

TEATRO PÓS-PANDÊMICO OU A PESTE DOS TEMPOS ATUAIS

FERNANDO MESQUITA DE FARIA

UNILA - Universidade Federal da Integração Latino-Americana

Title: Postpandemic Theater or the plague of present times

Abstract: The job occupancy is the reflection on how performing arts will be during and after this pandemic period occurred by COVID 19. Backed up by researchers, such as, Antonin Artaud (1896 – 1948), who described dramatic moments lived by the population of Marseille, proceeding of the Plague which devastated the whole city in 1720, therefore it allowed the author direct approach with the theatre, and by Jorge Dubatti (1963 -), argentinian investigator who showed and argued between face-to-face format and remotely format of contemporary art theatre, the current article suggests to dive into the new aestheticism tendencies also philosophies of performing arts, many different ways of survival prior the situation and direct approach of current technologies.

Key words: Performing arts. Technologies. After pandemic. Face-to-face fellowship. Contemporary Scene.

Da mesma maneira que populações do mundo se rendem à pandemia do Coronavírus, muitos de nós nos vimos em um momento limítrofe entre o impulso de intervir, de fazer algo frente a atual hecatombe da saúde, da economia, da política, da cultura e a análoga impossibilidade de agir em meio a uma clausura universal que impede os modos de contato nos quais depende nossa destreza para interceder. Em um momento em que todos estamos preocupados com a fase pandêmica, crimes contra a justiça, o meio ambiente e os direitos humanos ocorrem às claras em diversos países, alavancados por políticos oportunistas que desejam manter-se no poder, enquanto as populações, confinadas, se encontram impossibilitadas para protestar.

Nessa direção, as artes cênicas que sempre se posicionaram como um instrumento de resistência atuante, se viram de mãos atadas, impotentes, frente a uma pandemia que alijou, ao menos temporariamente, sua arma mais poderosa, mantendo o seu público em casa e impedindo que fossem utilizados seus princípios vocacionais mais efetivos no contexto político e educacional: o embate corpo a corpo. Ante a impossibilidade momentânea das artes vivas, a democracia sucumbe aos poucos na obscuridade, se fazendo

necessária uma reação. Nunca uma voz foi tão aclamada. Com seu poder de persuasão, a fala das artes cênicas necessita ecoar pelos lares do mundo e chegar aos ouvidos de um público que está distante, preocupado com a sua saúde e a de seus familiares. Como os espaços cênicos seguem fechados, as artes vivas viram-se obrigadas a se reinventar.

Enquanto isso, as ações do vírus inesperado assolam o planeta, dizimando regiões e matando inocentes, a princípio, sem distinção de classes, estirpes, poderio econômico ou posição social. As estatísticas, no entanto, trataram de corrigir essa afirmação: o vírus matou e continua matando muito mais nas classes menos favorecidas. Se não fossem os atuais recursos tecnológicos conferindo a facilidade de disseminação de informações, o Coronavírus, poderia assumir proporções semelhantes à peste que assolou o mundo já no século XIV e dizimou quase toda a população da cidade de Marselha, na França, no século XVIII. O episódio foi brilhantemente relatado por Antonin Artaud em seu *O teatro e a peste*¹:

Os arquivos da cidadezinha de Cagliari, na Sardenha, contêm o relato de um fato histórico e incrível:

Numa noite de fins de abril ou começo de maio de 1720, um navio que havia partido de Beirute, o Grand-Saint-Antoine, pede licença para atracar e desembarcar em Livorno, na Itália, após ter seu atracamento impedido na cidade de Saint-Rémys, pelo vice-rei da Sardenha, mesmo sob apupos do povo local e de todo o seu círculo político. O navio entrou pelo porto de Marselha, coincidindo com a mais maravilhosa explosão de peste que tenha feito borbulhar as memórias da cidade. Os serviços públicos não guardaram lembranças do que aconteceu com sua carga de pestíferos. Sabe-se mais ou menos o que aconteceu com os marinheiros de sua tripulação, que não morreram todos de peste e se espalharam por diversos lugares. O Grand-Saint-Antoine não levou a peste a Marselha. Ela já estava lá e num período de particular recrudescência. A peste trazida pelo Grand-Saint-Antoine era a peste oriental, o vírus original, e é de sua chegada e de sua difusão pela cidade que datam o lado particularmente atroz e o alastramento generalizado da epidemia. No entanto, a peste de 1720 em Marselha, ofereceu-nos as únicas descrições ditas clínicas que temos do flagelo (Artaud, 2006: 9).

¹IN Antonin Artaud, *O teatro e seu duplo*, 2006, pp. 9-29.

