

Cenas confinadas e o convívio na cena expandida: incertezas e resistências

André Carreira*

Resumen

El artículo reflexiona sobre la creación escénica en el contexto del Covid-19, basado en la experiencia del autor en la organización del Concurso Internacional Dramaturgia Cenas do Confinamento / Escenas del Confinamiento. Se abordan las incertidumbres relacionadas con la producción de las artes de la escena teatral frente a las medidas de aislamiento social y las prácticas telemáticas que han resultado como alternativas para la continuidad del trabajo. A partir de esto, se considera la pandemia como un factor que impone una discusión sobre la naturaleza de las experiencias escénicas realizadas con soporte de los medios electrónicos y de los espacios virtuales. Finalmente, el texto discute ideas relacionadas con la problemática de la identidad teatral frente a posibles fenómenos de retirada de delimitación histórica, cuestionando la necesidad de reclamar una especificidad del teatro en una época en que las formas artísticas se hibridan.

Palabras clave: pandemia – teatro y aislamiento social – tecnovivencia

Resumo

O artigo reflete sobre a criação cênica no contexto da pandemia de Covid-19, partindo da experiência do autor na organização do Concurso Internacional de Dramaturgia Cenas do Confinamento/Escenas del Confinamiento. Abordam-se as incertezas relacionadas com a produção das artes da cena teatral diante das medidas de isolamento social e as práticas telemáticas que resultaram como alternativas de continuidade de trabalho. A partir disso, considera-se a pandemia como fator que impõe uma discussão sobre a natureza das experiências cênicas realizadas com suporte das mídias eletrônicas e dos espaços virtuais. Finalmente, o texto discute ideias relacionadas à problemática da identidade do teatro frente a possíveis fenômenos de desdelimitação histórica, questionando a necessidade de se reivindicar uma especificidade do teatro em um tempo no qual as formas artísticas se hibridizam.

Palavras chave: pandemia – teatro e isolamento social – tecnovívio

* Doutor em Teatro (Universidad de Buenos Aires, 1994). Pós-doutor junto a Richard Schechner (NYU, 2011) e Oscar Cornago (2017/18, Espanha). Pesquisador CNPq. Professor do Programa de Pós Graduação em Teatro (Universidade do Estado de Santa Catarina) e Prof-Artes. Coordenador do Laboratório de Atuação ÀHQIS. Dirige espetáculos em espaços urbanos em todo o Brasil. Laureado com o Prêmio Miriam Muniz. *Autor de Teatro de rua: uma paixão no asfalto e Teatro de invasão: a cidade como dramaturgia* (Editora Hucitec).

Este texto apresenta uma reflexão sobre as artes cênicas no momento definido pelas incertezas da pandemia da Covid-19 e por uma situação política tensa, marcada por enfrentamentos impulsionados por discursos autoritários carentes de empatia pelas pessoas. Um tempo no qual as artes da cena teatral e “dancística” se enfrentam com enormes dificuldades e desafios, mas também com a experimentação de novas formas de criação em isolamento. Para isso reflito sobre minha experiência com o Concurso Internacional de Dramaturgia “Cenas do Confinamento”, que organizei junto a Vanéssia Gomes e Narciso Telles logo nos primeiros meses da pandemia, e também das ações posteriores desta equipe.

Repercutu aqui discussões das quais venho participando durante o confinamento do ano de 2020, enquanto experimento formas de criar em isolamento físico. Por isso, proponho uma breve discussão sobre as ideias de convívio e tecnovívio, que têm aparecido insistentemente no ambiente da pesquisa teatral na pós-graduação no Brasil. Trato de discutir isso considerando a necessidade de pensar o teatro como uma arte híbrida, cujas fronteiras se dilatam como nossa própria vida; a busca de uma identidade bem definida não é um elemento fundamental para quem cria. Parto da ideia de que a pesquisa em Artes é uma forma de construção do próprio fazer artístico e, portanto, necessita aproximar as buscas teóricas às práticas de criação.

Buscando o teatro no isolamento

No início de fevereiro de 2020, as notícias de uma infecção viral ameaçadora se espalharam rapidamente e os governos, aqui e ali, começaram a tomar medidas preventivas que implicaram basicamente o isolamento físico entre as pessoas, o que trouxe o fechamento dos espaços de convivência pública e impactou diretamente as atividades das artes da cena. Salas de ensaios e casas de espetáculos foram enclausuradas e toda energia criativa de nosso setor teve que ser dirigida para outros âmbitos.

Isoladas¹ em nossas casas, organizamos o mencionado concurso de dramaturgia como uma ação possível dentro das condições de confinamento, como uma forma de estar com as outras pessoas de teatro, como tática para não estarmos socialmente isolados, ainda que, fisicamente, fosse impossível estarmos juntas.

