

DRAMATURGIAS DA AUSÊNCIA: O TEATRO CIBORGUE E A QUESTÃO DA TELECOPRESENÇA

Aline ANDRADE¹

<https://orcid.org/0000-0003-2893-1811>

Rodolfo García VÁZQUEZ²

<https://orcid.org/0000-0001-5738-4349>

Resumo:

O presente texto pretende apresentar em linhas gerais o debate sobre as denominadas Dramaturgias em Ausência, abarcando questões do teatro ciborgue e a telecopresença, tendo como foco a trajetória do Grupo Satyros, em suas produções relacionadas às questões geradas pela produção de novas formas de encenação e dramaturgias produzidas em ambientes virtuais, no ano de 2020, motivadas pela pandemia de COVID-19. Retrata parte da mesa redonda promovida pelo VII Seminário de Pesquisa do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto, realizado em 2020.

Palavras-chave: Encenação. Teatro virtual. Grupo Satyros. Tecnologias da cena. Teatro na pandemia.

DRAMATURGIES OF ABSENCE: CYBORG THEATER AND THE QUESTION OF TELECOPRESENCE

Abstract:

This text intends to present, in general lines, the debate about the so-called Dramaturgies in Absence, covering issues of cyborg theater and telecopresence, focusing on the path of the Satyros Group, in its productions related to the issues generated by the production of new forms of staging and drama produced in virtual environments, in 2020, motivated by the pandemic of COVID-19. It depicts part of the roundtable promoted by the 7th Research Seminar of the Graduate Program in Performing Arts at Federal University of Ouro Preto in 2020.

Keywords: Staging. Virtual theater. SATYROS group. Scene technologies. Theater in the pandemic.

¹ **Aline Andrade** (Aline Mendes de Oliveira) é professora de direção teatral da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), Minas Gerais, diretora teatral e líder do grupo de pesquisa TRANSCENDA - Tecnologias da Cena, Dramaturgias da Imagem, Encenação Teatral e Transmídia do CNPq. E-mail: alineandrade@ufop.edu.br.

² **Rodolfo García Vázquez** é diretor teatral, fundador e membro do grupo Os Satyros de São Paulo e coordenador e diretor da SP Escola de Teatro (São Paulo). E-mail: garciaRodolfo@uol.com.br.



1. Sobre a virtualidade, a ausência e a resistência: janelas abertas para o desconhecido

Observando o panorama da cena denominada contemporânea durante mais de uma década chegamos às várias reflexões sobre essa intensidade de movimento que estamos vivendo em 2020. O que faz dele um ano especial em diversos aspectos. Medo, desconfiança, curiosidade, descompasso de informações na mídia, tudo isso motivado pelo advento inesperado da pandemia de uma gripe específica que movimentou todos os países no mundo em uma escala não vivenciada ainda no século XXI.

Somos de uma geração que viveu a AIDS, o onze de setembro, as eleições diretas, o governo democrático no Brasil após uma ditadura militar. Interferências políticas e econômicas no cotidiano dos brasileiros, mas que infelizmente, não se comparam com o momento de impasse social, político e de saúde que enfrentamos neste ano de 2020. Como relatado no título de nosso texto, denominamos dramaturgias em ausência aquelas produzidas num momento de falta, de distanciamento, de perda de sentido das operações e dos processos de criação artísticas na cena propostos e exercitados até então no teatro brasileiro e consideravelmente em nível mundial.

Teatros fechados, processos de produção e criação interrompidos, e o surgimento de uma nova busca: a busca de tecnologias de apoio técnico à nova cena teatral nascente, a cena digital, criada na falta, na ausência de recursos, na subversão dos modos de produção e criação. Quantas vezes, ouvimos dos criadores frases como: “precisamos adaptar”, “já estávamos em processos presenciais e precisamos readequar”, “não temos conhecimento de tecnologia”, e variantes nesse sentido. Então recuperamos aquele dito popular antigo: “a necessidade faz o sapo pular”. Parece cruel, mas infelizmente, verdadeiro.

