

REEXISTÊNCIAS CÊNICAS NO CONFINAMENTO: SEGUINDO O RASTRO DA TEATRALIDADE

Prof^a Dr^a Keila Fonseca e Silva (IFRN)¹
Mikaline Marques Rodrigues (IFRN)²
Ângela França de Abreu (IFRN)³

Resumo: O presente artigo busca refletir sobre as ressignificações e adaptações na linguagem teatral nas produções digitais propostas por grupos e artistas de teatro do Estado do Rio Grande do Norte, durante os quatro primeiros meses de distanciamento social, devido a pandemia da COVID-19. Muitos artistas de teatro relataram dificuldades em denominar suas propostas artísticas para a virtualidade, embora sejam trabalhadores do teatro e partam dessa linguagem para criar suas proposições estéticas para o ambiente virtual. É a partir dessa problemática que decidimos refletir sobre essas novas existências cênicas mediadas pela virtualidade e tomamos o Estado do Rio Grande do Norte como recorte e as produções executadas no edital “Tô em Casa, tô nada Rede” e na Convocatória SESC ConVIDA como estudos de caso. Este artigo contém algumas das reflexões iniciais que levaram as pesquisadoras, ligadas ao curso de Tecnologia em Produção Cultural do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte (IFRN), a desenvolver esta pesquisa, aprovada no Edital nº 04/2020 - PROPI/RE/IFRN.

Palavras-chave: teatralidade, virtualidade, confinamento, editais.

No mês de julho do ano de 2020, quando completávamos quatro meses de confinamento devido a emergência de saúde pública ocasionada pela disseminação da COVID-19, nos debruçamos sobre um projeto de pesquisa que buscava entender como os artistas e grupos da área teatral do Estado do Rio Grande do Norte reagiriam à impossibilidade de realizar seus espetáculos em espaços públicos, com presença de plateia. A partir da abertura da chamada pública do edital “Tô em Casa, tô na Rede”, da Fundação José Augusto, órgão estadual de cultura, para produções artísticas no universo

¹ Professora de teatro no curso superior de Tecnologia em Produção Cultural do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte (IFRN-Campus Cidade Alta). keila.fonseca@escolar.ifrn.edu.br

² Estudante de Pós-Graduação Lato Sensu no curso de Especialização em Ensino de Teatro do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte (IFRN-Campus Parnamirim). Estudante no curso superior de Tecnologia em Produção Cultural do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte (IFRN-Campus Cidade Alta) e bolsista de pesquisa PROPI/RE/IFRN. mikaline18@gmail.com

³ Estudante de graduação no curso superior de Tecnologia em Produção Cultural do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte (IFRN-Campus Cidade Alta). 411ce12@gmail.com

da virtualidade, e posteriormente da Convocatória do Serviço Social do Comércio intitulada SESC ConVIDA, quisemos entender como os artistas de teatro, especificamente, pensariam suas propostas para esse formato.

Nos primeiros meses da pandemia, em que se podia observar uma maior disciplina da população em relação às regras de distanciamento social impostas pelo poder público do Estado, muitos passaram a buscar outras formas de estar junto, ainda que não fisicamente. O inicialmente chamado distanciamento social foi convertido em distanciamento físico com novos modos de convivência social. Aplicativos de trocas de mensagens e de chamadas em grupo foram aperfeiçoando suas plataformas de interação e possibilitando que quantidades cada vez maiores de pessoas pudessem se encontrar em chamadas de áudio e vídeo, de forma simultânea, em espaços virtuais tele interativos.

Passadas as primeiras semanas de confinamento, crescia a demanda por consumo cultural dentro de casa. A arte se apresentava como forma de resistência capaz de ressignificar a solidão do isolamento. Multiplicaram-se *lives* de músicos, encaradas por muitos espectadores, ávidos por momentos de comunhão artística, como verdadeiros shows residenciais. Museus do mundo todo passaram a disponibilizar visitas virtuais a seus acervos, o que ampliou a oferta de produtos culturais além dos muros geograficamente circunscritos da vida física. Além disso, pessoas comuns passaram a usar esses espaços da virtualidade para compartilhar suas próprias experimentações artísticas realizadas no período. As redes sociais tornaram-se, gradativamente, espaço de fruição artística de profissionais e amadores, do *mainstream* e do popular. Crescia também a espetacularização do confinamento de famosos e da gente comum. Enquanto isso, as artes cênicas, por se configurarem como artes da presença e do encontro, ainda buscavam formas de se encontrar com seu público.