Esta iniciativa produziu um espaço de convivência que logo foi repercutindo para além do mero concurso de textos teatrais. Durante o processo de submissão de materiais, de suas leituras e análises e logo depois da publicação do livro² – o prêmio do concurso -, os e as participantes fomos percebendo o aparecimento de uma rede de vínculos. O afeto nos reuniu e nos permitiu reconhecer-nos como parte de um gesto comum de resistência, ainda que marginal e periférico.

Constatamos que nossa ação nos levou além do concurso e de um livro publicado, pois, finalizada esta parte da tarefa, a rede que articulamos continuou produzido conjuntamente. Disso surgiram leituras das obras em eventos como o Festival Iberoamericano de Cádiz (Espanha), o Festival de Cenas Curtas do Galpão Cine Horto; e ainda há outras realizações em curso.

O livro que surgiu do concurso oferece ao público leitor um panorama diverso sobre o escrever em confinamento, mas também constitui um testemunho da experiência dos e das artistas no tempo da pandemia. Penso que este material e a prática coletiva que lhe deu forma será um documento deste momento; por isso estimulará questionamentos e reflexões sobre as formas de criar enfrentando o isolamento físico, tratando-se de que este não implique isolamento social.

¹ Uso o plural no feminino para contribuir para a crítica à norma culta, que escolhe o masculino como forma genérica.

² Equipe de leitoras do concurso: Adela Bravo Sauras, Alexandre Vargas, Ana Carneiro, Ana Harcha Cortés, Ana Maria Bulhões-Carvalho, André Carreira, Ângela Mourão, Antonia Pereira Bezerra, Chico Pelúcio, Clara Angélica Contreras Camacho, Danielly Oliveira, Daniele Avila Small, Diana Delgado-Ureña, Diego Medeiros Pereira, Drica Santos, Eberto García Abreu, Emmanuel Nogueira, Federico Irazábal, Fernando Yamamoto, Gabriela Halac, Gabriela Lírio, Guillermo Cacac, Gustavo Geirol, Héctor Briones, José Tonezzi, Kristin Conklin, Leonel Martins Carneiro, Luis Reis, Marco Antonio Rodrigues, Maria Amélia Gimmler Netto, Maria Brígida de Miranda, Maria Marques, Maria Victoria Guerra Ballester, Mario Fernando Bolognesi, Martin Joab, Michelle Cabral, Miguel Rubio Zapata, Narciso Telles, Nel Diago, Nerina Dip, Olívia Camboim Romano, Óscar Cornago, Paulo Vieira, Pepe Bablé, Pita Belli, Ricardo Kosovski, Roger Mirza, Rosyane Trotta, Stephan Baumgarte, Vanéssia Gomes, Vicente Arlandis, Vivian Martínez Tabares, Walter Lima Torres.

O ciclo completo do concurso, desde sua convocatória até a publicação do livro e das leituras públicas, se deu dentro da pandemia. Tudo isso e, particularmente, o seguimento das produções que derivaram do concurso me fez pensar em questões que resultam fundamentais no atual momento, no que se refere às formas de fazer teatro com distanciamento físico por meio de instrumentos virtuais. E isso também nos conduz a discussões sobre a natureza do teatro, que têm ocorrido em nosso ambiente de pesquisa. Por isso, este texto questiona a ideia do convívio como elemento definidor de uma identidade ontológica do teatro e, portanto, oposta, de modo taxativo, à noção de “tecnovívio” e a outras formas fluidas consideradas como algo estranho ao Teatro.

Tempo de adversidades

A principal medida sanitária de emergência foi um confinamento que nos obrigou a viver uma experiência de vida inusitada. Lidando com a surpresa de estar obrigatoriamente limitadas ao espaço de nossas residências e sem saber o que realmente nos oferece o futuro, as pessoas começaram a buscar alternativas para superar o isolamento. Esse foi um sinal importante de como não nos conformamos com a falta de convívio social. Assim, tanto as varandas e janelas dos apartamentos como as telas dos computadores e dos celulares foram nossos únicos meios para fazer política e para encontrar modos de ser solidárias, que finalmente se afirmaram como espaços de criação.

Houve um fator técnico que contribuiu para as experiências que têm-se expandido em nosso meio, a rápida disseminação de plataformas de videoconferência acessíveis, gratuitas e estáveis, além da ampliação de meios para produção de apresentações ao vivo, como é o caso das *lives* do Youtube. Um par de anos antes da pandemia, para se utilizar meios mais complexos que o Skype, era necessária a aquisição de *hardware* caros, coisa que faziam por exemplo as universidades para suas “salas de teleconferências”, mas em fevereiro de 2020 as famílias já estavam celebrando reuniões sociais, usando *softwares* como o Zoom de modo bastante cotidiano. Porém, apesar de ver avós conversando com suas netas e amigos “compartilhando” taças de

vinho por meio de aplicativos, sabemos que a emergência está profundamente marcada pelo medo e pelo espanto, mas também pela resistência ao estado de coisas. Como disse o pesquisador espanhol Óscar Cornago, no livro *Cenas do confinamento*,

Tivemos que nos encerrar. Isto nos fez mais conscientes de nossa dependência com o entorno. O movimento de fechamento se projetou paradoxalmente para fora, em busca desse cimento da fraternidade. Era como querer encontrar o fora dentro, compartilhar nossa intimidade para fora, resistindo a uma clausura dos espaços públicos que em última análise supõe uma clausura de nós mesmos³.