Mas temos boas notícias aí: grandes obras, grandes produções artísticas, grandes poemas foram produzidos em momentos de restrições sociais e limites políticos. Isso é fato histórico, basta observar a produção artística realizada sob o jugo do governo militar no Brasil durante os anos de 1960-80. Ou seja, limitações impõem saltos vertiginosos na criatividade e no movimento de resistência cultural ao longo do tempo.

Pensando no contexto brasileiro atual, e na repercussão mundial do Covid-19, percebemos que várias tecnologias que já existiam ganharam destaque na produção não só artística, mas profissional em vários níveis. O Google Meet foi liberado gratuitamente em suas ferramentas mais efetivas, o Zoom utilizado em plataformas de exibição de eventos, divulgação e vendas de ingressos como o Sympla no Brasil, o Youtube ganhando uma



dimensão de acesso nunca antes imaginada, pela distribuição de eventos, através de lives e vídeos publicados, dando destaques a canais emergentes de divulgação teatral sob as mais diversas formas e assuntos diversificados.

A maioria dos espetáculos nesse período versaram sobre a incredulidade e a perda de significado diante do contexto da pandemia. E, nesse sentido, surgiram certamente trabalhos potentes, que pela ausência e pelo silêncio, encararam as plataformas digitais como um meio de sobrevivência, porém, em um segundo momento, como via de criação. Ao invés de impor um limite ao teatro como filmado para ser exibido nessas plataformas de *streaming*, essas experiências cênicas resolveram encarar o performativo, entre o teatro e o vídeo, entre o cênico e o virtual, entre a transmissão em tempo real e a provocação da presença. Nesse intercâmbio surge uma nova forma de arte sem nome. Uma fusão entre o teatro, o vídeo e o *streaming* próprio da internet, com sua cultura recente, mas já codificada de *lives*, transmissões ao vivo e chats de comunicação interativos entre os assistentes.

Nesse ponto, surgem questões controversas e emergentes sobre a sobrevivência, produção e mesmo da definição do que é o próprio teatro produzido através de tais plataformas e se valendo dos mecanismos de reprodução de tais ferramentas. Há aqueles que inquiram sobre a natureza do teatro e se uma expressão cênica de tal dimensão se perde e se esvazia diante da reprodução virtual por meios digitais. Se o teatro ainda permanece sendo teatro em sua essência e definição. Se aspectos como ritualidade, atmosfera, presença e performatividade não se esvaziam, simplesmente, ao embater com a limitação da tela, com a dispersão do espectador, com a fragmentação da experiência síncrona e assíncrona dos meios digitais. E assim por diante.

Tudo é novo, desafiador, sacode os modos, práticas e teorias conhecidas e experienciadas até o presente momento. E sobretudo no Brasil, e em outros países nas mesmas condições, o enfrentamento às limitações tecnológicas, de internet e computadores adequados é uma realidade não só para o teatro, mas para todas as demais atividades presenciais, estudos, trabalho, lazer, que concentraram, de um momento para outro, suas demandas de realização através dos meios de comunicação digitais.

Desse modo, observamos um fenômeno de larga escala: se por um lado o isolamento social advindo criou um sentimento coletivo de desorientação, medo e paralisação nos meses iniciais da pandemia, deu lugar num momento subsequente às, por vezes tímidas, mas crescentes iniciativas de buscar soluções alternativas para a retomada de atividades sobre



novos padrões de sociabilização e interatividade, num movimento já denominado, recentemente de “o novo normal”; é preciso retomar a vida e o trabalho considerando as instabilidades do real, a necessidade de se manter ainda o isolamento social, mas estando no mundo, presente e junto dos demais, através dos mecanismos digitais.

