

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
DOUTORADO EM ARTES

Gustavo Henrique Lima Ferreira

navegando entre
Caixas Pretas

A jornada de um professor de teatro entre cenas e aparelhos

São Paulo, SP
2025



Gustavo Henrique Lima Ferreira

**Navegando entre Caixas Pretas:
A jornada de um professor de teatro entre cenas e aparelhos**



Tese submetida, por Gustavo Henrique Lima Ferreira, ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), Área de Concentração em Arte Educação, na linha de pesquisa processos artísticos, experiências educacionais e mediação cultural, como requisito parcial para a obtenção do título de doutor.

Orientadora: Profa. Dra. Carminda Mendes André



São Paulo, SP
2025

Navegando entre Caixas Pretas
A jornada de um professor de teatro entre cenas e aparelhos

Capa – Letícia Neves, a partir de foto de Gustavo Henrique

F383n Ferreira, Gustavo Henrique Lima
Navegando entre Caixas Pretas : A jornada de um professor
de teatro entre cenas e aparelhos / Gustavo Henrique Lima
Ferreira. -- São Paulo, 2025
262 p.

Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista (UNESP),
Instituto de Artes, São Paulo
Orientador: Carminda Mendes André

1. teatro. 2. mídias digitais. 3. virtualidades. 4. aparelhos. 5.
imagem técnica. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Dados fornecidos
pelo autor(a).

Gustavo Henrique Lima Ferreira

**Navegando entre Caixas Pretas:
A jornada de um professor de teatro entre cenas e aparelhos**

Tese submetida, por Gustavo Henrique Lima Ferreira, ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), Área de Concentração em Arte Educação, na linha de pesquisa processos artísticos, experiências educacionais e mediação cultural, como requisito parcial para a obtenção do título de doutor.

Comissão Examinadora

Profa. Dra. Carminda Mendes André
Orientadora - Programa de Pós-Graduação em Artes,
Instituto de Artes, UNESP, São Paulo/SP

Profa. Dra. Luiza Helena da Silva Christov
Programa de Pós-Graduação em Artes,
Instituto de Artes, UNESP, São Paulo/SP

Prof. Dr. Leandro Beck Freiberg
Curso de Licenciatura em Filosofia, UFT, Palmas/TO

Profa. Dra. Márcia Fusaro
Programas de Pós-Graduação em
Educação e em Gestão e Práticas Educacionais,
UNINOVE, São Paulo/SP

Resultado: Tese aprovada com recomendação para publicação
São Paulo, 19 de março de 2025.

Agradecimentos

Agradeço à maravilhosa Carmina, pela orientação paciente, precisa e afetuosa, que me inspira e me permitiu navegar seguro até aqui. Agradeço também aos professores e técnicos do PPG Artes e do Instituto de Artes da UNESP, que tão bem me acolheram durante esse doutorado.

Aos leitores e examinadores da banca, Luíza, Leandro e Márcia, pela sua disponibilidade e atenta consideração.

Também à Gabriela Lírio, que não pode estar presente na etapa final, mas tanto contribuiu na qualificação, em nome de quem agradeço à Direção Teatral da UFRJ, onde comecei minha trajetória acadêmica.

Aos entrevistados com quem conversei, que enriqueceram essa pesquisa e compuseram junto comigo essa escrita. Cida, Fernando, Heitor, Gabriel, Ivan, Juliana, Leandro, Marcial, Pascoal, Renata, Suely e Vinícius. Também à Karyne, que fez a ponte para a entrevista em Natal.

À Lei Paulo Gustavo, que através dos editais da Fundação Cultural de Palmas e da Secretaria de Cultura do Tocantins, permitiu a realização de um documentário a partir dessas entrevistas, assim como agradeço a toda a equipe do curta-metragem Navegando entre Caixas Pretas.

Aos amigos do curso de Teatro da UFT e dos grupos de pesquisa Performatividades e Pedagogias, OUTROCAMPO, IERÊ e Artefacto.

À Maria Helena, que segue sendo uma referência, assim como a UFRN, que foi minha casa durante o mestrado.

Ao luminoso Amílcar Martins, Artenauta mor que me inspirou lá do outro lado do Atlântico.

Aos amigos de vida. Alguns que hoje estão distantes, como Luís, Theo, Guilherme, Thiago, Luciano, Cláudio, Marco. Mas também os que uma hora ou outra encontramos nas vias Palmáticas, Juliana, Renatinha, Bárbara, Daniel, Leon, André, Edi, Célio, José, Paulo.

Em especial, agradeço aos Gabriéis, de dias tristes ou felizes, ao querido João Francisco, e ao casal fundamental Ana e Leandro.

Agradeço e dedico esta pesquisa à minha família. Minha mãe Káthia e seu companheiro Edilson, meu pai Jorge e sua companheira Clara. À minha madrinha Karla e meus avós, Dirce, Geraldo, Jorge e Nininha. Também à vó de consideração Joana e sua família. Aos tios e tias que muito me apoiaram, tia Deise, tia Karen, tio Antônio, tia Letícia, tia Dione. Também ao meu irmão Fernando, à Malu e Duda, e todos os primos e primas.

Dedico também à cachorrinha Lilica e ao gato Galak, que nunca me deixam sozinho nos momentos de leituras e escritas.

E finalmente à Letícia, que tem partilhado comigo tantos momentos e segue sendo, acima de tudo, uma amiga e companheira de vida.



*Naveguei, naveguei, no afã de encontrar
Um jeito novo de fazer meu povo delirar*
Mocidade, 1991

*Reluziu... É ouro ou lata
Formou a grande confusão
Qual areia na farofa
É o luxo e a pobreza
No meu mundo de ilusão*
Beija Flor, 1989

*As ocupações são cada vez maiores,
as distâncias menores e o tempo cada vez chega menos.*
João do Rio, 1911

Resumo

Esta pesquisa analisa possíveis impactos da nossa relação com as imagens técnicas e aparelhos de tecnologia digital, partindo de um ponto de vista geral, mas sempre com um olhar voltado para o teatro, procurando entender as consequências de quando a própria noção de presença se virtualiza, ou seja, quando um fenômeno cujas categorias que eram antes organizadas pela troca física presencial, passam a ser organizadas pelas imagens técnicas. A pesquisa também se valeu de entrevistas com artistas, professores e pesquisadores sobre a nossa relação com imagens técnicas e sobre os possíveis impactos que a relação com os aparatos tecnológicos pode causar no acontecimento teatral como um todo. A partir da hipótese de fragmentação informacional e da erosão das noções de tempo e de espaço na relação com as mídias digitais, optou-se por estruturar a tese como um ensaio que incorporasse esses elementos no corpo do texto. Uma escrita que oscila entre o olhar analítico e o relato de experiência, num processo dialógico expositivo, em relação aos elementos que circundam e até mesmo atravessam o debate. Um balançar de ondas que embla uma espécie de diário de bordo, que registra os caminhos por onde passei ao longo de um não-tempo, percorrendo um não-espaço, em uma navegação virtual. O termo virtual aplica-se aqui, tanto por se tratar de uma construção realizada por meios informáticos, por mídias digitais, mas também no sentido do devir, de um navegar que se desvela a partir da leitura e da escuta dos elementos. Que vem a ser na troca. Isso também influenciou na escolha por uma escrita um pouco menos formal, mas respeitando os parâmetros estruturais acadêmicos. Um estudo sobre o uso desses aparelhos digitais e ferramentas de comunicação virtuais audiovisuais e aparelhos tecnológicos, assim como o impacto desta relação na dimensão pedagógica do ensino da arte, particularmente do teatro.

Palavras-chave: teatro; mídias digitais; virtualidades; aparelhos; imagem técnica.

Abstract

This research analyzes possible impacts of our relationship with technical images and digital technology devices, starting from a general point of view, but always thinking with an eye towards theater. Understand the consequences when the very notion of presence becomes virtualized, that is, when a phenomenon whose categories, which were previously organized by in-person physical exchange, begin to be organized by technical images. The research also used interviews with artists, teachers and researchers about our relationship with technical images, about the possible impacts that the relationship with technological devices can have on the theatrical event as a whole. Based on the hypothesis of informational fragmentation and erosion of notions of time and space in the relationship with digital media, it was decided to structure the thesis as an essay that incorporated these elements in the body of the text. A writing that oscillates between an analytical perspective and an experience report, in an expository dialogical process in relation to the elements that surround and even cross the debate. A wave sway that packs a kind of logbook that records the paths I took throughout a non-time, traveling through a non-space, in a virtual navigation. The term virtual here applies both because it is a construction carried out by computer means, by digital media, but also in the sense of becoming, of a navigation that is revealed through reading and listening to the elements. What happens in the exchange? This also influenced the choice of writing that was a little less formal, but still respected academic structural parameters. A study on the use of these digital devices and virtual audiovisual communication tools and technological devices, as well as the impact of this relationship on the pedagogical dimension of teaching art, particularly theater.

Keywords: theatre; digital media; virtuality; devices; technical image.

Resumen

Esta investigación analiza los posibles impactos de nuestra relación con las imágenes técnicas y los dispositivos de tecnología digital, partiendo de un punto de vista general, pero pensando siempre con la mirada puesta en el teatro. Buscando comprender las consecuencias de cuando la noción misma de presencia se virtualiza, o sea, cuando un fenómeno cuyas categorías, que antes estaban organizadas por el intercambio físico presencial, pasan a ser organizadas por imágenes técnicas. La investigación también utilizó entrevistas a artistas, docentes e investigadores sobre nuestra relación con las imágenes técnicas, sobre los posibles impactos que la relación con los dispositivos tecnológicos puede tener en el evento teatral en su conjunto. A partir de la hipótesis de fragmentación informativa y erosión de las nociones de tiempo y espacio en la relación con los medios digitales, se decidió estructurar la tesis como un ensayo que incorporara estos elementos en el cuerpo del texto. Un escrito que oscila entre una perspectiva analítica y un relato de experiencia, en un proceso dialógico expositivo en relación con los elementos que rodean e incluso atraviesan el debate. Un vaivén de olas que encierra una especie de cuaderno de bitácora que registra los caminos que tomé a lo largo de un no tiempo, viajando por un no espacio, en una navegación virtual. El término virtual se aplica aquí tanto porque es una construcción realizada por medios informáticos, por medios digitales, como también en el sentido de devenir, de un navegar que se revela a través de la lectura y la escucha de los elementos. ¿Qué pasa en el intercambio? Esto también influyó en la elección de una escritura un poco menos formal, pero que aún respetaba los parámetros estructurales académicos. Un estudio sobre el uso de estos dispositivos digitales y herramientas y dispositivos tecnológicos de comunicación audiovisual virtual, así como el impacto de esta relación en la dimensión pedagógica de la enseñanza del arte, particularmente del teatro.

Palabras-clave: teatro; medios digitales; virtualidades; dispositivos; imagen técnica.

Sumário

1 Atenção senhoras e senhores passageiros

Informes para nossa viagem 10

2 Personagens das conversas

Pessoas entrevistadas para a tese 18

3 O que é caixa preta pra você?

Uma conversa imaginada a partir das entrevistas 25

4 E la nave va

Introdução da pesquisa 34

5 Carregado na corrente dos algoritmos

Uma reflexão sobre o funcionamento da interação nas redes e como isso afeta
nossa capacidade de agência 46

6 Sobrenadando nas ondas da recepção

Alertas sobre a manipulação na relação espectador-internauta 80

7 Descobrindo os mares com o teatro, navegar eu quero

Mergulhando ainda mais fundo nas conversas com pensadores e artistas 100

8 Balançando nas ondas do teatro

O teatro no enfrentamento à alienação das redes, a partir de Artaud, do
distanciamento brechtiano e do Metamodernismo 116

9 Navegando no teatro digital

Pensando a construção teatral através do uso de aparelhos tecnológicos e de
imagens técnicas 143

10 No marejar da midiatização

Pensando alguns efeitos da transmissão e exibição de espetáculos teatrais por meio
de mídias digitais e redes informacionais 194

11 Parada final

(In)concluindo a viagem, sonhando na beira-mar dessa navegação digital 206

REFERÊNCIAS..... 214

APÊNDICES..... 228

APÊNDICE 1 - Trazendo Flusser a bordo

Conversa imaginada com Vilém Flusser, sobre aparelhos e virtualidades.....229

APÊNDICE 2 - Roteiro Cinematográfico registrado na Biblioteca Nacional.... 250

**APÊNDICE 3 - Registros da exibição do documentário curta metragem
“Navegando entre Caixas Pretas” 260**

1 Atenção senhoras e senhores passageiros

Informes para nossa viagem

Sejam bem-vindas e bem-vindos à tese “Navegando entre caixas pretas: A jornada de um professor de teatro entre cenas e aparelhos”. Nossa navegação é operada pelo PPG Artes UNESP 2021-2024, sob supervisão da Profa. Dra. Carmina Mendes André.

O responsável pela rota a ser percorrida, partindo do Instituto de Artes em busca de um doutoramento, é Gustavo Henrique Lima Ferreira, este que aqui vos fala.

Agradecendo desde já a sua companhia nesta jornada, apresento em seguida a, para que possamos seguir juntos e em segurança até o derradeiro porto de chegada, apresento algumas informações iniciais fundamentais.

O texto da tese foi escrito a partir da ideia de um diário de bordo dessa navegação, utilizando a escrita em primeira pessoa.

O diário, por sua vez, é construído em uma forma expositivo-dialogada, incluindo vozes que conversam com o autor. A primeira destas vozes funciona como um alter ego que representa você, minha companhia ao longo dessa jornada. As outras vozes são transcritas diretamente de 12 entrevistas realizadas em 2024 com artistas, arte-educadores e acadêmicos, em diálogo com a pesquisa.

Para manter a fluidez da leitura, esclareço que essas vozes não usarão a mesma formatação das referências bibliográficas, sendo identificadas da seguinte forma:

Alter ego legente – recuo de parágrafo de 1,25cm, apenas na primeira linha, texto em itálico, sublinhado.

Vozes das entrevistas – recuo geral 1,25cm, identificação do nome da pessoa em negrito, texto itálico.

Para a construção desse imaginário navegante, em alusão à lógica de atravessamentos da navegação digital, o texto apresentará diversos hiperlinks, que podem levar a outros textos, imagens e, principalmente, vídeos. Eles funcionam como uma possibilidade de conexão a informações complementares, mas não fundamentais. Cabe a você escolher acessá-los ou não, de acordo inteiramente com sua vontade, sem nenhuma perda para a compreensão e aproveitamento de nossa jornada se você os ignorar. É apenas uma forma de trazer mais referências, sem

sobrecarregar a estrutura da obra, possibilitando a quem desejar, o acesso a outros tipos de conteúdo. Cria-se também um diálogo com o leitor, como em um jogo de mundo aberto, onde além da jornada a ser cumprida, quem joga também pode escolher adentrar por desvios de rota, quando e apenas se quiser.

Mas não se preocupe, pois esse jogo talvez possa ser definido tal qual o slogan que Fernando Pessoa escreveu para um certo refrigerante, há quase cem anos atrás: “Primeiro estranha-se, depois, entranha-se”¹.

Nosso jogo, por sua vez, está entranhado de ideias de Vilém Flusser, que em seu glossário define jogar como uma “atividade que tem fim em si mesma”. Proponho então um jogo de imaginação, a qual o autor define como “capacidade para compor e decifrar imagens”. Há, portanto, duas formas de acompanhar essa navegação, dependendo de como funciona a sua imaginação, ou seja, duas formas de jogar, cujo fim é o mesmo, a tentativa de compor e/ou decifrar nossa navegação conjunta. Se quiser navegar pelos desvios, deve fazê-lo somente se desejar satisfazer uma vontade de nadar em mar aberto, pois se a finalidade for uma imersão contínua na leitura da jornada principal apresentada, é melhor então ignorar os hiperlinks.

Já que falei do glossário de Vilém Flusser, creio ser esse um bom momento para apresentá-lo.

Em sua obra, “Filosofia da Caixa Preta: Ensaaios para uma futura filosofia da fotografia” (2002, 2018), Vilém Flusser apresenta um formulário e um glossário bastante elucidativo de termos recorrentes não apenas naquela obra, mas que ecoam por boa parte dos escritos de Flusser, os quais tenho como referência primordial.

Dada a importância deste glossário, cito ele aqui, como referencial para nossa específica navegação².

Glossário de Vilém Flusser em Filosofia da Caixa Preta

Aparelho: brinquedo que simula um tipo de pensamento.

Aparelho fotográfico: brinquedo que traduz pensamento conceitual em fotografias.

Autômato: aparelho que obedece a programa que se desenvolve ao acaso.

¹ No final da década de 1920, Fernando Pessoa foi contratado para criar um slogan para a Coca-Cola, que iria começar a ser vendida em território português. A frase “Primeiro estranha-se, depois entranha-se” causou tanta polêmica que a venda do refrigerante acabou sendo proibida no país por décadas, liberada no final dos anos 1970, após a queda da ditadura salazarista.

² Foram utilizadas duas edições como referência, as quais apresentam o glossário em momentos opostos. Ele pode ser visto ao final da obra, na edição de 2002, da Relume Dumará, ou logo em seu início, na edição de 2018, da É Realizações. Ciente de ambas as possibilidades, optei por trazer o glossário, assim como minha proposta de expansão, no início da escrita, por entender que estes verbetes são também elementos que podem alimentar nosso ruminar reflexivo.

Brinquedo: objeto para jogar.

Código: sistema de signos ordenado por regras.

Conceito: elemento constitutivo de texto.

Conceituação: capacidade para compor e decifrar textos.

Consciência histórica: consciência da linearidade (por exemplo, a causalidade).

Decifrar: revelar o significado convencionado de símbolos.

Entropia: tendência a situações cada vez mais prováveis.

Fotografia: imagem tipo folheto produzida e distribuída por aparelho.

Fotógrafo: pessoa que procura inserir na imagem informações imprevistas pelo aparelho fotográfico.

Funcionário: pessoa que brinca com aparelho e age em função dele.

História: tradução linearmente progressiva de ideias em conceitos, ou de imagens em textos.

Ideia: elemento constitutivo da imagem.

Idolatria: incapacidade de decifrar os significados da ideia, não obstante a capacidade de lê-la, portanto, adoração da imagem.

Imagem: superfície significante na qual as ideias se interrelacionam magicamente.

Imagem técnica: imagem produzida por aparelho.

Imaginação: capacidade para compor e decifrar imagens.

Informação: situação pouco provável.

Informar: produzir situações pouco prováveis e imprimi-las em objetos.

Instrumento: simulação de um órgão do corpo humano que serve ao trabalho.

Jogo: atividade que tem fim em si mesma.

Magia: existência no espaço-tempo do eterno retorno.

Máquina: instrumento no qual a simulação passou pelo crivo da teoria.

Memória: celeiro de informações.

Objeto: algo contra o qual esbarramos.

Objeto cultural: objeto portador de informação impressa pelo homem.

Pós-história: processo circular que retraduz textos em imagens.

Pré-história: domínio de ideias, ausência de conceitos; ou domínio de imagens, ausência de textos.

Produção: atividade que transporta objeto da natureza para a cultura.

Programa: jogo de combinação com elementos claros e distintos.

Realidade: tudo contra o que esbarramos no caminho à morte, portanto, aquilo que nos interessa.

Redundância: informação repetida, portanto, situação provável.

Rito: comportamento próprio da forma existencial mágica.

Scanning: movimento de varredura que decifra uma situação.

Setores primário e secundário: campos de atividades onde objetos são produzidos e informados.

Setor terciário: campo de atividade onde informações são produzidas.

Significado: meta do signo.

Signo: fenômeno cuja meta é outro fenômeno.

Símbolo: signo convencionado consciente ou inconscientemente.

Sintoma: signo causado pelo seu significado.

Situação: cena onde são significantes as relações entre as coisas e não as coisas mesmas.

Sociedade industrial: sociedade onde a maioria trabalha com máquinas.

Sociedade pós-industrial: sociedade onde a maioria trabalha no setor terciário.

Texto: signos da escrita em linhas.

Textolatria: incapacidade de decifrar conceitos nos signos de um texto, não obstante a capacidade de lê-los, portanto, adoração ao texto.

Trabalho: atividade que produz e informa objetos.

Traduzir: mudar de um código para outro, portanto, saltar de um universo a outro.

Universo: conjunto das combinações de um código, ou dos significados de um código.

Valor: como algo deve ser.

Válido: algo que é como deve ser.

(Flusser, 2002, p.77-79 ou 2018, p.11-13).

E as Caixas Pretas, que sentido elas têm nesse trabalho?

Imagino que essa seja uma pergunta que você, leitora ou leitor que me honra com sua companhia, possa estar fazendo. Em primeiro lugar, esclareço que as caixas pretas, referenciadas no título desse nosso diário de bordo de navegação, fazem referência a dois elementos, em primeiro lugar um modelo de espaço cênico formado por um palco, ou uma sala retangular, formando uma caixa, com as paredes pintadas de preto. Dada sua simplicidade, este é um modelo de uso recorrente e, também, é o modelo de espaço cênico que dispomos no curso de licenciatura em Teatro da UFT, onde leciono. A segunda caixa preta é justamente a referenciada na obra de Vilém Flusser que, apesar de não colocar o tempo em seu glossário, deixa claro em diferentes momentos que ele está vinculado logo ao primeiro verbete, o de 'aparelho': "aparelhos são caixas pretas que simulam o pensamento humano, graças a teorias científicas, as quais, como o pensamento humano, permutam símbolos contidos em sua 'memória', em seu programa. Caixas pretas que brincam de pensar" (2002, p. 28).

Essa é a relação em que pretendo me colocar, nesse entre lugar, entre a caixa preta cênica e a caixa preta aparelhística. E, como dito anteriormente, não estarei sozinho. Conto com sua colaboração interpretativa, me permitindo imaginar sua companhia e possíveis indagações.

Eu estarei, então, acompanhando como seu alter ego legente.

Exatamente, agradeço desde já a companhia.

Mas também teremos a colaboração das 12 conversas que tive, tomando como referência o modelo de tipologia de "entrevistas em profundidade", proposto por Jorge Duarte (2005), em artigo com este mesmo título. São entrevistas que podem ser classificadas como semiabertas, de abordagem em profundidade e respostas indeterminadas.

A seguir, eu apresento exemplos de temáticas e perguntas que foram pensadas para nortear as entrevistas, reforçando que elas eram adaptadas a cada pessoa convidada e que, a cada resposta, a conversa se reorganizava, gerando novas perguntas.

Os primeiros impactos da pandemia.

- *Como foi o processo de readaptação de artistas com o fechamento dos espaços teatrais?*
- *Como a pandemia e o modelo remoto impactou o ensino de teatro, em cursos livres e na universidade?*

A consolidação de modelos de espetáculo remoto. Diferentes modos estéticos de apresentação.

- *Como foi a construção/adaptação e como foram suas experiências em espetáculos apresentados-e-ou-transmitidos por mídias digitais?*
 - *A construção de espetáculos intermediados para múltiplas redes.*
 - *A transmissão e registro de espetáculos (câmera-e-cena).*
 - *A reformulação de cenas para transmissão remota digital e para versões em vídeo.*
- *Quais as principais diferenças que você (artista / produtor / técnico) enxerga nesse formato de apresentação remota, em relação ao presencial?*
- *Como estimular o espectador a uma participação ativa nessa relação intermediada pelos meios digitais? É possível jogar com o público através-e-com os aparelhos? Quais as implicações desse jogo?*
- *Que adaptações foram necessárias? Houve alguma preocupação específica com o engajamento e visualizações? O grupo fez algum investimento para impulsionar postagens?*
- *Como você percebe as implicações dessa virtualização do espetáculo nas relações afetivas entre artistas e público? Houve algum meio de retorno-e-ou-participação do público ante o espetáculo? Você entende ser possível a interação quando a presença se torna virtual?*

O ensino de teatro pela modalidade remota.

- *Como foram suas experiências no ensino de teatro utilizando mídias digitais? Você acredita ser possível a realização de aulas completamente remotas? Ou utilizando parcialmente essas ferramentas de interação remota?*
- *É possível utilizar a noção de jogo e brincadeira, presentes na ludicidade do fazer teatral, também no ambiente virtual? E nesse sentido, seria possível também jogar e brincar com os aparelhos? Ou seja, jogar com aspectos de funcionamento desses aparelhos propositadamente?*
- *Quais as possibilidades do uso de mídias digitais você enxerga para o ensino de artes, mais especificamente, de teatro?*
- *Poderia esta telepresença democratizar o acesso a essas atividades? Ou poderia provocar uma cisão entre aqueles que teriam acesso direto, presencial, e outros apenas através da forma remota-digital, distanciada?*

A retomada após a vacinação e recuperação pós-pandemia. A relação com os algoritmos e estruturas das redes sociais.

- *Após a reabertura das salas de teatro para o público presencial, você teve alguma outra experiência em espetáculos transmitido por mídias digitais?*
- *Como funciona a interação do grupo nas redes? Foi construída alguma estratégia específica? Há alguém que tenha essa função específica de cuidar dos perfis de interação do grupo com as redes?*
- *É possível jogar com o aparelho proposital-e-teatralmente? É possível jogar com o público através-e-com os aparelhos? Quem seria autor, nessa relação artista-e-aparelho?*
- *Pensando que estamos aqui em um registro audiovisual, de que modo você, (artista / produtor / técnico / professor) este teatro remoto-digital dialoga com o campo audiovisual e cinematográfico, inclusive no jogo com os aparelhos para a produção de imagens-técnicas?*

Caixas pretas

- *O que você pensa quando ouve a expressão caixa preta?*

Entrevistas em profundidade não obedecem um parâmetro linear de respostas, portanto, não permitem tratamento estatístico que objetive a comprovação de hipóteses, porém, dentro de uma pesquisa de cunho qualitativo, como ressalta Duarte (2005), o objetivo não está necessariamente na apresentação de conclusões precisas, mas, pelo contrário, na riqueza dos diversos elementos identificados, tal qual na síntese gerada pelas múltiplas possibilidades apresentadas dessas conversas, que denomino assim não só pela característica livre na qual elas se estabeleceram, como também pelo intuito de que elas conversem com o que for apresentado na tese.

Ressalto também que, para a realização dessas entrevistas, foi considerada a maior amplitude possível nas relações dos entrevistados com as artes da cena, passando por artistas, professores e filósofos. Também se buscou uma relativa amplitude geográfica na realização das entrevistas, em um diálogo maior entre Palmas, onde me estabeleço como residente e professor/pesquisador, São Paulo, sede da minha pesquisa de doutorado pela UNESP, mas também por Natal e Florianópolis, deste modo passando por Norte, Nordeste, Sudeste e Sul do Brasil.

Dado todo este contexto, assumimos que as conversas realizadas não buscaram uma tomada de visão unificada das relações virtuais entre o fazer teatral e as mídias digitais. Muito além, a partir das respostas apresentadas, e em diálogo com a própria tese, busco apresentar múltiplas possibilidades e pontos de vista que nos permitam refletir sobre o papel das mídias digitais e aparelhos na contínua transformação e realização das artes da cena.

Feita esta contextualização, apresento a seguir cada uma destas personagens que navegarão conosco, dialogando com a tese.

2 Personagens das conversas

Pessoas entrevistadas para a tese

Imagem 1 – **Cida Almeida** – Brincadora, diretora e professora. Conversa realizada na residência de Cida, em São Paulo/SP. Fonte: elaborado pelo autor, 2024.