Entre muitos estímulos que surgiram nesse momento, superar a clausura e vencer o tédio foi um dos motivos que nos fizeram explorar possibilidades de interface por meios eletrônicos. A busca de alternativas nos fez confrontar os modos como a vida seguia dentro do desconcerto do tempo e como foi-se transformando rapidamente com todas as pessoas –ou quase todas– fechadas em suas casas, em regime de *home office*. Lógico está que devemos relativizar a caracterização do confinamento como uma condição generalizada na sociedade. É fato que grandes parcelas da população de nossas cidades não se restringem a ficar em casa, seja por razões econômicas ou por um posicionamento político negacionista alinhado ao discurso do Governo Federal.

A velocidade da informação sobre a doença, assim como as dúvidas sobre o que se deve ou não fazer, sobre como se situam os poderes e os discursos sanitários, além de como nos organizar socialmente frente a isso, provocam desconcerto. A incerteza sobre o futuro imediato e como poderemos sair da paralisia total da atividade cênica nos levou a um lugar desconhecido.

O quadro geral da pandemia nos ofereceu, além da situação de medo, incerteza e impotência, tudo isso fundido ao paradoxo da falta de informação e da inflação de notícias. Nossa geração não havia experimentado nada semelhante, e nos vimos obrigadas a estar separadas, em nossas casas, eventualmente circulando pela cidade

³ Cornago, Óscar. “Prólogo” in André Carreira, Narciso Telles, Vanéssia Gomes (org), *Cenas do Confinamento/Escenas del Confinamiento*, Belo Horizonte: Edições CPMT, 2020.

com medo, ao mesmo tempo buscando nos manter ativas para poder especular sobre o que viria depois. Frente a isso, empreendemos ações que nos fazem sentir-nos vivos, mas é como nadar para não nos afogar, sem ter a praia ao alcance de nossas vistas.

Esta realidade nos fez propor a convocatória de *Cenas do confinamento/Escenas del confinamiento*, com o objetivo de promover a escrita de textos teatrais, em português e espanhol, que estabelecessem diálogos com o atual momento. Em resposta à nossa convocação, recebemos um total de 325 textos (216 em português e 120 em espanhol), de autores e autoras oriundos de países latino-americanos, dos Estados Unidos e da Europa, compondo uma ampla cartografia de escrita teatral neste cenário de pandemia. Entre as pessoas participantes, identificamos uma maioria de jovens, mas também autoras e autores de meia idade. Os materiais recebidos mostravam uma diversidade de formas e estilos, mas predominaram propostas que exploravam fronteiras nas formas de escritura. As peças, como afirma a pesquisadora Ana Maria Bulhões, na apresentação do livro do concurso:

... permitem um olhar panorâmico pelo qual se pode perceber, na vocação geral das propostas, um grande pêndulo, em movimento circular, que passa tanto por um extremo pessimismo catastrófico e ameaçador, como por uma leveza poética emocionante ou como por uma comicidade contagiante. Nesse espaço circunscrito pelos modos de ver os comportamentos humanos, temos cenas proféticas, escatológicas, regionalistas, experimentais, em termos de linguagem. (...) O inegável é que todos os cinquenta e cinco selecionados – e isto é admirável – colocam o leitor-espectador de teatro em situação, de tal modo a ser tocado por um conjunto de expressões, ou por um detalhe – um amor que brotou, uma saudade que volta – ou chocado por um horror percebido, ou por uma atitude que você odeia imaginar ser possível⁴.

O trabalho de leitura dos textos reuniu um coletivo de cinquenta e quatro artistas-investigadores ibero-americanos e estadunidenses críticos/as. Descobrimos durante a realização do concurso uma alternativa para estarmos juntas, mesmo

⁴ Bulhões-Carvalho, Ana Maria. “Breve Introdução”, in (org). André Carreira, Narciso Telles, Vanéssia Gomes *Cenas do confinamento/Escenas del confinamiento*, Belo Horizonte: Edições CPMT, 2020.

estando confinadas. Ao finalizar o processo, realizamos reuniões, por meio de plataformas de videoconferência, com as leitoras e com as autoras; e constatamos como trabalhar escrevendo ou lendo estes textos foi uma maneira de enfrentar o inusitado do confinamento. Talvez este seja um dos principais elementos da experiência, criar coletivamente uma mirada sobre este tempo, ainda que separadas e confinadas, mas nos sentindo em movimento.

Nosso livro é, certamente, uma contribuição para pensar como somos e como podemos ser frente à ameaça da pandemia e às estratégias sanitárias do distanciamento físico. O concurso foi uma experiência marginal, mas nem por isso deixou de ser uma expressão original para um tempo inesperado. Parto desta experiência compartilhada de criação, que reivindica o teatro como comunidade ativa, para discutir as possibilidades do teatro nestas condições adversas.