No afã de reviver a tragédia da época e, ao mesmo tempo, associá-la ao teatro, Artaud, dramaticamente, aponta as consequências nos organismos dos infectados pelo mal que assolou a Europa no século XVIII. Para o autor, antes mesmo de se caracterizar um mal-estar físico ou psicológico, “o corpo do enfermo adquire manchas vermelhas que só se tornam evidentes quando ganham relevo e sua cor é alterada” (2006: 14). Sua cabeça aquece e aumenta de tamanho de forma abrupta. Seus humores se descontrolam e o enfermo é dominado por uma fadiga atroz. O estômago segue desarranjado e o pulso, ora diminui até tornar-se uma sombra, ora galopa, seguindo a efervescência da febre interior, causando transtornos espirituais. Ainda de acordo com o autor, “os olhos se avermelham e tornam-se vítreos e sua língua, inicialmente esbranquiçada, enorme e grossa, caminha para a coloração preta, com aspecto rachado e carbonizado, pré-anunciando uma tempestade orgânica sem precedentes” (p. 14). No entorno das manchas criam-se pontos ardentes que geram bolhas de ar sob a epiderme de uma lava. As bolhas, por sua vez, “são circundadas, como os anéis de Saturno ao redor do astro em plena incandescência, indicando o limite extremo de um bubão e justificando a alcunha de ‘peste bubônica’” (p. 14).

Artaud relata que “os bubões se localizam a dois ou três dedos da virilha ou sob as axilas, onde glândulas ativas realizam suas funções, obrigando o organismo a descarregar os seus dejetos interiores ou, conforme o caso, sua própria vida. No entanto, uma conflagração violenta e localizada indica que a vida central pode não perder sua força e que uma remissão do mal ou mesmo sua cura é possível. Assim como o ‘cólera branco’ - doença que se propagou pelo mundo em meados do século XIX -, a peste mais terrível é a que não divulga suas feições” (p. 15).

Sobre os casos mais extremados, aqueles cujos infectados vinham a óbito, Artaud salientava que seus cadáveres não apresentavam lesões aparentes. Porém, internamente, suas vesículas, que são os órgãos encarregados em

filtrar os dejetos entorpecidos do organismo, se inflavam e se enchiam de um líquido escuro e pegajoso, assim como o sangue que corria pelas veias e artérias. Nas paredes internas da membrana estomacal, continua Artaud, “surgiam inúmeras fontes de sangue, expondo um quadro colapsado de secreções que iam ao encontro dos intestinos, órgãos com os distúrbios mais sangrentos e responsáveis pelo alto grau de putrefação” (p. 15-16). Externamente, no entanto, esses órgãos se mostravam intactos. “As vesículas biliares dos cadáveres dos pestíferos se hipertrofiavam e se quebravam em alguns lugares, ainda assim, as lesões não se apresentavam visíveis” (p. 16).

A partir dessa descrição, Artaud expõe duas observações relevantes: a primeira é que “as síndromes da peste dispensam a gangrena dos pulmões e do cérebro sem causar combalimento externo de nenhum membro do pestífero ao falecer; a segunda, demonstra que os dois únicos órgãos realmente atingidos e lesionados pela peste - o cérebro e os pulmões - são os que dependem diretamente da consciência e da vontade” (p. 16). Em casos normais, o acometido pela peste não é impedido de respirar ou pensar, podendo até estabelecer um controle rítmico do pensamento ou respiração. Porém, não é possível conduzir a filtração dos humores pelo fígado, a redistribuição do sangue pelo coração e pelas artérias no organismo, bem como controlar a digestão ou interferir no ritmo da eliminação das matérias do intestino. A peste, portanto, parece anunciar a sua presença, “afetando todas as regiões do corpo em que a vontade humana, a consciência e o pensamento estão prestes e em vias de se manifestar” (p. 16-17).

Numa perspectiva menos dramática, as lesões causadas pelo coronavírus —a peste dos tempos atuais— têm o mesmo fim, assumindo, no entanto, proporções tão traumáticas quanto a catástrofe descrita por Artaud. De acordo com os relatos da hematologista e professora do curso de Medici-

na da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Fabiana Aidar Fermino,²

...a principal porta de entrada do vírus no organismo humano é o nariz e a garganta. A doença pode afetar órgãos como os pulmões, os rins, o cérebro, o intestino e o sistema cardiovascular. O mesmo agente infeccioso pode causar diversos sintomas físicos. A maior parte dos infectados nada sente, ou têm apenas sintomas leves como uma gripe. No entanto, aqueles que adquirem a infecção, agem como os principais transmissores, uma vez que, se desconhecem como portadores do vírus (Entrevista concedida em 18/05/2020 e transcrita por este pesquisador em 30/06/2020).

Aidar informa que “os sintomas mais frequentes são febre e tosse constante, dores de garganta ou de cabeça e dores generalizadas pelo corpo. Quem se recupera afirma ter passado por um grande desconforto, com dificuldades crescentes de respiração. Muitas vezes, os pulmões falham em levar o oxigênio aos demais órgãos e tecidos antes mesmo que a falta de ar se manifeste, agravando o quadro como se o alarme vital - a falta de ar - tivesse sido desativado.