Imagem 2 – **Fernando Yamamoto** – Diretor na Cia. Clowns 'de Shakespeare. Conversa realizada na sede da companhia, em Natal/RN. Fonte: elaborado pelo autor, 2024.



Imagem 3 – **Gabriel Dias** – Ator e produtor. Conversa realizada no Parque Cesamar, em Palmas/TO. Fonte: elaborado pelo autor, 2024.

Imagem 4 – **Heitor Martins** – compositor, músico e professor do Curso de Licenciatura em Teatro da UFT. Conversa realizada no Complexo Laboratorial de Teatro HÔÔXWA, na UFT, em Palmas/TO. Fonte: elaborado pelo autor, 2024.



Imagem 5 – **Ivan Cabral** – ator e diretor na Cia. os Satyros. Diretor da SP Escola de Teatro. Conversa realizada na SP Escola de Teatro, em São Paulo/SP. Fonte: elaborado pelo autor, 2024.



Imagem 6 – **Juliana Oliveira** – atriz e produtora, A Próxima Companhia. Conversa realizada na sede da companhia, em São Paulo/SP. Fonte: elaborado pelo autor, 2024.



Imagem 7 – **Leandro Freiberg** – Filósofo e professor do Curso de Licenciatura em Filosofia da UFT. Conversa realizada na residência de Leandro, em Palmas/TO. Fonte: elaborado pelo autor, 2024.

Imagem 8 – **Marcial Asevedo** – Ator, diretor e professor do Curso de Licenciatura em Teatro da UFT. Conversa realizada no Parque dos povos indígenas, em Palmas/TO. Fonte: elaborado pelo autor, 2024.



Imagem 9 – **Pascoal da Conceição** – Ator, Teatro Oficina Uzyna Uzona. Conversa realizada no Teatro Oficina, em São Paulo/SP. Fonte: elaborado pelo autor, 2024.



Imagem 10 – **Renata Patrícia** – Arte educadora, diretora e professora do Curso de Licenciatura em Teatro da UFT. Conversa realizada na minha residência, em Palmas/TO. Fonte: elaborado pelo autor, 2024.



Imagem 11 – **Suely Figueiredo** – Filósofa e professora aposentada do Curso de Jornalismo, antigo Curso de Comunicação, da UFT. Também colaborou com o Curso de Licenciatura em Filosofia da UFT e atualmente oferta cursos livres de filosofia pela UFSC. Conversa realizada no campus sede da UFSC, em Florianópolis/SC. Fonte: elaborado pelo autor, 2024.

Imagem 12 – **Vinícius Piedade** – Ator, diretor e escritor de dramaturgia e literatura. Entrevista realizada na residência de Vinícius, em São Paulo/SP. Fonte: elaborado pelo autor, 2024.



Feita a apresentação de todas e todos, gostaria de começar trazendo justamente a reflexão desse entre lugar, a partir de uma pergunta em comum que fiz em todas as conversas: “O que caixa preta significa pra você”?

Pra mim?

Pra nós. Essa provocação é a deixa para começarmos com uma cena em que nossas personagens dialogam sobre Caixas pretas. Afinal, se estamos dialogando sobre uma tese em teatro, nada melhor que começarmos de modo dramático.

Que entrem as personagens.

3 O que é caixa preta pra você?

Uma conversa imaginada a partir das entrevistas

Gustavo Henrique

O que você pensa quando ouve a expressão caixa preta?

Juliana Oliveira

Caixa preta?

Gustavo Henrique

Caixa preta.

Gabriel Dias

Caixa preta no sentido... qualquer sentido, né?

Heitor Martins

Caixa preta, para mim, vem duas coisas imediatamente.

Uma, a ideia de um espaço teatral que está aberto a ser caracterizado e construído de diferentes formas.

Vinícius Piedade

Caixa preta eu já penso numa experiência intimista. Caixa preta. Black box. Lá em Portugal eles falam muito black box. Black box, o meu teatro é um black box.

Heitor Martins

É um espaço que está disponível para ser visto sob vários ângulos, repensado as suas configurações para atender diferentes possibilidades de pensamento cênico.

Gabriel Dias

Olha, quando eu ouço caixa preta, para mim é um sentimento, assim, sabe? É um local onde uma magia acontece, é ali onde a gente está concentrado, parece, sabe? É um sentimento de quando a gente está para entrar em cena, eu faço aquele aquecimento de corpo, assim, fecho o olho e fico completamente atento no que está acontecendo para que role a deixe para eu entrar em cena.

Ivan Cabral

Sensacional, porque o meu lugar em todas as peças da pandemia que eu fiz era a partir de uma caixa preta. Então, o que eu fazia num pequenino escritório que eu tenho lá em Parelheiros, na minha casa, eu transformei esse lugar numa caixa preta para eu fazer as minhas doideiras. Eu passo a minha vida numa caixa preta.

Heitor Martins

E a outra coisa que me vem à mente com caixa preta, sem nem tentar fazer nenhuma relação, é a caixa preta mesmo de aviões, que é aquele lugar onde faz um registro de tudo o que está acontecendo e que pode, ou não, depois ser útil. E que, se ela se torna útil, ganha um outro significado caso uma tragédia aconteça.

Renata Patrícia

Ai, meu Deus. De avião, não é? Hahaha...

Bom... me vem caixa preta do teatro mesmo. Teatro. Me remete ao... ao palco. É o que me remete. É isso. Mas eu sei que tem muito mais coisa aí.

Suely Figueiredo

Caixa preta. Bom, eu sou de um tempo em que caixa preta era a máquina fotográfica, porque ela começou a se chamar de caixa preta.

Leandro Freiberg

Essa caixa preta tem o processo conceitual. Existem fenômenos determinando os processos dos quais nós não temos ideia totalmente do que isso vai provocar. Você tem uma regra interna ali que você praticamente não tem acesso a ela, e essas regras que operam e que você não tem acesso talvez sejam as mais perigosas.

Suely Figueiredo

A ideia de caixa preta hoje em dia é assim: embora a maioria de nós não saiba como funcionam os equipamentos virtuais, tem que ter um grupo na qual a gente confia e delega que sabe, porque senão eles nem funcionariam. E nós delegamos, como nós delegamos a nossa saúde para o pessoal da saúde. Tu vai no médico e ele diz “eu tenho que te abrir a barriga agora e te tirar tudo isso”.

Por que tu confia? Porque faz parte da gente a divisão do trabalho. Não vai todo mundo, você está doente então eu vou estudar medicina para ver como é que cura isso. Não vai, você confia.

Leandro Freiberg

Caixa preta pode ser um processo assustador montado aí como está montado. Sabe que está se montando, tudo está virando caixa preta, na medida em que nós temos que corresponder e responder constantemente a sistemas. E você tem que jogar as coisas alimentar sistemas e assim por diante diríamos que as caixas pretas são buracos negros em expansão para usar uma metáfora astronômica nesse aspecto.

Suely Figueiredo

E isso é um dos graves problemas dessas fake news espalhadas tão rápido. Porque as pessoas confiam e, quando elas confiam, tem que acontecer alguma coisa... é muito difícil para ela parar de confiar, se ela concluiu que aquele pastor, que aquela pessoa é esperta e sabe falar sobre aquele assunto.

O cérebro passa a confiar e ele fica surdo para argumentos. Ao contrário, é um tipo de necessidade que nós temos de dividir o conhecimento, só que se atropela, mas aí se atropela e causa aquele mal-estar que demora uma geração para perceber. Mas é o que nós temos.

Juliana Oliveira

Ainda vejo um teatro na minha cabeça, porque estamos aqui, numa caixa preta. Quando mudamos para cá, pensamos se íamos pintar de preto ou não.

Renata Patrícia

Nossa sala foi recentemente pintada de preto, nossa sala de encenação, e aí eu disse para os idosos que essa aqui é nossa caixa preta.

Heitor Martins

Por exemplo, aqui no nosso complexo laboratorial do curso de teatro, que é novinho, a gente está em Lua de Mel aqui, a gente tem uma sala que é o laboratório de encenação que, durante a gravação está sendo pintada de preto, porque era uma reivindicação que a gente tinha de algo que ainda precisava adequar no espaço.

Então, esse espaço para a gente, dentro do curso, é pensado como um espaço em que as várias possibilidades podem ser concretizadas.

Pascoal da Conceição

Então, quando a gente ouve falar em Caixa Preta, quando a gente ouve falar em palco italiano, ele é um palco que dura muitos anos.

A gente estava falando de mudanças tecnológicas, as mudanças, às vezes, acontecem, no futuro a gente fala nelas assim, idade média, a gente fala rapidinho, mas são mil anos, e idade média é só aqui do lado de cá, porque no Oriente não tem idade média.

Então tem essas coisas que você..., mas são possibilidades de palco.

Ivan Cabral

É o ponto de encontro, é o ponto, é o lugar que é capaz de receber gente. Eu adoro gente. Se você for no Satyros você vai entender um pouco isso.

Vinícius Piedade

Eu penso numa experiência teatral intimista quando penso em caixa preta. E eu gosto. É engraçado. Eu adoro a experiência intimista. Eu adoro também teatrões. Adoro teatros imensos. Já apresentei um teatro imenso, muito grande. Eu adoro a experiência catártica de um espaço grande. Mas também gosto da experiência da proximidade, o público, dessa distância que estamos.

Marcial Asevedo

Meu Deus. Caixa preta me diz concentração. Concentração. E se as pessoas estão concentradas, eu posso me diluir mais. Eu gosto de caixa preta exatamente por isso.

Gabriel Dias

Esse momento, caixa preta para mim é isso, é onde, a partir do momento que eu abro o olho, tem um foco e esse foco é onde eu vou entrar, onde o personagem vai entrar e é onde a história vai se desenrolar.

Fernando Yamamoto

Assim, eu vou fazer coisas de Caixa Preta ainda na minha vida por uma série de motivos. Econômicos, porque, às vezes, a gente vai precisar de um trabalho que possa se encaixar nesse lugar, por oportunidade, por convite, mas é um lugar que, para mim e para os Clowns, hoje em dia, não exerce nenhum tipo de sedução. Nenhum mesmo.

Cida Almeida

Ah, velha Maria. Eu fugi da caixa preta. Né?

Pascoal da Conceição

A Caixa Preta remete bastante à cultura europeia, que, na verdade, não deixa de ser inspiradora para o Zé Celso, porque aqui, se você olhar mais para frente, você vai ver uma caixa lá embaixo. Era um antigo teatro brasileiro, como era o TBC, o grande teatro europeu-brasileiro, trazido para cá pelos italianos, pelo Ciccillo Matarazzo, pelo... por outros grandes diretores, diretores que trouxeram conhecimento, que trouxeram um conhecimento italiano de organização, um conhecimento de teatro europeu, principalmente português e tal, trouxeram esse conhecimento desse teatro e tal, que norteou também a criação daqui.

Marcial Asevedo

Hoje em dia tem o celular, mas antigamente não tinha nada. Era só a caixa preta. Então as pessoas estavam ali, sentadas, passivas, com o olhar ativo, mas o resto passivo, à espera do que acontecesse ali. Então, existe uma concentração muito grande na caixa preta, e que aí eu posso falar baixinho, aí eu posso fazer coisas lentas, em silêncio. Eu posso tentar achar camadas de sutileza sobre o entendimento sobre o ser humano e sobre a vida. Muito mais sutis, muito mais sofisticados.

Fernando Yamamoto

Se eu pudesse, se o teatro popular, o teatro de rua fosse visto no lugar onde deve ser visto e não no lugar menor, porque é mais restrito, as possibilidades de circulação, etc., eu nunca mais faria. Não tenho nenhuma dúvida

Marcial Asevedo

É uma das coisas que eu admiro gente de rua que está competindo com tudo.

Fernando Yamamoto

É muito legal, mas, para a gente o lugar onde nos interessa, onde a gente se debruça quando a gente vai fazer nossos projetos, do jeito que a gente quer e tal, é a rua.

Cida Almeida

Eu fui, eu fui embora da caixa preta, né? Eu estou de volta. Eu adoro.

Se você quer saber, eu acho tão lindo a caixa preta. Mas assim, tem que ser muito... Caixa preta só me lembra bonecos.

Adoro brincar na caixa preta. Hoje, assim, eu queria voltar na caixa preta só para brincar. Brincar com bonecos.

Pascoal da Conceição

Quando eu ouço falar em Caixa Preta, eu não deixo de gostar, porque é um tipo de palco, um tipo de lugar para você se apresentar. Há um tipo de Caixa Preta que não é toda pintada de preto, não tem nada, mas que favorece um tipo de atuação, favorece um tipo de espetáculo, é como se fosse um teatro meio de igrejinha, assim, que você vê aquela caixinha e olhando naquela caixinha.

Marcial Asevedo

Lá não tem competição. A caixa preta neutralizou o mundo e aí eu posso me diluir porque a plateia está mais concentrada.

Fernando Yamamoto

Gosto de bons trabalhos lá. Mas eu acho que o nosso lugar enquanto artista é buscar uma outra relação, é romper com isso, é buscar um teatro de expressão latino-americana, brasileira, nordestina, e que não está nisso. Está em outros lugares.

Marcial Asevedo

E eu gosto muito de me diluir. De novo, dessa desconstrução das coisas. Eu posso até montar a pequena sereia, mas eu vou querer de um jeito que as pessoas nem reconheçam ela. E elas têm esse tempo de concentração, de ficar ali costurando o que elas sabem da pequena sereia com o que elas estão vendo.

Marcial Asevedo

Eu acho, eu adoro caixa preta. Porque aí eu me sinto mais livre de não precisar ser tão enfático e incisivo. É isso.

Vinícius Piedade

Então, você fala caixa-preta, eu já imagino uma experiência intimista. Um respirar junto com o espectador e ao mesmo tempo com o espectador respirar junto com o artista no palco.

Gabriel Dias

Então, quando eu ouço caixa preta é ali, aquele espaço, aquele momento, aquele sentimento, aquilo que está acontecendo agora, nesse espaço. É isso, tipo assim, chega aqui esse coração. Caixa preta é o local, é ali.

Ivan Cabral

É um lugar que pode vir cada vez mais gente, vai absorver todo mundo, vai abraçar todo mundo. Acho que esse também é o poder do teatro, de construir coisas.

Cida Almeida

É tão louco. Eu queria fazer um espetáculo lindo na caixa preta. Mas que eu tivesse para botar luz, para botar... sabe? Para mim é uma grande diversão. Eu só vou para a caixa preta quando eu puder usar a caixa preta com tudo aquilo que eu possa usar. Eu não tenho nada contra a caixa preta.

Juliana Oliveira

Decidimos pintar aqui de preto para ele poder ser múltiplo, para podermos jogar o que quisermos em cima.

Cida Almeida

Eu acho lindo, mas eu vejo que nem coisa de boneco mesmo de chita. Olha que doido.

E não é isso? Nós, quando estamos usando a caixa preta, nós somos isso.

Pascoal da Conceição

A caixa preta que você perguntou, o que ela tem de caixa preta, é quase como se ela fosse um microscópio, ela fecha o foco, deixa tudo preto, você não vê nada em volta, papapa.... talvez a câmera seja uma caixa preta, mas só como foco.

Juliana Oliveira

Mas, quando você pergunta caixa preta, para mim é um teatro. Não é nada tecnológico. Por mais que isso aqui, [a câmera] seja uma caixinha preta, isso aqui [o microfone] uma caixinha preta, e o celular uma caixinha preta, mas, para mim, caixa preta é um teatro. É isso.

Suely Figueiredo

Então Caixa Preta é um espaço em que nem todos os humanos dominam, mas confiamos no grupo que domina... ou estamos na meleca.

Cida Almeida

A caixa preta é o grande mistério.

4 E la nave va

Introdução da pesquisa

Imagem 13 - “Ela nave va”

Ó voz, que sina te levou

É hora

Partamos

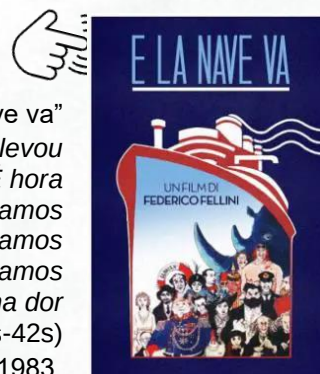
Amigos, partamos

O imenso tentamos

Na alegria ou na dor

(Fellini, 1983, 00s-42s)

Fonte: Poster de divulgação, “Ela nave va”, 1983.



Após assistirmos essa cena, começamos nossa viagem, propriamente dita. Deixemos um pouco de lado essas personagens, para que eu possa me apresentar um pouco. Não se preocupe que elas retornaram para conversar conosco, cada uma a seu tempo, conforme sejam evocadas nos assuntos que surgirem. Mas nesse momento em que zarpamos, gostaria de falar um pouco mais de mim e sobre as origens dessa pesquisa, que levaram a essa nossa viagem. Pensei em quantos trajetos foram percorridos e quantos ficaram para trás. Me recordei da imagem do Artenauta, criada pelo Professor Amílcar Martins, de Lisboa, que remete a essa figura do artista navegante, que navega pelos mares do fazer artístico, aportando com sua arte a cada novo lugar. Fui buscar o porto de minha rota artenáutica, para começar a brincadeira.

“Você está achando que isso aqui é brincadeira é, seu descuidado? Incorporou o estereótipo do marinheiro e exagerou no rum?”

É o que pode estar se perguntando você. Mas vou defender que isto aqui é sim brincadeira, pois brincar é uma das atitudes mais importantes. A proposta é um jogo com a memória e a articulação de ideias, em torno da pesquisa. Brincadeira também é jogo e meu objetivo é que você, primorosa testemunha deste meu relato, se divirta.

“Pode até ter brincadeira, mas tô vendo que não vai ser muito breve.”

Tentarei fazer meu melhor, mas permita-me começar a brincadeira, de um dos primeiros momentos em que este vórtice chamado teatro, atravessou minha existência, quando era ainda criança...

“Falei que ia ser longo. Vai voltar na infância? Vai dizer que fazia teatro na barriga da mãe?”

Olha que é muito possível, a história de criança não era ruim, mas posso resumir que meu pai me levou ao teatro quando ainda era criança e, como que sorrateiramente, este fazer teatral se incutiu em minha mente. Para não me alongar, pulo para o momento de entrada na faculdade. Foi em 2004, quando iniciava meu primeiro semestre no curso de Direção Teatral, da UFRJ, estava também cumprindo um último semestre no curso técnico de eletrônica, no CEFET/RJ.

Mais tarde, abandonadas as aspirações eletrônicas, percebi o quanto a literatura me chamava e busquei investigar produções realizadas por autores não reconhecidos pelo seu trabalho dramático, mas sim literário. Foi assim que, durante a faculdade, trabalhei com duas peças de João do Rio, “Que pena ser só ladrão”, e “Um chá das cinco”, que em virtude do verão carioca, virou “Um chá (gelado!) das Cinco”, com chá mate gelado feito em casa, sendo servido ao público.

“Um mate geladinho cairia bem agora”

Aliás, já estou botando minha água no fogo para fazer um pouco.

“Tá certo! Depois me manda um copo, mas continuemos.”

Certamente, camarada. Vamos para 2007, quando aliás, se faziam 90 anos da revolução russa. Entendeu? Camarada, Revolução russa?

“.....”

Tá bem, deixemos as brincadeiras paralelas e voltemos à principal, a da trajetória até a pesquisa. Em 2007, foi a vez de “O marinheiro”, de Fernando Pessoa. Construída em parceria com pessoas dos cursos de cenografia e indumentária, a peça “O Sonho do Marinheiro” transformava o lugar da cena em uma instalação, com o público sentado em meio a cordas e cartas, circundado e invadido pelos atores.

Em 2009 foi quando eu realizei aquele espetáculo do “Chá (gelado!) das cinco”. Aliás, o mate tá quase pronto. Vai querer um golinho?

“Opa! Pode mandar”.

Então, em 2009 eu havia terminado o curso de graduação na prática, porém, não de direito. Em meio à informatização dos sistemas, ainda 24 disciplinas não continham nota, por falta de processamento. O que fazer enquanto lutava pela inclusão das referidas notas? Seguir na universidade fazendo estágios e monitorias,

inclusive como forma de sustento financeiro, cursando matérias de outros cursos. Foram dois semestres onde pude ter contato com cenografia, indumentária, grego e até mesmo japonês.

“Tá bom, eu tava até aguentando toda essa história de formação, mas cá pra nós, japonês? Que raios me interessa se você fez ou não aula de japonês na faculdade?”

Apesar da prolixidade, eu prometo que o japonês tem importância, pois foi através dessa relação que cheguei ao cinema de Takeshi Kitano e seu filme “Dolls” (2002), que me levou ao segundo momento na academia, que foi o estudo das relações entre teatro com o cinema.

Em 2010, resolvido o imbróglio e de posse do meu diploma, visitava minha mãe, que se mudara para Natal, quando resolvi me informar sobre o mestrado em Artes Cênicas da UFRN. Acabei por descobrir a professora Maria Helena, com interesse em cinema que veio a se tornar minha orientadora.

“E aproveitou pra voltar a morar junto da mãe um tempinho”.

Esse foi certamente um bom motivo para fazer a pesquisa por lá. Além das praias do Rio Grande do Norte, mas essa é outra história.

Voltando à pesquisa, a escolha do filme “Dolls” (2002) me permitiu também um estudo que dialogava com o teatro *Bunraku*, me abrindo para distintas possibilidades na construção de uma noção de teatralidade, lidando com questões como, simultaneidade, fragmentação e manipulação.

Na etapa final do mestrado, em viagem para Portugal, conheci o professor Amílcar, e a figura do Artenauta, que já mencionei antes. Me assumindo um navegante, recebi a mensagem do amigo Guilherme, da época da graduação, sobre um concurso na Universidade Federal do Tocantins. Tracei a rota para região Norte e em 2013 aportava em Palmas, como professor no curso de Licenciatura em Teatro, onde estou até hoje.

A minha primeira tentativa de doutorado foi também para a UNESP, em um DINTER, ainda no diálogo entre teatro e cinema, em 2015. Foi em um período conturbado, onde havia assumido a coordenação do curso, o que, junto a outros fatores pessoais, me levou a depressão às vésperas do concurso. O projeto até foi

aprovado na primeira fase, mas não houve interesse em sua orientação e acabei não passando pela fase de entrevistas, onde aliás, estava uma professora chamada Carminda, que você, querida testemunha, talvez já tenha ouvido falar.

“Carminda? Esse nome não é estranho. Mas continue. Espero que a depressão tenha passado”

Agradeço a consideração e devo dizer que, apesar do descontentamento inicial com o não aceite, passada a fase de depressão, ficou claro que aquele não era o momento de um doutorado. Mais que isso, novas ideias foram surgindo. Foram inúmeras as atividades, desde experimentações de criação, passando por mostra de cinema, debates, viagens artenáticas por diferentes portos, aulas e projetos com companheiros de diferentes áreas, em especial, os da filosofia. Foi na filosofia, aliás que encontrei minha companheira de vida, Letícia, que faz jus ao nome, como a alegria em minha vida.

“Ou seja, tudo está bem, quando acaba bem, já diria Shakespeare”

Exatamente, luminar comparsa. Foi a partir deste período que outra relação começou a despontar, sorrateiramente, a cada nova ação realizada, na vontade de tornar visível ao menos uma fração do que produzia a quem estava distante, transmitindo e disponibilizando tudo que podia pelas mídias digitais, especialmente no meu canal de Youtube.

“Tá bem, não precisa ficar fazendo propaganda não, que quando puder eu dou uma olhada no seu canal, mas vamos logo para os finalmente”

Tentando não lhe decepcionar, me encaminho logo ao último espetáculo realizado antes de começar a efetivamente navegar nesta pesquisa. Foi em 2019, novamente com alunos de Teatro da UFT, com o espetáculo “Bagagem de Desjeitos”.

A encenação partiu de um grupo de alunos que ansiava trabalhar com imagens, para os quais eu propus um diálogo com o audiovisual, através de vídeos que retroalimentavam a cena e serviam de ambientação ao espetáculo. Os atores se viam imersos nesse grande painel audiovisual que discutia temas como racismo, machismo, a então nova presidência do país.

“Eita, que esse aí é melhor a gente nem lembrar”

Tudo levando ao desabamento da barragem em Brumadinho. Além do público presente, o espetáculo era transmitido ao vivo e teve cenas editadas como material para uma exposição posterior sob o mesmo nome. Uma construção de experiência em três níveis de testemunho: um presencial e contemporâneo ao acontecimento; um remoto, que acompanhava ao vivo através da transmissão digital; por fim, um testemunho extemporâneo, através da instalação, onde se apresentavam tanto elementos formadores do espetáculo, como rastros da realização.

“Já estou vendo aí alguma coisa de teatro e digital, não?”

É possível dizer que já se tratava de um primeiro mergulho neste mar das virtualidades, ainda que na época não me desse conta disso. Estavam lá diferentes níveis de presença e de acesso ao acontecimento teatral. Com o avanço tecnológico e as interações por meios digitais e virtuais, o próprio conceito de presença pode ser repensado. Como então uma arte que ainda se define pela presença lida com uma situação em que a própria presença se transforma? Como o teatro e o ensino de teatro se apresentam nessa realidade expandida, virtual?

“Opa! Falou alguma coisa de digital, de virtual. Será que finalmente chegou na pesquisa?”

Eu imaginei que você fosse pensar assim, bem-querida pessoa que me acompanha. E quando digo pessoa, não confundir com Fernando Pessoa, que aliás faz referência a outras pessoas, heterônimos...

“Ei, volta aqui! Não foge não! Agora que chegou no tema lá vai você desviar pra outro lugar.”

Tens razão. Já estava me perdendo. A verdade é que a partir desta relação, chegamos ao ponto fulcral desta celeuma, que é entender o que seria esta cena virtual, ou como também gosto de chamar, remota-digital e quais as suas implicações, tanto na cena, quanto no próprio ensino de teatro. Foi aí que eu fui buscar aquela mesma professora Carminda, agora como orientadora.

“Sabia que eu conhecia o nome dela. É professora da UNESP, onde você está pesquisando agora, não?”

Exatamente! Projeto aprovado, matrícula feita, e cá estou eu aqui, finalmente tentando falar sobre Teatro e virtualidades.

Isto nos leva a uma primeira problemática a ser abordada, que é a própria noção de virtualidade: Afinal, o que define algo como virtual?

“Eu posso até saber, mas quem tem de dizer isso aqui é você, ora bolas!”

Calma lá caríssima ou caríssimo ouvinte, que a resposta talvez não seja assim tão óbvia e, por isso mesmo, temos toda esta conversa para tratarmos do assunto. Afinal, para entendermos melhor o que seria um teatro virtual, precisamos primeiro pensar no próprio termo que o adjetiva, ou seja, pensar o que significa ‘virtual’.

Comecemos, didaticamente, pela análise do termo em dois dicionários: “Infopedia, dicionário de língua portuguesa” e “Michaelis, dicionário brasileiro de Língua Portuguesa”. Ambos estão disponíveis na internet, com o link para os verbetes nas referências ao final deste texto, para que você possa conferir se a observação deste autor será justa. Em ambos encontramos, dentre as definições de virtual, aquilo “que representa uma criação feita por programas de computador.” (MICHAELIS, 2021), que é “simulado por programa(s) de computador [ou] que se acede ou que se realiza por meios informáticos ou eletrônicos” (INFOPEDIA, 2021).