Produzir isoladas

As imagens dos e das artistas da cena produzindo na pandemia são infinitamente variáveis, mas sabemos que todas resultam de uma combinação de incerteza, resistência e experimentação. Nada esteve claro até agora e não sabemos exatamente como nos colocar frente a uma avalanche de mortes, internações, dificuldades econômicas e restrições sociais.

Muitos seguimos um impulso inicial de produzir artisticamente como forma de afirmar nossa existência como vozes que não se deixam desaparecer. Então encaramos esse esforço de produção como algo positivo e desafiador. No entanto, é interessante observar a posição do diretor colombiano Rolf Abderhalden que diz que:

É certo que a arte não pode exigir condições ideais para se levar a cabo e que é seu dever dialogar com seu tempo, inclusive nas piores condições, antecipando-se ao mesmo tempo por vir com novos modos de fazer. Mas isto que nos pedem hoje em dia, de maneira generalizada, nada têm que ver com uma reflexão sobre as condições atuais de vida e de trabalho, nem com uma atualização dos modos de produção do artista: se trata de uma

opinião ou de um slogan que impõe, não a pandemia em si mesma, como pretendem nos fazer crer, mas sim o regime do capital financeiro global, para ser mais “criativos”, isto é, mais produtivos⁵.

Para Abderhalden, nossa intensidade responde menos às nossas necessidades intrínsecas e mais a uma demanda produtivista. Lógico que tal ponto de vista é distinto daquilo que percebo como principal impulso durante a pandemia. Mas a ideia do diretor colombiano é suficientemente forte para estimular dúvidas com relação a quais mecanismos são mais importantes neste momento complexo. É verdade que a pandemia também explicitou como as forças do capital aproveitaram as oportunidades para intensificar os procedimentos de exploração do trabalho.

A polarização entre a ética dos cuidados e a servidão às lógicas dos mercados parece ser um dilema que nos apresenta esta pandemia. Esta é uma das razões principais que faz necessário pensar o momento atual, intenso e complexo, porque vivemos a primeira pandemia em um tempo globalizado e articulado através de meios de comunicação imediata que permitem que muitas categorias profissionais trabalhem em casa, por vezes em jornadas que superam em muito as oito horas diárias. Condicionadas pela situação, fomos obrigadas a ressituar as condições de nossas vidas; como artistas da cena, tivemos que recriar nossas práticas artísticas em uma situação completamente adversa.

Uma resposta importante foi a organização de demandas aos governos por apoio financeiro para artistas e grupos criativos⁶. Simultaneamente, experimentamos formas de seguir criando, enquanto imaginamos um futuro pós-confinamento. No Brasil, a isto se soma a luta contra um governo de corte neofascista que, grosso modo, abandona a população à sua própria sorte e ataca incessantemente as artistas. Aqui, a experimentação criativa se combinou com ações contra as medidas econômicas

⁵ Abderhalden Cortés, Rolf. “Volar como colibrí mientras arde la selva”, in *Investigación Teatral - Revista de artes escénicas y performatividad*, vol. 11, Núm. 18, octubre 2020-marzo 2021, p.6. (tradução nossa).

⁶ Destacam-se dois coletivos: Artigo 5 e ATAC (Articulação de Artistas em Defesa da Democracia e da Liberdade).

ultraliberais e os planos golpistas do presidente do país; e dessa forma se reiterou a nossa prática artística como esforço de vinculação e de resistência. Quase como o teatro nos tempos da ditadura civil-militar instalada com o Golpe de 1964, a produção teatral virtual teve como principal função reunir as pessoas e permitir que nos reconhecemos em movimento, sem desistir, resilientes apesar das dificuldades.

Durante o confinamento, surgiram mostras de encenações teatrais gravadas em vídeo, apresentações ao vivo com videoconferências, palestras, oficinas e concursos. Estes modos de desenvolver formas de estar juntas criando ou discutindo a conjuntura, foram e são responsáveis por uma grande quantidade de materiais produzidos por artistas e pesquisadores através das redes. Lógico que é fácil perceber que talvez nem tenhamos capacidade de assistir a toda esta inundação de vídeos e *lives* que as redes nos sugerem a todo momento nos nossos dispositivos. Mas isso é secundário frente ao próprio ato de que artistas e coletivos forjem estes espaços de criação e compartilhamento.