Diante dessas questões apresento as reflexões de Rodolfo Vazquez, sobre sua trajetória e produção artística atual, junto ao grupo Satyros, extremamente vinculada a todas essas questões, senão como uma resposta a tantas possibilidades levantadas, como um ato de resistência significativo e artístico. Gostaria de deixar indicada a definição de teatro ciborgue, como levantada por Rodolfo Vázquez, para ampliar a discussão sobre o tema:

Por ciborgue, explica o diretor, entende-se aqui o fato de a pandemia ter colocado todos nós – ou muitos de nós – em relações totalmente mediadas pela tecnologia, por meio de plataformas como Zoom, Google Meets, Whats.App, lives etc, sem o contato físico. Os instrumentos tecnológicos começaram a funcionar como extensões corpóreas da existência numa escala até então nunca experimentada. “A nossa vida atualmente é uma vida ciborgue”, diz Rodolfo. E o que é uma vida ciborgue? “É aquela que mistura o organismo, o orgânico, o org, com o cibernético, com a máquina. Se for analisar, grande parte do seu dia de trabalho hoje acontece por extensões ciborgues que nos facilitam o trabalho”, continua. “A pandemia também colocou a vida social numa condição ciborgue, ou seja, essa arte que estamos produzindo não aconteceria sem energia elétrica, internet, sem Zoom. Ela só consegue existir porque nosso corpo se manifesta por meio desses canais tecnológicos e se concretiza numa forma digital” (SATYROS, 2020).

Refletimos aqui, que a condição de ciborgue se ampliou, para a arte e a vida cotidiana. Num patamar não vislumbrado antes, estamos conectados entre nós por meios ciborgues, estendendo nossas relações e nosso cotidiano em uma escala nunca antes imaginada, por mediações digitais e artificiais. O mundo mudou, e o teatro também. Que ressurge em novos modos de narração, através da relação direta com narrativas audiovisuais e suas interferências e também com novas articulações do chamado teatro ao vivo e em *streaming*, através da edição direta através da manipulação das imagens, como no caso do *Stream Yard*, plataforma de *stream* para jogos e *lives* cada vez mais utilizadas para o teatro por possibilitar manipulação de telas ao vivo, pelo diretor ou montador das imagens. Misto de cinema, teatro e conteúdo digital, uma nova forma de arte surge cada vez mais, englobando inclusive plateias diferentes, mais ou menos afeitas aos diferentes suportes artísticos, e suas narrativas intermediadas em diferentes níveis. Novo século, novo teatro. Assim seguimos.



2. O campo do teatro ciborgue e a questão da telecopresença



Pensada para o suporte digital e transmitida via Zoom, **A Arte de Encarar o Medo**, dos *Satyros*, inaugura o teatro digital e explora uma nova linguagem artística durante a pandemia. Fonte: <http://satyros.com.br/2020/06/13/teatro-digital-arte-de-encarar-o-medo-discute-vida-ciborgue-e-distopia-na-pandemia/>

Os Satyros³ iniciaram sua pesquisa sobre teatro ciborgue em 2009, com a montagem de *Hipóteses para o Amor e a Verdade* (2009). Naquela montagem, a companhia realizou experimentos cênicos com telefonia celular e internet. Atores usavam seus celulares em ligações para o público e para serviços de *delivery* de comida. Neste trabalho, os atores também entravam em sites de internet e o público podia assistir à projeção em tela ampliada dos sites acessados.

Em *Cabaret Stravaganza* (2011) e no projeto de sete espetáculos *E se fez a humanidade ciborgue em sete dias* (2014), a companhia aprofundou suas pesquisas. A investigação surgiu como consequência de um princípio de trabalho do Satyros de que o teatro, por ser uma

³ Companhia de teatro fundada em São Paulo em 1989, por Ivam Cabral e Rodolfo García Vázquez.



forma artística que só pode se efetivar em uma determinada realidade social, responde às questões de seu tempo. E a profunda revolução tecnológica que marca o século XXI, passando do fenômeno do Capitalismo Informacional às implicações éticas da engenharia genética, pode e deve estar presente na cena teatral a fim de que esta possa se manter relevante no debate cultural.