De modo inicial, esta definição já pode nos indicar um dos pontos que discutimos aqui. Teatro virtual, seria, portanto, todo aquele conjunto de ações teatrais, que se realiza através de meios informáticos, de mídias digitais, como redes sociais, sites, plataformas de streaming de vídeo.

Mas como artistas e arte-educadores, creio que devemos buscar uma compreensão mais ampla. E sim, quero crer que todas as pessoas que estão lendo este livro são, ao menos em potencial, artistas e educadores, afinal, é para vocês que estou escrevendo e buscando destrinchar toda uma terminologia que surge com as tecnologias contemporâneas.

Interessa bastante, portanto, outro significado também vinculado ao termo virtual e que pode ser encontrado nos mesmos dicionários já referidos: O de virtual como aquilo que existe como potência, como devir, no sentido de vir a ser.

“E que raios este tal de devir têm a ver com a arte e com o ensino de arte, que afinal, são os motivos pelos quais eu resolvi ler este trabalho?”

Pois eu me arrisco a dizer que tem tudo, já que a arte pode ser entendida também como devir. A arte é uma forma de produzirmos novos olhares para o mundo,

olhares que são mundos em potencial, são mundos a vir a ser, portanto, devir. Podemos então, dizer que são mundos virtuais. Arte é também virtualidade. Falarmos em teatro virtual, então é falarmos do encontro de duas virtualidades, a virtualidade da arte, que nos potencializa novos mundos, com a virtualidade proporcionada pela tecnologia informacional, que simula o mundo pelo meio digital, tecnológico.

O teatro seria, portanto, uma virtualidade que se insere tanto no tempo quanto no espaço e trabalha com sentidos visuais, auditivos, olfativos e, muitas vezes também táteis e gustativos. Se o teatro nos faz vir a ser uma nova forma de olhar para o mundo, quais os impactos dessa mediação da arte teatral pelo meio digital, dessa virtualização da virtualidade da arte? Quais as transformações do fazer teatral ao passar para um formato remoto-digital? São elas suficientes para estabelecerem características próprias e distintas, nesse encontro do teatro com as redes internéticas?

“Nem me fale que aqui essa internet vive dando problema!”

É assim mesmo, ciber-comparsa.

Acontece que, em 2020, tendo o teatro no ambiente digital como propósito de pesquisa, fui arrebatado, assim como todo o planeta, pelo advento da pandemia global, causada pela COVID-19. A necessidade de isolamento causou sequelas que ressoam até hoje, mas graças às medidas protetivas e à vacinação, nós podemos estar aqui também em nome daqueles que não estão mais conosco.

Imagem 14 - “E la nave va”

*Sua voz se calou
Um eco de vida
Nos sustentará
Amigos, partamos
Uma ode escrevamos
Memórias de vida
Nos acompanharão*

(Fellini, 1983, 43s-01m10s)

Fonte: Poster de divulgação, “Ela nave va”, 1983.



Os impactos da COVID acabaram por me motivar ainda mais a propor essa pesquisa. Ainda em 2020, no auge da pandemia, antes de entrar no doutorado, construí com alunos da UFT um espetáculo transmitido de modo totalmente remoto, “Delírios de uma vida quarentemada”, que tratava justamente das angústias causadas

pela quarentena e (des)conexão no ambiente digital. Durante esse período a necessidade de maior isolamento impulsionou a busca por ações transmitidas através das mídias digitais e reorganizou meu projeto, já que toda a possibilidade de pesquisa passou a se dar pelas mesmas formas que eu pretendia pesquisar, nessa nossa busca por uma presentificação através de outros meios.

“Que história é essa de se presentificação por outros meios?”

Presentificar nada mais é que o ato de se fazer presente, que nos acostumamos acompanhar todas as vezes em que nos sentamos na plateia de um teatro e vemos um artista entrar em cena, se fazendo presente diante de nós. Como manter esta relação de potencialização da presença, em uma troca através de mídias digitais, de ambientes virtuais? Como navegarmos juntos nesse oceano das virtualidades?

Aos poucos fui me deparando com outros questionamentos, como o impacto dos algoritmos e da nossa relação com as ferramentas criadas pelas empresas de tecnologia. Ao apresentar minha pesquisa percebo que acabei por abrir mais dúvidas que certezas. Não fui capaz de encontrar respostas, tanto quando encontrei perguntas.

“Mas se você não vai me responder nada, então porque eu deveria seguir nessa leitura?”

O motivo que invoco para seguirmos juntos é que talvez esse seja mesmo o caminho quando pensamos na arte e na educação, que é a área na qual esta pesquisa se insere. Mais do que uma explicação objetiva, seguirmos explorando, buscando olharmos subjetiva e criticamente para o que se apresenta nessa viagem, que não termina em nós mesmos.

Por isso escolhi para essa introdução as palavras cantadas no começo do filme de Fellini, de 1983, que evocam uma voz que se calou, mas ecoa naqueles que a recordam. Um filme que recordo, mesmo tendo sido lançado três anos antes de eu nascer, e que conta uma história de antes do próprio Fellini também ter nascido. Aliás, a própria música de Gianfranco Plenizio se estrutura em cima da abertura de uma ópera de Verdi, da segunda metade do século XIX, que por sua vez, se baseia em um drama espanhol do início daquele século, mas mistura trechos de uma peça do

alemão Schiller, do século anterior. Enquanto a própria peça de Schiller tem trechos baseados na obra de um monge agostiniano do Século XVII.³

“Peraí! Eu, inocente, achei que era muito você ameaçar voltar na infância, pra falar da relação com o teatro. Mas tudo bem, a conversa seguiu. Só que agora, depois de tudo, você chega e me volta até o século XVII? E com esse monte de europeu aí? Olha, já que é pra tanto, talvez fosse melhor voltar pra antes deles invadirem as Américas e me deixar fora disso”.

Tens um importante argumento. Quis falar das referências e acabei por desvelar o colonialismo que se impregna sem que nos demos conta. Como um homem preto, suburbano, que já foi vítima de racismo e preconceito, é óbvio que a questão perpassa sim meu pensamento e minha pesquisa, tanto que estou aqui abordando o tema. Mas tenho de admitir que minha formação se deu em grande parte por autores de uma centralidade europeia e que o meu processo, de vida e de pesquisa, caminha atualmente para uma perspectiva descolonial, numa tentativa de superação da opressão do colonialismo, mas sem romper completamente com autores e autoras que, de certo modo, fazem parte do meu pensamento.

“Acho que entendi. Deu pra perceber isso em algumas das referências que apontou”

Mas se tratando de referências, o que eu queria demonstrar quando falava do filme de Fellini e de toda a bagagem por trás dele, é como carregamos as vozes daqueles que vieram antes de nós, naquilo que produzimos. Em suma, quero dizer que mais do que a busca por um novo conceito, ou terminologia acadêmica, esta pesquisa busca re-acordar caminhos traçados por outros que vieram antes de mim. Vilém Flusser, que é um dos autores que mais me influenciou nesta pesquisa, no seu epitáfio diz muito sobre isso.

“Olha aí, outro europeu?”

³ Para escrever “La forza del destino”, que estreou em 1862, Verdi se inspirou em duas obras. A trama se baseia no drama “Don Álvaro, o La Fuerza del sino”, de Ángel de Saavedra, de 1835, misturado com trechos inspirados por cenas da peça “Wallensteins Lager”, de Friederich Schiller, parte da trilogia de “Wallenstein”, completada em 1799. Já a peça de Schiller, que se passa no século XVII, tem um trecho inspirado no livro “Auf, auf, ihr Christen”, de 1683, escrito pelo monge alemão Abraham a Sancta Clara, da ordem dos agostinianos descalços, que, como o próprio nome deixa claro, segue a linha de pensamento de Santo Agostinho que viveu entre os séculos IV e V.

Poxa vida, camarada, pelo menos o Flusser foi naturalizado brasileiro.

“Tá bem, vai lá, qual a frase?”

Na lápide que ele divide com sua esposa Edith, há um pequeno trecho em português que diz: “Não morreremos conjugados. ‘Nós’ nunca morreremos, porque apenas eu e tu, a solidão é para a morte”. Como indivíduo, eu posso perecer, mas a força de uma coletividade mantém viva as vozes de todos nós que já passamos e de todos nós que ainda estão a vir. Paradoxalmente, esse é o exato motivo pelo qual escolhi não usar o plural majestático na escrita desta navegação.

“Plural majestático? Ora, ora! Contar-me-ei mais vossa sapiência.”

Me refiro ao uso da primeira pessoa no plural (nós), ao invés da primeira pessoa no singular (eu). Porque esse “nós” não se dispõe a uma noção de coletividade, de aproximação, quando pelo contrário, se utiliza como um modo de designação de autoridade, não atoa majestático, ou mesmo de generalidade.

“Ué, mas você falou contra a individualidade, trouxe até uma citação que critica o “eu” e o “tu” e me diz logo depois que não vai usar o “nós”. Como é que é isso daí?”

Mas aí que está. Eu pretendo sim evocar essa primeira pessoa no plural, mas como diálogo, como conexão, no sentido daquilo que fale a respeito de todos nós que nos juntemos aqui nessa reflexão. E não como um majestático “nós” impessoal, que falasse a um vós também completamente genérico e desprovido de existência. Falo eu para tu, sabendo, como nos disse Flusser que estaremos fadados à solidão se não formos capazes de construirmos um “nós” como coletividade, como encontro e como possibilidade de encontro.

“Aliás, falando nesse encontro, achei que essa era uma introdução, mas até agora você não me disse quais capítulos veremos. Ou se preferir, qual o roteiro dessa navegação.”

É verdade! Já estamos partindo e até agora não lhe passei nosso itinerário previsto. Bom, nossa viagem vai começar tomando impulso na corrente dos algoritmos, rumo ao mar internético, onde proponho analisarmos a relação com os aparelhos e com a comunicação midiática. Vivemos um tempo em que a amplitude de conexão nos permite acompanhar, mesmo à distância, as mais variadas atividades.

Como saber para onde nadar, em meio a esse oceano conteudístico, que aumenta exponencialmente a cada dia?

“Me diga você!”

Diante de padrões que não percebemos, inventa-se para nós um sujeito, uma máscara que vestimos e depois não sabemos mais como diferenciá-la de nós mesmos. É preciso despertarmos do adormecimento dessas máscaras, ou a gente corre o risco de sermos sufocados por elas. Este início turbulento, aliás há de testar nossa capacidade de navegação. Deixaremos os algoritmos nos levarem, ignorando todos os problemas que vimos anteriormente, até que fiquemos à deriva?

“Nossa navegação? Mas eu sou só passageiro. Você quem está no leme.”

É verdade que estou guiando o navio, mas esta navegação só faz sentido se for possível dialogar com você, que se dispôs a vir junto. E depois de um turbulento início, passando pelas ondas da recepção, teremos como pensar nos impactos deste modelo informacional no fazer teatral, pensando em minhas próprias experiências como professor-e-encenador, mas também em exemplos de nossos entrevistados e de referências, como Artaud e Brecht, buscando caminhos na fragmentação do tempo, na sobrecarga de dados e na oscilação metamoderna, entre crença e descrença. Ao final de nossa viagem, buscarei confrontar o mito da neutralidade e conversar um pouco mais sobre a noção de mediatização, nesse lugar das telas e mídias digitais, para então fazermos uma breve parada, até encontrarmos diretamente com Vilém Flusser, ao final de nossa jornada.

“Flusser é o que você citou agora a pouco. Achei que ele tinha morrido. Como vai embarcar conosco?”

Exatamente porque o “nós” nunca morre, que posso evocá-lo então através das palavras de seus escritos, a memória do que ele nos deixou.

O encontro é uma conversa imaginada, onde reflito sobre a necessidade em ser coletivo e romper com a individualização excessiva. Uma última conversa com este referencial passado, encerrando nossa viagem de trocas imaginadas e realizadas, entre nós e junto a artistas e pensadores que compartilharam reflexivamente algumas de suas experiências. Se tudo der certo, espero trazer nesse

diário de bordo, um registro que ajude a quem mais estiver buscando navegar por essas águas.

Me lanço então ao mar, esperando que você venha junto, que nossa nau atravesse essa navegação entre vozes, passadas e presentes, que ajudarão a (des)organizar nossa rota. Tentando o imenso, na esperança de que esses ecos de vida produzam alguma reflexão que consiga nos sustentar.

“Temos então uma longa jornada pela frente.”

Certamente! Rápido que nossa embarcação começa a ganhar velocidade, pegamos uma corrente que nos carrega pelos algoritmos. Acomode-nos bem.

Imagem 15 - “E la nave va”

*Sintamos todos
As alegrias e os lutos
O cortejo está partindo
E o navio vai zarpar
O navio vai zarpar
Vamos, vamos
O navio vai zarpar*

(Fellini, 1983, 02m37s-03m11s)

Fonte: Poster de divulgação, “Ela nave va”, 1983.



5 Carregado na corrente dos algoritmos

Uma reflexão sobre o funcionamento da interação nas redes e como isso afeta nossa capacidade de agência

Imagem 16 - “Corsário”

*Vou partir a geleira azul da solidão
E buscar a mão do mar
Me arrastar até o mar, procurar o mar*

(Aldir Blanc e João Bosco, 1981, 01m53s-02m22s)

Fonte: Album “Essa é a sua vida”, 1981.



O vento está favorável, a maré está boa, mas parece que o navio ganhou vida própria. Ainda no início de nossa viagem eu percebo que não estou completamente no comando de nossa embarcação. Quer dizer, sou eu quem está segurando o leme, mas os caminhos sendo traçados parecem todos pré-programados, como se antes mesmo que eu pudesse decidir qual rumo tomar, este rumo já estivesse sendo definido para mim, pelos aparelhos que automatizam toda a nossa navegação pelo mar das virtualidades.

Entramos em uma corrente que flui suave e quase que ininterruptamente, nos carregando por uma zona de conforto, organizada e alimentada em torno da nossa atenção. Ao invés de navegar, estamos sendo navegados, arrastados por essa sequência de movimentos que sequer absorvemos. Se existe alguma chance de perdermos completamente o rumo, precisamos olhar para esses movimentos, essa operação algorítmica que (re)organiza nosso caminho, como se soubesse mais de nós, que nós mesmos.

“Mal começamos a viagem e já nos perdemos? Olha pra onde você vai me levar, hein!”

Tranquilidade, minha contraparte. Tomemos com força o leme da embarcação e tracemos coordenadas pelo tempo-espaco para o século VIII no sul do mar Aral, na antiga Pérsia. Lá, chegamos à região de Khowarezm, onde antes do algoritmo encontramos o algarismo, ou melhor, al-Khwarizmi. Mais precisamente Muḥammad

ibn Mūsā al-Khwārizmī, um antigo pensador persa, considerado um dos fundadores da álgebra.

“O que que a gente veio fazer na Pérsia? Aliás, onde é que fica a Pérsia mesmo? Não são os persas que entraram em guerra contra os Gregos, na antiguidade?”

Isso mesmo, a antiga Pérsia é o que conhecemos hoje pelo nome de Irã, e a guerra que você fala aconteceu nos séculos VI e V a.C. retratada por Heródoto e que inspirou o texto de Os Persas, a tragédia grega mais antiga que temos acesso, escrita por Ésquilo, enfatizando a culpa da derrota persa na figura do rei Xerxes.

“Xerxes que depois foi interpretado pelo Rodrigo Santoro careca, cheio de piercings e joias, na continuação do filme dos 300”

Bem lembrado! Mas voltemos ao ponto.

“Sim! Você falava de um pensador da Pérsia. Atual Irã”

Exatamente. Eu falava do Muḥammad al-Khwārizmī, nascido muito tempo depois da guerra entre persas e gregos, em 780. Como sabemos atualmente, o prefixo *al*, na língua árabe, funciona como um artigo que acompanha a palavra. Mas na tradução do seu *Livro da Restauração e do Balanceamento* para o latim, a expressão *al-jabr*, que tem o sentido de a reconstituição, ou a restauração, virou a palavra álgebra⁴. E em outra corruptela latina, agora de seu nome, al-Khwarizmi virou Algoritmi, de onde surgiram os termos algarismo e algoritmo.

Os algarismos são representações numéricas que também podem ser chamados dígitos, termo que tem origem no uso dos dedos nas contagens. E é dos dígitos que chegamos no digital.

Eu sei que você deve estar se perguntando aonde essa tergiversação vai nos levar.

“Estou mesmo”

⁴ Se você tiver conhecimento da língua árabe, há uma versão digitalizada do livro de al-Khwarizmi está disponível no Internet Archive, pelo link: https://archive.org/embed/aljabar_alkhwarizmi.

Creio ser importante começarmos resgatando a relação entre os algarismos e o mundo digital. Até porque essa compreensão do mundo como algo calculável, mas indescritível, vai estar no cerne da reflexão de um dos nossos referenciais para essa pesquisa, que é o filósofo tcheco, naturalizado brasileiro, Vilém Flusser.

“Nossos?”

Perdão, preciso abrir um parêntese aqui, pois usei a expressão “nossos referenciais” na primeira pessoa do plural, como se estivesse em uma escrita formal, acadêmica, despersonalizada, quando na verdade, ao falar em nossos, quis de fato incluir a sua pessoa junto à minha ação de pensar, minha pensação. Foi como se eu quisesse dizer: Minha querida companhia reflexiva, para seguirmos nossa troca de pensações, o Vilém Flusser vai ser uma referência fundamental para nós.

“Como diria Paulinho: ‘Tá legal, eu aceito o argumento, mas não me altere o samba tanto assim’.”⁵

Eu sei que estou do lado de quem quer navegar, então proponho que façamos *como o velho marinheiro, que durante o nevoeiro, leva o barco devagar*⁶.

Traçar essa relação desde os algarismos é importante, pois ao estabelecermos o cálculo, tivemos de fragmentar o todo em pedrinhas e, com o avanço da física, conhecemos a estrutura do átomo e as partículas que formam a matéria. Desvelamos o mundo em fragmentos e o tornamos calculável. “Não são os números que são adequados ao mundo, mas o contrário: nós montamos o mundo de modo que se tornasse adequado ao nosso código numérico.” (Flusser, 2017 p.78).

Vivemos em um tempo em que a escrita perde lugar, como apontava Vilém Flusser, em uma suposta rabugice que transpõe já sua relação bem-humorada com o tema:

Por que as máquinas de escrever estalam? A explicação é simples: o estalar condiz mais com a mecanização do que o deslizar. As máquinas são gatas, mesmo quando parecem estar deslizando. É o que se percebe nos carros, ou nos projetores de filme quando estão funcionando mal. [...] Mas a explicação não é suficiente. Eis por que os números convêm ao mundo, mas as letras

⁵ Trecho de “Argumento”, (Paulinho da Viola, 1975). Disponível em <https://youtu.be/EXo-ohvQeq0?si=xAzXq0R2mt7LXmr2>.

⁶ Outro trecho da música “Argumento”.

não. O mundo é calculável, mas indescritível. Por isso os números deveriam livrar-se do código alfanumérico e tornar-se independentes. As letras induzem meras conversas vazias sobre o mundo, e deveriam ser deixadas de lado como algo inadequado a ele. E é isso, de fato, o que vem ocorrendo. Os números migram do sistema alfanumérico para novos sistemas (como por exemplo os digitais) e alimentam os computadores. As letras, por sua vez (se quiserem sobreviver), devem simular os números. Por isso as máquinas de escrever estalam. (Flusser, 2017, p.77).

Algoritmos são sequências de instruções ou mesmo operações organizadas para alcançar um objetivo, sendo necessário que os passos dessas sequências sejam operados sistematicamente. Um algoritmo, portanto, conta com a entrada (input) e saída (output) de informações, que são mediadas pelas instruções prévias. Portanto, mesmo quando não organizados por números, os algoritmos funcionam em uma lógica sistemática.

“Perái, me explica melhor esse negócio aí!”

Por exemplo, se pensarmos o algoritmo como uma encenação teatral. Existem os dados de entrada, formados pelo texto, os atores, a equipe cenotécnica, além dos materiais a serem utilizados. Há também a etapa de processamento, ou de instruções lógicas, que seriam os ensaios, assim como as instruções para a formulação de cenários, figurinos, iluminação. Por fim, atinge-se um resultado, que nesse caso seriam as apresentações do espetáculo.

“Quer dizer que é tipo uma receita de bolo?”

Exatamente. Numa receita você tem os ingredientes (dados de entrada), o modo de cozimento (etapa de processamento, ou de instruções lógicas) e o alimento pronto, que seria o resultado. Essa estrutura sistemática dos comandos é fundamental. Se você esquecer de algum dos dados de entrada, ou pular alguma etapa de processamento, o resultado não se concretiza. Voltando à nossa analogia com o teatro, se não tivermos os atores, ou se pularmos a etapa “ensaio da peça”, no final não teremos mais o nosso espetáculo. Ou seja, a ordem sequencial de comandos, nessa estrutura sistemática, é quem determina o resultado, o output a ser obtido.

“Meu output pode ser um bolo de cenoura com cobertura de chocolate.”

Isso nos leva a outro ponto importante, que é o fato da complexidade do algoritmo ser determinada pelo objetivo a ser alcançado. Para fazer um bolo de

chocolate utilizamos ovos, tanto quando para fazermos um ovo frito, mas precisamos de instruções um pouco mais complexas no primeiro caso, do que no segundo. Também na construção algorítmica, uma sequência de simples instruções pode se tornar mais complexa, caso necessite atingir outros objetivos. Os algoritmos podem, portanto, seguir crescendo e agregando novos comandos, para dar conta dos objetivos necessários. Quando estamos usando um programa no computador e, de repente, ele dá aquela travada, antes de continuar, geralmente é porque ele está recebendo novas informações, às quais ele não estava previamente programado para processar. Quando, depois desse gaguejar, ele destrava, é porque já inseriu os novos comandos e sua programação agora pode lidar com o que foi demandado.

“Meu computador então é praticamente o Rui Barbosa Sá Silva”

Grande personagem do José Vasconcelos!

Imagem 17 - José Vasconcelos como o personagem gago Rui Barbosa Sá Silva, no programa Escolinha do Professor Raimundo.

Fonte: Escolinha do Professor Raimundo, 1993.



Mas voltando à gagueira das máquinas, é importante percebermos que essas estruturas moldam nossa relação com o mundo, que se dá cada vez menos pela fluidez do pensamento linear, histórico, mas pelo gaguejar do mundo fragmentado. Isso não quer dizer que vamos sair todos gaguejando por aí em nossas falas, mas perceba que nosso modo de escrita, por exemplo, já não se constitui mais do ato de traçarmos linhas contíguas em uma superfície, mas na digitação, na ação de espetarmos nossos dedos, nossos dígitos, em pequenas teclas que foram dispostas sistematicamente em um teclado.

“Somos obrigados a calcular em vez de escrever, e se, apesar disso, quisermos escrever, teremos de fazer as máquinas estalar.” (Flusser, 2017, p. 79)

O teclado que estou usando para digitar essas palavras é um excelente exemplo. A disposição das teclas, inclusive, age como uma programação. As letras, números e símbolos são os dados de entrada, são os inputs disponíveis. Ao clicar nelas em determinada sequência, eu determino os outputs desejados, na forma destas palavras que você agora está lendo.

“E isso tudo sem gastar anos escrevinhando em cadernos de caligrafia.”

Pois é, nosso mundo gagueja, pois não se estrutura mais na lógica linear da escrita alfabética, e sim no estalar pontual dos dígitos.

Deve-se examinar o gesto envolvido no ato de fazer contas, que é oposto ao gesto de escrever. Quando a escrita era manual, o que se fazia era traçar, da esquerda para a direita (no que diz respeito aos povos ocidentais), uma linha toda torcida com interrupções em certos lugares. Consistia num gesto linear. Para calcular, é preciso escolher pedrinhas num monte e acumulá-las em pequenos montículos. Trata-se de um gesto pontual. Em primeiro lugar, calcula-se (ao escolher) e depois computa-se (ao acumular). Analisa-se primeiro para depois sintetizar. (Flusser, 2017, p.79-80)

O método de entrada determina que ordem eu devo seguir para atingir o objetivo. No meu caso, estou utilizando o padrão QWERTY, que representa a ordem das primeiras cinco letras dispostas no teclado, adaptado para o português brasileiro, o que significa que meu teclado possui, por exemplo, uma tecla específica para a letra “ç”. Para demonstrar o quanto impacta essa programação, se eu utilizar o mesmo movimento de dedos, pressionando as mesmas teclas no teclado, mas trocando o padrão QWERTY, pelo francês AZERTY, eu transformo azul em qwul, que não me parece em nada uma cor agradável. E transformo a letra de uma famosa música sobre essa cor, na estranha frase: Cqnetq qwul; qwul cqnetq; cqnetq qwul est^q ,grcqdq nq ,inhq letrq

“Por favor, não me peça pra cantar isso”.

Nós não pensamos nisso enquanto digitamos um texto. Agora mesmo, enquanto esboço estas palavras, eu realizo movimentos voluntários que se expressam a partir de padrões aprendidos em uma memória implícita. Antes mesmo dos teclados de computador, ainda no século passado, eu já utilizava esse padrão de teclas em uma máquina de escrever que tínhamos em casa.

A mente humana não é, como o ChatGPT e seus semelhantes, uma pesada máquina estatística para encontrar padrões semelhantes, devorando centenas de terabytes de dados e extrapolando a resposta mais provável numa conversa ou a resposta mais plausível para uma pergunta científica. Pelo contrário, a mente humana é um sistema surpreendentemente eficiente e até elegante que opera com pequenas quantidades de informação; procura não inferir correlações brutas entre pontos de dados, mas criar explicações. (Chomsky, Roberts e Watumull, 2023).

“Mas vem cá, eu entendo a preocupação, mas qual a importância disso para o teatro?”

Excelente questão. O que considero importante é percebermos como essa relação com o digital afeta nossa subjetividade, que vai sendo moldada pelo funcionamento desses algoritmos na troca constante de informações. E se falamos de fazer e ensinar teatro numa relação com o ambiente digital, essa afetação atinge diretamente os entes da relação, afinal, tanto os espectadores, como os artistas, assim como educadores e estudantes desse teatro são internautas, nesse devir navegador pelo oceano das redes

Mas trazendo a relação com o teatro para um exemplo prático, a nossa capacidade de enxergar padrões, que me referia anteriormente, serviu de base para uma cena do espetáculo “Delírios de uma vida quarentenada”, que foi uma criação da turma de montagem do curso de Teatro da UFT, dirigida por mim, na retomada de atividades acadêmicas durante o período da pandemia da COVID-19.

A cena que explorava padrões era uma espécie de bate-papo, como você pode ver na imagem a seguir.

“Uma conversa online, em um espetáculo remoto, é isso?”

Essa era a ideia, mas para falar mais eu vou trazer para nossa conversa o Gabriel Dias, ator e produtor do espetáculo, com quem conversei em entrevista.

Imagem 18 - Alitânia Amaral e Gabriel Dias no espetáculo “Delírios de uma vida quarentenada”.
Fonte: elaborado pelo autor, 2021.



Gabriel Dias: Ah, sim. Bom, essa parte específica do espetáculo já foi numa segunda apresentação que a gente fez, em que a gente já podia estar em poucas pessoas, claro, mas já presencial, então a gente pôde explorar algumas características do espetáculo de forma presencial, e aí dentro dessa ideia a gente continuou com a história, no sentido de que a gente estaria em espaços diferentes, né, como se fosse uma videochamada mesmo lá no Meet, né, e aí brincar com isso foi muito legal, porque foi passar essa sensação para as

peessoas de que a gente estava em locais diferentes, sendo que a gente estava no mesmo local, e essa brincadeira, quando se dissolve, quando ela aparece e a pessoa percebe que a gente não está em locais separados, que a gente está no mesmo lugar, é divertido. (9h28m – 11h30m).