O poder público demorou a reagir às urgências impostas aos artistas e aos espaços Culturais, após as sucessivas prorrogações dos decretos de distanciamento. Lia Calabre (2020) nos lembra que, antes mesmo da pandemia, já havia um desmonte nas políticas públicas para o setor cultural em curso: a extinção do Ministério da Cultura, a dança de cadeiras no comando da nova Secretaria de Cultura, tudo isso atrelado a uma drástica diminuição de recursos destinados ao fomento do setor cultural, já afetava a área muito antes da pandemia.

O Brasil tem recebido fortes críticas de organismos nacionais e internacionais pela falta de planejamento e baixo grau de administração da crise da pandemia em todos os setores. Logo, com a cultura não seria diferente. Há um completo (e propositado?) imobilismo no governo federal! Passados mais de sessenta dias de quarentena, não haviam sido pensados ou direcionados recursos para ações emergenciais na cultura. (CALABRE, 2020, p.12-13)

O socorro chegou tardiamente: apenas no dia 29 de junho foi criada a Lei nº 14.017/2020, denominada como Aldir Blanc (homenagem ao compositor morto em decorrência da covid-19), tendo como finalidade garantir uma renda emergencial para os trabalhadores, espaços, empresas e cooperativas do setor cultural. É evidente a relevância da Lei, como é evidente também que o seu retardamento para ser criada causou inúmeros transtornos ao setor, dificultando inclusive sua execução em tempo hábil.

Diante de tantas incertezas para quem atua na área e diante da necessidade de oferta cultural diferenciada no período da pandemia, os próprios artistas foram experimentando novos formatos de encontro, mediados pela vida digital que ora se expandia, atreladas ao senso de cooperação da sociedade civil que era convidada a fazer doações financeiras nas contas divulgadas pelos artistas. Com o prolongamento da situação e a falta de perspectivas reais de retomada dos espaços culturais, toda a cadeia produtiva do setor de artes cênicas enfrentou uma grave crise de subsistência que, aliada à necessidade de reinventar formas de expressão e comunicação artísticas, começou a reagir. Gradativamente grupos, artistas e coletivos cênicos começaram a realizar em suas redes sociais *lives* com debates, saraus, além de disponibilizarem gravações de seus repertórios em suas contas do *Youtube*, *Vimeo* e *Facebook*. Além das iniciativas particulares, foram surgindo convocatórias e editais emergenciais em que os artistas, independentemente de sua área de atuação, teriam que migrar para as redes sociais e se adaptar às ferramentas digitais. Um desafio particularmente difícil para artistas de teatro.

O filósofo argentino Jorge Dubatti defende que teatro é acontecimento e, enquanto tal, pressupõe convívio. O convívio, segundo este autor, é um elemento que só

pode acontecer mediante a presença simultânea de dois ou mais corpos em um território físico - sem mediação tecnológica.

Enquanto acontecimento, o teatro é algo que existe no momento em que ocorre e, enquanto cultura vivente, não admite captura nem cristalização em formatos tecnológicos. Como a vida, o teatro não pode ser aprisionado em estruturas in vitro, não pode ser enlatado; o que se enlata (em gravações, registros fílmicos, transmissões na internet, ou outros) é a informação. (DUBATTI, 2012, p.21)

Um dos primeiros trabalhos com artistas de teatro do Rio Grande do Norte criado especificamente para ser distribuído em uma plataforma virtual foi realizado no início de maio pela Pandêmica Coletivo Temporário de Criação. O ator, diretor e produtor cearense Juracy de Oliveira reuniu um elenco com doze atrizes e atores de diversos estados do Brasil, dentre os quais três potiguares, para encenarem no aplicativo Zoom “12 pessoas com raiva”, uma adaptação do roteiro do filme *12 Angry Men* (1957) escrito originalmente por Reginald Rose. Nesta adaptação para a cena virtual, um júri de 12 pessoas é convocado para decidir sobre a condenação ou não de um réu. Ao longo de mais de uma hora, assistimos 12 pessoas simultaneamente dispostas na tela do computador debatendo a culpabilidade do acusado. Cada personagem em seu próprio cenário, em locais distintos, com diferentes cores e objetos de fundo, tendo como único elemento comum uma mesa e uma cadeira para cada ator. Uma ação dramática pensada para ser realizada diante do espectador ao vivo no tempo, como no teatro, mas mediada por uma tela, como no audiovisual. Já não se apresentava, diante do olhar do espectador, com a materialidade preconizada por Patrice Pavis, um único mundo concreto “no qual se misturam todos os elementos visuais, sonoros e textuais da cena” (PAVIS, 2003, p.139). Propunha-se um fazer artístico que romperia as fronteiras espaço temporais concretas e que admitiria que o espaço de representação se multiplicasse, rompendo a aliança espaço temporal do teatro como o conhecemos.