Conforme a hematologista, a sensação de sufocamento descrita por seus pacientes, “é semelhante a uma tentativa de respirar com o nariz e a boca fechados por uma fita isolante, onde haveria apenas um diminuto orifício feito por um alfinete. A frequência respiratória é acelerada e os movimentos de inspiração e expiração que, geralmente, não passam de vinte e quatro incursões por minuto, aumentam e tornam-se superficiais, não sendo suficientes para oxigenar o organismo. Os pulmões, impedidos de funcionar normalmente, passam, progressivamente, a falhar e o aumento na frequência da respiração pode afetar também os músculos do tórax, que são obrigados a trabalhar mais, sem resultados satisfatórios. A consequência é a fadiga,

²Fabiana Aidar Fermino, médica hematologista e professora da Universidade Federal da Integração Latino-Americana. Doutora em Ciências Hematologia/Transplante de medula óssea pela Universidade Federal de São Paulo. Desenvolveu seus relatos sobre as causas e as consequências advindas da COVID 19, a partir de sua experiência clínica e de artigos acadêmicos citados em nossas referências bibliográficas.

levando ao passo seguinte que é o colapso geral das funções pulmonares, em razão da queda de quantidade de oxigênio a níveis incompatíveis com a vida”.

Para que o infectado tenha possibilidades de recuperação, ainda de acordo com Aidar, “deve-se introduzir, com o auxílio de instrumentos específicos, um tubo que invade a boca, a garganta, a laringe, chegando à traqueia. O tubo é conectado a um aparelho chamado ‘respirador’ e através dele são executadas ações de suporte ventilatório, uma vez que, na falta ainda de remédios específicos, toda conduta é realizada como medida de apoio, possibilitando que assim o organismo reaja. Devem ser consumidos uma grande quantidade de sedativos, analgésicos, antitérmicos e outras medicações específicas para manter a pressão arterial normal, tudo em um ambiente de cuidados intensivos, com profissionais e máquinas monitorando 24 horas por dia”.

Para Aidar, “a aparência do enfermo é variável: pode haver palidez ou cianose —que é a coloração arroxeada da pele quando existe baixa oxigenação—, ou ainda, inchaço do organismo se os rins passam a falhar. Não existem movimentos físicos, senão aqueles do tórax causados pela pressão do ventilador mecânico, gerando um aspecto desagradável de se ver” (Entre-vista concedida em 18/05/2020). Tal como a peste, o infectado não apresenta necrose de nenhum de seus órgãos vitais.

Mas há um fator agravante que pode gerar traumas psicológicos mesmo naqueles que não se contaminaram. Aidar pondera que “o isolamento social necessário e as interrupções de atividades profissionais e cotidianas podem trazer paúra, insegurança, ansiedade, sensação de solidão, pânico e carências generalizadas”. No caso da Covid 19, o surto se deu em uma época em que os avanços tecnológicos permitiram a disseminação de informações, contribuindo para a proteção e entretenimento das populações mais isoladas. Mas nem todos têm essas facilidades. Muitos, ainda hoje, não têm

acessos às redes ou não conseguem ficar isolados. Nos tempos da Peste Negra, a mesma descrita por Artaud no episódio de Marselha, um quarto da população europeia foi dizimada somente no século XIV,³ considerando as dificuldades de deslocamento da época.

O isolamento social trouxe dúvidas, no que diz respeito ao fim da pandemia do Coronavírus, mas atitudes racistas e xenofóbicas, alavancadas pela insegurança do que ainda está por vir e pela necessidade de nomear um culpado pela propagação do vírus, apontou para pessoas economicamente desfavorecidas como sujeitos a serem vigiados, responsáveis pelo contágio e por suas condições de existência. Tais condutas foram frequentemente veiculadas em noticiários dos mais diversos canais de televisões e em sites de notícias da internet. Armado como legitimação da agressão e do privilégio colonial que destaca as diferenças culturais, o que vem acontecendo é uma desqualificação moral dessas diferenças e, junto a ela, a criação e produção de um “inimigo”, numa visão construída, adquirindo um sentido que meticulosamente exclui e se abre ao racismo em múltiplas dimensões.

Emprestando as palavras do geógrafo e pensador Milton Santos, “...primeiro, cria-se um medo generalizado e constante em todas as áreas de nossa vida: o medo do desemprego, o medo da fome, o medo da violência, o medo do outro” (Santos, 2008: 29). Admitimos que a violência oriunda do medo, existe desde há muito, mas é intensificada durante a pandemia quando o “inimigo suspeito” perpetua-se em “sujeito causador” pela efetivação dos acontecimentos trágicos. As patologias sociais da pobreza como a falta de acesso aos cuidados de saúde, a superlotação em moradias sem estruturas básicas, as desigualdades raciais e de gênero, as corrupções endêmicas ou a falta de regulamentações ambientais, sobretudo em países subdesenvolvidos ou em desenvolvimento, limitaram as tentativas de controle, acusando um

³Dados da Organização Mundial de Saúde (OMS). www.who.int

despreparo de governantes ante a pandemia e mesmo durante a atual fase de vacinação, quando já eram apontados os caminhos a seguir.