“Peraí, o espetáculo então era remoto ou presencial? Agora confundi.”

Então, como diz o Gabriel, essa apresentação se deu quando já podíamos nos encontrar em grupos pequenos, entre final de 2021 e início de 2022, com o espetáculo seguindo sua transmissão remota, afinal os teatros seguiam fechados, mas nos possibilitando fazer algumas cenas ao vivo, tomando todas as medidas de controle necessárias, obviamente, e com o elenco já tendo se vacinado.

“Opa! Fundamental essa informação.”

Claro! Até porque o espetáculo fazia também um apelo para que as pessoas se vacinassem e seguissem respeitando as medidas de controle da pandemia.

Mas e a conversa, não era remota? Como era aquela cena da imagem então?”

A conversa fingia ser remota e usava do nosso reconhecimento do formato para causar essa sensação. O cenário alinhava dois espaços, completados pela moldura digital, induzindo a sensação de que cada um estava em sua casa.



Imagem 19 - Trecho com a revelação da conversa no mesmo espaço. “Delírios de uma vida quarentemada”. Fonte: elaborado pelo autor, 2021.

As falas também faziam referência ao isolamento imposto pela pandemia, com um roteiro base ensaiado, mas aberta a improvisações na hora.

Esse diálogo levava ao momento em que as personagens acabavam revelando que não estavam em casa, mas sim no laboratório do curso de teatro da UFT e se questionando por que não estavam gravando juntas, para então se revelar a artimanha, encerrando a cena.

Após a revelação de que estavam no mesmo espaço, eles sediam lugar para uma terceira personagem, que fazia propaganda de um produto absurdo, mas que fazia referência justamente ao ato de não enxergar, criticando diretamente aquelas pessoas que seguiam ignorando os efeitos da pandemia e as medidas de combate ao vírus.

Imagem 20 - Trecho com a propaganda do “Inibidor de Realidade”. Caso deseje ver esse trecho de um minuto do espetáculo, basta clicar aqui. “Delírios de uma vida quarentemada”. Fonte: elaborado pelo autor, 2021.



Nas diferentes apresentações os atores revezavam os papéis, com variações tanto da conversa, como da propaganda, como mostram as imagens a seguir.

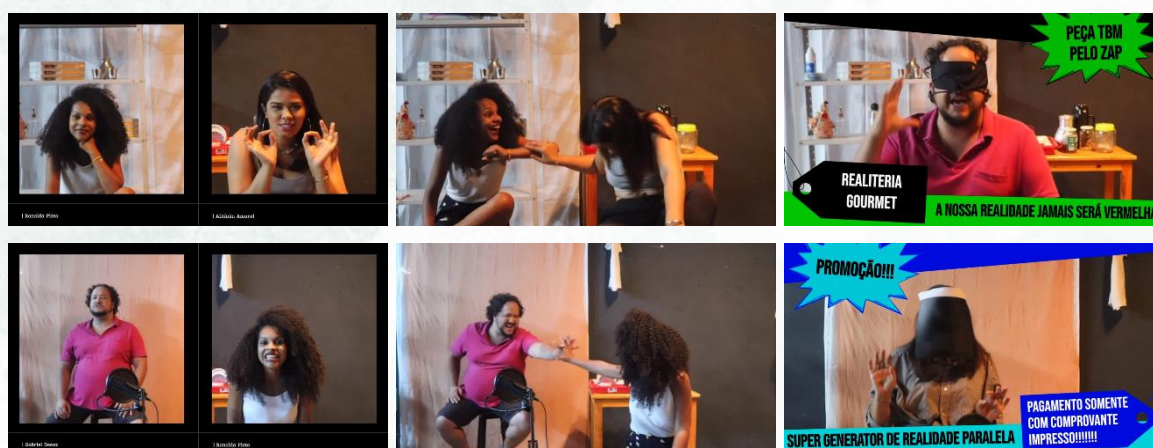


Imagem 21 - Variações de cenas do espetáculo “Delírios de uma vida quarentemada”. Fonte: elaborado pelo autor, 2021.

Aqui é preciso ressaltarmos a plasticidade da nossa formação cognitiva. Como pudemos ver na estrutura do teclado que muda a letra da música, tal como na nossa percepção do formato de conversas online que pode ser simulado em cena, nós temos uma altíssima capacidade de reconhecer e naturalizar padrões. Em contraponto, os exemplos de crianças que sobreviveram longe do convívio social revelam como até mesmo o desenvolvimento do que entendemos como nossa humanidade faz parte do convívio e da cultura.

No filme “O Enigma de Kaspar Hauser” (1974), Werner Herzog se baseia na história real de um rapaz que apareceu em 1828, depois de ter passado a vida encarcerado. Sua origem é incerta, mas suspeita-se que seria herdeiro de um trono germânico, sequestrado quando criança e confinado em um porão, para não obtivesse a coroa. O único contato que possuía era com a voz do homem que lhe trazia água e comida e o ensinou algumas poucas palavras.

Ao longo dos anos, Kaspar desenvolveu sua comunicabilidade e foi capaz de relatar parte da própria história, mas não se adaptou ao convívio em sociedade. Desprovido de quaisquer práticas culturais, ele não percebia a realidade como aqueles à sua volta. Kaspar cresceu impelido a construir uma existência outra, que impedia sua adaptação à vida em sociedade.

Imagem 22 – O enigma de Kaspar Hauser.
“Pessoas são como lobos, para mim”, diz Kaspar Hauser, interpretado por Bruno Schleinstein, no filme de Herzog, deixando claro o estranhamento diante dessa vida em sociedade. Caso deseje, é possível ver o trailer do filme, com legendas em inglês, clicando na imagem.

Fonte: Fotograma do Trailer “The Enigma of Kaspar Hauser”, 1974.



De fato, pior do que os enigmas atirados ao espectador, é o estranho mundo em que se vê, de repente, plantado, atônito, perplexo, o próprio Kaspar Hauser. Seu olhar fixo diante de pessoas, ruas, caras, objetos, paisagens. Tudo assusta. As dimensões, os movimentos, a lógica, a perspectiva, o pensamento, a fala, o riso. (Blinkstein, 2003, p.12)

Enquanto Kaspar Hauser teria crescido em isolamento, há também as histórias de humanos que cresceram em ambiente selvagem, sendo “adotados” por animais.

Desde narrativas mitológicas, como a da fundação de Roma, quando os gêmeos Rômulo e Remo teriam sido amamentados por uma loba, símbolo da cidade, até casos reais, como o das irmãs Amala e Kamala, criadas por uma matilha de lobos.

Imagem 23 –Loba Capitolina. Escultura de autor desconhecido. Séc. XI-XII. Fonte: Museus Capitolinos, Roma, Wikimedia Commons, 2011.



“Eu lembrei do Mogli. Adorava aquele desenho.”

A animação da Disney “Mogli - O menino Lobo” (1967), adaptação de “O livro da selva” (1894), conta a história desse menino que, perdido na selva, foi criado por lobos e em amizade com outros animais, como o urso Balu.

“Eu uso o necessário, somente o necessário, o extraordinário é demais”

Pois se na ficção o menino Mogli foi capaz de se adaptar tanto aos animais, quanto à sociedade, inclusive vivendo depois em uma vila de humanos, a realidade foi muito diferente no caso das irmãs indianas Kamala e Amala. Em 1920 o reverendo Joseph Singh passava com sua missão na aldeia de Godamuri, em Midnapur, leste da Índia, quando ouviu sobre uma espécie de homem-fantasma que rondava a região.

À noite, o homem veio até nós e relatou com muito medo sobre um homem-fantasma na selva próxima. O Mantish-Bagha (homem-fantasma) era como um homem em seus membros com uma horrível cabeça de fantasma. Ao perguntar, ele me disse que podia ser visto ao anoitecer. (Singh; Zingg, 1942, p. 3 – tradução nossa)⁷

Peraí, homem-fantasma? Mas a gente não tava falando das meninas lobo?

Pois é, o reverendo ficou tão intrigado com aquela história que resolveu investigar mais. Após algumas tentativas frustradas, o reverendo pediu que construíssem um machan, uma espécie de plataforma de observação para caça, suspensa em uma árvore próxima do local onde o fantasma havia sido visto. No dia 09 de outubro de 1920, o grupo se preparou para enfrentar o homem-fantasma, porém, de um buraco saíram dois lobos adultos, seguidos por dois filhotes, até que ele apareceu.

Logo depois dos filhotes veio o fantasma – um ser de aparência horrível – mãos, pés e corpo como um ser humano; mas a cabeça era uma grande bola de algo que cobria os ombros e a parte superior do busto, deixando visível apenas um contorno nítido do rosto, e era humano. Logo atrás veio outra criatura horrível, exatamente igual à primeira, mas menor em tamanho. Seus olhos eram brilhantes e penetrantes, diferentemente dos olhos humanos.

⁷ At night the man came to us and reported in great fear about a man-ghost in the jungle close by. The Mantish-Bagha (man-ghost) was like a man in his limbs with a hideous head of a ghost. On inquiry, he told me that it could be seen at dusk. (Singh; Zingg, 1942, p. 3).

Cheguei imediatamente à conclusão de que se tratava de seres humanos. (Singh; Zingg, 1942, p. 5 – tradução nossa⁸).

“Eram as meninas?!”

Elas mesmas, resgatadas definitivamente pelo reverendo, elas foram levadas para um orfanato em Midnapur, que ele coordenava junto com sua esposa. Lá, elas receberam os nomes. De acordo com o diário de Singh, Kamala, a mais velha, tinha cerca de 8 anos, enquanto Amala tinha em torno de um ano e meio. Apesar de serem ainda crianças, no convívio com os lobos as duas tiveram sua existência tão condicionada, que jamais se adaptaram completamente ao convívio com humanos. Um dos exemplos está na relação com Benjamin, criança que vivia no mesmo orfanato.

Presume-se que quando elas encontraram alguma diferença e entenderam que ele era de natureza bastante distinta delas, então começaram a não gostar dele. Depois disso, quando souberam plenamente que ele não era como elas, brigaram com ele, o que o assustou tanto que ele abandonou completamente a companhia e nunca mais se aproximou delas. (Singh; Zingg, 1942, p.14 – tradução nossa⁹)

“Coitado do Benjamin, foi ser amigo e saiu todo mordido e arranhado.”

Coitado do Benjamin, mas coitadas das meninas também. Como o próprio Singh aponta em seu diário, essa reação pode ter sido provocada pela frustração, ou até mesmo raiva, de perceber que ele não era igual a elas. O suposto desajuste nos modos de Kamala e Amala foi tomado pelo reverendo como a ideia de que elas seriam como bebês, ainda formando seu jeito de andar e comunicar. Mas elas não eram como Benjamin. Elas já haviam passado por um processo formativo.

“Elas se formaram junto aos lobos.”

⁸ Close after the cubs came the ghost — a hideous-looking being — hand, foot, and body like a human being; but the head was a big ball of something covering the shoulders and the upper portion of the bust, leaving only a sharp contour of the face visible, and it was human. Close at its heels there came another awful creature exactly like the first, but smaller in size. Their eyes were bright and piercing, unlike human eyes. I at once came to the conclusion that these were human beings. (Singh; Zingg, 1942, p. 5).

⁹ It is presumed that when they found some difference and understood that he was quite different in nature from them, then they commenced to dislike him. After this when they fully came to know that he was not one of them, then they fought with him, which frightened him so much that he left their company altogether and never approached them afterwards. (Singh; Zingg, 1942, p.14).

Exatamente. Amala e, principalmente Kamala, que já era mais velha, não engatinhavam como uma etapa prévia ao andar, mas sim porque essa era sua forma de andar. Seus sistemas motores e seu comportamento foram moldados pelo tempo na matilha. Da mesma forma, seus sistemas sensoriais também foram profundamente afetados. Sua visão se adequou à vivência com animais caçadores de hábito noturno. Por serem criadas junto a animais carnívoros, as irmãs foram expostas a uma dieta alimentar que provocou um processo inflamatório irreversível em seu sistema renal.

Carnívoras, bebiam água lambendo e tinham horror à luz. Passavam o dia todo arredias, mas à noite uivavam e grunhiam. A menor sobreviveu dez meses longe dos bosques e morreu, um ano depois, de nefrite (inflamação nos rins). Foi quando Kamala chorou pela primeira vez desde que chegara ao orfanato. (F. Ribeiro, 2006, p.2-3).

Amala morreu em 21 de setembro de 1921. Kamala viveu mais oito anos, sem nunca conseguir se adaptar completamente.

O caso das duas é bastante revelador quanto aos impactos do ambiente que vivemos na nossa formação. Mas eu queria rapidamente ainda apontar um outro exemplo, como contraponto. Vimos o que aconteceu com meninas que cresceram junto aos lobos, mas e se um chimpanzé fosse criado junto a uma criança humana.

“Tá aí uma pergunta que não estava na minha mente, mas agora eu fiquei curioso.”

Vou tentar ser breve nesse caso. Winthrop Kellogg admirava tanto as histórias de crianças encontradas longe do convívio humano, que projetou junto a sua esposa, Luella Kellogg, um experimento em revés. Em 1931, o casal iniciou um trabalho de psicologia comparativa adotando um bebê chimpanzé, para ser criado junto a seu filho recém-nascido Donald. O objetivo do experimento era observar se o chimpanzé, que recebeu o nome de Gua, desenvolveria habilidades e comunicabilidades compatíveis ao desenvolvimento de uma criança.

Apesar de um início promissor, onde Gua chegou a exceder Donald nos testes, após nove meses o casal encerrou o experimento, frustrado com a incapacidade do chimpanzé em transcender “as limitações que a hereditariedade impõe a um organismo, independentemente das oportunidades ambientais” (Benjamin; Bruce,

1982, *apud* Nuwer, 2014 – tradução nossa¹⁰). Esse encerramento, porém, deixou transparecer outro fenômeno que interessa mais à nossa discussão. Se por um lado, Gua deixou de apreender habilidades humanas, foi Donald que começou a se adaptar ao companheiro e se comportar como o chimpanzé. “Enquanto Gua não mostrava sinais de aprender línguas humanas, seu irmão Donald começou a imitar os ruídos dos chimpanzés de Gua.” (Nuwer, 2014 – tradução nossa).¹¹

“O menino Donald super empolgado com o irmãozinho chimpanzé, sendo vítima de experimento dos próprios pais. Tá louco! E coitado do Gua tbm.”

O caso de Donald e do chimpanzé Gua reforça o que já apontávamos no caso das meninas Amala e Kamala. A maleabilidade de nossa cognição, em especial nos primeiros anos de vida, nos torna completamente suscetíveis ao ambiente no qual vivemos. Mas é também essa capacidade transcendental do pensamento, que nos permite irmos além e moldarmos o mundo à nossa volta. Somos seres moldados pelo ambiente no qual vivemos, tanto quanto moldamos o mundo à nossa volta.

O homem, desde sempre, vem manipulando seu ambiente. É a mão, com seu polegar oposto aos demais dedos, que distingue a existência humana no mundo. Essa mão peculiar do organismo humano apreende as coisas. O mundo é por ela apreendido como um conjunto de coisas, como algo concreto. E não é apenas apreendido: as coisas são apanhadas para serem transformadas. (FLUSSER, 2017, p.56).

“Deixa ver se eu entendi. Antes você tava dizendo que nossa formação é diretamente afetada pelo ambiente à nossa volta.”

Isso mesmo.

“Mas agora tá dizendo que nós manipulamos e moldamos esse ambiente.”

Com ajuda das palavras do Flusser, estou.

¹⁰ No original: the limitations heredity placed on an organism regardless of environmental opportunities. (Benjamin; Bruce, 1982, *apud* Nuwer, 2014).

¹¹ No original: It could be that the Kelloggs were simply exhausted from nine months of non-stop parenting and scientific work. Or perhaps it was the fact that Gua was becoming stronger and less manageable, and that Mrs. and Dr. Kellogg feared that she might harm her human brother. Finally, one other possibility comes to mind, the authors point out: while Gua showed no signs of learning human languages, her brother Donald had began imitating Gua's chimp noises. "In short, the language retardation in Donald may have brought an end to the study," the authors write. (Nuwer, 2014).

“Então nós formamos o mundo e somos formados pelo mundo?”

De certo modo sim, mas não haveria só um mundo.

“Como assim? Que loucura é essa?”

Isso é uma conceituação, uma forma de tentarmos compreender nossas relações.

“Não enrola não, que eu quero saber desses dois mundos aí.”

Para não enrolar, eu vou direto às palavras de Flusser:

A mão imprime formas (*informiert*) nas coisas que pega. E assim surgem dois mundos ao redor do homem: o mundo da “natureza”, das coisas existentes (*vorhanden*) e a serem agarradas, e o mundo da “cultura”, das coisas disponíveis (*zuhanden*), informadas. (FLUSSER, 2017, p.56).

Há um jogo de palavras com o termo mãos (*handen*), em alemão. O mundo das coisas existentes, seria esse mundo que a mão alcança, por isso a preposição *vor* (diante de, antes de). Um mundo diante e antes das mãos, *vorhanden*. Já a preposição *zu*, (a, para, com, de), vai dar a ideia de um mundo para as mãos, com as mãos, à disposição das mãos, *zuhanden*¹².

“Ahh! Então haveria um mundo antes da intervenção humana e um mundo após a intervenção humana.”

Mais ou menos. O Flusser vai dizer que a ideia de “fé no progresso” se baseou muito na crença de que “a história da humanidade era um processo de transformação progressiva da natureza em cultura, graças ao trabalho das mãos” (2017, p.56). Só que a relação não para aí.

De fato, tem se tornado cada vez mais evidente que a mão não deixa em paz as coisas informadas, mas sim continua agitando-as até que se esgote a informação que contêm. A mão consome a cultura e a transforma em lixo. Portanto, não são dois mundos que circundam o homem, mas sim três: o da natureza, o da cultura e o do lixo. (Flusser, 2017, p.56).

¹² Flusser se baseia muito em Heidegger, que trabalha com os mesmos termos, acrescidos do sufixo *heit*, usado em alemão para formar substantivos abstratos. No caso de Heidegger, portanto, as expressões se transformam em *Vorhandenheit* e *Zuhandenheit*. Ver mais em HEIDEGGER, Marin. **Ser e tempo**. Campinas: Ed. Unicamp; Petrópolis: Vozes, 2012.

É importante ressaltar aqui que, o que Flusser chama de lixo não é exatamente aquela sujeira que você joga fora, ou aquela embalagem de leite ou latinha de bebida que você separa para reciclagem, mas a ideia de que, assim como a relação do homem com a natureza gera informação, ou cultura, o homem consome essa cultura, ou essa informação, gerando rastros, deixando vestígios, marcas, que aqui ele chama de lixo.

Esse lixo tem se tornado cada vez mais interessante: diversas áreas do conhecimento, como por exemplo a ecologia, a arqueologia, a etimologia e a psicanálise, têm se dedicado a estudá-lo. O que se constata é que o lixo retorna para a natureza. A história humana, portanto, não é uma linha reta traçada da natureza à cultura. Trata-se de um círculo, que gira da natureza à cultura, da cultura ao lixo, do lixo à natureza, e assim por diante. Um círculo vicioso. (Flusser, 2017, p.56).

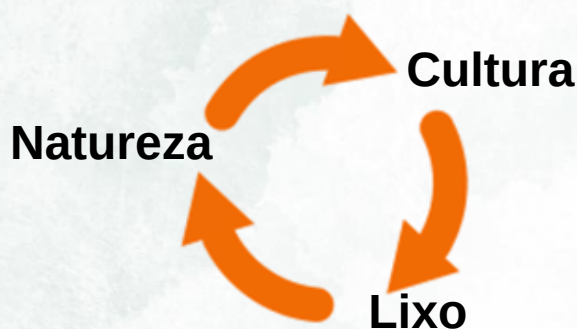


Imagem 24 – Fluxograma. Fonte: elaborado pelo autor, 2024.

Mas até que ponto isso não é uma relação um tanto ultrapassada, como se o homem estivesse apartado da natureza? Afinal, não estamos na era do Antropoceno?

O que eu posso dizer de modo quase espinoso é que o humano está na natureza tal qual a natureza está no humano. Somos parte da natureza e somos natureza em nós mesmos. Nesse sentido, penso que este é um olhar totalmente alinhado com uma visão crítica do Antropoceno, ou seja, de não tomarmos as transformações do mundo como circunstâncias dadas, mas entendermos o papel humano nessa relação com-e-na natureza.

Mas buscando entender como o Flusser enxerga essa relação do humano com a natureza, eu levei essa pergunta para o professor Leandro Freiberg, perguntando para ele como

Leandro Freiberg: *Aí tem uma coisa assustadora, a gente pode dizer assim, que isso é bem Heidegger e bem Russell também, está no Flusser e se mistura com grande parte da história da filosofia, que é essa coisa assustadora de nós criarmos códigos e criarmos códigos como a escrita alfabética, a racional demonstrativa, códigos numéricos, e estes processos, escandalosamente, nos fazem civilizar, entre aspas, a natureza para compreendê-la. Então, numa fórmula simples, o Flusser dizia que toda a natureza é civilizada porque há somente um ente que compreende a natureza a partir da criação de códigos e fenômenos. (2024, 14h42 – 15:30)*

“Falávamos de algoritmos, agora essa codificação. Você quer dizer então que a natureza seria codificável? Não é novamente um olhar reducionista?”

O fundamental aqui é percebermos a importância da linguagem. O que o Flusser aponta como essa civilização da natureza nada mais é que a nossa capacidade de codificação, de criarmos códigos interpretativos que compõem aquilo que entendemos como linguagem.

“Então nossa compreensão de mundo se dá pela linguagem?”

Deixo o Leandro responder essa.

Leandro Freiberg: *Então, o assustador é que as experiências ontológicas, as experiências, os nossos modos de existência no interior do mundo, configuraram modelos de códigos, esses modelos de códigos organizaram as estruturas das nossas categorias mentais, e essas categorias mentais da língua, da forma da língua, então, a língua nunca é um instrumento, a língua nunca é um objeto simples, a língua é a própria condição de possibilidade do mundo. [...] As línguas são retratos culturais e codificações estruturais gerais do mundo. (16m45s – 18m43s).*

O que eu busco trazer dessa relação é a compreensão de que a percepção humana parte de uma busca por entender a natureza, o mundo, o seu lugar no mundo. E essa busca que produz codificação. Mas como o próprio Leandro ressalta, essa

codificação é o que leva à construção da linguagem, ao alfabeto. O importante é que, por mais que o humano seja parte da natureza, há um fenômeno muito particular que é o dessa percepção. Ou seja, é essa busca por codificar o nosso estar no mundo que provoca o círculo apresentado, que leva às formulações culturais, que modificam e geram rastros que provocam novas relações com a natureza e novas buscas de interpretação, codificação.

Nesse sentido, pensando em uma pequena escala, quero retomar o processo do espetáculo “Delírios de uma vida quarentenada” onde nós como coletivo, tivemos de passar tanto pela readaptação a uma realidade organizada pela pandemia da COVID-19, como também nos organizamos para re-criar a possibilidade de trocas dentro das limitações existentes, como disse Gabriel na nossa conversa:

Gabriel Dias: *A ideia é que a gente pudesse fazer um espetáculo com contexto dramático, um espetáculo já montado, assim, já uma peça. Uma peça já montada em que a gente pudesse explorar a nossa dramaticidade, né? E só que chegou a pandemia, então com a pandemia essa proposta foi radicalmente modificada porque a gente não podia se encontrar. (01m00s – 01m25s).*

Na conversa eu também perguntei como foi trabalhar com a representação dessa vontade de estar junto, lidando ao mesmo tempo com um certo isolamento e com medidas restritivas que se faziam necessárias.

Gabriel Dias: *A gente que está acostumado com o teatro e com essa experiência de estar junto e de construir coisas juntas, passava uma certa angústia, assim, eu tinha uma certa angústia porque... pela solidão, né? Eu não consigo reconhecer esse processo sem contato, né? O processo da montagem de teatro e a gente não estar ensaiando junto, respirando junto, se tocando, se tocando no sentido mesmo de sentir não só físico, mas sentimento, né? Quando a gente está junto, o processo, a dinâmica é outra, né? (03m41s – 04m27s).*

Uma das adaptações que o espetáculo levou para cena foi a da quadrilha de festa junina em tempos de pandemia. Os três atores presentes em Palmas, alunos do curso de teatro da UFT, encenavam do laboratório do curso, munidos de máscaras e álcool gel. Os movimentos de dança da quadrilha eram comandados por dois narradores remotos, em suas respectivas casas, no Rio de Janeiro e Manaus. Esses narradores propunham movimentos tradicionais de quadrilha, como “Agora vamos para o grande passeio!”, mas complementavam com falas como “mas mantendo o distanciamento”, ou “olha o isolamento social”. Já a passagem da mentira era feita com referências às fake News da pandemia, como “Olha a cura da cloroquina! É mentira!”. Para completar, o cenário era formado por bandeirinhas feitas de máscaras e no fundo a oposição entre o negacionista com a camisa do Brasil e a cabeça enfiada numa caixa – o previamente anunciado Mega Inibidor de Realidade Gourmet -, enquanto do outro lado víamos uma barraquinha com um boneco gigante do Corona vírus. Tudo encenado e transmitido ao vivo.



Imagem 25 - Cena do espetáculo “Delírios de uma vida quarentenada”.

Fonte: elaborado pelo autor, 2021.

Caso deseje, você pode ver um trecho dessa cena clicando [aqui](#).

Gabriel Dias: *Então, ao mesmo tempo que foi muito difícil no início, eu conseguir conceber a possibilidade de fazer uma montagem online. E depois do resultado feito, após isso, a gente fazer uma apresentação presencial de uma montagem online, foi muito divertido, assim, para mim funcionou muito bem. Eu considero, apesar de ser uma obra, eu acho que ela é uma obra*

audiovisual e ela é um espetáculo, ela não deixa de ser espetáculo, não deixa de ser audiovisual, mas o tempo todo que eu estou assistindo e que eu estou vendo o espetáculo, é um espetáculo de teatro, sabe, e foi divertido pra caramba esse processo de poder botar no palco, a gente poder fazer em um palco, é uma brincadeira, uma proposta que é online, né. (10m30s – 11m33s)

O ponto que desejo reivindicar, e creio que ainda em acordo com o Flusser, é justamente pensarmos como a cultura que emerge dessa percepção do humano com-e-na natureza, deixa rastros que passam a integrar a natureza em si e possibilitar novas emergências culturais, com novos rastros, em progressão espiralar. Nesse sentido que, quando nos vimos imersos no estado pandêmico, tivemos de buscar novos instrumentos para lidar com o fazer teatral nesse estado em que vivíamos. E ao mesmo tempo, já adiantando questões que pretendo discutir mais à frente, essa relação de codificação é justamente o que facilita uma transformação da nossa percepção do mundo a partir do momento em que lidamos com os aparelhos.

O Leandro me abriu os olhos para essa relação, novamente na conversa que tivemos, quando apontava a importância da linguagem para esse nosso entendimento e interpretação da natureza.