A clausura levou as pessoas das artes cênicas a uma intensa mobilização que tenta recriar o campo teatral. No entanto, estamos presas ou limitadas aos meios eletrônicos, que se constituíram como as únicas formas de nos manter juntas. Buscamos formas de estar com as outras pessoas e de seguir criando ficção neste tempo de controle estatal, de distância física e também de medo ao contágio. Como diz Abderhalden no artigo citado anteriormente:

Se há um par de décadas sentimos que o que nos impulsionava a produzir era uma urgência de “artes vivas”, hoje pensamos que a “nova normalidade” não pode nos obrigar a re-inventar com “criatividade” nossa atividade no regime espectral globalitário, no não-lugar e o não-tempo da virtualidade. Cada dia vão surgindo mais iniciativas neste sentido, estímulos econômicos que, obviamente, necessitamos as e os artistas para viver e realizar nosso trabalho, dirigidos a substituir o acontecimento produzido pela presença vital dos corpos, que antes compartilhávamos no espaço comum da rua, do teatro, o museu, a cidade, pela tele-presença na tela do evento pós-produzido. Do *al vivo* e o *in-vitro*,

passamos agora ao *in-silicium* do não-corpo⁷.

Essa pressão por inovação e criatividade não pode ser confundida com a busca de alternativas que são inicialmente vias de escape provisórias, mas que também abrem novos espaços de experimentação. Por isso, é fundamental tratar de compreender como podem ser produzidas interfaces entre o que temos de disponível neste momento e nossa lógica produção de acontecimentos decorrentes da “presença vital dos corpos”.

Estas práticas conformaram uma reinvenção de usos das ferramentas digitais. Mas, não ainda podemos dizer que isso implicou o aparecimento de novas performatividades ou corporalidades ou de uma nova teatralidade. Algumas vezes questionam se estamos transformando o teatro ou se, na realidade, é apenas pausa tática, antes de que voltemos a disputar formas de estar com outras personas compartilhando espaços comuns.

Artistas, famílias e instituições se jogaram nas telas buscando modos de se encontrar e produzir. Isso gerou uma forte e, talvez, inevitável sensação de que estes meios poderiam transformar nossos modos de trabalho de forma definitiva. Não foi difícil perceber como se poderia ampliar a audiência de nossas criações por meio de celulares e computadores. Algumas artistas e grupos puderam atuar ou dialogar com centenas de espectadores/as simultaneamente e medir a repercussão nas redes sociais. Isto é sedutor e estimula pensar que estas formas de conexão mediadas poderiam representar um novo caminho para o fazer teatral. Mas, será assim, ou só estamos experimentando algo momentâneo que vai passar?

Produzir proximidade, matéria do teatro, é um desafio na pandemia. Como continuar explorando aquilo que nos parece natural quando nos vemos submetidas a uma situação tão adversa? Podemos sobrevalorizar as tecnologias como suporte de uma nova teatralidade ou compreender que, como arte sobrevivente, o teatro usou e

⁷ Abderhalden Cortés, Rolf. “Volar como colibrí mientras arde la selva”, in *Investigación Teatral - Revista de artes escénicas y performatividad*, vol. 11, Núm. 18, octubre 2020-marzo 2021, p.7.

usa as ferramentas virtuais disponíveis para afirmar sua resistência e sua capacidade de experimentação. Podemos passar ilesas por esta experiência, ou é inevitável que resultem modos híbridos, multifacetados e flexíveis que também contribuirão para definir o teatro como arte viva?

Muito antes da pandemia, diversas experimentações cênicas provaram utilizar as redes como ambiente performativo, pondo em discussão as formas de convivência através da Internet⁸. No entanto, a singularidade que sempre serviu como traço identitário do teatral se relaciona com a experiência corporal que se realiza na presença de outras corporalidades em um espaço e tempo compartilhado. O teatro tem, na possibilidade do contato físico, ainda que este nunca chegue a ocorrer de maneira direta, uma de suas particularidades. A certeza de que os corpos podem experimentar uma aproximação que rompa de forma radical com o plano da ficção faz especialmente arriscada a performance teatral. Mas, vejamos, esta é uma arte viva; e se transforma quando os tempos mudam, por isso não seria um erro dizer que talvez o que tenhamos que pensar é como haverá formas híbridas na futura cena pós-pandemia.

O “teleconvívio” que fomos obrigados a colocar no centro de nossa atividade não substitui o estar juntos, porque não existe o risco da proximidade, mas tampouco implica, *per se*, a absoluta corrosão das formas presenciais.

O confinamento mostrou que somos capazes de conviver através de meios virtuais, ainda que com restrições, por um tempo prolongado. Não obstante, quando estamos falando frente a uma tela, sabemos que nos falta o abraço como materialização de uma existência frágil que merece cuidados; sabemos que, olhando a câmera do dispositivo, não estamos olhando nos olhos simultaneamente. Temos consciência de uma mediação na qual os corpos não se afetam diretamente. Por isso, a mediação eletrônica não poderia constituir uma nova natureza do teatro, mas não

⁸ *Odiseo.com*, espetáculo com plateia ao vivo nos espaços (Buenos Aires, Florianópolis e Bremen – Alemanha) e com uso do Skype. Projeto realizado entre o grupo Experiência Subterrânea e o CELCIT Argentina, com texto de Marco Antonio de La Parra escrito para a encenação. Elenco: Milena Morais, Juan Lepore e Amalia Kassai. Direção André Carreira.

há dúvida de que ela deve habitar este espaço porque está cada vez mais presente no nosso cotidiano. Poderíamos pensar, por exemplo, em habituar-nos a ter, em nossas salas de ensaios, câmeras que ofereçam nossos espetáculos simultaneamente a plateias de outras cidades e países, sem abrir mão do público que está no espaço. Os programas de auditório fazem isso há anos, ainda que neste caso o principal público seja aquele que não está no estúdio, dado que quem está presente no auditório funciona muito mais como parte da encenação que como audiência.