Deixar os trabalhadores de funções não essenciais expostos diretamente ao vírus letal foi uma decisão dos governantes, realçando suas falhas políticas, estruturais e perversas ao dar voz a líderes financeiros e empresariais, preocupados em salvar a economia acima da vida. Resta saber se o capitalismo se valeu do momento pandêmico como mais uma oportunidade de acumulação de rendas para quem já as possui, ou se a pandemia sublinhou o capitalismo vertiginoso, nos lembrando as circunstâncias gerais que regem agora as nossas vidas. Enquanto alguns sustentam que as desigualdades e seus desdobramentos são acentuados sob a premissa pandêmica, outros defendem que as comunidades de cuidado que vem se organizando, mantenham as novas e fidedignas atitudes solidárias e éticas.

Os dias atuais lembram a nós, seres humanos que vivemos interconectados em um mundo compartilhado, que se os cuidados de saúde permanecerem pouco acessíveis para alguns, em benefício de outros, estes últimos estarão favorecendo as desigualdades. E o desfecho é previsível: a vida é apenas um direito dos privilegiados. E como afirma Judith Blater (2020: s/p): “O vírus não trouxe lições de moral, ele provocou a aflição sem justificativa moral. E, no entanto, nos deu uma visão refratada da conexão potencial de uma solidariedade global.” Isso não se deu por si só, mas por intermédio de uma luta que se renova em nome de viver em igualdade, mesmo que em reclusão.

Voltando as artes cênicas, aquelas que representam as vozes das minorias, que abraçam a luta contra o capitalismo desenfreado e seu sistema de desigualdades, que alertam sobre a destruição do planeta, sobre a subjugação e a violência coloniais que lutam pelos direitos humanos, pelas mulheres, pelas pessoas trans e por todas as pessoas cujas vidas não são consideradas importantes. As artes cênicas jamais poderão ser alçadas à condição de már-

tires salvadoras pandêmicas, mas procuram dar a sua contribuição para a diminuição das injustiças, ainda que para isso, necessitem antes sobreviver, pois foram igualmente golpeadas, quase nocauteadas, antes de se recuperarem e se adaptarem à nova normalidade. Para Artaud, “o teatro e a peste são revelações de uma crueldade latente que apresentam as possibilidades perversas do espírito” (2006: 31). Assim, o teatro e a peste são evocações de forças que conduzem o espírito à origem de seus conflitos. Pondera o dramaturgo:

O teatro como a peste, é uma crise que se resolve pela morte ou pela cura. E a peste é um mal superior porque é uma crise completa após a qual resta apenas a morte ou uma extrema purificação. Também o teatro é um mal porque é o equilíbrio supremo que não se adquire sem destruição. Ele convida o espírito a um delírio que exalta suas energias; e para terminar, pode-se observar que, do ponto de vista humano, a ação do teatro, como a da peste, é benfazeja, pois, levando os homens a se virem como são, faz cair a máscara, põe a descoberto a mentira, a tibieza, a baixaza, o engodo; sacode a inércia asfíxiante da matéria que atinge até os dados mais claros dos sentidos; e revelando para coletividades o poder obscuro delas, sua força oculta convida-as a assumir diante do destino uma atitude heroica e superior que, sem isso, nunca assumiriam (ARTAUD, 2006: 31).

Se o teatro é como a peste, não é somente porque ele age e transforma coletividades. “Há no teatro, como na peste, algo de vitorioso e de vingativo ao mesmo tempo. Sente-se que esse incêndio espontâneo que a peste provoca por onde passa não é nada além de uma imensa liquidação”, reflete Artaud (2006: 25-26).

Quanto aos caminhos que as artes cênicas vêm tomando para se reinventar diante da “peste dos tempos atuais”, podemos dizer que as vídeo-gravações são as formas encontradas para reaproximação de seu público. É bom que se diga que esse fenômeno já vinha acontecendo antes da chegada da epidemia, em razão da alta competitividade, muitas vezes, desmedida com os veículos de comunicação desenvolvidos para levar sua obra ao espectador sem retirá-los de suas casas. Mas as artes cênicas, já há algumas décadas, vem flertando com esses veículos midiáticos, buscando encontrar um ponto de equilíbrio entre a concepção presencial e os formatos tecnológicos.

Em uma perspectiva convencional, pode-se dizer que as tecnologias jamais substituirão os atores e não podem aniquilar a presença dos corpos em convívio. O dramaturgo, encenador e pesquisador teatral argentino Jorge Dubatti corrobora com essa visão em seu *Teatro dos Mortos*:⁴

O convívio – manifestação ancestral da cultura vivente, distingue o teatro do cinema, do rádio, da televisão, do *skipe* e do *chat*, uma vez que o teatro exige a presença real dos artistas, em reunião com técnicos e espectadores, à maneira do ancestral banquete ou simpósio grego. Enquanto acontecimento o teatro é algo que existe enquanto acontece, e na qualidade de cultura vivente, não admite captura ou cristalização em formatos tecnológicos. Assim como a vida, o teatro não pode ser aprisionado em estruturas *in vitro*, gravações, filmagens, transmissões via internet etc., é informação sobre o acontecimento, não o acontecimento em si. E, portanto, já não é teatro essa zona de experiência territorial, incapturável, imprevisível, efêmera e aurática que o constitui (2016, Cap. 05, Ebook).