Compreendendo o fenômeno do teatro como uma arte de caráter ritual, realizada em copresença do atuante e do espectador, Os Satyros passaram a se desafiar para compreender as novas possibilidades de presença no teatro ciborgue. O debate sobre a telepresença como uma das formas expandidas do teatro se deu nesse período, em especial a partir de 2014. Através de telefonia e internet, os trabalhos dos Satyros desse período passaram a quebrar o paradigma teatral de um aqui/agora físico. Muitas cenas explodiam as fronteiras da sala de teatro e ocorriam através de telepresença. O público poderia assistir a cenas em que os atores contracenavam com outras pessoas/atuantes que estavam geograficamente em pontos geograficamente distantes do espaço da encenação.

Assim, as pesquisas dos Satyros sobre formas de telepresença foram fundamentais para viabilizar o espetáculo *A Arte de encarar o medo* como uma nova forma de expressão ciborgue: o teatro digital. E passamos a entender o teatro digital como uma arte de telecopresença. Há a copresença de atores e público, compartilhando um espaço digital que também se torna um espaço ritualístico. O ritual do teatro digital se torna eletrônico, através de presenças tecnológicas tanto de atuantes quanto do público.

3. Os ensaios digitais de *A Arte de Encarar o Medo*

Em chinês, a palavra crise é a junção de dois caracteres, perigo (ou precariedade) e ponto de mudança. Acho que é uma metáfora excelente para o processo que vivemos. Foi assustador, em um primeiro momento, entrar em isolamento devido à pandemia. Entre o catastrofismo de alguns e os devaneios negacionistas de outros, decidimos que não podíamos nos deixar abater. Foi assim que imediatamente após a determinação da quarentena e do consequente fechamento de todos os teatros, Ivam resolveu manter vivo o monólogo *Todos os sonhos do mundo*, através de seu Instagram. A quarentena começou no dia 15 de março e no dia 20 subsequente já estávamos em temporada digital. Ele fazia no corredor do



apartamento, com uma transmissão instável e de forma quase improvisada. Mas nós sabíamos: era um ato de resistência necessário.

Em seguida, a plataforma Symla nos ofereceu uma sala de zoom para pesquisar possibilidades teatrais. Era um convite sem compromisso. Decidimos convidar o núcleo de atores mais antigos dos Satyros para experimentar juntas. São artistas que trabalham no coletivo há mais de uma década. E no começo de abril, iniciamos os ensaios. O primeiro encontro foi regado a lágrimas, saudades e medos. O que seria de nós? O que significava exatamente a pandemia? Como fazer teatro em tempos de isolamento?

O processo de montagem do espetáculo foi realizado de forma remota, através da plataforma zoom, sem nunca ter havido nenhum contato físico entre os artistas. Cada um, de sua casa, desenvolveu seu trabalho. Os ensaios digitais ocorreram de forma diária e permitiram ao elenco adotar procedimentos típicos do teatro de presença física e aprofundar as pesquisas sobre teatro ciborgue, especialmente sobre teatro digital. E cada descoberta feita no zoom gerava um aprendizado técnico e estético que era incorporado pela direção de arte e pela dramaturgia simultaneamente, inserida em um panorama mais amplo que se dava na continuidade da nossa investigação.

No início dos ensaios, o elenco se encontrava isolado em suas respectivas casas e gravava improvisos individuais no celular. As gravações eram apresentadas na sala zoom para o restante do elenco no dia seguinte. Eram ensaios em tecnovívio. Discutíamos as propostas apresentadas e desenvolvíamos novas provocações, sempre gravadas. Depois, em um passo importante, passamos a fazer improvisos ao vivo. Talvez essa tenha sido a decisão mais importante de todo o processo. Resolvemos que não faríamos nenhuma cena pré-gravada. O espetáculo seria integralmente realizado ao vivo pelo elenco. E, caso usássemos efeitos, eles estariam embasados em uma telepresença no aqui/agora digital de algum atuante. O processo foi tão surpreendente que até duas semanas antes dos primeiros ensaios abertos não sabíamos como sonorizar as cenas nem como usar os recursos de plano de fundo. Essas descobertas foram rapidamente incorporadas ao trabalho até o dia da estreia. Cada dia, havia uma surpresa técnica a explorar.