Um outro aspecto que deve ser considerado, para pensar o teatro e todas as experiências situadas no âmbito do teatro, é que esta arte “inútil” por natureza, não pode sobreviver como prática comercial nem no confinamento, nem fora dele. Outras linguagens artísticas têm algumas possibilidades de financiamento a partir de venda de “entradas”, mas o teatro depende da intervenção de um estado social, do fomento público. Além disso, o impacto financeiro da paralisação de nossa atividade não parece afetar mais que a artistas e pessoal técnico da cena. Certamente a sociedade brasileira não clama pela reabertura dos teatros, tampouco tem clara consciência do papel do Estado neste financiamento. Assim, nos autoorganizamos, reivindicando proteção na crise e chamando a atenção da sociedade sobre a importância de cuidar da cultura.

A repercussão mundial da crise sanitária nos obriga a discutir em que dimensão fomos atravessadas de forma irrecuperável pela potência das plataformas de comunicação ao vivo. Mas se algo nos afeta de verdade são as mudanças – positivas e negativas– que se dão na base da sociedade com estes novos comportamentos. Mudanças frente às quais o teatro não pode ficar impassível reafirmando apenas aquilo que sabíamos do teatro antes deste tempo.

Essas mudanças estão transformando o teatro e impactarão seguramente a forma de pensar nossa arte. Paralelamente a isso, o recente acontecimento do movimento *Black Lives Matter*, que se define pela tomada da rua como espaço comum, mostra como a disputa pelo direito a ocupar as ruas e estar com outras pessoas continua sendo chave no processo histórico. Na pandemia, a disputa do espaço da cidade, de

sua dimensão política, se renova, permitindo que compreendamos a potência do universo mediático da Internet, mas considerando as disputas pelo espaço da cidade e a reivindicação do “estar com” como fatores-chave para situar as práticas teatrais no complexo contexto que emergirá depois desta pandemia, naquilo que eu chamaria de “era dos contágios”, isto é, um tempo que a ciência já diz que outros vírus estarão ameaçando.

Seguimos fazendo teatro quando estamos conectados pelo Zoom?

Certamente o objetivo principal deste artigo não é responder essa pergunta, mas ela provoca nosso pensamento, abrindo espaços para que possamos enfrentar de forma direta as principais questões que afetam este momento de nossas vidas criativas.

Pensar se uma peça, apresentada por meio do Zoom, é teatro ou não, é algo realmente transcendente para quem cria neste momento? Mesmo considerando que o estar com as outras pessoas no mesmo espaço seja um elemento fundamental do teatro, devemos nos questionar a partir das complexas relações que se dão ao redor de todas as práticas que podemos considerar dentro do campo do teatro.

Quem assiste a uma *live* ou acessa um *link* de um festival de teatro *online*, está em busca de experiências, de imagens, de histórias, de algum tipo de encontro; e não tem muito tempo para a jactância intelectual que questiona se aquilo a que assiste é ou não teatro num sentido estrito do termo. Talvez essa pessoa saiba que não é teatro, mas também saiba que é teatro, porque é um teatro deste tempo.

Mas refletir sobre isso não é uma questão desprezível porque, ainda que não seja vital para as pessoas que estão dispostas a seguir fazendo teatro nas mais diversas circunstâncias, isso repercute no ambiente de jovens pesquisadoras/es das artes cênicas quando se argumenta que existe uma identidade bem estabelecida do teatro.

O momento da pandemia tem sido estimulante para refletir sobre questões como essa, discutindo ideias que apostam na especificidade do teatro em um tempo no qual as formas artísticas se hibridizam, não apenas do ponto de vista da experimentação

entre os e as criadoras, mas também na própria experiência de ser espectador/a, que aceita de forma mais fluída os trânsitos entre as linguagens.