Leandro Freiberg: *Então o conceito de aparelho tem também esta ambiguidade, porque ele está ligado à língua, está ligado à codificação, está ligado aos nossos processos mentais, às nossas categorias de entendimento e está ligado a esse processo, a essa ânsia quase que desesperada do ente humano de interpretar e civilizar interpretativamente a natureza. Então a natureza é civilizada. A natureza é civilizada porque nós criamos códigos para ordenar a natureza conforme esses códigos, o que não deixa de ser assustador, porque ao mesmo tempo, quando você vê uma aparelhagem técnica e dispositivos cada vez mais crescentemente complexos, que vão modificar esses códigos e que os códigos não serão mais feitos por humanos totalmente, mas serão processos aparelhísticos que passam a se misturar com processos humanos. (20m12s – 21m09s)*

E é nesse ciclo do humano junto à natureza que ao longo dos séculos, desenvolvemos instrumentos que transformaram nossa relação com a natureza de modo cada vez mais impactante e, com o avanço da revolução industrial, essa instrumentalização escalou potencialmente.

Quando os instrumentos viraram máquinas, sua relação com o homem se inverteu. Antes da Revolução Industrial, os instrumentos cercavam os homens; depois, as máquinas eram por eles cercadas. Antes, o homem era o constante da relação, e o instrumento era a variável; depois, a máquina passou a ser relativamente constante. Antes os instrumentos funcionavam em função do homem; depois, grande parte da humanidade passou a funcionar em função das máquinas. (Flusser, 2002, p.21)

“Certo, mas me ajuda a entender como isso impacta na nossa discussão sobre arte.”

Um exemplo interessante está na transformação que as máquinas causaram na produção musical. A possibilidade de usar máquinas capazes de gravar sons e registrá-los em superfícies transportáveis, levou a diversos experimentos no século XIX, desde os cilindros fonográficos, até o surgimento do disco e do gramofone, patenteados por Emil Berliner. Músicas poderiam ser gravadas e reproduzidas em múltiplas cópias, circulando por todo e qualquer lugar. Porém, os primeiros a circularem comercialmente em larga escala, precisavam girar em velocidades muito altas, entre 60 e 120 rotações por minuto. Quanto maior o número de rotações, mais rapidamente a agulha precisa avançar e menor o tempo disponível para a gravação naquela superfície. Com o advento das vitrolas elétricas, foi possível estabelecer um padrão, que ficou conhecido como disco de 78 rpm (rotações por minuto), mas essa velocidade ainda mantinha a principal limitação, o tempo das músicas.

Desde o surgimento do disco gravado, a música descobriu as possibilidades desse meio tecnológico como suporte ideal, tanto para seu registro como para sua circulação. A música popular teve sua duração padrão de três a quatro minutos estabelecida a partir da capacidade de reprodução de cada lado dos antigos discos de 78 rpm (Paiva, 2006, p.100)

O impacto da padronização foi tão grande que até hoje, mais de cem anos depois, grande parte das músicas produzidas comercialmente respeitam esse padrão de tempo. Com a criação dos LPs de 33 1/3 rpm, se tornou possível gravar até 30 minutos em cada lado do disco, possibilitando assim o surgimento dos chamados álbuns completos, onde um determinado intérprete, ou um grupo, apresentavam

várias músicas em sequência. O álbum se tornou um tipo de obra tão específica, que migrou para todas as mídias subsequentes. Tivemos álbuns musicais em fitas cassete, em CDs, em MP3s e mesmo hoje temos lançamentos de álbuns em plataformas digitais de reprodução de música.

“Mas por que estamos falando de música?”

O principal ponto aqui é reforçar a nossa adaptabilidade a padrões que faz com que naturalizemos a relação com a música gravada. Mas para trazer a discussão junto ao teatro, eu vou chamar o Heitor Martins, compositor e professor de música, trabalha no curso de teatro da UFT. Falávamos sobre o uso de mídias pré-gravadas na cena teatral. Tinha em mente o uso de vídeos, mas sua resposta me surpreendeu.

Heitor Martins: *Eu acho até que a gente pode fazer uma reflexão também retrospectiva sobre isso, que eu faço trazendo para a minha área de sonoridades.*

[...]

Basicamente é uma problematização, digamos assim, de como a questão da sonoplastia ou da trilha sonora pré-gravada já é muito mais aceita e utilizada no teatro há muito tempo. Ao passo que com relação a vídeos pré-gravados já existe uma utilização menor e talvez mais resistência disso como um elemento cênico propriamente, digamos. (29m31s – 31m10s)

Pensando no teatro presencial, físico, como esse lugar onde os atores e espectadores estão lá, atravessados pela materialidade dos elementos, como cenários e figurinos, a verdade é que eu nunca estranhei quando a música entrava através de aparelhos, ao invés de ser executada ao vivo. Isso nunca foi um problema para mim, ao passo que para um compositor, músico, que estuda a relação da música com o teatro, isso se torna um incômodo, não é mesmo, Heitor?

Heitor Martins: *Então eu acho que cabe essa reflexão, porque do meu ponto de vista como músico, de alguém que trabalha para sonoridades em cena, esse incômodo com trilha sonora pré-gravada sempre existiu para mim. Porque para*

mim sempre pareceu uma escolha muito radical você colocar uma música pré-existente, pré-gravada dentro de uma peça. É algo que em muitos espaços, muitas práticas teatrais, a gente vê como algo, como um lugar comum.

Está lá a cena, entra uma música do Caetano Veloso, tocando nas caixas de som. Para mim sempre soou muito radical. Do tipo, o que Caetano Veloso e tudo isso que está carregado aí, que é estranho a esse ambiente, está fazendo aqui agora? (31m10s – 32m05s).

Retomando minha formação, desde quando fazia Direção Teatral na graduação, quantas vezes não estive eu com os dedos apontados para o aparelho, prontos para “dar o play” em uma música pré-gravada? Por sua vez, isso nunca me fez questionar que a cena estava acontecendo nesse “aqui agora”.

Inclusive, olha aí uma imagem de quase vinte anos atrás, onde estou justamente na mesa, preparado para intervir no som pré-gravado.



Imagem 26 - Registro da encenação de “Que pena ser só ladrão”, na disciplina de Direção V, no curso de Direção Teatral da UFRJ. Fonte: elaborada pelo autor, 2024.

“Nossa, é você mesmo? Tava novo, hein?”

Novo e muito mais magro. O fato é que, como ouvinte de música, eu já nasci em um mundo onde a música pré-gravada, fosse através de rádios, fitas ou discos, era tão comum, que sempre considerei comum essa existência.

Mas tal qual o espetáculo “Delírios de uma vida quarentenada”, há aqui uma pegadinha, uma ilusão nessa imagem. Consegue perceber?

“Como assim, pegadinha. Você mesmo não disse que estava lá?”

Sim, estava.

“E esse não é um frame do vídeo registrando a montagem?”

Sim e não, já esse exato frame não existe. Ele é a combinação de dois frames diferentes. Aqui estão elas.



Imagens 27 e 28 - Registro da encenação de “Que pena ser só ladrão”, na disciplina de Direção V, no curso de Direção Teatral da UFRJ. Fonte: elaboradas pelo autor, 2006.

Como você pode ver, eu realmente estava lá, do lado da mesa, pronto para “dar o play” no som. Mas no vídeo não temos nenhum frame em que se possa ver, simultaneamente, a minha imagem e a do som. Então apresentei essa composição, que é uma espécie de sobreposição das imagens.

“Mas então é uma imagem falsa?”

Eu lhe retorno a mesma indagação. O que torna essa imagem falsa? Porque se você reconhece o meu relato de que estava junto ao som e observa os dois frames usados para compor a imagem, tudo coaduna com o acontecimento real.

“Mas a imagem apresentada é uma composição, ela não foi capturada pela câmera diretamente.”

E até que ponto as imagens capturadas diretamente pela câmera têm maior validação ante à realidade do que a imagem Compositor: mim a partir das outras duas. Observemos novamente os dois frames da câmera. No primeiro, é possível ver, da esquerda para a direita, um rapaz branco, de barba, com uma camisa azul. Logo à frente uma jovem de camisa cinza azulada e um rapaz de cabelos encaracolados se destaca bem ao centro da imagem, de camisa cinza. À direita, eu apareço de terno e chapéu coco, ambos azuis. Até então não vimos a mesa de som, porém, na segunda imagem, mantendo a leitura da esquerda para a direita, percebemos o mesmo rapaz de barba e camisa azul, assim como a jovem de camisa cinza azulada, mas a terceira pessoa se moveu. Vemos então a mesa com o som, que antes estava encoberta, na parte centro/baixa da imagem. Ao canto direito, vemos um braço em uma camisa de

manga cinza, que indica pertencer ao rapaz de cabelos encaracolados, mas se você reparar bem, no alto, à direita da imagem, quase saindo do quadro, é possível ver um pouco da aba de um chapéu escuro, alguns cílios, assim com a ponta de um nariz. Sou eu que estou ali, ainda que quase completamente fora do quadro.

Mas há aqui uma questão interessante. Ou seja, temos uma sequência que mostra minha imagem plenamente visível, porém, com o aparelho de som encoberto. Enquanto na imagem seguinte, temos o som visível, mas eu estou fora do quadro. A composição das imagens tenta trazer para um mesmo plano aquilo que só poderíamos reconhecer na soma de duas capturas diferentes, porém, não há nenhum acréscimo de informações que já não estivessem dispostas no aparelho. Pelo contrário, o que fiz foi organizar na soma de dois arquivos de dados, uma média que fosse capaz de fazer emergir aquilo que eu desejava apresentar como informação sobre aquele registro.

Ao compor as duas imagens pré-existentes, o que fiz não foi diferente de quando compomos trechos de músicas pré-gravadas para usar em uma cena de um espetáculo.

Ou seja, para mim, a música sempre esteve presente nos espetáculos, ainda que ela indiretamente estivesse endereçando sua presença a um passado, muitas vezes até desconhecido por mim, quando ela fora composta e gravada.

Ou seja, eu mesmo naturalizei a apreciação musical de obras pré-gravadas, a ponto de não mais problematizar isso. E aqui o ponto chave está na noção de apreciação da obra, já que, de outro modo, eu percebo uma radical diferença na relação com a música a partir de mídias físicas, em contraponto às virtuais.

“Você quer dizer no caso de escutar músicas em discos, em comparação a escutar pela internet?”

Isso mesmo. Quando escuto um disco de vinil, muitas vezes o escolho pensando em uma determinada música, mas acabo por escutar toda a obra (ou pelo menos todo um lado do disco) me encontrando com outras músicas, algumas que me agradam, outras que nem tanto, mas as quais eu talvez nunca escutasse em um ambiente pré-programado para oferecer apenas o que seria previamente definido como de meu gosto.

Há também o elemento contemplativo. A apreciação de uma obra de arte pressupõe e necessita de uma ação contemplativa daquele que a observa. Se trata de uma escolha que é propositiva, na ação-movimento em direção à obra – o escolher de um disco, no exemplo dado - mas também precisa ser receptiva – o estar disposto a receber a proposta artística que lhe é apresentada – para então atingirmos o estágio reflexivo – a nossa reação à obra, seja ela qual for.

“Pois eu confesso que hoje escuto tudo no Spotify ou no Youtube, em qualquer lugar.”

Se estão em qualquer lugar, na verdade é porque não estão em lugar algum, ou seja, nossas mãos não as alcançam. É o que Flusser apontou como uma tentativa de saltar o círculo que mostrei logo antes. Um descolamento da materialidade na produção informacional, na busca de uma cultura imaterial.

Se isso ocorresse, não haveria mais esquecimento, e assim a história da humanidade consistiria efetivamente num progresso linear: uma memória crescente, em plena expansão. Somos hoje testemunhas da tentativa de se produzir uma cultura imaterial desse tipo, uma memória expansível. As memórias do computador são um exemplo disso. A memória do computador é uma não coisa. (Flusser, 2017, p.57).

“Então a memória do computador seria uma não coisa, mas e o computador em si? Ele é alcançável, não?”

Para responder essa questão, eu trago à nossa conversa uma recente publicação organizada por Gabriela Lírio, chamada “Cenas Contemporâneas – Arte em tempos de pandemia” (2023), diversos artistas e/ou pensadores refletem sobre os efeitos da pandemia e a inauguração do que a organizadora chama de “uma nova linguagem: entre o digital, o virtual e a cena.” (2023, p.07). Em artigo de Marta Isaacson, a autora fala sobre o *ciberteatro*, a partir da noção de Matthew Causey, como uma performance criada com auxílio de computação e meios tecnológicos¹³. Sei que voltaremos a esse tema mais à frente, em discussões junto a experimentos de artistas sobre o teatro durante a pandemia. Mas quis adiantar essa referência aqui, pois ela aponta para a questão da materialidade em seu texto.

¹³ O termo aparece em um verbete escrito por Causey, na Enciclopédia de Teatro e Performance da Universidade de Oxford. Ver mais em Causey, Matthew. Cyber theater. In: The Oxford Encyclopedia of Theatre and Performance. Oxford University Press, 2003.

Embora seu lugar de realização não seja a arena teatral, o ciberteatro não está desterritorializado. Ele traz, na morfologia do próprio nome, o lugar de sua realização, o ciberespaço. E não é possível cair no equívoco de considerar esse lugar como imaterial, pois é material a natureza dos elementos eletrônicos promotores das operações do mundo digital e dos cabos subterrâneos que sustentam suas comunicações. (Isaacson, 2023, p.44).

Ou seja, os elementos físicos formativos desses aparelhos são materiais, ainda que provoquem uma sensação de imaterialidade. O próprio Flusser admite que “essas não coisas continuam enclausuradas em coisas como *chips* de silício, tubos de raios catódicos ou raios *laser*” (2017, p.57). Porém, caminhamos em um avanço da imaterialidade. O computador é um bom exemplo disso. As coisas são os *hardwares*, as peças físicas que constituem a máquina, enquanto as não coisas dizem respeito aos *softwares*, os programas operados. O próprio termo computador vem de computar, fazer cálculos. Os primeiros computadores ocupavam salas e prédios inteiros, enquanto hoje temos computadores com capacidade de ultra processamento em nossos bolsos, que tocam música, tiram fotos, fazem vídeos, com capacidade de edição e programação em frações de segundo.

Pensando a partir da fala da fala da Marta Isaacson, entendo também que existe uma materialidade, mas também é fato que avançamos nessa miniaturização, que faz parte de uma crescente sensação de imaterialidade. Nossos celulares não são mais aparelhos que utilizamos para comunicação telefônica, mas sim veículos de interação para que estejamos constantemente conectados, habitando o espaço das redes ininterruptamente. Não à toa precisamos de baterias cada vez mais potentes e carregadores mais eficientes, para que não fiquemos desligados.

“Na dúvida, eu levo sempre meu carregador portátil.”

Retomando a questão da nossa plasticidade mental, quais os impactos de estarmos o tempo inteiro conectados a esse meio virtual, imaterial? Ainda estamos imersos no processo que talvez não seja possível apontar com clareza os efeitos, mas é fato que cada vez mais borramos as fronteiras entre a materialidade com a virtualidade. Cada vez mais a nossa relação com essas não coisas, com esse meio imaterial, se torna indissociável da nossa realidade.

Parafraseando McLuhan, o “meio” é a hermenêutica do fenômeno. As consequências hermenêuticas do “meio” ainda não nos são totalmente claras. Para perceber rapidamente o problema é preciso fazer um exercício análogo

e pensar três dimensões com a mentalidade de duas: a fotografia não é um retrato da paisagem, mas uma apreensão de unidades de imagens a partir das regras dos aparelhos. Nosso sobrevoo mental tende a associar a formação final do aparelho (a imagem técnica) com a estrutura do que é observado. Analogamente, a dinâmica ocidental do conhecimento é derivada da cultura alfabética, a tal ponto, que o alfabeto como horizonte de “*surf*” do intelecto passa – quando a linguagem é pensada como instrumento – despercebido. (Freiberg, 2021, p.181).

“Então as imagens que eu vejo no meu celular, as fotos que eu tirei, são apenas um conjunto de dados?”

São conjuntos informacionais de dados, de zeros e uns, processados pelo aparelho quando eu aperto o botão de captura. Ele faz a leitura e depois reconstrói, a partir desses dados, uma imagem técnica. Do mesmo modo, podemos retomar a questão da música, parafraseando o argumento de Leandro Freiberg. A reprodução de músicas nos aparelhos digitais é a apreensão de unidades sonoras geradas a partir do processamento de dados, ou seja, das regras dos aparelhos.

Trago de volta a conversa com o Leandro

Leandro Freiberg: e agora esses códigos manipulados por aparelhos vão transformar todo o nosso modelo de interpretação e talvez os nossos modelos cognitivos vão se transformar de tal modo que nós já chegamos num ponto e num retorno. Então a natureza será, em sua totalidade, cada vez mais crescentemente codificada. Porque ele tem uma lei geral, ele diz assim: onde você coloca aparelhos no mundo, os aparelhos projetam as suas estruturas aparelhísticas, eles projetam, então eles têm uma coisa quase que metafísica, eles projetam as estruturas aparelhísticas para a totalidade. (23:04 – 23:48)

No campo digital, a noção de escolha não está limitada a uma materialidade da obra e, portanto, se expande em possibilidades. Porém, tendemos a associar a formação final disposta pelo aparelho com a estrutura, o que nos leva a uma sensação de que estamos diante de uma enorme biblioteca de músicas disponíveis.

Uma discoteca, não?

Sim, uma discoteca aparentemente infinita de possibilidades joga com a ideia de que eu possa ouvir praticamente qualquer coisa que eu queira. Pois aí está um outro problema. Como se constrói esse querer?

Ué! Eu simplesmente fico com vontade de algo e pronto, já não basta?

Me permita aqui mencionar rapidamente dois filmes que abordam essa nossa relação da construção do querer. Em primeiro lugar, o documentário “Sonho Tcheco” (*Ceský sen*, 2004), onde os estudantes de cinema Vít Klusák e Filip Remunda criaram uma campanha para divulgar a inauguração de um hipermercado que seria aberto nos arredores de Praga. Eles se basearam em estratégias de marketing com a divulgação de prêmios e promoções com preços baixíssimos, gerando uma enorme expectativa na população local. No dia 31 de maio de 2003, milhares de potenciais clientes correram por uma planície descampada, em direção da fachada do hipermercado, apenas para descobrirem que ele não existia.

Tudo fazia parte de um experimento da dupla de cineastas para mostrar o poder e os impactos da propaganda. Milhares de pessoas correram para consumir produtos de um mercado que não existia, porque foram estimuladas a isso.

Imagem 29 – “Sonho Tcheco”. Pessoas descobrindo que foram enganadas pela campanha de propaganda e que a loja tão aguardada não passava de um painel sem nada atrás. Caso deseje, é possível ver o filme através de um link do Youtube clicando na imagem (é possível selecionar as legendas em português no Youtube).

Fonte: Fotograma do filme “Sonho Tcheco” *Ceský sen*, 2004.



“Mas isso aí foi propaganda enganosa e eu não caio em Black Fraude.”

E quando o condicionamento das nossas escolhas é mais sutil? O filme “Eles vivem” (*They live*, 1988), do americano John Carpenter, mostra um homem pobre, chamado John Nada, que não tem trabalho fixo, nem moradia. No meio de uma revolta, ele encontra uma caixa com óculos escuros e pega um para si. Esses óculos lhe permitem enxergar a verdadeira face dos seres alienígenas que controlam as informações, além das mensagens subliminares, por trás das mídias. O filme é uma alegoria do capitalismo. Os alienígenas dominadores são uma representação caricata da pequena elite bilionária que comanda os meios informacionais.

“Tipo uns Elão Musk da vida, nos dias de hoje?”

Isso mesmo. Mas o que nos interessa aqui é a forma como Carpenter trabalha a ideia de subliminaridade nas mídias. Quando o personagem coloca os óculos, ele

percebe as ordens imperativas da propaganda. Elas lhe mandam consumir, obedecer, se conformar.



Imagens 30 e 31 - “Eles vivem”. À esquerda Roddy Piper, como John Nada, testando os óculos que acabara de encontrar. À direita, o mundo subliminar revelado pelas lentes dos óculos, com as mensagens controladoras das mídias reveladas. Caso deseje, é possível ver o trailer do filme clicando nas imagens acima. Fonte: Fotogramas do filme “They live”, 1988.

“Você quer dizer então que eu não tenho vontade nenhuma, que tudo que escolho é resultado de propaganda?”

Eu trouxe esses exemplos para refletirmos sobre o quanto nossas escolhas são também determinadas pelo meio. Então se no disco de vinil minhas escolhas estavam restritas àquelas faixas, quais os parâmetros que encerram as escolhas em uma discoteca pseudo infinita nos aplicativos virtuais? Afinal, quando eu abro o Spotify, eu sou bombardeado com opções específicas para o meu perfil. O mesmo acontece no Youtube, nos streamings de vídeo, nas plataformas de busca, nas redes sociais.

Por exemplo, eu recebo uma oferta que é baseada no meu perfil. Não há nenhuma materialidade nesse perfil, mas o conjunto de informações que eu vou disponibilizando conforme interajo nas redes. Os rastros que deixo quando interajo com um programa, que por sua vez, alimentam futuras programações. É possível pensarmos em outro círculo, dessa vez da programação, que busca informação, que reorganiza a programação, que busca mais informação e assim sucessivamente.



Imagem 32 – Fluxograma. Fonte: elaborado pelo autor, 2024.

Os algoritmos são então utilizados para acelerar e até atropelar esses processos, nos ofertando apenas aquilo que já conhecemos. Não nos propomos ao desconhecido, não recebemos nada além do que já havíamos recebido anteriormente e, portanto, não nos possibilitamos novas reflexões.

“Mas se eles já sabem tanto sobre mim e o algoritmo é eficiente, qual o problema dele me indicar as melhores opções?”

Esvaziamos nossa coletividade, já que tudo deve atender meticulosamente à nossas individualidades, cristalizando as bolhas que nos cercam e, deste modo fechando as possibilidades com o diferente.

Como aponta Caio Almendra, em entrevista para Aydano André Motta no #Colabora, ao entregarmos nossos dados, nós renunciamos a nossa agência sobre as escolhas que fazemos.

Uma empresa descobre, pelo seu comportamento de buscas na internet, que você resolveu se tornar vegetariano. Aí vamos supor que existam dois interessados nessa informação. Um é um vendedor de tofu – já que você vai virar vegetariano, vai querer comprar queijo de soja. O outro é um vendedor de carne, para quem é importante lhe convencer a desistir. Você vai estar sentindo falta de carne, ele anuncia uma picanha e por aí vai. Não importa quem vença a batalha pela sua escolha, pela sua liberdade de agir – ela foi travada fora da sua esfera, fora de você. Ou seja, a capacidade de indução do desejo a partir do controle de dados produzidos por um indivíduo é um poder político muito relevante. (Almendra, 2023)

Tal qual o personagem do filme “Eles vivem”, nosso desejo é induzido de modo oculto.

“Mas onde estão os óculos para revelarmos essa indução?”

Meu objetivo ao propor essa discussão já no início da nossa navegação conjunta, é justamente uma tentativa de expor a situação na qual estamos. É preciso termos clareza do quanto essa relação nos limita e condiciona, afinal, eu não tenho como saber minha reação a algo se não o conheço. Com o perdão de Descartes, poderia dizer que se penso, então existo, não podemos pensar aquilo que sequer sabemos existir. *(Non) Cógito, ergo (non) sum.*

Nos habituamos a ouvir que os algoritmos sabem mais sobre nós do que nós mesmos. Que serão cada vez mais capazes de adivinhar nossas vontades, nossos desejos, nossas opiniões. Porém, quando o Youtube me sugere um novo vídeo,

quando o Twitter me sugere uma nova mensagem, ou quando o Netflix me sugere um novo filme, eles me escondem dezenas, centenas, milhares de outras opções.

Aqui, é importante trazer o contraponto de Suely Figueiredo, doutora em Filosofia, que estuda a Filosofia da mente. Suely aponta como segredo para o avanço da humanidade justamente a nossa capacidade de organização coletiva.

Suely Figueiredo: *Não, não é possível formar seres humanos... Não existem seres humanos, existem grupos, não existem humanos isolados, não existem. Realmente, não é uma metáfora isso, não existe ser humano isolado. A nossa configuração corporal, cognitiva, foi feita para depender do outro. Nós contamos, nós vivenciamos o que está na cabeça dos outros.*

Nós dependemos diariamente, nós contamos com o que está na cabeça dos outros para tomar nossas decisões. Quando você dirige um carro, você conta que o cara do lado vai ficar na via dele. E toda a divisão do trabalho que caracteriza a sociedade humana é exatamente delegar para outras pessoas, porque não dá para todos os seres humanos saberem tudo.

O segredo da nossa espécie é exatamente essa capacidade de compartilhar. Então, nós somos, na verdade, um organismo. E eu não consigo imaginar esse organismo encerrando as relações próximas, as relações afetivas.

Mesmo que a gente altere, que passe a resolver grande parte dos nossos problemas e das nossas demandas cotidianas via internet, nós pode ser até que passemos um tempo afastado e sentiremos falta do contato com o outro, porque é da nossa configuração. Nós não somos seres sociais porque as pessoas são engraçadinhas, nós somos seres sociais porque nos evoluímos para o grupo, resolver problemas em grupo e prestar suporte em grupo. O nascimento da sociedade, que deu suporte para a existência, para a hegemonia humana no planeta, tem essa pegada. (9:59 - 11:53)

Somo seres movidos pela coletividade, pela vontade de estarmos uns com os outros. Como dizia a música, “Nada me move, nem me faz parar, a não ser a vontade de te encontrar. E o motivo eu já nem sei. Nem que seja só para estar ao teu lado só pra ler, no teu rosto, uma mensagem de amor” (Paralamas do Sucesso, 1984).

Paralamas do Sucesso!

Eles mesmos, inclusive fizeram recentemente um show em Palmas, em 2024, onde pude cantar ao vivo, a plenos pulmões, em meio à coletividade. Mas voltando à Suely, para ela o avanço dessas programações também pode ter um lado positivo, não para anular nosso agenciamento, nossa capacidade de decisão, mas para nos liberarmos para novas e ainda desconhecidas atividades.

Suely Figueiredo: *Então, isso vai se transformar muito. A inteligência artificial vai ocupar um grande espaço na nossa vida? Vai!*

Que bom! Porque isso liberará a nossa cabeça para imediatamente aderir a outros interesses. Toda vez que a gente encontra uma... resolve um grande problema, nunca a gente fica... a mente humana resolve uma coisa e aí o computador diz para mim que vai ficar aqui parada, abestalhada. Não!

Imediatamente o cérebro começa a se preocupar com outra coisa. É como se ele liberasse espaço. É isso!

Ele vai colocando tudo o que pode colocar para as máquinas resolverem, para a tecnologia resolver, mas, historicamente, ele imediatamente libera espaço e começa a se interessar, a resolver e a praticar outras coisas que ele não praticava. Então, se a característica humana depende da proximidade e nós teremos mais espaço liberado para decidir outras atividades, então eu acho uma grande chance, mesmo que faça uma experiência em que a gente perceba a falta do toque do outro, da proximidade, de ouvir uma coisa via mídia e de ouvir uma coisa ali pertinho do ouvido, mesmo que a gente por um tempo se iluda, não acredito que isso possa ser abolido.