Para Dubatti, sem o convívio não há teatro. Uma obra teatral pode incluir cinema, televisão, computadores, telefones móveis, transmissão de imagens via satélite etc., mas não pode subtrair a presença dos corpos no convívio. O convívio é a cultura vivente desterritorializada por intermediação tecnológica (2016: Cap. 05, Ebook).

Ao desenvolver a sua investigação, o pesquisador argentino afirma que “no teatro, o espaço e o tempo são compartilhados em uma mesma zona de afetação que é criada uma única vez por atores, técnicos e público, que se reúnem ‘convivialmente’ na encruzilhada territorial-temporal do presente, através da presença de seus corpos e de forma heterogênea em cada sessão” (2016: Cap. 05, Ebook). Já no cinema, o corpo do ator e o corpo do espectador não participam da mesma zona de experiência. O espectador sabe que os atores não estão ali, enquanto nos atuais formatos como as *lives*, salas de reuniões etc., temos a presença de atores e espectadores no mesmo tempo presente, mas em um território virtual, sem compartilhamento de um espaço único.

⁴In Dubatti, Jorge (2016), *O teatro dos mortos: introdução a uma filosofia do teatro*, [Ebook].

Dubatti reflete ainda sobre uma imaterialidade institucional mediadora que assume características empresariais, ou seja, as transmissões via internet são organizadas por uma estrutura tecnológica de empresas como a *Apple*, a *Microsoft*, o *Facebook/Instagram*, o *Youtube*, o *Google*, o *Zoom* etc., que fabricam máquinas e provém serviços, além de gerar *banners* publicitários de diversas outras empresas. No cinema ou nas videoconferências, quando dois atores dialogam não é somente a subjetividade empresarial que está entre eles, são também, todas as estruturas publicitárias e seus mediadores que tornam a conexão possível, impondo suas condições e viabilidades.

As artes cênicas, por sua vez, persistem na forma primitiva de interação humana que anulam essas mediações. As artes que dependem do convívio presencial, reiteram a consistência ontológica do acontecimento. A presença do real, da realidade em corpos vivos produzindo a sua *poiesis*, antes da intercessão da chamada “Babel”. Uma aptidão cada vez mais distante, na medida em que se aumenta a experiência da “tecnovivialidade”, termo adotado por Dubatti (2016: Cap. 05).

Mesmo diante da concorrência aparentemente desleal frente aos avanços tecnológicos, as artes vivas sobreviverão. Se manterão isentas porque, ainda assim e após a fase pandêmica, existirão aproximações sociais presenciais e, por consequência, a performartividade. E isso independe do assédio do comércio cibernético que anseia avançar sobre uma das últimas fronteiras do convívio social: o estar presente.

Talvez não seja mais possível assistirmos a espetáculos teatrais com plateias ocupadas por trezentas ou quatrocentas pessoas. Essa tendência já vinha sendo notada antes mesmo da investida pandêmica. Dificilmente haverá aglomerações nas bilheterias para garantir os ingressos. Também, já há algum tempo, víamos a exploração de eventos presenciais fora dos edifícios teatrais. Por uma questão de sobrevivência econômica, sem o apoio estatal,

as artes cênicas tornam-se uma mercadoria de produção cara e repassar a conta à assistência não é a melhor solução.

Ainda assim, convívio presencial e a tecnovivialidade coabitam hoje produtivamente na cena contemporânea. Um não é solução sustentável para o outro, mas o cruzamento entre os dois paradigmas gera infinitas possibilidades cênicas, desde que não haja sobrepujanças e sim alteridades. Os efeitos tecnológicos na cena que, inicialmente surgiram para chamar a atenção do público, vão muito além, pois, modificam a essência da experiência teatral e redistribuem as funções dos participantes, transformando o papel do espectador. Através da realidade aumentada,⁵ de projeções gravadas em tempo real, da introdução de sensores ou de fragmentos cinematográficos, os espectadores (chamados “interactores”) participam plenamente da cena, com a opção de modificá-la. Os atores, por sua vez, devem adaptar-se a essa condição volátil, podendo contracenar com dispositivos ou robôs que eventualmente fazem parte da obra.