Por isso, parece-me importante colocar em discussão ideias como as do pesquisador argentino Jorge Dubatti que parte do princípio de que “o teatro se define de modo lógico-genético por três acontecimentos relacionados: o convívio, a *poiésis*, e a contemplação”⁹, pois:

... uma obra teatral pode incluir cinema, televisão, computadores, telefones celulares, mas não pode subtrair a presença dos corpos no convívio. O convívio é um paradigma das relações humanas que determina diferentes formas do fazer artístico. Para aprofundar a diferença entre estas formas, opomos ao conceito de convívio a noção do tecnovívio”¹⁰

Este pesquisador já dizia, na abertura da Reunião Científica da ABRACE, em 2011, na cidade de Porto Alegre, que “acreditava que sua proposta de uma Filosofia do Teatro estabeleceu de modo pioneiro, a recuperação da problemática ontológica da teatrologia”¹¹ e que esta “Filosofia do Teatro se concentra no conhecimento de um objeto específico, circunscrito, limitado: o acontecimento teatral”¹². Sua preocupação é “devolver o teatro ao teatro”¹³ pois o que interessa para esse autor é: “uma pergunta incontornável: o que é o teatro, isto é, o que é o teatro como ente, como está no mundo, o que é que existe enquanto teatro?”.

A partir disso, Dubatti afirma que “estamos diante de uma ontologia de objetos específicos e de uma Filosofia específica”. Finalmente diz que “a Filosofia do Teatro surge como resposta à problemática da identidade do teatro face aos fenômenos de desdelimitação histórica, transteatralização, liminaridade, e disseminação (ou teatralidade expandida, incluída nos fenômenos não teatrais”¹⁴.

⁹ Dubatti, Jorge, “Teatro, Convívio e Tecnovívio”, in André Carreira, Armindo Bião & Walter Lima Torres (orgs). *Da cena contemporânea*, Porto Alegre: ABRACE, 2011, p. 19.

¹⁰ Idem, p.22.

¹¹ Idem, p. 12.

¹² Idem, p. 13.

¹³ Idem, p. 14.

¹⁴ Idem, p.18.

Uma pergunta fundamental que surge a partir deste ponto de vista é: qual o sentido de realizar esforços para definir de modo taxativo uma identidade que negue de antemão os fenômenos liminares e a ideia de uma cena expandida que, por ser fronteiriça, dialoga de modo profícuo com a própria vida?

Estabelecer uma ontologia do teatro para tratar de resistir a uma suposta “desdelimitação histórica” do teatro seria uma tentativa de preservar um espaço simbólico que não parece correr riscos, porque se transforma exatamente porque é vivo, não como objeto de estudo, mas como práxis que constrói mundo e produz conhecimento, experiências. Estamos em um tempo no qual já nem parece importante discutir quais as diferenças entre o teatro e a performance; por que, então, nos assustarmos com os processos que fusionam as linguagens e submetem o teatro a pressões criativas? Do ponto de vista da prática teatral, tais discussões que buscam reafirmar identidades parecem não trazer nenhuma contribuição importante.

A experiência da pandemia é um fator que contribuiu para intensificar as discussões em torno da natureza das experiências cênicas realizadas com suporte das mídias eletrônicas e dos espaços virtuais. Se antes o diálogo com estes meios era impulsionado pelo ânimo da experimentação de linguagens, o confinamento, ao limitar outras possibilidades, abriu um campo que cortou verticalmente nosso olhar. Isso nos fez enfrentar algo novo, que, ainda que não deva ser encarado de modo fatalista, deve nos estimular a compreender a diversidade de modos de fazer que vão-se sobrepondo, e que refabricam aquilo que podemos entender como Teatro.

Não é difícil perceber que os meios eletrônicos são ferramentas muito poderosas para conectar e convocar as pessoas, mas também pode-se ver que tais meios não substituem de forma absoluta aquilo que é o estar juntas num mesmo espaço. No mundo virtual não se pode sentir a vibração do outro corpo, nem se experimentam os impulsos que nos levam a viver a proximidade como um estar no mundo que supõe algo arriscado e comprometido. A necessidade de se estar fisicamente com outras pessoas tem sido reafirmada de modo claro no presente momento. Mas, talvez, todos estes elementos possam também propiciar experimentações criativas onde os mesmos

se sobreponham e dialoguem.

A experiência da cena teatral com a presença compartilhada no espaço comum, aquilo que Dubatti chama convívio, não parece ameaçada de forma definitiva com a expansão de modos teatrais que cruzam as realidades virtuais das plataformas digitais. Não precisamos ter esse medo, porque a força radical que impulsiona milhares de pessoas a burlarem as normas de isolamento com a justificativa da necessidade do contato mostra que a necessidade do convívio social pode eventualmente superar inclusive o medo do contágio e da morte, ou estimular a criação de narrativas que afastem esse medo do centro das preocupações coletivas. Portanto, isso pode ser tomado como um indício de que voltaremos a reivindicar o estar juntos para viver a experiência da ficção.

Ainda que não seja possível afirmar de forma cabal que, ao finalizar a pandemia com o advento da cura ou da vacina, as pessoas em massa voltarão aos teatros. Já sabemos que em diferentes cidades onde as salas já reabriram – com restrições, é verdade –, as pessoas voltaram e lotaram os teatros, reestabelecendo laços e modos de estar juntas.

As práticas em isolamento podem ser consideradas ferramentas fundamentais que nos preparam ou nos mantêm em movimento em direção a esse outro momento. Elas constituem, ao mesmo tempo, uma tática defensiva que preserva vínculos e estratégias de experimentação que abrem novos territórios nas linguagens e nas formas de estar juntas e de se compor plurais.