Acredito que daqui a pouco a gente procura novamente, como tem mostrado a história, a gente se afasta, aí volta, aí acha que vamos resolver tudo racionalmente, aí depois não dá muito certo, aí a gente volta para o nosso aconchego emocional. Então, as coisas acontecem muito rápido, essas tecnologias são muito novas, mas acho que, assim que nós conseguimos, vamos fazer, delegar o máximo possível de atividades para a tecnologia, para os chats GPTs da vida e as inteligências artificiais, é para liberar espaço para

a gente fazer o que é prazeroso. E prazeroso é brincar, e brincar é brincar com o outro. Então, estou esperançosa. (11m54s – 14m13s).

Brincar com o outro que é algo vital para o teatro. E é essa relação de devir, de possibilidades que eu gostaria de firmar nossa discussão. Por mais precisas que sejam as análises algorítmicas, elas se baseiam sempre em predileções passadas, enquanto nós podemos e devemos encarar aquilo que ainda é desconhecido.

E justamente porque essa relação, cada vez mais etérea das redes, nos faz, muitas vezes, perder a noção de espaço e tempo, eu considero importante trazer esse tema, mesmo quando ele transborda para além do aparente contato direto com o teatro, para que tenhamos consciência do momento e do lugar onde estamos. Um lugar onde o fazer e ensinar teatro se constitui.

Em nossa próxima parada, precisaremos encarar como essa manipulação afeta o espectador-internauta, para seguirmos com nossa embarcação cada vez mais para dentro do teatro, encarando esse mar, navegando por perguntas, sem saber se encontraremos todas as respostas, mas traçando rotas que nos permitam caminhar pelo desconhecido.

E tu para que queres um barco, pode-se saber [...] Para ir à procura da ilha desconhecida, respondeu o homem, Que ilha desconhecida, perguntou o rei disfarçando o riso como se tivesse na sua frente um louco varrido, dos que têm a mania das navegações, a quem não seria bom contrariar logo de entrada, A ilha desconhecida, repetiu o homem, Disparate, já não há ilhas desconhecidas, Estão todas nos mapas, Nos mapas só estão as ilhas conhecidas, E que ilha desconhecida é essa de que queres ir à procura, Se eu to pudesse dizer, então não seria desconhecida. (Saramago, 2007, p.16-17).

Imagem 33 - "Corsário"
*Vou partir a geleira azul da solidão
 E buscar a mão do mar
 Me arrastar até o mar, procurar o mar
 Mesmo que eu mande em garrafas
 Mensagens por todo o mar
 Meu coração tropical partirá esse gelo irá*
 (Aldir Blanc e João Bosco, 1981, 01m53s-02m52s)
 Fonte: Album "Essa é a sua vida", 1981.



6 Sobrenadando nas ondas da recepção

Alertas sobre a manipulação na relação espectador-internauta

Imagem 34 - “Naufrágio”
*Pus o meu sonho num navio
 e o navio em cima do mar;
 depois, abri o mar com as mãos,
 para o meu sonho naufragar.*
 (Amália Rodrigues, 2010, 00s-57s)¹⁴
 Fonte: Album “Com que voz”, 2010.



Em uma sociedade que nos exige a todo momento essa eficiência, nós facilitamos e ignoramos o fluxo de nossos dados, abrindo mão do tempo de reflexão. Não propomos nem recebemos, sem que sejamos moldados pela relação com o meio. Estaríamos então diante de um outro ente, que se intercala na troca entre artistas e espectadores, entre estudantes e lecionadores?

“Ei, é você que tem que responder isso!”

Podemos dizer, ao menos que estamos diante de uma mediação destes, pelo meio tecnológico digital.

Mecanismos como o Google por exemplo, utilizam os dados de entrada, para fazerem uma busca na rede e nos apresentarem resultados. Mas nesses dados de entrada não estão apenas as palavras que escrevemos na barra de busca. Todo meu histórico de navegação anterior, todas as minhas buscas prévias, meus dados disponibilizados constantemente na conta da Google também influenciam a resposta. Então, quanto mais navego na rede, mais dados estou inserindo nesse fluxo informacional. Dados usados para mediar aquilo que me é apresentado.

Entendermos essa lógica é importante para nossas relações cotidianas, afinal, vivemos cercados por estruturas que funcionam deste modo sistemático. As

¹⁴ Música Compositor: Alain Oulman para o texto do poema Canção, de Cecília Meirelles. Gravação de Amália Rodrigues de 1970, em versão remasterizada de 2010.

informações que disponibilizamos, sem sequer percebermos, retroalimentam expansivamente esse sistema a ponto de perdemos o fio dessas conexões.

“Eu que vou perder o fio da meada aqui. Então tudo é informação?”

De certo modo sim. Um bom exemplo está no uso dessas ferramentas de criação de imagens, como o Midjourney, ou Dall-E, que estão cada vez mais populares. Quando eu elaboro um prompt de comando.

“Promp o que?”

Um prompt é um texto que passa uma instrução, ou um comando ao programa digital. No nosso caso, o prompt vai indicar para o algoritmo quais são os dados de entrada e os parâmetros com os quais eu desejo que ele execute seu processamento, não apenas descrevendo em modos gerais a imagem que eu desejo, mas também o estilo, o padrão de cores e até mesmo o estilo de um artista que eu tenha como referência.

“Certo, mas a pergunta era sobre a transformação de tudo em informação”

É exatamente aí que nós chegamos. O que essas ditas inteligências artificiais fazem, nesse caso, não se trata exatamente de uma busca, nem numa transposição direta de imagens particulares daquele artista que eu coloquei como referência. O que ela faz é mapear todos os dados disponíveis relacionados a esse artista e então distinguir e categorizar elementos específicos que são extraídos do conjunto geral e que permitem que ela reelabore imagens a partir desses elementos categorizados. Isso inclui não apenas uma extração e análise do artista em particular, mas também daqueles que o influenciaram, ou dos que foram seus discípulos e até mesmo daqueles que tenham suas obras reconhecidas como semelhantes, por compartilharem similaridades nesses dados.

Essa é uma questão complicada dessas ferramentas. Porque nos habituamos a entender a cópia e o plágio como a transposição quase que espelhada do conteúdo que está sendo copiado. Mas o que essas ferramentas realizam é uma suposta recriação que na prática é totalmente estruturada em informações prévias, com as quais nós mesmos as alimentamos.

O Google, por exemplo, nos oferece sim uma excelente ferramenta de pesquisa, mas precisamos ter plena consciência de que ela é também uma ferramenta

direcionada a nos apresentar em primeiro lugar as ditas opções mais relevantes. Porém, esse atestado de relevância é relativo e com isso pode levar a direcionamentos os quais sequer imaginamos. E quantas vezes nos damos ao trabalho de olhar além da primeira página do resultado de pesquisa? Muitas vezes sequer olhamos além dos primeiros links, aqueles recomendados, cujas recomendações são muitas vezes pautadas por relações comerciais de investimento e anúncios.

Com a criação da internet (precedida pela televisão), e é claro, a monumental distribuição de aparelhos de codificação, os conflitos entre as categorias alfabéticas de interpretação e os sistemas aparelhísticos de codificação tornam-se mais evidentes. Todas as categorias fundadoras e, portanto, hermenêuticas da compreensão do mundo, estão sendo modificadas pela imposição temporal da forma da imagem técnica como aneurisma do consumo. Em última análise, até mesmo a estrutura neurológica do mental humano está sendo profundamente alterada. Por derivação, toda a economia libidinal está em reestruturação. No dizer de Bernard Stiegler: *O consumismo é o fim do tempo*. (Freiberg, 2021, p.183)

Essa temática até é interessante, mas não corre o risco de fugir muito do que você se dispôs a discutir? Não era pra falarmos da transformação que a tecnologia causa em nosso cérebro. Quando que saímos disso pra falar sobre a capitalização da informação?

Bem lembrado, querida contraparte. Esse é sim um pequeno desvio, mas creio que ele seja importante para nós, pois pretendo falar de uma relação que se estabelece atualmente em grande parte das universidades e que ajuda a entender como essa lógica do capital informacional pode afetar diretamente nossas relações em um ambiente que deveria ser pautado pela construção do pensamento.

Afinal, se tanto a arte, como educação são diretamente impactadas e (re)formuladas pelas relações midiáticas, então é fundamental que o arte-educador tenha estudo e formação nesse aspecto, tanto para sua própria formação, como para a formação de arte-educadores, já que esse domínio é fundamental para a comunicação em um mundo permeado por essas redes.

Na arte e no ensino da arte, essa relação pode esvaziar as proposições artísticas, com uma potencial perda da subjetividade das obras. De fato, algoritmos até podem ser objetivos, mas escondem uma subjetividade de quem os programa e, com o perdão da repetição variada do termo, escondem os possíveis objetivos de

quem os manipula. Estabelece-se uma relação que forja a realidade, modelando-a com os dados dos aparelhos para obtenção de maior controle e que, em contrapartida, vai esvaziando o nosso processo decisório. Sempre sob a justificativa da eficiência, da produtividade, do melhor rendimento com o mínimo dispêndio.

A liberdade de decisão de pressionar uma tecla com a pontado dedo mostra-se como uma liberdade programada, como uma escolha de possibilidades prescritas. O que escolho, o faço de acordo com as prescrições.

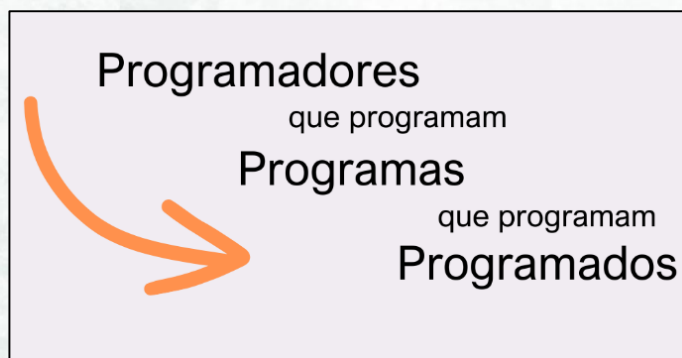


Imagem 35 – Fluxograma. Fonte: elaborado pelo autor, 2024.

Por isso, é como se a sociedade do futuro, imaterial, se dividisse em duas classes: a dos programadores e a dos programados. A primeira seria daqueles que produzem programas, e a segunda, daqueles que se comportam conforme o programa. A classe dos jogadores e a classe das marionetes. (Flusser, 2017, p.60)

“Então o jeito é nos tornarmos programadores. Controlarmos o jogo, para não sermos controlados por ele?”

O problema vai além disso, pois essa lógica não atinge apenas o indivíduo programado, pois quando o programador programa o aparelho, ele por sua vez o faz a partir das possibilidades definidas pela estrutura do aparelho em si.

Pois o que os programadores fazem quando pressionam as teclas para jogar com símbolos e produzir informações é o mesmo movimento de dedos feito pelos programados. Eles também tomam decisões dentro de um programa, que poderíamos chamar de “metaprograma” (Flusser, 2017, p.60)

“Então o programador também é programado?”

Pois é. Essa relação se torna ainda mais complexa na medida em que o avanço tecnológico nos levou a uma produção cada dia mais automatizada, de super-aparelhos, onde perdemos o lastro da influência humana em sua criação. Nossos celulares, por exemplo, são um conjunto de proto-aparelhos, no sentido de aparelhos anteriores, como chips, processadores, mecanismos de câmera, de reprodução de vídeo, de áudio, construídos por fábricas com linhas de produção robotizadas. Todos

estes proto-aparelhos, por sua vez, agregam metaprogramações na programação do aparelho. Metaprogramações, justamente por estarem para além do programador. Portanto, mesmo que a gente aprenda a programar, precisamos ter consciência de que programamos daqui para frente, mas a partir de uma superestrutura já programada, metaprogramada.

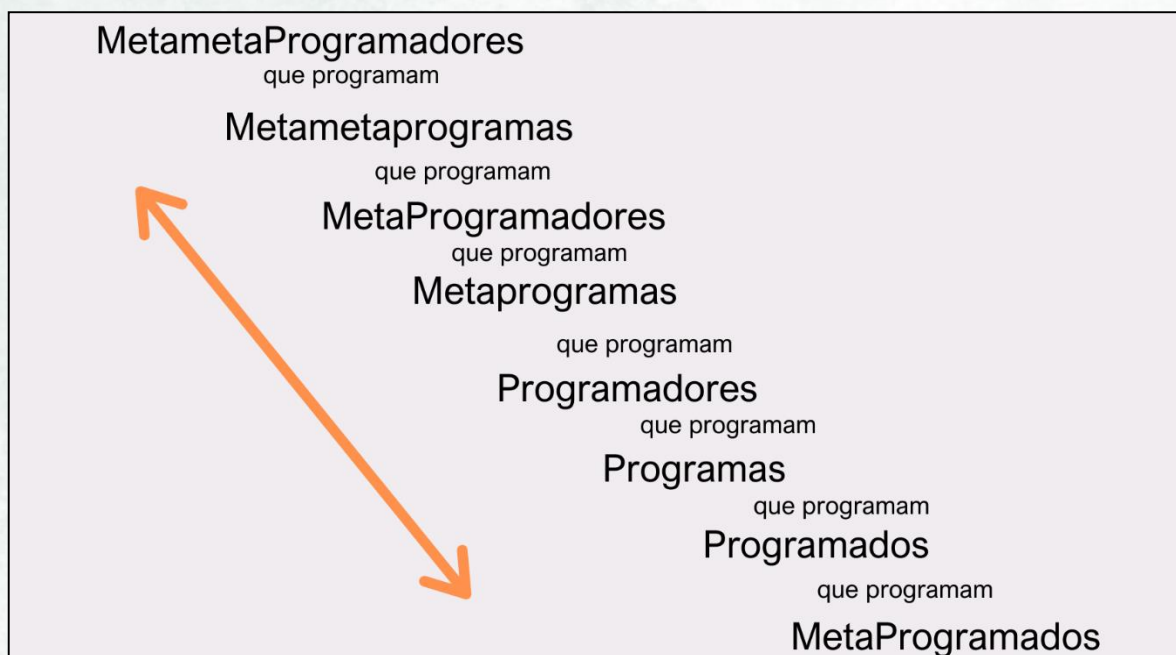


Imagem 36 – Fluxograma. Fonte: elaborado pelo autor, 2024.

Seguindo a ideia dos nossos celulares, quando pensamos em metaprogramas, podemos falar dos principais sistemas operacionais, como Android ou IOS, que servem de referência para programadores programarem os aplicativos que utilizamos. Sendo que esses metaprogramas, por sua vez, são produção de metaprogramadores, que programaram os sistemas operacionais. Estes foram programados a partir de metametaprogramas, programados antes por metametaprogramadores. O que resulta disso é que entre programadores e programados, nós naturalizamos a relação com os programas, naquilo que Flusser chamou de um Totalitarismo programado, ou programador, onde já não conseguimos mais sequer dizer onde estão os limites dessa relação de programação.

De modo que, quando estou diante de uma decisão, pressionando teclas, nunca me deparo com os limites do programa. São tão numerosas as teclas disponíveis que as pontas dos meus dedos jamais poderão tocá-las todas. Por isso tenho a impressão de ser totalmente livre nas decisões. O totalitarismo programador, se estiver algum dia consumado, nunca será identificado por aqueles que dele façam parte: será invisível para eles. Só se

faz visível agora, em seu estado embrionário. Somos talvez a última geração que pode ver com clareza o que vem acontecendo por aqui. (Flusser, 2017, p.61).

“Mas se o Flusser já morreu faz tanto tempo, será que ainda somos capazes de enxergar bem essa relação?”

Quando falamos dos ditos “nativos digitais”, creio que tocamos nesse ponto. Não sei ao certo qual a idade de você, que está nesse momento dialogando comigo, mas eu que nasci em 1986, ainda consigo lembrar dos primeiros acessos à internet, entre final do século XX e início do século XXI, primeiro em bibliotecas, na escola, depois quando tivemos um computador em casa. Era comum pensarmos em termos como “entrar na internet” e até mesmo em quais os horários que poderíamos entrar, já que a conexão discada não só inabilitava o uso do telefone fixo, como também gerava custos pelo pulso da ligação, que variavam de preço, de acordo com o horário do dia.

“Tinha happy hour de internet, era isso?”

Quase isso mesmo. Sendo que o happy hour era a madrugada, onde a rede cobrava apenas um pulso, independente do uso.

“Muito bom, podia usar à vontade. Mas voltemos lá ao assunto. O que essa história tem a ver com esse totalitarismo programador aí.”

A verdade é que hoje nós sequer pensamos em “entrar na internet”. Ela paira como uma existência além de nós. Nós vamos dormir e nosso celular segue conectado. Geladeiras já são fabricadas com conectividade total à internet, além de programas capazes de analisar seu consumo e automaticamente encomendar as compras por você, no supermercado online. Se antes nós calculávamos o momento de deliberadamente “entrar na internet”, hoje nossa deliberação precisa ser para sair dela, para ficar off-line. “A gente pode estar vendo o início de uma inversão forma/conteúdo nesse sentido, ou seja, a vida online da pessoa, passa a ser um conteúdo para a vida off-line dela”. (Letícia Cesarino *apud* Viracasacas, 01h06m05s–01h06m19s).

“Ou seja, eu só presto atenção na “existência da internet”, justamente quando perco o acesso a ela.”

Exatamente, pois estar online passou a ser o padrão. Totalitarismo internético, que nada mais é que uma faceta desse totalitarismo programador. Esse processo levou também a uma virtualização e a digitalização das relações.

Ao longo da última década, a Alphabet Inc., gigante de tecnologia que detém a marca Google, passou a dominar também o setor de TI de instituições de ensino pelo Brasil, oferecendo os serviços de seu pacote Google Workspace for Education – o Espaço de trabalho para Educação do Google. Em maio de 2022, um artigo de Tatiana Dias e Paulo Victor Ribeiro, publicado na newsletter do portal Intercept Brasil, apontava como as universidades brasileiras haviam se tornado reféns do sistema implementado pelo Google.

O Google garantia que seu pacote faria as universidades economizarem com tecnologia da informação. A USP chegou a anunciar uma economia de R\$ 6 milhões ao ano. Na Universidade Federal de São João Del Rei, a adoção do pacote do Google foi saudada como uma “nova etapa”. Na Universidade Estadual do Pará, como uma “inovação”. (Dias; Ribeiro, 2022, grifos dos autores).¹⁵

Apesar do artigo mencionar que o serviço “Era oferecido a instituições de ensino no Brasil de forma agressiva desde 2014” (Dias; Ribeiro, 2022), a relação da Google com universidades públicas já existia antes. Eu mesmo, em 2013, em um dos primeiros atos ao tomar posse na Universidade Federal do Tocantins, precisei criar um e-mail institucional que tinha a gigante do vale do silício como provedora. Ao começar meu doutorado na UNESP, criei meu perfil institucional e confesso ter achado ótimo encontrar a mesma estrutura de serviços digitais, já que a universidade paulista também utiliza os serviços do Google Workspace for Education. Desse modo, eu me habituo às ferramentas oferecidas pelo Google e me torno dependente delas.

Afinal, essas ferramentas tecnológicas passaram a ocupar um espaço dado em nosso imaginário. Para as universidades, havia a promessa de economia e eficiência na gestão de dados. Já para a comunidade acadêmica, havia a comodidade de uma interface que muitos possuíam de antemão, afinal, as contas do Google estão presentes em grande parte dos smartphones, através do sistema Android, além do Gmail ter se tornado o principal serviço de e-mails do mundo, ainda em 2012

¹⁵ Os hiperlinks foram mantidos em função do texto original citado. Eles direcionam para páginas que comprovam a informação do entusiasmo com o qual foram apresentados os contratos com o Google, pelas universidades.

(Demartini, 2012). Todos se sentiram confortáveis com os serviços ofertados pela Alphabet, com uma insuprimível confiança que derivava da experiência constante e repetida até então.

A certeza de que a gratuidade e ilimitabilidade dos serviços providos pelo Google Workspace for Education se manteriam, provinha do fato deles terem se mantido gratuitos e ilimitados até então, o que era propagandeado pela própria empresa. Isso condicionou o próprio uso das ferramentas e o desenvolvimento de atividades totalmente estruturadas no uso das mesmas. Com o advento da pandemia, isso se intensificou.

Porém, como nos apontava Hume, “Que o sol não nascerá amanhã é tão contraditório quanto afirmar que o sol nascerá amanhã” (Hume, 2004, p. 54). Ou, transportando para a nossa discussão, que as empresas que ofereceram gratuidade para dominar o mercado vão seguir oferecendo gratuidade depois de dominar o mercado, é tão contraditório quanto afirmar que o sol nascerá, ou não, amanhã.

A construção dessa crença empírica no perfeito funcionamento dos aparelhos e ferramentas digitais, nos torna passivos e vulneráveis diante deles e suas programações. Os serviços da Alphabet se alastraram pelos setores de TI de boa parte das universidades brasileiras por anos, afinal, tudo funcionava tão bem, que nenhum mal poderia decorrer dessa completa submissão. Até que a empresa reorganizou seu sistema, passando a limitar o armazenamento e a cobrar pelo uso acima desse limite.¹⁶

As universidades teriam de aceitar a imposição de novos gastos para armazenamento dos seus dados, frustrando a noção de economia gerada nos últimos anos, ou fazerem algo ainda mais drástico, ao se adequarem ao novo limite apresentado pela ferramenta atualmente em uso. Consideramos essa última ação

¹⁶ Mas a lua-de-mel acabou. Em fevereiro de 2022 o Google decidiu que o armazenamento “ilimitado” passaria a ter limites. A partir de julho, as instituições teriam direito a apenas 100 TB de armazenamento, cada. Isso pode parecer muito para nós, usuários individuais, mas estamos falando de muitos anos de produção acadêmica e de uma quantidade monumental de documentos, vídeos, PDFs, e-mails, planilhas, apresentações, teses, dissertações, livros digitais, arquivos de pesquisas etc. Qual a solução? Se uma universidade precisar de mais espaço, vai precisar comprar – e do Google, se quiser manter as ferramentas atualmente em uso. (Dias; Ribeiro, 2022) - O hiperlink faz parte do texto original e direciona para a página de suporte do Google workspace informando sobre os limites do armazenamento.

mais drástica, pois essa adequação significa a perda e proposital exclusão de inúmeros materiais produzidos pelas comunidades acadêmicas nestes últimos anos.

O que eu quero ressaltar aqui é como a lógica da mercantilização dos dados está intrinsecamente ligada ao processo de homogeneização da subjetividade. Retomo aqui a entrevista de Caio Almendra, quando ele explica o conceito de emeraldização, a partir do canadense Cory Doctorow.

“Esse emeraldização tem a ver com o que eu tô pensando mesmo?”

O Aydano André Motta, que entrevistava pelo Colabora, teve a mesma dúvida.

#Colabora – De merda mesmo?

Em inglês é enshittification, que traduzo para emeraldização, porque é o processo em que a plataforma vai se transformando em pior. Quando a plataforma é lançada, o primeiro objetivo é atrair usuários. Então, temos o melhor produto possível para o usuário. Quando você entra em uma rede social nova, tudo está lá e tudo o que você posta é muito visto, porque são as duas coisas que você quer. O número de usuários cresce e começa a venda de publicidade. A plataforma, então, melhora muito a vida do publicitário, dá benefícios, ao custo de quem? Do usuário. Quando alguém paga pelo anúncio, vai parar em muitas pessoas, nas pessoas certas e por aí vai. Então, vira uma boa plataforma de venda ao custo do usuário. Enquanto isso, vai tirando qualidades para o usuário – ao invés de ele ver o que queria, passa a receber muito mais anúncios. Até aqui, foi investimento. Depois, chega a hora de a empresa dar lucro. Aí, piora a vida dos dois. Caem a frequência em que um conteúdo chega ao cliente, e do conteúdo que o anunciante quer fazer chegar ao consumidor. O processo tripartite da plataforma, que faz a experiência online ficar cada vez pior, vale para tudo – Netflix, Prime Video etc. (Almendra, 2023)

Ao contrário do que nos foi prometido, de que teríamos um acesso pleno a tudo que foi criado pela humanidade, o que temos, na verdade, é um processamento de dados e informações que serve unicamente a uma lógica de mercado e, em contrapartida, o apagamento daquilo que não é entendido como lucrativo. Como no caso das gravações de aulas e materiais virtuais de teatro que eu, como professor, tive de jogar no lixo, porque a universidade foi encurralada com uma cobrança para limitar o espaço virtual disponível. Lá estavam aulas de teatro, de história do teatro e até mesmo experimentações de jogos e de cena que foram desenvolvidas de modo remoto, durante o período da pandemia, e que não existem mais.

Com a predominância desse modelo, é preciso pensar que tipo de ensino e que tipo de teatro é possível nesse lugar.

No atual estágio, a máquina de imagens assumiu nossos processos de percepção. Tinha-se a esperança de que a máquina devorasse apenas linguagens de programação, mas com a codificação total, devorou quase tudo, a noção de espaço, de tempo, de presença, as músicas, as letras, as pinturas, os objetos, o que é público, o que é privado etc., a lista é interminável. Quase todas as situações humanas podem ou tentam ser codificadas para o interior de modelos algoritmizados, para bits. Não sabemos quando esse processo de “devoração” maquinal irá parar, e nós, somos os principais “colaboradores”, por normatividade automática, dos disparadores e desses aparelhos de codificação. (Freiberg, 2021, p.275).

“Tá bom, mas ainda tô tentando entender onde você quer chegar nesse ponto”.

Eu entendo que a minha atuação como professor de licenciatura em teatro tende, naturalmente a amalgamar os dois, afinal, minhas atividades de ensino são ligadas ao fazer teatral. E também a minha interação com o teatro perpassa a lógica do ensino, no sentido da transmissão de conhecimentos, de partilha de mundos, de diálogo de pensamentos. Por isso que o impacto desse modelo no ensino é tão caro para mim.

Como professor na UFT, no início do ano de 2022, eu fui forçado a obedecer aos novos parâmetros e precisei pessoalmente excluir o registro de inúmeros trabalhos em vídeo realizados por alunos, sem falar em todas as aulas remotas realizadas durante o período de pandemia, que haviam sido gravadas, servindo como um inestimável material sobre relações do ensino da prática teatral nos ambientes digitais, algo que discutimos aqui mesmo, nesta pesquisa. Pensemos nesse problema e potencializemos a todos os professores, técnicos, alunos (efetivos e egressos). Quantas informações preciosas não se perderam, por não serem entendidas como lucrativas e, portanto, passaram a ser descartáveis ao tecnopólio?

Tecnopólio? Que história é essa?

É um desdobramento do que discutimos sobre a virtualização e o avanço da imaterialidade, a partir da lógica do capitalismo. Como aponta Caio Almendra, “A gente nunca deu tanto poder para tão poucas pessoas. Por isso é um processo tão concentrador. É porque as empresas que controlam esses gigantescos bancos de dados são muito poucas” (2023). E quando esse tecnopólio começa a intermediar o acesso ao ensino, entrando nas universidades, ele esvazia a busca por conhecimento em prol da busca pela lucratividade. Como nos aponta Leandro Freiberg:

A informação, confundida como marketing neurológico destrói a memória histórica dos fenômenos pela imposição universal do código e da codificação total. Elimina, por inundação, a estrutura espaço-temporal capaz de projetar o futuro, ler sequências indutivas e dedutivas, reconhecer processos complexos, prever e criar hipóteses [...]. Hoje, o marketing neurológico exige da escola que ela seja sedutora, e o conteúdo, antigamente encontrado na antiga “bibliografia”, precisa, agora, “dar audiência”. Que catástrofe nos aguarda a substituição de professores reais por “influencers” digitais? (2021, p.194)

Sai o professor e entra o Felipe Netto, é isso?