Dessa forma, existe um fluxo cada vez mais intenso das tecnologias 3D virtuais nas artes vivas. O trabalho que a companhia catalã La Fura dels Baus⁶ vem desenvolvendo, desde os anos 70, passa pela busca de uma linguagem própria, adaptando os elementos cênicos a diferentes espaços de interação com o público e investindo em diversos gêneros artísticos. Em seu "Manifesto Binario",⁷ o “La Fura” define o teatro digital como “a soma de

⁵Realidade Aumentada ou AR (*Augmented Reality*): Consiste em adicionar informação virtual a informação física (real) através de um dispositivo. Contribui para a criação de um sentido no âmbito cênico. (*Grifo nosso*)

⁶La Fura dels Baus é um grupo de teatro fundado em 1979 em Barcelona-ES, por Marcel·lí Antúnez Roca, Quico Palomar, Carles Padrissa e Pere Tàntinyà. Desde meados dos anos 1990, o grupo vem diversificando seus esforços criativos, atuando em gêneros como drama, teatro de rua, performances, óperas etc., além de produzir grandes eventos corporativos. A Companhia faz uso da Internet para realizar trabalhos de teatro interativo, e explora a *web* como um recurso cênico. O resultado, chamado "teatro digital", coloca o grupo no primeiro plano de experimentação no ciberespaço

⁷La Fura dels Baus, Teatro Digital [Texto Online] Disponible en: <http://www.lafura.com/entrada/esp/manifest.htm>

atores e *bits*”, que se deslocam pela rede, relacionando o orgânico com o inorgânico, o material com o virtual, o ator de carne e ossos com o avatar, o espectador presencial com o internauta, o cenário físico com o ciberespaço. Marcel-lí Antúnez,⁸ ex-integrante e cofundador do grupo La Fura dels Baus, é conhecido pela fusão em cena de performances com robôs, interatividade, imagens virtuais, projeções múltiplas e sistemas sonoros.

Outras experiências realizadas no Japão estão entre as propostas mais relevantes nesta área, como demonstra Zaven Paré. O dramaturgo e diretor Hirata Oriza, da Seinendan Theatre Company, em 2014, adaptou a peça *As Três Irmãs* de Anton Chekhov, para o Robot Actors Project, do roboticista Ishiguro Hiroshi (Laboratório de Robótica Inteligente, Universidade de Osaka). Hirata criou a personagem “Gem F” como uma irmã (androide) mais jovem das protagonistas da trama do autor russo. A peça foi ambientada em um Japão futurista, sendo preservada a relação de descendência e a angústia de viver que transforma problemas aparentemente banais em um fardo difícil de suportar (Paré, 2018: 46).

Para a pesquisadora Isabella Pluta, da Université de Lauzanne, o português Leonel Moura também dá uma contribuição significativa a esta tendência, criando uma nova versão de *Rossum’s Universal Robot* (1924), peça de Karel Capek, na qual o escritor tcheco define o robô e o coloca como uma das protagonistas da trama da peça. Moura, em seu espetáculo intitulado *R.U.R, O Nascimento do Robô* (2010), atualiza a história de Capek, colocando andróides para atuar ao lado de seres humanos. Ele define sua criação como Teatro Robótico (2016: 66).

Assim, a realidade virtual em analogia às artes cênicas, mostra em tempo determinado a ilusão de uma situação, representando mimeticamente o mundo real e outros mundos imaginários para que o espectador se informe, reflita, ou apenas se entretenha. Tal qual o teatro tradicional, a

⁸<http://marceliantunez.blogspot.com.es/>

virtualidade cria mundos reais e fictícios, por intermédio de mecanismos e conceitos intangíveis para deleite dos espectadores que vislumbram e participam ativamente dos processos de criação e execução.

Ao refletir sobre a realidade virtual, Jean Baudrillard⁹ afirma que “não se trata de imitar, duplicar ou simular a realidade. Não existe artificialidade, mas sim, uma representação midiática que precede e determina o real, traçando uma nova topografia do entorno percebido como realidade” (2000: s/p). Estes mecanismos são inacessíveis aos espectadores, seja no palco, no cinema, ou na realidade virtual, mas se materializam, por fim, em uma obra real ou virtual que o espectador presencia.

A pesquisadora Miriam Velázquez afirma que a relação das artes cênicas, com a realidade virtual não se transforma em conceitos clássicos, mas ambas se complementam, convertendo-se em zonas híbridas entre mídias, tecnologias e cena, produzindo três parâmetros afins: interação —participação ativa em um entorno—; imersão —introduzindo-se ou introduzindo alguém nesse entorno—; transformação —mudança de aparência de pessoas e/ou forma de objetos— (2012: 26). A troca de papéis de público e atores acontece em uma via de mão dupla. Programadores e artistas visuais se convertem em dramaturgos, criando e alterando o drama com seus gráficos de programação, vídeos, imagens, luzes e sons. Esses elementos, somados a elementos advindos do teatro tradicional, compõem a dramaturgia e proporcionam ao espectador pontos de vista diversos em auxílio a compreensão do espetáculo.