A direção de arte também foi agente provocador no processo criativo e trazia elementos imagéticos que o elenco retrabalhava em suas próprias casas. Fomos aprendendo a lidar com a materialidade da cena, como definir os espaços, os ângulos de câmera, a iluminação, a cenografia e os figurinos. O estilo de atuação foi sendo descoberto à medida



que ensaiávamos, entendemos como a atuação não estava condicionada pelos padrões do teatro tradicional, mas também não tinha relação alguma com a atuação dos meios audiovisuais tradicionais, como cinema e Tv.

Os ensaios foram realizados em *devising*, a partir de um roteiro base de Ivam Cabral e Rodolfo García Vázquez. A sinopse do projeto era: imagine que em 5.555 dias, o mundo ainda não tenha conseguido superar definitivamente a pandemia da Covid-19, como estaremos vivendo? Muitas pessoas terão morrido, sobreviventes estarão vivendo isoladamente em suas casas e somente a internet poderá tornar o convívio social possível. Foi a partir disso que o coletivo brasileiro criou dispositivos, improvisos e imagens, que foram sendo estruturados em sintonia com o roteiro, ajustando falas e sequenciando as cenas. Um *work in progress* intenso e bastante criativo até a formatação final do roteiro brasileiro.

Um aspecto fundamental dos ensaios digitais foi o processo de assimilação dos dispositivos teatrais tradicionais ao universo do teatro digital, tais como coxia, entrada e saída de cena, deixas, improviso em cena, relação com plateia. Tudo isso foi sendo descoberto antes e durante a temporada, no processo de tentativa e erro. A coxia passou a ter duas dimensões: uma dimensão física, composta pelos elementos que estão fora da tela, na casa de cada um dos atores e uma dimensão digital, em um grupo de *whatsapp*, onde o elenco troca informações sobre o andamento das cenas e as soluções de problemas que surgem durante o espetáculo. Eram desafios diários que fomos superando pouco a pouco, como por exemplo, o que é visível para o público digital em laptops ou celulares e como orquestrar todos os elementos para uma melhor recepção do trabalho em cada suporte. E como no teatro tradicional, toda a operação de entrada e saída de cena é controlada pelo elenco. Não existe um editor ou algo do gênero. Eles recebem suas deixas e entram em cena (abrem suas câmeras e microfones) ou saem de cena de acordo com as marcações que estabelecemos.

4. Temporada e a quebra de fronteiras: o novo aqui e agora digital

Logo no início dos ensaios, a atriz sueca Ulrika Malmgren leu sobre o projeto nas redes sociais e se interessou em participar de nossa aventura. Como o projeto usava um espaço digital, era indiferente o fato de ela estar em Estocolmo e o elenco estar no Brasil. Ela participou de todos os ensaios, integrando um elenco localizado majoritariamente em



diferentes pontos do estado de São Paulo. A montagem estreou no início de junho de 2020 com um elenco internacional e um público também espalhado geograficamente pelo Brasil e estrangeiro.

Desde o início da temporada, artistas e produtoras internacionais assistiram ao trabalho. Ao perceber a possibilidade real de uma realização de teatro no ambiente digital, foi criada uma rede de colaboradores que se interessou pela produção de versões internacionais, gerando as montagens afro-europeia e norte-americana, que estrearam menos de 3 meses após a estreia brasileira.

O ápice dessa aventura digital foi no dia 26 de setembro de 2020, quando foi apresentada uma maratona com as 3 montagens, envolvendo mais de 100 artistas em 10 países diferentes.

O projeto afro-europeu, reuniu artistas vindos de realidades culturais completamente diferentes da brasileira. Eram artistas de 9 países (África do Sul, Alemanha, Brasil, Cabo Verde, Inglaterra, Nigéria, Senegal, Suécia, Zimbábwe) e em cada país o impacto da pandemia era sentido de forma distinta. Apesar de haver um idioma-base (inglês), quinze idiomas maternos foram valorizados na montagem, em uma ação decolonial que reconheceu as singularidades de cada cultura envolvida no projeto.