O uso de tecnologias atreladas à atividade cênica não é uma invenção recente. A invenção da luz elétrica e sua incorporação nas encenações modernas no século XIX abriu caminhos antes inimagináveis de exploração de recursos tecnológicos na cena: Adolphe Appia, Edward Craig, Oskar Schlemmer, foram encenadores que buscaram, na

primeira metade do Séc. XX, apropriar-se de alguns desses recursos em busca de um “novo teatro”, em que a figura do ator não se bastasse em si mesma. Mas foi com o desenvolvimento e popularização das mídias digitais nas últimas décadas do Séc. XX que a cena contemporânea passou a incorporar, de forma cada vez mais frequente, o uso de mídias audiovisuais e ferramentas tecnológicas à cena.

Muitas das experiências realizadas com ferramentas digitais podem contribuir com a encenação contemporânea, mas, para Jorge Dubatti (2012), não substituem o teatro. No teatro, a tecnologia está a serviço da experiência convivial: espectadores ainda estão presentes, coletivamente, no mesmo espaço-tempo da ação performativa. A experiência do convívio, na atividade teatral, se mantém inalterada: as novas mídias e virtualidades são acessórios à presença, mas não a substituem.

Quando analisamos os primeiros editais emergenciais do Rio Grande do Norte, o edital “Tô em Casa, Tô na Rede”, da Fundação José Augusto (abril de 2020) e a Convocatória SESC ConVIDA (junho de 2020), observamos que não havia a possibilidade, pela demanda dos próprios editais, de propor novos formatos de encontro, ainda que respeitando as regras vigentes de distanciamento social do período. Experiências como o *Balcons de Brossa*, do brasileiro Erro Grupo, uma experiência cênica poética envolvendo atores e seus vizinhos, realizada em sacadas de apartamentos de Barcelona (Espanha), ou como a proposta pelo Cirquinho do Revirado, desfilando cenas em carro aberto pelas ruas de um bairro residencial de Criciúma/SC não seriam possíveis nestes editais, já que ambos os certames determinavam a web como espaço de fruição, independente de qual fosse o segmento artístico.

Tendo o tecnovívio (DUBATTI, 2012) como único formato de fruição estética possível, os artistas e grupos de teatro precisaram realizar inúmeras adequações na linguagem teatral para tornar possível o encontro com seu público. Sem a possibilidade do teatro em si, restou aos artistas manter a teatralidade possível na webcena tecnovivial.

A teatralidade “é um ato performativo daquele que olha ou daquele que faz” (FÉRAL, 2015, p.87). Não é uma propriedade exclusiva do teatro, defende a pesquisadora Josette Féral (2015), mas uma propriedade do cotidiano. Há uma

teatralidade que surge da intenção expressa do performer, mas há também um outro nível de teatralidade que opera sobre quem vê - antes mesmo do que sobre quem faz.

Ora, o olhar que lhes dirijo lê certa teatralidade nos corpos que observa, em sua gestualidade, em sua inscrição no espaço. O simples exercício do olhar inscreve essa teatralidade, colocando essa gestualidade do outro no espaço do especular (FÉRAL, 2015, p.86).

Assim, a teatralidade seria uma potência, uma espécie de possibilidade do vir a ser teatro, independente de concretizar-se como tal. Há teatralidade em qualquer espaço ou situação ficcionalizável: é um fenômeno que pode ser desencadeado a partir do olhar do espectador tanto pela encenação, pela performance, quanto pela iluminação, sons ou espaços, sejam cênicos ou não.