Essas inovações que, a princípio, se mostraram impactantes, são hoje bem assimiladas pelo público das artes vivas que, por sua vez, foi levado a se reinventar para continuar consumindo essa arte milenar em sintonia com as novas tendências. Um dos hábitos mais incontestáveis inerentes ao espectador das artes cênicas é o ato de desligar os telefones celulares ao en-

⁹Jean Baudrillard (1929-2007) *Art in Real-Time: Theatre and Virtual Reality*, [Texto Online].

trar em uma sala de teatro. No entanto, essa prática vem, aos poucos, se modificando. Já não é tão raro solicitar à assistência que se aproprie de suas câmeras celulares, grave imagens e compartilhe com os demais participantes do evento, modificando, interagindo com a cena e fazendo parte da proposta artística. As tecnologias influenciam na criação e na compreensão da obra cênica, podendo ajudar a contar as histórias e contribuir para a construção da sua dramaturgia, sem que as peças se convertam em demonstrações esquizofrênicas de virtuosismos, derivadas da utilização inadequada dessa tecnologia. Ironicamente, em tempos de confinamento social, a única maneira de acessar os espetáculos teatrais é através das telas —seja de telefones móveis, tablets ou computadores—. O que já foi uma inovação é, atualmente, uma necessidade imposta pelo momento pandêmico.

Soluções criativas sempre são encontradas para as maiores crises da humanidade e com as artes cênicas não é diferente. As vídeo-gravações que avançam sobre as fronteiras do convívio; o limite de acessos aos aficionados, através da supressão de poltronas em edifícios teatrais; as condutas já adotadas em eventos urbanos, que inibem as aglomerações; a criação de festivais sobre o “ser em confinamento”, bem como, sua divulgação e demonstração das obras em rede etc. Para cada problema há uma solução e no caso das artes, quase sempre elas são criativas.

Mas fica um alerta sobre tudo o que passamos e estamos vivendo neste ensejo. Até quando as soluções virão? Até que momento poderemos confiar em nossa criatividade para arrancar coelhos de cartolas? O mundo pós-pandêmico trará interrogações e questionamentos, sobretudo, como a humanidade se portará e caminhará diante das dificuldades que ainda estão por vir, e se há alguma lição a aprender.

É difícil calcular os danos que essa pandemia tem causado em esfera global. Ainda estamos contando os nossos mortos. Ainda não verificamos o quão eficaz são os nossos sistemas de saúde. Não nos demos conta do ta-

manho da crise econômica nos mais diversos países atingidos. Quantos perderam ou ainda perderão seus empregos? Como isso reverberará no âmbito social? Haverá trégua na destruição desenfreada do meio ambiente? E as artes, com sua importância social tão essencial para transformar e aproximar o ser humano de si mesmo e do conhecimento, como sobreviverão? Soluções vêm com responsabilidades e, ao mesmo tempo em que se evidencia a necessidade de uma solidariedade global, e que as vidas humanas se mostram necessárias umas às outras, está também manifesto que as desigualdades têm novas oportunidades de se intensificar perante períodos pandêmicos. Evocamos uma vez mais Artaud:

...se o teatro essencial é como a peste, não é por ser contagioso, mas porque, como a peste, ele é a revelação, a afirmação, a exteriorização de um fundo de crueldade latente através do qual se localizam num indivíduo ou num povo todas as possibilidades perversas do espírito (2006: 30).

Além dos reflexos mercadológicos que a pandemia provocou e vem provocando sobre as artes cênicas, também são esperadas alterações significativas em seus aspectos estéticos. Porém, não se trata de suplantando a realidade do teatro, que é uma arte milenar. Nem, tampouco, que passemos a questionar o conceito “teatro” ou, até onde vão as fronteiras da performance, da instalação visual, da tecno-criação ou do teatro. Como afirma Rafael Spregelburd, em sintonia com as ideias de Dubatti já citadas neste artigo (2016: Cap. 05, Ebook):

O que estamos produzindo em termos de teatro hoje são audiovisuais. O audiovisual já existe e tem uma gramática diferente e mais complexa se você quiser: tem edição e intervenção industrial. Em nenhum caso é uma nova maneira. Não é novo. O que acontece é que as formas já existentes do audiovisual, as decisões de planos, de montar câmeras, têm uma gramática já aprendida, desenvolvida e melhor executada no cinema ou mesmo nas piores televisões. O teatro é efêmero e é sempre político porque acontece diante de uma polis. O espectador insere uma chave crítica diante do que vê e não insere apenas uma chave de identificação. No teatro não há identificação, há oposição: "Não posso ser eles porque eles já estão aí e eu estou aqui". Então,

a sensação é de nos reunirmos antes de um evento para julgar comportamen-tos. Esse é o pacto intransferível, é o que chamamos de “convívio”.¹⁰

Portanto, o que se propõe aqui não é uma discussão sobre a existência ou não do teatro pós-pandemia, mas sim, uma reflexão sobre o legado que está sendo construído pelas artes vivas e as suas possíveis modificações com a ocorrência do evento pandêmico, ou mesmo, com o assédio dos avanços tecnológicos que rondam as divisas do convívio social. Não que desta vez ocorrerá uma sobrepujança das artes virtuais e a distância venha protagonizar a linguagem. Mas, provavelmente, sucederá uma reconexão das artes com os lugares ocupados, tanto individual, como coletivamente. Para as artes vivas, é fundamental o formato expositivo, isto é, o contato presencial da obra com o seu público. Que existam, então, medidas para repensar o espaço expositivo com normas sanitárias seguras. As migrações generalizadas para as redes virtuais são soluções que nos ajudam a refletir e experimentar meios que terão relevância para pensar a difusão de conteúdos em artes no futuro.

