de si.**" Corps écrit, n. 5, fev. 1983, p. 3-23.

FOUCAULT, M. **A hermenêutica do sujeito**: curso dado no Collège de France (1981-1982). 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

FOUCAULT, M. **Ética, sexualidade, política**. Trad. E. Monteiro e I. A. Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004 (Coleção Ditos & Escritos IV). Título original: Dits et écrits V (1983).

FOUCAULT, M. **O que é um autor?** Lisboa: Passagens, 1983 (orig. 1969-1971).

FOUCAULT, M. **Tecnologías del yo y otros textos afines**. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A., 1990.

FREIRE, P. **Educação e mudança**. 12. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011.

GOMES, Luís. **Alagado há um mês, Sarandi revive trauma**: "Foram três prefeitos que nem olharam para o bairro". Sul 21, Porto Alegre, 1 jun. 2024. Disponível em: https://sul21.com.br/noticias/geral/2024/06/alagado-ha-um-mes-sarandi-revive-trauma-foram-tres-prefeitos-que-nem-olharam-para-o-bairro. Acesso em:

GONZÁLEZ SALVADOR, Ana, 2000, **estudio preliminar y edición de M. Maeterlinck**, 2000, pp. 9-79. *apud* DUBATTI, J. **Maurice Maeterlinck y el drama simbolista** (en el Centenario del estreno mundial de "El Pájaro Azul") A revista do CCC [online]. Janeiro/Agosto 2009, nº 5/6. ISSN 1851-3263.

MAETERLINCK, M. **Los ciegos**. (1890). Versão livre do Teatro Matacandelas, Bogotá, Colômbia, sobre traduções de G. Martínez Sierra, A. Villasalva e C. Vásquez. Ano 2001. Disponível em: https://www.matacandelas.com/Guion-De-LosCiegos-De-MauriceMaeterlinck.html. Acesso em: jan. 2023.

MAETERLINCK, M. **O tesouro dos humildes**. São Paulo: Pensamento, 1951. (Trad. M. J. Sette Ribas).

MAETERLINCK, M.; MOLER, L. B. "**Um teatro de andróides**" (1945). Pitágoras 500, Campinas, SP, v. 3, n. 1, p. 88-92, 2013. Disponível em: https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/pit500/article/view/8634738. Acesso em: 15 nov. 2023.

Marco Aurélio, **Lettres**, livro IV, carta 6. (Trad. A. Cassan. Paris. A. Levavasseur, 1830, ps. 249-251 (N.E.).)

ROBERTSON, R. **Globalização:** teoria social e cultura global. Trad. J. R. Barroso. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000 (orig. 1992).

ROLNIK, S. **Cartografia sentimental**. Porto Alegre: Sulina, 2006.

SANTO ATANÁSIO, **Vita Antonii** (Vie et conduite de notre Saint-Père Antoine, écrite et adressée aux moines habitant en pays étranger, par notre Saint-Père Athanase, évêque d'Alexandrie), trad. B. Lavaud, Paris, Éd. du Cerf, col. "Foi Viyante", nº 240, reedição 1989, 3ª parte, § 55: "Conseils spirituels du solitaire à ses visiteurs", ps. 69- 70.

SÊNECA, **Lettres à Lucilius** (trad. H. Noblot), Paris, Les Belles Lettres, "Collection des Universités de France". 1957, t. III, livro XI, carta 84, § 1, p. 121.

SETTI, Isabel. "**O corpo da palavra é fixo deixa-se tocar pelo tempo e seus espaços"** In: Sala Preta, Revista do Depto. de Artes Cênicas / ECA / USP. São Paulo, n..7, 2007.

SPERBER, S. F. "**Does suspension of disbelief – and of belief – explain the phenomenon of welcoming fake news?**" IJAHSSS Journal, v. 5, n. 8, agosto 2020. Manuscript Id: 1179451192 / ISSN: 2582-1601.

SPOLIN, V. **Jogos teatrais na sala de aula**: um manual para o professor. Trad. I. D. Koudela; E. J. A. Amos. São Paulo: Perspectiva, 2012.

SPOLIN, V. **Jogos teatrais**: o fichário de Viola Spolin. Trad. I. Koudela. São Paulo: Perspectiva, 2001.

SZONDI, P. **Teoria do drama moderno (1880-1950)**. Trad. R. I. Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

TRIVINHO, E. R. **O que é Glocal? Sistematização conceitual e novas considerações teóricas sobre a mais importante invenção tecnocultural da civilização mediática**. MATRIZes, [S. l.], v. 16, n. 2, p. 45-68, 2022. DOI: 10.11606/issn.1982-8160.v16i2p45-68. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/183451. Acesso em: 27 set. 2023.

YAMAGUTI, B. "**Racismo ambiental**: população marginalizada está mais vulnerável às mudanças climáticas". G1 Distrito Federal, 18 jan. 2024. Disponível em: https://g1.globo.com/df/distrito-federal/noticia/2024/01/18/racismo-ambiental-populacao-marginalizada-esta-mais-vulneravel-as-mudancas-climaticas.ghtml. Acesso em: ago. 2024.