Ao entrevistar os contemplados do segmento teatro no edital “Tô em Casa, Tô na Rede”, da Fundação José Augusto, órgão da cultura ligado ao Governo do Estado do RN, 60% dos artistas entrevistados, ao refletirem sobre suas próprias produções do período, demonstraram certo desconforto em denominar suas experiências estéticas na web usando o termo “teatro online”. Para esta entrevista utilizamos um questionário online misto, com questões de múltipla escolha e questões abertas. Pedimos para aqueles que não concordassem em denominar sua ação estética com o termo “teatro online” para usar o termo que julgassem mais adequado às suas propostas neste edital. Surgiram termos como: “experiência/experimento virtual”, “live”, “teatralmente na rede”, “transposição do texto teatral para uma narrativa auditiva ilustrada”. Os outros 40% confirmaram o uso do termo “teatro online” para referir-se às suas produções apresentadas no formato virtual pelo edital “Tô em Casa, Tô na Rede”, defendendo teatro online como uma nova possibilidade do fazer teatral, o teatro possível em tempos de confinamento. A questão que aqui se apresenta não tem caráter ontológico: trata-se de refletir sobre as possibilidades e intervenções criativas diante das adversidades ocasionadas por essa situação emergencial.

As webcenas tecnoviviais criadas pela necessidade de buscar novas formas de encontro no contexto da pandemia da COVID-19 podem não ser consideradas teatro em sua definição primária, nem enquanto lugar teatral. “Um espaço, um homem que ocupa

este espaço, outro homem que o observa” (PEIXOTO, 1983, p. 9) agora estão mediados por telas e algoritmos, por *delays* e pela fragilidade das diferentes conexões que a qualquer momento podem retirar deliberadamente qualquer um desses elementos desse não lugar que ora é ocupado esteticamente por ações performativas.

Como preconizado por Féral (2015) trata-se de um processo que implica a existência de sujeitos que também estão em processo. Não chamar de teatro não significa apagar as evidências de teatralidade nesses novos formatos mediados pela virtualidade. É um movimento contínuo das novas formas de olhar, reinventadas pelas novas formas de estar junto.

REFERÊNCIAS

BRASIL. Lei nº 14.017, de 29 de junho de 2020 (Lei Aldir Blanc). Dispõe sobre ações emergenciais destinadas ao setor cultural a serem adotadas durante o estado de calamidade pública reconhecido pelo Decreto Legislativo nº6, de 20 de março de 2020. Diário Oficial da União, Brasília, DF, 30 jun. 2020. Disponível em: <<http://www4.planalto.gov.br/legislacao/>> Acesso em: <23/08/2020>

CALABRE, Lia. (2020). A arte e a cultura em tempos de pandemia: os vários vírus que nos assolam. Revista Extraprensa, 13(2), 7-21. <<https://doi.org/10.11606/extraprensa2020.170903>> Acesso em: <18/02/2020>

CORNAGO, Óscar. ¿Que és la Teatralidad? Paradigmas estéticos de la Modernidad. Telefondo - revista e teoria y critica teatral. Nº1-agosto, 2005. Disponível em: www.telondelfondo.org. Acesso em 15 de março de 2016.

DUBATTI, Jorge. Teatro, convívio e tecnívio. In: CARREIRA, André Luiz Antunes Netto; BIÃO, Armindo Jorge de Carvalho; NETO, Walter Lima Torres. Da Cena Contemporânea. Porto Alegre: Abrace, 2011. Pág. 12-35.

FÉRAL, Josette. Além dos limites: teoria e prática do teatro. Tradução J. Guinsburg. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

PAVIS, Patrice. A Análise dos Espetáculos. Tradução Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PEIXOTO, Fernando. O que é Teatro. São Paulo: Brasiliense, 1983.

RIO GRANDE DO NORTE. Edital Público Simplificado To em Casa, tô na Rede. Fundação José Augusto, 2020. Disponível em <

http://adcon.rn.gov.br/ACERVO/secretaria_extraordinaria_de_cultura/Conteudo.asp?TRAN=ITEM&TARG=228937&ACT=&PAGE=0&PARM=&LBL=EDITAIS>

SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO DO RIO GRANDE DO NORTE. Sesc RN. Convocatória SESC ConVIDA. Disponível em: <https://sesc.com.br/wps/wcm/connect/3961c7e2-b384-4c0f-85fc-c44b13cca81f/Convocato%CC%81ria+Sesc+Cultura+ConVIDA!+-+Prorrogac%CC%A7a%CC%83o.pdf?MOD=AJPERES&CACHEID=3961c7e2-b384-4c0f-85fc-c44b13cca81f>. Acesso em: <20 de SET de 2020>.