Sem desmerecer o Felipe Netto, mas o problema é que temos então uma universidade, que deveria ser um espaço de produção e valorização do pensamento, renunciando a uma parte sua história, por se tornar refém de um serviço tecnológico que considerava como inconteste. E pior, ao ser exprimida pelas novas determinações, a instituição capitulou e se subjugou ao novo paradigma imposto por sua nova dirigente, a empresa de tecnologia. Casos como o da UFT evidenciam problemas que precisam ser encarados pelas instituições de ensino na relação com essas empresas.

Essa visão se torna ainda mais nociva quando passa a ser internalizada pela própria estrutura dessas instituições. O espaço acadêmico cada vez mais se rende à lógica produtivista e força seus entes a mostrarem resultados a qualquer custo. Tal qual a empresa privada, que só mantém um serviço ativo quando este gera lucro financeiro, também os espaços de ensino, pesquisa e extensão são pressionados a apresentarem números que justifiquem sua manutenção. Números que, em última instância remetem à lógica financeira. Este ou aquele curso vai dar retorno para universidade? E esta pesquisa, quais os produtos que ela vai gerar? Quantos ingressos uma apresentação cultural vai vender?

“Ou seja, é lucro, ou então é lixo.”

A mercantilização dos dados leva também a um processo de capitalização do sujeito, o que é parte fundamental desse processo de virtualização que estamos encarando e que se ativa explorando nossa plasticidade cognitiva, criando um vício sustentado pela lucratividade e que preda a nossa atenção em busca de ampliação desse lucro. É a chamada economia da atenção, onde notificações pulam nas nossas telas, como que disputando a nossa atenção, como um traficante que oferece uma

droga gratuita para fisgar o usuário. Aliás, já percebeu que a palavra é a mesma, usuário.

“Depois dessa, da próxima vez que uma notificação aparecer eu não vou nem apertar.”

Vou apertar a notificação que acendeu agora. Se segura malandro, pra fazer nossa cabeça o aparelho não demora.

“Que Bezerra da Silva lhe perdoe pelo sacrilégio”¹⁷

Não resisti ao trocadilho, mas o fato é que essa relação se sustenta numa lógica de vício, mas também de esvaziamento da coletividade e estimulando uma lógica fraticida, que em último ponto se volta contra nós mesmos, como aponta bem Byung-Chul Han no livro “No enxame: Perspectivas do digital” (2018):

A sociedade atual não é uma sociedade do “amor ao próximo”, na qual nos realizaríamos reciprocamente. Ela é, muito antes, uma sociedade do desempenho, que nos individualiza. O sujeito de desempenho explora a si mesmo até ruir. E ele desenvolve uma autoagressividade que não raramente desemboca no suicídio. O Si como belo projeto se mostra como *projétil*, que ele, agora, aponta contra si mesmo (Han, 2018, p.87-88).

“Isso tudo é muito problemático, mas a discussão não era para ser sobre arte educação, sobre teatro?”

A questão é o quanto essa economia da atenção afeta justamente as nossas mentes e altera nossa capacidade de atenção contínua. São cada vez mais comuns os relatos de pessoas com dificuldades de ler um livro, de ver um filme sem parar para olhar no celular. Eu mesmo me incluo entre elas. Em sala de aula, especialmente quando tratamos de teoria e assuntos mais complexos, é perceptível como os alunos demonstram dificuldade de foco e concentração.

Para Maryanne Wolf e Mirit Barzillai, essa dificuldade pode estar ligada a uma hiper estimulação que está moldando nosso cérebro no sentido oposto da leitura aprofundada.

Por leitura profunda, queremos dizer a gama de processos sofisticados que impulsionam a compreensão e que incluem raciocínio inferencial e dedutivo,

¹⁷ Referências à canção “Malandragem dá um tempo” (1986), de Bezerra da Silva.

habilidades analógicas, análise crítica, reflexão e insight. O leitor especialista precisa de milissegundos para executar esses processos; o cérebro jovem precisa de anos para desenvolvê-los. Ambas as dimensões essenciais do tempo são potencialmente ameaçadas pelas ênfases generalizadas da cultura digital na imediatez, carregamento de informações e um conjunto cognitivo orientado pela mídia que abraça a velocidade e pode desencorajar a deliberação tanto em nossa leitura quanto em nosso pensamento.

Tal perspectiva apresenta um nó górdio de vantagens e desafios cognitivos para as gerações presentes e futuras, que, se não forem abordados, podem afetar o papel já decrescente da contemplação em nossa sociedade. Além disso, essas ênfases da cultura digital podem mudar radicalmente como aprendemos a ler e adquirir informações. E podem muito bem mudar como pensamos (Wolf e Barzillai, 2009, p. 131 – tradução nossa)¹⁸.

Essa transformação advém justamente da nossa capacidade adaptativa e neuroplástica na relação com os aparelhos, corroborando com o que apontava Flusser. Leandro Freiberg fala um pouco desse ponto em nossa conversa.

Leandro Freiberg: *O conceito do aparelho, então, ele é uma captura, ele é uma ideia de objetificação, ele é uma ideia de utilidade, uma ideia de mercantilização, inclusive dos processos cognitivos, mas, principalmente, o aparelho transforma estruturalmente os nossos modelos de percepção. Transforma. Aí você vai dizer tranquilamente: 'Não, ampliam. Eles também nos colocam. Está aí o James Webb, está o Hubble, toda essa coisa aí.'*

Mas o aparelho, então, ele é um conceito que está vinculado à ideia de funcionário, à funcionalização do cognitivo, e, ao mesmo tempo, a ideia de codificação total do mundo, porque ele tem na cabeça também a teoria matemática da comunicação, que é a transformação do mundo em bits, em unidades de informação. O que são unidades de informação? Então, esse conceito de aparelho é multiplamente articulado, multiplamente articulado, com um índice de compreensão muito fundamental, que é essa ideia do funcionário.

¹⁸ By deep reading, we mean the array of sophisticated processes that propel comprehension and that include inferential and deductive reasoning, analogical skills, critical analysis, reflection, and insight. The expert reader needs milliseconds to execute these processes; the young brain needs years to develop them. Both of these pivotal dimensions of time are potentially endangered by the digital culture's pervasive emphases on immediacy, information loading, and a media-driven cognitive set that embraces speed and can discourage deliberation in both our reading and our thinking. Such a perspective presents a Gordian knot of cognitive advantages and challenges for the present and upcoming generations, which, if unaddressed, could affect the already diminishing role of contemplation in our society. Moreover, these emphases of the digital culture may radically change how we learn to read and acquire information. And they may well change how we think (Wolf e Barzillai, 2009, p. 131).

Cada vez que o funcionário mexe com o aparelho, o aparelho também transforma o funcionário e modifica a estrutura do funcionário conforme o aparelho. Então, esta relação. O programador é programado por aquilo que ele programa, da mesma maneira que o trabalho, a funcionalidade, a operacionalidade, é só quando a cognição determina aquilo que você opera.

Então, não existe isenção humana da cognição, mas, também por essas funções neuroplásticas, você pega... Para entender o Flusser, você tem que pegar o conceito dele, retornar e voltar, e, para adiante, também retornar e pensar. Então, aparelhos são mecanismos de captura do real, que transformam efetivamente o real, que codificam o real, e que possuem regras próprias, e essas regras próprias podem nos confundir e modificar as nossas próprias possibilidades de compreensão e percepção. (10h15m – 12h32m)

Quando engajamos nessas redes, somos também enredados por um sistema recompensas quase imediatas, contínuas e constantes, que alimentam um ciclo de dopamina que nos vicia e faz querer continuar rolando a tela em busca de novas atualizações. Essa sensação de reinício nos faz buscar cada vez processos mais acelerados de satisfação. Por isso muitas pessoas são capazes de ler dezenas, até centenas de mensagens e postagens de redes sociais, mas não conseguem avançar poucas páginas de um livro. Talvez o fenômeno que melhor demonstre essa relação seja o *binge watch*, que poderia ser traduzido literalmente por “assistir compulsivamente”, mas que em português passou a ser chamado de maratona.

Se trata da prática de assistir a vários episódios de um mesmo conteúdo seguidamente, às vezes uma temporada inteira de uma série, por exemplo. Nesse processo, cada fim de episódio cria uma sensação de recompensa e alimenta o desejo para um novo ciclo que se reinicia.

Ao mesmo tempo, esse ciclo cada vez mais acelerado de dopamina nos habitua a estímulos curtos, tornando ainda mais difícil a capacidade de encarar e absorver informações em profundidade.

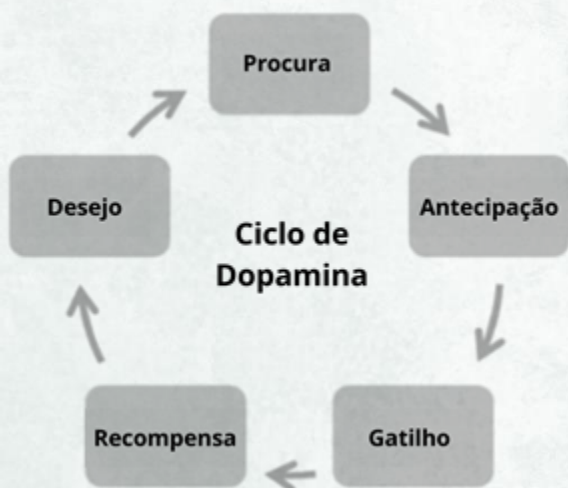


Imagem 37 - Ciclo de dopamina envolvido em vícios comportamentais que podem ser usados para projetar propriedades viciantes de interfaces de usuário. Fonte: Mujica, et al., 2022, p.16 – tradução nossa.

O uso de mídia social representa um bom exemplo do ciclo da dopamina em ação. As pessoas que usam uma plataforma de mídia social sabem que podem encontrar informações ou comunicações interessantes de amigos e familiares lá. Essa consciência se torna uma espécie de desejo que leva a percorrer os feeds de notícias (buscando) na expectativa de encontrar uma recompensa desejada. Gatilhos específicos, como notificações, podem sinalizar que postagens potencialmente interessantes estão disponíveis. A postagem real pode ou não ser recompensadora, portanto, seu valor é imprevisível. Mesmo que interessante, o desejo por mais (querer) continua, o que leva a mais rolagem (busca) e antecipação. Assim, o ciclo continua, repetidamente, até o ponto em que 79% dos usuários de smartphones verificam seus telefones assim que acordam e um terço de todos os usuários dizem que preferem perder a intimidade física do que desistir de seus smartphones (Mujica, et al., 2022, p.16 – tradução nossa¹⁹).

Caramba, é só problema? Só desgraça? Não tem uma coisa boa pra falar?

Precisamos ter calma. Eu sei que apresentei uma perspectiva mais aterradora da questão, mas há sim uma forma mais auspiciosa de encararmos essas transformações. Para esse contraponto eu trago a conversa com Suely Figueiredo, que já foi citada anteriormente. Para ela, estas transformações são parte do processo evolutivo e da nossa constante reorganização como espécie. Para Suely, o problema não estaria no aparelho, ou na tecnologia em si, mas na forma como a lógica

¹⁹ Social media use represents a good example of the dopamine cycle in action. People who have used a social media platform know that they can find interesting information or communications from friends and family there. This awareness becomes a kind of wanting that leads to scrolling through news feeds (seeking) in anticipation that they will encounter a desired reward. Specific triggers, such as notifications, may signal that potentially interesting posts are available. The actual post may or may not be rewarding so its value is unpredictable. Even if interesting, the craving for more (wanting) continues, which lead to more scrolling (seeking) and anticipating. Hence the cycle continues, over and over, to the point where 79% of smartphone users check their phone as soon as they wake up and a third of all users say they would rather forfeit physical intimacy than give up their smartphones. (Mujica, et al., p.16).

neoliberal, a lógica do capital se apropria das possibilidades apresentadas pelo avanço tecnológico estimulando até mesmo o vício e adoecimento das pessoas.

Suely Figueiredo: *Estão respondendo. Veja, essas novas tecnologias que aceleram a troca de informação entre nós vieram pra ficar. A história da dinâmica da humanidade, é tudo que acelerou a troca de informações entre humanos, escrita, imprensa, meios de comunicação de massa e agora a internet, tem um impacto espontâneo.*

Não precisamos fazer esforço pra que as pessoas adotem isso, porque trocar informação mais e cada vez mais rápido é uma coisa que, enquanto espécie, nós apreciamos e perseguimos. Então, assim, não tem como nós nos colocarmos contra essas novas tecnologias. Elas vieram pra ficar, elas vão alterar a humanidade?

Com certeza. Elas vão alterar a nossa cognição? Com certeza.

Mas isso, sempre fizemos isso. A escrita, a leitura, alteram a cognição. Então, quando você educa uma geração pra ler, você alterou a cognição dela e isso não tem volta.

Nós, esse apego que se diz assim, nós espontaneamente aderimos a essas tecnologias, apesar de todos os problemas que elas nos causam. E uma outra coisa interessante de observar é que, como elas são recentes, essa da internet, da imediatez, de as fofocas correrem em uma velocidade e as mentiras, tem um pouco a ver com o fato de a internet ser muito nova. A geração que trouxe a internet ainda está aí, e nem é a minha, é posterior à minha. (4:04 - 5:46)

Corroborando com o que falou Suely, o artigo de Wolf e Barzillai, mencionado anteriormente, aponta como o avanço da escrita também foi visto como uma transformação perigosa do nosso modo de reflexão por pensadores da Grécia antiga, habituados então à noção de oralidade.

Há alguma ironia histórica aqui. Os gregos antigos levantaram preocupações semelhantes durante uma mudança histórica relacionada — a transição de uma cultura oral para uma escrita. Conforme relatado por Platão, Sócrates alertou sua sociedade contra aprender a ler. Ele acreditava que a alfabetização poderia alterar o tipo de memória e os processos probatórios

necessários para que os jovens buscassem e internalizassem profundamente o conhecimento. Ele se preocupava que a aparente permanência da escrita iludisse os jovens a pensar que haviam aprendido a "verdade", quando eles tinham apenas começado a busca por ela (Wolf e Barzillai, 2009, p.131 – tradução nossa)²⁰.

Avanço na conversa com Suely, apresentando para ela algumas das inseguranças vistas na pesquisa, às quais ela me responde com a tranquilidade de quem confia na noção do coletivo

GH: *Pronto, então vamos lá. Não querendo acabar com a esperança, porque acho que essa sua esperança é a minha também.*

Suely Figueiredo: *Vai fundo aí.*

GH: *Mas acho que uma coisa que preocupa, e eu tenho tentado abordar bastante isso na escrita da tese, porque eu tenho percebido na pesquisa da tese, é como essa esperança existia também muito na escrita do Flusser, que eu uso como referência, mas que já num final de vida, apesar do Flusser ter morrido cedo no acidente, mas nos últimos escritos dele a gente já percebe um refrear, que é percebendo como essa possibilidade de abertura, de fazeres, de desopilar as nossas dificuldades para nos liberarmos como seres humanos. Ele fala até numa questão de passarmos a virar de sujeitos a projetos, mas projetos no sentido – ele chega a falar no momento – projetos num sentido quase que artístico, que tem a ver completamente com a sua fala. Aí sim, é.*

E aí, fazendo um contraponto, o Byung-Chull Han mais recentemente pega essa fala do Flusser para dizer que a gente virou de sujeito a projeto, mas projeto neoliberal, que é projeto de individualização. Então, o que eu queria colocar de contraponto é a preocupação em como essas mídias e esses aparelhos, ao invés de nos liberarem para nos tornarmos projetos de vida da

²⁰ There is some historical irony here. The ancient Greeks raised similar concerns during a related historical shift—the transition from an oral to a written culture. As reported by Plato, Socrates cautioned his society against learning to read. He believed that literacy could alter the kind of memory and probative processes required for the young to deeply pursue and internalize knowledge. He worried that the seeming permanence of writing would delude young people into thinking that they had learned the "truth," when they had just begun the search for it (Wolf e Barzillai, 2009, p.131).

coletividade, eles têm sido usados em favor de uma lógica capitalista neoliberal para nos tornarmos projetos de auto exploração de nós mesmos. Como é que você enxerga isso?

Porque, de algum modo, a minha própria pesquisa foi mergulhando um pouco nesse buraco. Acho que uma das buscas é sair, inclusive pensar o teatro como uma possibilidade de saída desse lugar, de enfrentamento desse lugar.

Suely Figueiredo: *Eu entendo e compartilho completamente com vocês o fato de que estamos tão massacrados por essas ideias neoliberais que parece que não existe outro mundo. Mas, se o mundo da prática tem a sua relevância – e tem –, as coisas têm ficado cada vez pior. Confio na dinâmica histórica de que vai chegar um momento em que vai ficar impossível manter esse discurso neoliberal de que as pessoas estão crescendo, estão se desenvolvendo.*

Não estão. Elas estão ficando, na verdade, cada vez mais dominadas, cada vez mais segregadas, os pobres, cada vez mais pobres, o afastamento da divisão de renda, porque é um projeto neoliberal implantado desde a Segunda Guerra. Ele teve o auge com a Tati e tal.

Porque nós não podemos deixar que o esquema do mercado, do lucro, do capitalismo, que é a palavra, conduza a nossa vida. Isso aparentemente está dando certo, mas a gente já saiu de outros nós. A gente já saiu de um domínio exclusivamente religioso na política, a gente já saiu do engordo, do escravismo, em que todo mundo tinha certeza que não ia sair, porque o capitalismo não ia deixar sair.

Mas, mal ou bem, estamos saindo. Não saímos, mas estamos saindo. Já não é mais possível hoje defender, embora a gente pratique a escravidão, essas empresas pratiquem, não é mais possível defender e dizer que é isso, que se não tiver isso, o sistema econômico não se manterá.

Então, acredito que vai acontecer, há chances de acontecer a mesma coisa, de uma certa forma, a humanidade... Não existe humanidade, mas as sociedades, os grupos em locais diferentes irem percebendo que aquela promessa de que seja autor da sua vida e trate da sua individualidade em si, um coach que manda que você pensar que vai ficar tudo bem, isso não vai funcionar. E as

condições materiais de vida estão ficando cada vez mais deterioradas, e é isso que pode permitir uma consciência e uma mudança.

Eu acredito muito nisso, porque se nós não nos extinguirmos com problemas ecológicos, nós vamos mudar esses estados políticos. Pode ser que demore 100 anos, pode ser que demore 200, mas parado não vai ficar. Com certeza não vai ser a minha geração que vai ver isso acontecer, porque no momento o pensamento da ilusão do neoliberalismo ainda está avançando, embora já avançou mais, já se acreditou mais, mas aí vieram as big techs, e as big techs têm um poder de influência que a gente nem conhecia e que agora que estamos tomando consciência.

Então as pessoas que percebem que isso é uma furada, que promete riqueza e justiça e entrega miséria, desigualdade e injustiça, têm chance de crescer, de causar uma boa influência e de, dialeticamente, reverter essa situação. O perigo mesmo é a gente não conseguir chegar lá por causa de condições climáticas. Mas olhando para a história, eu digo que saímos de situações em que achávamos que nunca íamos sair, mas, de algum jeito, complexo, demorando... e começa um, e aí daquele um vem fluência, não tem uma ideia de que: "Ah! A monarquia é um problema, não sei que República".

Essa ideia começa e passamos de um sistema basicamente monárquico, pelo menos no Ocidente, para uma coisa burguesa, capitalista, achando que era bom. De uma certa forma, não conseguimos nos separar de um jugo religioso, mas já houve enfrentamento, já existe uma ideia de Estado laico, mais ou menos, mas já existe, nem existia antes, a ideia era... "Não, aqui somos da tal religião, então quem não é está morto, Deus mandou fazer assim, é assim assado e pronto, tu nasceu pobre é pobre, vai plantar batata e deu. E o rei foi escolhido nobre por Deus".

Esse argumento já está, não está resolvido, mas já está carcomido. Então é porque a história é lenta, as relações dialéticas do sistema são lentas, e a nossa vida não consegue dar conta de acompanhar. Mas, historicamente, acho que há uma chance de reagirmos, e outros interesses reagirão.

Penso que é assim. E, nesse processo, acho que o teatro é uma das artes que está melhor no cenário, porque, conforme fomos tomando consciência dessa necessidade de carência, teve a quantidade de diagnósticos de pessoas com

problemas cognitivos, psicológicos, a partir dessa ideia de isolamento e de responsabilizar o próprio sujeito pelo seu sucesso, pelo seu fracasso, ignorando o sistema que é o que nos caracteriza, é a construção do sistema. Não tem como o ser humano ficar fora do sistema.

Mesmo que ele resolva ser um eremita e vá morar no alto da montanha, ele fez isso porque faz parte dos comportamentos possíveis do nosso sistema. Então, com uma visão muito histórica e muito filosófica, se não detonarmos o planeta a ponto de não poder existir seres humanos, isso a gente tem que correr, porque a coisa está ficando realmente grave, já está grave, está ficando, já está grave. Eu acho que dá para confiar na nossa espécie, eu espero. (14h14m-23h17m)

Meu estimado alter ego, minha querida contraparte, sinto que você está um pouco calada. Algum problema?

Mas também, com tanta gente falando, eu estou economizando minha participação justamente para tentar absorver melhor a questão da economia da atenção.

Então sigamos, em busca de um farol que nos guie nesse mar turbulento.

E qual o nosso destino?

O teatro.

Imagem 38 - "Naufrágio"
 O vento vem vindo de longe,
 a noite se curva de frio;
 debaixo da água vai morrendo
 meu sonho, dentro de um navio...
 Chorarei, quanto for preciso
 Para fazer (para fazer) com que o mar cresça
 E o meu navio chegue ao fundo
 E o meu sonho desapareça
 (Amália Rodrigues, 2010, 01m28s-01m56s)
 Fonte: Album "Com que voz", 2010.



7 Descobrindo os mares com o teatro, navegar eu quero

Mergulhando ainda mais fundo nas
conversas com pensadores e artistas

Imagem 39 - “Descobridor dos Sete Mares”

*Uma luz azul me guia
Com a firmeza e os lampejos do farol
E os recifes lá de cima*

Me avisam dos perigos de chegar

*Angra dos Reis e Ipanema
Iracema, Itamaracá
Porto Seguro, São Vicente
Braços abertos sempre a esperar*

*Pois bem, cheguei
Quero ficar bem à vontade
Na verdade eu sou assim
Descobridor dos sete mares
Navegar eu quero
(Tim Maia, 1983, 00s-56s)*

Fonte: Album “O descobridor dos sete mares”, 1983.



Na parada anterior discutíamos sobre a economia da atenção e os cuidados que precisamos ter diante de redes que buscam nos capturar em ciclos de dopamina. Trazendo essa análise para o teatro, tanto em seu ensino, como na sua encenação, defendo que é também necessário nos colocarmos em um estado de concentração e reflexão, seja quando vamos analisar um espetáculo, estudar sobre um espetáculo, ou sobre um movimento teatral específico ao longo da história, assim como quando vamos assistir uma peça, encenar, ou trabalhar jogos e atividades cênicas com alunos.

Se por um lado essa fragmentação e cacofonia digital pode esvaziar nossa capacidade de reflexão. Mas isso faz também com que o fazer teatral seja também resposta. Quando estamos em uma sala de teatro, somos conclamados a focar nossa atenção no que está sendo encenado, portanto desliguemos nossos celulares e encaremos o que está em cena.

Suely Figueiredo: *Então, é uma coisa muito recente que ainda está se configurando junto com o comportamento humano. E, como tudo, tem lados*

muito bons e lados muito ruins. E um dos lados muito ruins é a experiência da troca pessoal.

Porque, aparentemente, nós estamos ficando cada vez mais isolados e privilegiando experiências, mesmo experiências estéticas, de se maravilhar, de gostar, via algum meio eletrônico, mas isso ainda é muito recente. Eu acredito que o ser humano tiver alguma característica que a filosofia sempre percebeu, é que a gente ainda vai ter uma carência de atividades pessoais. E acho que, se o teatro está com problemas no presente, ele devia ter esperanças no futuro. Porque o teatro das formas de arte, que a gente chama de formas de arte, que na verdade são formas lúdicas, quando você chama a criança para pintar, para cantar, para se divertir, você chama a criança para fazer arte. E o tipo de arte que envolve o teatro é o faz-de-contas, é aquela brincadeira do faz-de-contas. Nós não estamos assim de abrir mão disso.

Brincar de faz-de-contas na presença do outro é muito bom. Então, mesmo que a gente esteja passando por um aprendizado de mídias digitais e eletrônicas, dessa experiência está nos encantando, acho que ainda temos a carência do tocar, do estar perto, do falar. Então acho que o teatro vai oferecer.

Acho que o teatro tem futuro. Ao contrário de achar que está acabado, acho que tem futuro. (5:47 - 7:45)

Essa visão do teatro como espaço de encontro, de coletividade na contramão da individuação das redes me leva até um trecho da conversa com Vinícius Piedade, ator, dramaturgo e diretor, que viajou por dezenas de países com seus espetáculos.

Vinícius Piedade: *Acho que o teatro é o lugar de talvez a gente tentar se livrar um pouco dessas tecnologias. O teatro é onde a gente vai para o nosso essencial. E é um desafio.*

O meu Hamlet cancelado tem umas provocações nesse sentido. Tem uma cena em que ele diz... Essa é a cena em que o grande diretor propõe que o espectador fotografe para que não sinta abstinência, já que as pessoas não conseguem ficar meia hora sem o celular.

Então, a hora é agora, podem pegar, ninguém pega. É uma provocação. Acho que o teatro é uma ilha nesse sentido.

É o momento do desafio desses nossos tempos tiktokianos, da pressa das coisas, que as coisas têm de ser muito rápidas. Se estiver interessante, jogo para cima, já estou vendo outra coisa, e já estou vendo outra coisa. O teatro é um lugar que, não, você se presentifica e fica.

O teatro é a literatura também, quando você se propõe a ler um livro. Então, acho que o teatro acaba se relacionando... Há obras que dialogam com isso, mas acho que o teatro, nesse sentido, acaba sendo inclusive uma fuga desse momento.

O teatro é um momento de aprofundar, um momento de ir até o fim. Não dá para jogar para cima. Você está vendo uma peça e não consegue jogar para cima.

É muito pesado jogar para cima. Então, na prática, acho que o teatro acaba tendo essa função de respiro em meio a toda essa pressa, toda essa necessidade de dopamina e tal que as redes sociais nos formam. E as redes sociais são interessantíssimas.

A questão, e eu sigo muito o Domenico De Masi nesse momento, a questão sempre é como usá-las, como encontrar um jeito de você não se tornar refém delas, de você não ser um escravo delas. Talvez, o contrário, você fazendo-as te servir. O problema é que, na atual cultura, a gente tem muita gente sendo servido, sendo usado pelas redes sociais.

Para arrematar isso, eu diria que as redes sociais são interessantíssimas, importantíssimas. Por exemplo, estou conversando com você aqui e o celular está desligado. Então, ele não vai me atrapalhar.

Mas, quando a gente terminar, eu vou ligar e vou fazer o que tenho que fazer nele. A questão é não ser refém dele, e sim usá-lo a meu favor. Acho que o teatro é um momento de sair das redes sociais e aprofundar alguma coisa.
(26:59 - 29:42)

Muito interessante a perspectiva do Vinícius, mas nem todo espetáculo funciona dessa forma. E quando a própria cena utiliza esses aparelhos e redes sociais? E se falamos de um espetáculo transmitido remotamente?”