Este último aspecto é fundamental e deve ser valorizado como um elemento que permite que a cena teatral/”dancística” se renove porque não se defende reivindicando sua identidade tradicional, mas sim reafirmando sua capacidade de colocar-se no fio do tempo e ser contemporânea porque não se acomoda nos saberes estabelecidos de sua própria linguagem, mas aceita olhar para o escuro do tempo buscando as luzes quase invisíveis¹⁵.

¹⁵ Agamben, Giorgio, *O que é o contemporâneo e outros ensayos*, Chapecó: Argos, 2009.

A socióloga boliviana Silvia Rivera Cusicanqui reflete sobre a pesquisa usando como ponto de partida um relato de Jorge Luis Borges que conta a história de um estudante de doutorado¹⁶. Este vai viver com uma tribo indígena e, depois de ser profundamente introduzido na cultura da tribo, já não pode voltar ao seu doutorado em línguas indígenas, pois a sua introdução nesta outra cosmovisão o modificou radicalmente. Abandona então o projeto acadêmico. O caminho trilhado pela personagem terminou por ser mais importante que o conhecimento adquirido sobre os segredos dos outros.

A partir dessa narrativa, Rivera Cusicanqui coloca em discussão o problema epistemológico e o dilema ético das ciências sociais; e diz: “o conhecimento tornado fetiche e convertido em instrumento de prestígio e poder, que pode se voltar contra as necessidades e interesses da coletividade estudada”¹⁷.

Nós, que estudamos o teatro, nos enfrentamos com o desafio de não construir teorias que apenas transformem nosso objeto de estudo em instrumento de nossa pesquisa. Essa pesquisa deve ser pensada como um forma de diálogo com uma comunidade criativa complexa e com sua diversidade, formas e procedimentos. O teatro está feito de vidas em ação e se transforma e se renova de formas imprevisíveis.

Conclusões temporárias

Nos primeiros meses de 2020, diversas vozes de *coachs* e palestrantes motivacionais apareceram nas telas de televisão e nos jornais, dizendo que a palavra chinesa para "crise" é formada por dois ideogramas que representam "risco" e "oportunidade", respectivamente; portanto, “toda crise seria também uma oportunidade”. Com esse discurso se buscava, aparentemente, animar as pessoas a seguir em frente, apesar das dificuldades. Na realidade, estavam repetindo um mantra que o mundo empresarial gosta de utilizar há muito tempo, porque sabe que,

¹⁶ Rivera Cusicanqui, Silvia, “El potencial epistemológico y teórico de la historia oral: de la lógica instrumental a la descolonización de la historia” in *Revista Temas Sociales*, número 11, IDIS/UMSA, La Paz, 1987, p. 49.

¹⁷ Idem, p. 47

quando muitos perdem, alguns poucos podem ganhar muito.

A crise não é um bom sinal para os artistas, apesar de que podemos aprender nela, podemos criar nela. Nessa crise, tratamos de inventar e de resistir. Nada de tal situação pode ser apenas associada de maneira ligeira à ideia de oportunidade como algo benéfico de um modo geral.

Como disse anteriormente, se as condições da pandemia nos obrigaram a experimentar no ambiente virtual, nos mostraram também como a presença e o compartilhamento dos espaços é vital para seguirmos fazendo teatro como uma arte baseada na intensidade da experiência de quem cria e quem assiste.

Estabelecer redes criativas e afetivas tem sido algo fundamental, que nos ajuda a perceber como nossa arte só existe em diálogo dinâmico com a vida. Talvez esse seja um elemento que a atual conjuntura nos oferece: uma aprendizagem que exige flexibilidade no nosso olhar sobre as práticas teatrais e suas fronteiras fluidas e sua multiplicidade de possibilidades. A partir disso, pensar nossas premissas de pesquisa, expandindo nossa leitura da cena como uma das artes vivas.

Bibliografia

- A. Carreira; N. Telles; V. Gomes, *Cenas do Confinamento/Escenas del Confinamiento*, Belo Horizonte: Edições CPMT, 2020.
- G. Agamben, *O que é o contemporâneo e outros ensaios*, Chapecó: Argos, 2009.
- J. Dubatti, “Teatro, Convívio e Tecnóvívio”, in André Carreira, Armindo Bião & Walter Lima Torres (org). *Da cena contemporânea*, Porto Alegre: ABRACE, 2011. p. 19
- R. Abderhalden Cortés, “Volar como colibrí mientras arde la selva” in *Investigación Teatral - Revista de artes escénicas y performatividad*. Vol. 11, Núm. 18, octubre 2020-marzo 2021.
- S. Rivera Cusicanqui, “El potencial epistemológico y teórico de la historia oral: de la lógica instrumental a la descolonización de la historia” in *Revista Temas Sociales*, número 11, IDIS/UMSA, La Paz, 1987, p. 49.