Apesar do pouco tempo de que as montagens internacionais dispuseram, nas duas produções se investigou possibilidades de criação em *devising*, valorizando as identidades culturais dos artistas. E nesse processo, Os Satyros pode reconhecer em cena elementos da religiosidade iorubá de artistas nigerianos como M'Bola ou Segun que se relacionavam profundamente com a tradição afro-brasileira.

Quanto à montagem americana, a grande maioria do elenco não se conhecia. No entanto, a grave situação social e política americana aproximou os artistas de forma bastante intensa desde o primeiro ensaio. No meio do processo, houve uma explosão emocional dos artistas afro-americanos que sentiam a urgência da discussão do *Black Lives Matter* no espetáculo. E foi aberto espaço para a criação de uma cena abordando especificamente a questão racial norte-americana. A cena surgiu das angústias colocadas pelo elenco não-branco da montagem e trazia questões muito fortes sobre a guerra cultural que polariza o país atualmente.



5. Aspectos inovadores de acessibilidade do teatro digital

O teatro digital possibilita o entendimento de que a tecnologia expandiu a categoria do espaço. A pandemia radicalizou essa percepção. E o teatro pode ser realizado nessa nova dimensão do tecnovívio. Qualquer artista pode trabalhar em telecopresença com centenas de artistas espalhados para além das fronteiras geográficas.

A quebra dos padrões espaciais gerou a democratização do acesso digital ao teatro pelo público. Espectadorxs de praticamente todos os estados do Brasil tiveram a oportunidade de assistir ao trabalho. É como se a Praça Roosevelt, espaço emblemático ocupado pelo coletivo dos Satyros, pudesse se locomover por todo o país. E viabilizou o teatro em forma digital a espectadores espalhados pelo país, que talvez nunca tivessem a oportunidade de assistir ao trabalho de teatro em sala tradicional nos grandes centros urbanos. O teatro deixou de ser um fenômeno de acesso restrito a grandes metrópoles ou festivais pontuais em cidades menores e passou a ser acessível a qualquer pessoa.

Os jovens artistas em formação, que fazem teatro em pequenas cidades pelo interior do país, podem ter contato com o trabalho realizado em outras partes do país. E, por outro lado, eles também podem apresentar seu trabalho para plateias geograficamente distantes. O teatro pode multiplicar-se exponencialmente neste ambiente, tanto para artistas quanto para plateias.

Outro aspecto importante dessa democratização do acesso à experiência teatral é o fato de poder chegar a pessoas em lugares em que seria impossível antigamente, como pessoas internadas em hospitais e asilos.

As sociedades neoliberais estão vivendo tensões demográficas e sociais graves, assistindo a lutas identitárias em uma guerra cultural sem fim. Nada indica uma resolução desses conflitos a curto prazo. As redes sociais são parte desse processo de radicalização, potencializando as diferenças e os conflitos através de algoritmos. Estas tensões podem eventualmente terminar em guerras civis mundo afora. A grave crise global provocada pela pandemia nasce justamente no auge do avanço tecnológico da humanidade. Ao teatro digital, cabe a tarefa gigantesca de resistência, expressando nossas angústias e temores, trazendo-os à cena para podermos melhor lidar com eles. Ao lançar luzes sobre opressões e dar voz aos



grupos silenciados e aos medos pandêmicos que estamos vivendo, o teatro digital pode estabelecer pontes de diálogo e esperança de uma vida melhor para todos.

Referências

SATYROS. **Teatro Digital**, 2020. Disponível em <http://satyros.com.br/2020/06/13/teatro-digital-arte-de-encarar-o-medo-discute-vida-ciborgue-e-distopia-na-pandemia>. Acesso em 15 de out. 2020.

*Recebido em 02 de novembro de 2020
Aceito em 05 de maio de 2021*