Mas no presente, é triste vermos os teatros e as casas de espetáculos fechadas ou reduzidas a um número mínimo de espectadores, ao mesmo tempo em que as ruas de muitas cidades do mundo estão ainda abertas aos funerais e às ambulâncias que soam noite à dentro. Não há nada mais dramático que o retrato da epidemia pintado a cores vivas, portanto, compreender e internalizar o que vem ocorrendo é um litígio de profundo pesar. Cada um tem seu próprio tempo para processar os traumas e isso vale para as artes cênicas. Nosso olhar está mediando à distância, de forma que ainda não compreendemos plenamente o momento, gerando sensibilidades que ainda estão sendo incorporadas. A concreção faz parte da natureza das artes que

¹⁰O ator, dramaturgo, diretor teatral e professor universitário Rafael Spregelburd concedeu esta entrevista ao “La Izquierda Diario”, em 12-07-2020.

enfrentam o desafio de decodificar o que não vemos com clareza. Mas o momento é inédito e ainda não temos formas cognitivas para decifrá-lo.

O que a humanidade vem passando é um trauma coletivo, portanto, ainda não há uma tradução certa. Podemos sim profetizar uma utopia ou uma distopia sobre como as artes cênicas assimilarão os fatos. Mas, por enquanto, o momento é de espera. Que assim seja!

REFERÊNCIAS

- ARTAUD, Antonin (2006), *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes Editora.
- BATLER, Judith (2020), *Rastros Humanos Sobre as Superfícies do Mundo*. Tradução: Sérgio Andrade, New York: Edition Hemispheric Institute.
- BAUDRILLARD, Jean, (2000) “Art in Real-Time: Theatre and Virtual Reality”, [Texto Online]. Disponível em <http://www.infoamerica.org/teoria/ baudrillard2> 65 Reaney, Mark. Consulta em: 27 de maio de 2020.
- DUBATTI, Jorge (2016), *O teatro dos mortos: introdução a uma filosofia do teatro*. Tradução: Sérgio Molina. São Paulo: Edições SESC. [Ebook].
- LEHMANN, Hans-Thies (2007), *Teatro pós-dramático*. Trad. Pedro Sússekind, São Paulo: CosacNaify.
- MANOVICH, Lev (2005), *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación: La imagen en la era digital*. Barcelona-ES: Editorial Paidós.
- BOBES NAVES, María del Carmen (2004), “Teatro y semiología”, [edición digital a partir de *Arbor; revista de ciencia, pensamiento y cultura*: CLXXVII, (Marzo-Abril), 497-508 pp] Disponible en: <http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/view/591/593> , p.505. [Consulta: agosto 19, 2012].
- PARÉ, Zaven (2018), “Os Limites do Emprego de Robôs no Teatro”, *Revista Cena, Porto Alegre, n. 25*, mai./ago, pp. 44-55. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/cena>
- PLUTA, Izabella (2016), “Teatro e robótica: os androides de Hirohi Ishiguro, em encenações de Oriza Hirata”, *Art Research Journal - Revista de Pesquisa em Arte*, pp. 65-79.
- SANTOS, Milton (2008), *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal*, Rio de Janeiro: Editora Record, 15ª edição.
- SITE OFICIAL DE LA FURA DELS BAUS - Lafura@lafura.com
- SITE OFICIAL DE LA IZQUIERDIA DIARIO - www.laizquierdadiario.com
- SITE OFICIAL DE MARCEL-LÍ ANTÚNEZ ROCA: <http://marceliantunez.blogspot.com.es/> [Consulta: 17 de junho de 2020].
- SUÁREZ, Jorge Iván (2010), *Escenografía aumentada: teatro y realidad virtual*, Madrid: Editorial Fundamentos.
- VELÁZQUEZ, Miriam Esteve (2012), [Escenografía intermedial: Nuevos medios y tecnologías afines a la escena], Universitat Politècnica de València.
- WHITE-DZURO G, GIBSON LE, ZAZZERON L et al (2021), “Multisystem effects of COVID-19: a concise review for practitioners”. *Postgrad Med*.133(1): 20-27.
- ZHOU F, YU T, DU R, et al (2020), “Clinical course and risk factors for mortality of adult inpatients with COVID-19 in Wuhan, China: a retrospective cohort study”, *Lancet*; 395(10229): 1054–1062.

Recibido: septiembre de 2020

Aceptado: mayo de 2021