Se essas redes são configuradas a partir da economia da atenção e esta vai contra o cerne do fazer teatral, por esvaziar nossa capacidade de aprofundamento e concentração, então caberá ao teatro confrontar essa questão. Hackear o aparelho, como defendeu Fernando Yamamoto, do Grupo de Teatro Clowns de Shakespeare.

Durante o período de pandemia e isolamento social, o grupo de Natal criou o espetáculo “CLÃ_DESTIN@: uma viagem cênico-cibernética”, trabalhando com um modelo de contato direto, com divulgações em suas redes sociais, onde o espectador poderia fazer contato, recebendo assim as indicações para transferência ou depósito do valor do ingresso e preenchimento de um formulário, que o preparasse enfim, para estar, na hora marcada, com seu link de acesso ao Zoom. Também pensado para o formato virtual, a obra tenta construir uma relação mais íntima com o público, ao restringir o número de acessos, com apresentações fechadas, cada uma para apenas 6 pessoas. A obra não se mantinha gravada, em uma tentativa de manter o caráter singular da apresentação teatral. A ideia de que cada apresentação seria única e não se repetiria no tempo.

“Ou seja, quem não viu, perdeu!”

E não é essa uma das características que associamos ao teatro? O caráter efêmero da sua realização.

Este espetáculo criado e encenado durante o período da pandemia da COVID-19, utilizava diversas plataformas e redes sociais diferentes para o contato entre atores e espectadores. Na conversa que tive com Fernando, ele revela como o grupo fazia para que os participantes mantivessem o foco na cena, sem se perderem no meio das notificações das redes.

Fernando Yamamoto: *Então tinha um pouco essa relação, porque você precisava... não é assim, deu a hora, entrei na live, estou lá de cueca na cama, assistindo e vou ficar. Não. As pessoas, a gente pedia num primeiro momento. Você consegue ir para um lugar mais tranquilo e tal? Justamente para que eu*

possa entrar aqui. Se eu estivesse picando cebola, eu ia acompanhar mais ou menos, provavelmente ia achar um saco. Não ia conseguir nem ir, porque ou eu estou dentro ou não estou, essa é uma coisa. (23m28s-24m00s).

Temos aí uma preocupação justamente com esses outros estímulos, já que, diferente de uma sala de teatro, o espectador em sua casa tem diversas outras possibilidades de interação. O jogo, portanto, precisa ser pensado de um modo que atraia a atenção total desse espectador, uma atividade que tem fim em si mesma, que não está ali apenas como uma ligeira distração que possa ser rolada na tela do celular. Para isso, o jogo também precisava ser complexo.

Fernando Yamamoto: *E a segunda premissa, é que ao longo da experiência, era uma experiência tecnologicamente complicada para muita gente, principalmente para as pessoas mais velhas e tal, porque tinha um monte de plataformas diferentes e tal, mas mesmo para quem era muito ágil com essas coisas, [a ideia] era colocar sempre o público um ponto atrás, ou seja, sempre em dívida, sempre tem uma demanda que eu preciso dar conta, porque eu preciso decorar um código, uma senha, eu preciso não sei o quê, eu tenho que ter um papel na mão, eu tenho que ter um passaporte pronto, sempre uma coisa, porque isso faria com que, se chegasse uma notificação, eu falaria: “não, sai daqui que agora eu não posso”.*

Se chegasse uma notificação de uma live de um artista que eu gosto muito, eu falaria: “não, beleza, depois eu vejo gravado, mas agora eu não posso”.

Se chega mensagem de alguém que eu gosto, minha mãe mandou uma mensagem, eu falaria: “não, agora não”.

Como é que eu faço para... até porque eu estou no próprio dispositivo, eu não tinha como fazer você assim: “desligue seu dispositivo!”, [porque se] desligou, ele não podia estar participando.

Ele ia estar no mesmo lugar em que toda essa avalanche de informações ia estar chegando, e a tentação é muito grande, né? Ah, a sua crush postou um story novo, dá uma olhadinha lá para ver o que é e tal, eu não posso isso.

Eu tenho que fazer com que tudo seja interferência indesejada para o público. “Como é que eu estou lá? Como é que eu... sai, sai, sai... eu tenho que ir aqui, eu não posso esquecer, como que é mesmo? Deixa eu anotar...” e sempre o público está, isso de alguma forma nos coloca nessa relação, como a gente tem lá no palco, na cena presencial. (24m00s-25m40s).

O espetáculo então incorporou elementos da economia da atenção, utilizando-os contra as próprias redes, criando um jogo complexo o suficiente para que os participantes tivessem sempre algo a fazer, uma nova atividade, gerando esse efeito de recompensa, dentro do engajamento com o espetáculo.

Na conversa, eu dizia ao Fernando sobre minha pesquisa e como Flusser propõe que encaremos essa relação com os aparelhos. Reproduzo outro trecho da conversa, agora também com minha fala.

GH (28:50 - 30:48): *E nós não somos mais homo faber, que fabricam as coisas, mas nós somos e podemos ser homo ludens no sentido de que a gente está jogando com esses aparelhos. E que a saída é como é que a gente consegue jogar com eles para estressar no limite, além do que ele está programado. Ainda que ele vai se reprogramar e a gente vai jogar de novo. E aí eu queria conversar, ouvir você um pouco, porque a sensação que eu tenho do espetáculo, e te ouvindo falar agora ainda mais, é que o jogo é o ponto primordial.*

Porque no jogo você precisa das regras estabelecidas para a pessoa estar no jogo. E a partir do momento que a gente está no jogo, a gente vai levando essa relação com os aparelhos para outro lugar. Eu assisti o espetáculo e é isso.

Você estava passando do Instagram para o WhatsApp, para o Zoom, no final, mas ao mesmo tempo interligado naquele jogo em que essas mídias, ao invés delas me sugarem para elas, eu estava jogando com elas em função do espetáculo. E acho que é uma coisa que é muito... Para mim foi bastante feliz de participar, e acho que está muito no cerne da discussão que eu tenho tentado levantar, que é esses aparelhos vão nos sugando.

E as mídias digitais, as redes sociais ainda mais. A ideia é que quanto mais tempo a gente gasta e gasta perambulando... Inerte.

Inerte, quer dizer, inativos. Mas com uma sensação de ação, uma sensação de que a gente tem escolhas e tem ação, mas que não é verdade.

Fernando Yamamoto (30:48 - 30:50): *Qualquer escolha. Qualquer escolha.*

GH (30:50 - 31:21): *A gente pode fazer o que quiser, é infinito. Isso, e que elas dominam completamente a nossa agência. Elas tiram a nossa agência, mas dão um gostinho, como se fosse.*

E me parece que o espetáculo de vocês era uma espécie de instigação, de ação, que não era só ação do lado de vocês, mas era também devolver um pouco a relação de agência para nós, ainda que fosse uma agência controlada por vocês.

Fernando Yamamoto: *É, mas a gente usava muito o termo de hackear a internet, de hackear a tecnologia. Ou seja, de usá-la de um jeito que ela não foi feita para isso. Era um pouco isso.*

Tanto é que, dentro da camada ficcional, fabular, tinha essa ideia de como a coisa se acontecia no futuro. A gente falava, não sei, você deve estar aí, nem lembro qual que era na época, mas você deve estar aí com o iPhone 11, alguma velharia dessas. Tipo o iPhone que tinha acabado de lançar, o mais fodidão, modernão e tal.

Essas coisas. Zoom. Também Zoom era uma coisa super nova.

Zoom, WhatsApp. Essas coisas que, assim, ninguém nem sabe mais que existem, essas relações novas, não sabem nem que existe isso mais. A gente subvertia, desde a camada da fábula mesmo, a gente já subvertia essa ideia, mas tentava usar de um jeito que ela não tinha sido feita para tal. Isso também era uma justificativa para a gente lidar com as intempéries das conexões.

[...]

E aí, essa coisa da tecnologia antiga, a gente tinha essa premissa que era o seguinte, mais do que uma dramaturgia fechada, por mais que a gente tinha

nossas cartas na manga, a gente tinha um, tipo, as pessoas mais rapidinhas, mais ágeis, deixaram, por exemplo, de receber um áudio do Galeano, que a gente encontrou, falando sobre um texto dele, do livro dos Abraços, que a gente acha incrível, porque esse era só para as pessoas, aliás, minto, ao contrário, as pessoas mais rápidas receberam, as mais lentas, não, porque se alguém estava muito adiantado, tinha que ir seguindo na relação.

Você viu o documentário que eu ficava no QG, eu ficava, como é que está? Como é que está aí? Foi, não foi? Cada um dava o seu ok. Ok 1, ok 2, ok 3, eram os pontos de encontro.

Mas o objetivo do trabalho, da obra, da experiência, era levar o público desse primeiro contato próximo à festa do Zoom no final. O caminho, tinha um caminho ideal para se seguir. Se tudo desse certo, se não tivesse problema de conexão, se a outra pessoa fosse tranquila em termos de ir para um lado, ir para o outro, abre o YouTube, abre não sei o quê, foi até o fim.

Se não, a gente tinha alguns recursos e se não, muitas coisas surgiram e que a partir disso que surgiram, muitas coisas iam sendo, como em uma obra qualquer de teatro, a gente vai incorporando esses improvisos. Mas esse barato de falar assim, gente, fulano está... Tipo a Thalita, que é a nossa produtora, e o marido dela, que não era o nosso produtor na época, a gente nem conhecia, ela estava no meio da rua, no Uber, na hora de começar.

E começaram os dois no celular, assim. Eu nem lembrava disso, ela que lembrou e eu falei, nossa, é verdade. E aí teve toda essa experiência, teve mil experiências diferentes, teve experiência de um casal que estava separado e o clandestino foi um pouco a... já na época da dupla, e a experiência do clandestino começou a reaproximá-los, e eles, no fim, ficaram juntos depois. Mil histórias. Mas é um pouco isso, de deixar a experiência viva.

Não é isso, é isso que a gente falava. O virtual, ele te dá a falsa sensação, a ilusão de que eu posso fazer qualquer coisa. Se eu quero surfar, eu meto lá um jogo de surf, se eu tiver aquele óculos da Apple incrível e tal, eu vou ter certeza que eu estou surfando e não estou e não vou nunca.

Mas que a gente... Então tinha uma questão também de mobilização do corpo, do público, a gente acabava dançando, todo mundo. Teve casos em que eu deixei a sala aberta, a playlist rolando, e ficaram duas pessoas que não se

conheciam anteriormente e ficaram mais de uma hora dançando e conversando lá. Eu saí do computador, deixei lá e ficaram dançando com a outra. Naquele momento, tinha muita gente que estava muito... passando uma experiência muito ruim do isolamento e tal.

Então era um pouco isso, mobilizar o corpo, não só o nosso, como o do público, encontrar esse lugar da brincadeira que era revelado, tinha a clássica cena que era todo mundo cantando junto. Quem era de teatro é assim... Caralho, como é que vocês conseguiram fazer isso? Por que tem um delay? Por que não sei o quê? E, na verdade, era um trução, era um truque que a gente fazia, mas, no final, a gente revelava.

Quando a gente revelava que eles estavam todos de boca fechada, todo mundo fazia assim: 'Ai, filhos da puta, eu jurava que vocês tinham conseguido.'

Às vezes as pessoas não se tocavam, estavam tão chocadas que a gente tinha conseguido fazer isso, que não se tocavam.

Mas era esse lugar de estar sempre hackeando a experiência e revelando a experiência, porque, ou seja, levar para outro lugar. (31h22m-38h04m).

Ao longo de séculos, se quiséssemos testemunhar uma ação cultural, precisaríamos estar presentes no lugar onde ela se realizava, até que as técnicas de reprodutibilidade se estabeleceram e permitiram que tivéssemos acesso a registros destas obras.

A reprodução técnica pode ainda colocar a cópia do original em situações inatingíveis a esse mesmo original. Acima de tudo, ela torna possível levar essa cópia ao encontro do receptor, seja na forma de fotografia, seja na de disco de vinil. A catedral deixa seu lugar para ser recebida no estúdio de um apreciador da arte. [...] essas condições modificadas podem deixar intocável a maior parte da existência da obra de arte – mas, em todo caso, elas certamente desvalorizam seu aqui e agora. (Benjamin, 2019, p. 56-57).

Para ouvir uma música, não precisaríamos necessariamente estar diante dos músicos, mas poderíamos ouvi-la através dos sulcos demarcados em um disco de vinil, fabricados em escala industrial. Ainda assim, esta nova relação ainda se manteve atrelado a uma noção de presença e fisicalidade. Era preciso ativamente manusear o disco, colocá-lo para tocar. Sabíamos exatamente qual o limite do conteúdo ao qual tínhamos acesso. Eu apenas poderia escutar aqueles discos que

estivessem à minha disposição. Do mesmo modo, as músicas da rádio não eram definidas por mim e sim pela programação da emissora. O mesmo podemos dizer para a televisão, que nas últimas décadas do século XX, se tornou uma espécie de entidade onipresente em nossas vidas. A relação emissor-receptor, ainda que não fosse alvo de reflexão, estava clara. Éramos passivos diante do conteúdo cultural apresentado. Quando muito, poderíamos escolher qual seria o emissor, mudando de canal, sintonizando em outra rádio, escolhendo outro disco, filme, peça etc.

É verdade que fatores comerciais e sociopolíticos influenciavam neste conteúdo, muitas vezes determinando obras que poderiam ou não ser veiculadas. Porém, o que desejo ressaltar aqui é que esta curadoria não era oculta. Lidávamos como uma relação muito bem estabelecida entre passividade da audiência e atividade do gerador de conteúdo.

Com o avanço da internet, essa relação se desfez e passamos a buscar ativamente o conteúdo. Há uma horizontalização das interações, onde não há mais uma mediação explícita, como ressaltava Ivan Cabral, um dos fundadores da Cia. de Teatro Os Satyros e diretor da SP Escola de Teatro.

Ivan Cabral: *Você vai no Spotify e, cara, eu não sei o que vocês estão ouvindo, mas eu posso dizer da minha experiência. Eu acho que a gente nunca teve um momento tão incrível na música brasileira, com tantos compositores incríveis, com tantos músicos incríveis, com tantos intérpretes incríveis. Eles não têm mais aquela ordem que a gente tinha, até das grandes gravadoras, que diziam que você ia conhecer dez artistas durante um ano e não mais que isso. (22m48s-23m13s).*

“A nossa interferência como audiência passou a ser maior, é isso?”

Sim, mas isso, porém, não significa que não haja domínio sobre a emissão. Apenas que esse domínio se tornou fluido. A disponibilidade de conteúdo na internet provocou outra questão, a da organização desse conteúdo. Se antes éramos limitados ao que nos era diretamente oferecido, agora podemos buscar aquilo que nos interessa.

Ivan Cabral: *Hoje eu conheço cem, eu conheço trezentos artistas incríveis, porque também se descentralizou. Eles não vêm mais, e que legal que isso aconteceu, eles não vêm mais do Rio de São Paulo. Eles vêm do Tocantins, eles vêm de qualquer lugar do planeta e eu acho isso uma maravilha. Por isso que eu sempre pergunto, o que você está vendo?*

O que você está ouvindo? Sim, a internet pode ser terrível. As redes sociais podem ser horríveis. Mas, cara, o TikTok é sensacional. Então, talvez a gente devesse ter aí umas aulas de como usar os algoritmos, como que a gente faz eles trabalharem pra gente. Claro, se você ficar ouvindo dancinha, vai aparecer só dancinha. (23m13s-24m01s)

Temos a sensação de que podemos acessar a tudo e todos há qualquer momento. As mídias digitais nos apresentam uma ilusão de totalidade, mas essa totalidade é sujeita às programações. Temos uma ilusão de escolha, quando nos é apresentado um conteúdo programado.

Se existem direções pelas quais alguém poderia optar, estas rotas dependem da mecanização, tornando-se mais complexas que as bifurcações pelas quais se navega. Certas escolhas algorítmicas apontam para conteúdos visíveis – ou não – para o público, cujo contraponto se torna a probabilidade de certos materiais jamais encontrarem quaisquer olhos caso não constem nestas recomendações. (Ladeira, 2019, p.167)

A realidade é que, mesmo que não se produzisse mais nenhum conteúdo em nenhuma parte, ainda assim, qualquer um de nós só conseguiria dar conta de uma mínima fração deste conteúdo. O conteúdo é potencialmente infinito, mas o que é escasso é a nossa atenção.

“Deve ser por isso que tá todo mundo se descobrindo TDAH.”

Essa disputa pela atenção vai contaminando nosso dia a dia. As redes viram um campo de batalha em que disputamos cada clique, cada curtida, cada inscrição, para nos tornarmos vistos. Como mostra a fala de Juliana Oliveira, dA’ Próxima Companhia, na lógica das redes, essa atenção é fundamental.

Juliana Oliveira: A gente está refém. A gente tem esse conceito muito claro, muito evidente, que nós somos reféns das mídias sociais.

Hoje em dia, se você não aparece no Instagram, você não existe, não aconteceu. Então, a gente faz espetáculos e a gente quer chamar público, a gente precisa de uma assessoria de imprensa, mas a assessoria de imprensa vai fazer matéria no jornal. Quem vê jornal hoje em dia, será que era melhor contratar um influencer do que um...

Hoje, um social media vale mais do que uma assessoria de imprensa, ou está ali igual. A gente está nesse lugar sem saber direito como faz. A gente está tentando descobrir, porque a gente vê que tem coisas que são...

Ou, dessa parte, a gente confia no nosso trabalho. A gente acha que faz um trabalho legal. E, às vezes, tem trabalhos que nem são tão legais, mas está bombando, que não param de falar e tal.

Por quê? Porque aparece na mídia, porque aparece no Instagram, e as pessoas fazem reels e falam... Porque tem aquela chatice.

A gente tentou fazer isso no começo aqui. Oi, o que você achou da peça? Conta um pouquinho, dá um depoimento para a gente.

Mas isso é chato para o público fazer, é chato para a gente pedir. Mas os grupos, os espetáculos que fazem isso têm mais público. Então, a gente fica numa sinuca de bico.

O que a gente faz da nossa vida para ter público? Porque esse é um dos grandes problemas do teatro como um todo, é chamar o público aqui para dentro. Como faz para o público vir e querer vir?

Tem que ter um vídeo bem-feito, bem editado, com som legal. E não pode ser uma coisa demorada, porque as pessoas não param para ver. Então, tem que ser uma coisa pequena.

O nível de atenção das pessoas tem mudado. Essa coisa de stories e reels e TikToks, essas coisas são menores. Então, a gente tem que ter o poder de síntese para fazer coisas menores, para as pessoas poderem se interessar em assistir inteiro, para poder se interessar em vir.

Então, estamos tatiando. Não somos um fenômeno das mídias sociais, não somos. Mas a gente vai tentar jogar a nosso favor.

Porque se não está na mídia, se não está na meta, se não está no YouTube... Nem no YouTube, nem sei. Nas redes sociais. No TikTok, no Instagram, no Facebook. Nem sei quem usa ainda, mas deve ter. Mas as mídias sociais chamam o público. É isso. (25:56 - 28:51)

O modelo anterior tinha muitas limitações e limitadores, mas não podemos cair na esparrela de acharmos que agora temos um modelo efetivamente plural, quando substituímos uma coleira que nos puxava para uma única direção, por um cabresto virtual que nos deixa livres, mas direcionando de forma restrita nossos olhares. Mas para Ivan Cabral, ele também apresentou uma oportunidade de melhor direcionar os interesses do grupo.

Ivan Cabral: *No teatro, por exemplo, a partir de 2010, 2012, por aí, a gente ficou um longuíssimo período sem mandar release para os jornais. Por exemplo, toda a nossa divulgação era feita pela internet.*

Tudo. Então, a gente apostava em número de seguidores, em engajamentos, fotos curtidas. A gente batalhou muito para entender esse jogo e como a gente poderia colocar todas essas questões descobertas a nosso favor.

Então, por exemplo, a gente estreava a peça e nenhum jornal nem sabia que a gente estava. A gente queria que o nosso público, que vocês, chegassem no nosso site, no nosso Instagram, no nosso Facebook. E a gente sempre teve a sala lotada.

Era como se a gente dirigisse um trabalho para quem queria ver, conhecer e estar perto do nosso trabalho. Então, a gente tinha veículos, posso até falar. A Vejinha, por exemplo, todo mundo que ia divulgar, era proibido de mandar, porque é um público que não nos interessa. Eu adoraria ter público de todos os lugares, mas o público da Vejinha era o cara que ia para o teatro para sentar numa poltrona de veludo, num espaço muito confortável. E o Sáticos sempre foi um muquifuzinho.

Então, a gente sempre teve muito problema com o público da Vejinha, por exemplo. Eles vinham e apareciam lá nas cartas do leitor uma infinidade de

gente metendo a boca na gente. Falei, bom, esse cara e essa cara não entenderam o que poderiam ver no nosso espaço.

Um pouco já uma ideia algorítmica, que é como você pode selecionar o seu público, quem são essas pessoas, quem se interessarão, que pessoas se interessarão por você, de onde elas vêm.

Enfim, acho isso bem importante entender. (33m46s-36m04s)

Os textos, áudios, mas principalmente as imagens e vídeos se multiplicam exponencialmente em extrema velocidade até se esgotarem. Nesse sentido, creio que as imagens merecem um destaque nessa nossa discussão. Aqui proponho nos permitirmos abordar o termo imagem em um sentido mais amplo, que englobe tanto àquelas imagens estáticas, como vídeos, entendendo-os como imagens em movimento. Façamos isso para podermos conversar novamente com Flusser, quando este inferia que a nossa relação com as imagens se dá em um processo de mediação entre a humanidade e o mundo.

O homem “existe”, isto é, o mundo não lhe é acessível imediatamente. Imagens têm o propósito de representar o mundo. Mas ao fazê-lo, entropõem-se entre mundo e homem. Seu propósito é serem mapas do mundo, mas passam a ser biombos. O homem, em vez de se servir das imagens em função do mundo, passa a viver em função de imagens. Não mais decifra as cenas da imagem como significados do mundo, mas o próprio mundo vai sendo vivenciado como conjunto de cenas. (Flusser, 2018, p. 17).

Esse processo ao qual intuía Flusser se intensificou com a ampliação das ferramentas digitais, e da velocidade da transferência de dados. As redes baseadas na troca de imagens são as mais populares, em especial aquelas que se estruturam em transmissões de vídeos curtos. Temos efetivamente essa ideia de um conjunto de cenas que toma o lugar de representação do mundo e se espalham através de um processo viral.

A relevância do seu conteúdo é medida pela sua quantidade de seguidores, de curtidas. Na prática, o filtro é a quantidade de interações. O importante é ter o primeiro lugar em compartilhamentos, em visualizações, ser *trending topics* (o tópico, o assunto, em tendência).

“E vale a pena dançar conforme a música?”

Retomando a conversa com Ivan, a resposta talvez esteja na busca ativa, em provocarmos de volta os algoritmos para direcionarmos nossos interesses.

***Ivan Cabral:** Se você ficar olhando só bichinho, só vai aparecer bichinho. Experimenta abrir um TikTok agora e comece a pesquisar por filosofia, psicanálise, antropologia, sociologia e você vai ver o que o algoritmo vai trazer pra você. E vai te trazer coisas que seguro e certamente te surpreenderão.*

E acho que é assim em todas as redes. Depende de como você usa e pra que você usa. Então, você está falando com um otimista que acha que essas máquinas, que esses aparelhos, que esses aplicativos, sim, eles são terríveis e tal, mas eles podem ser incríveis e a gente precisava agora de uma educação pra internet, pros aplicativos, sabe? (24m02s-24m46s)

O problema é que toda e qualquer pessoa pode se tornar um formador de conteúdo, de conhecimento. Basta colocar suas palavras, sua voz, sua arte na rede. E pronto, estará lá, para a eternidade. Mas se toda e qualquer pessoa coloca sua arte, sua voz, suas palavras na rede, o que garante que ela vai ser lida, vai ser ouvida, vai ser vista? A verdade é que no mundo das interações, mais que escrever, é preciso ser lido; mais que falar, é preciso ser ouvido, mais que fazer arte, é preciso ser visto, ser apreciado, ser comentado, compartilhado, viralizado.

“Viralização infectando toda a rede.”

Nesse processo, um fenômeno se torna viral não apenas porque se espalha rapidamente, como passa também a ser replicado, em múltiplas variantes, por novos portadores que o tomam para si e se tornam eles próprios outros potenciais epicentros de viralização. Retomamos aqui a noção de convexidade positiva. Essa viralização faz com que essas redes adormeçam nossa relação com a natureza não digital, arrebatando nossa atenção para as telas, que tomam o lugar da vivência. Nosso desempenho passa a ser medido pela nossa capacidade de interação nessas redes, de influência em nossas postagens e de conhecimento cada vez mais atualizado. Precisamos postar, compartilhar, para mostrar que existimos nesse ambiente. E não importa para a plataforma se nossas opiniões são favoráveis ou contrárias. O

importante é interagirmos. Ainda que muitos compartilhem algo para criticar, se essa mensagem se espalha o suficiente, basta que uma pequena parcela demonstre interesse genuíno, para que ela tenha engajamento suficiente para se tornar rentável e até mesmo ser normalizado, como aconteceu com as lives de NPC, que em poucos meses se esgotaram e desapareceram.

“Por mim essa daí já vai tarde”

Nesse processo acelerado e imediatista das redes, um fenômeno surge na mesma velocidade que se esgota e é rapidamente substituído por outros, mantendo a lógica de gerar lucros para a plataforma, que no final, é quem de fato ganha.

“Ou seja, a banca nunca perde.”

Por mais que um criador de conteúdo possa conseguir o que consideremos ser um bom dinheiro, esse vai ter sido apenas uma pequena fração do que ele faz a rede ganhar com a sua exposição. Normalizamos as pessoas humilharem e se humilharem por migalhas.

“E agora, quem poderá nos salvar?”

Isto não é uma crítica aos trabalhos em si. Pelo contrário, é de extrema importância que pensemos o ensino, a pesquisa e a extensão como atividades que prestamos junto à sociedade e que podemos e devemos ser cobrados por ela. O problema está no processo de cooptação por uma lógica neoliberal de necessária lucratividade e de individuação.

Tinha outros casos a relatar, mas esse assunto já se alongou um pouco, então vou deixar nos anexos o relato sobre revistas predatórias e sobre minha experiência quando coordenador de curso.

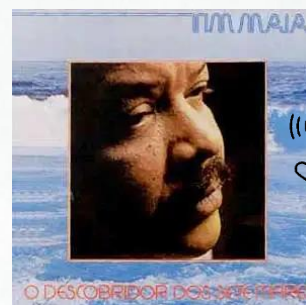
“Opa! Depois eu vejo lá. Mas e nossa rota, como está?”

Imagem 40 - “Descobridor dos Sete Mares”

Pois bem, cheguei
Quero ficar bem à vontade
Na verdade eu sou assim
Descobridor dos sete mares
Navegar eu quero

(Tim Maia, 1983, 00s-56s)

Fonte: Album “O descobridor dos sete mares”, 1983.



8 Balançando nas ondas do teatro

O teatro no enfrentamento à alienação das redes, a partir de Artaud, do distanciamento brechtiano e do Metamodernismo

Imagem 41 - “Peguei um Ita no Norte”

*Oi no balanço das ondas... Eu vou
No mar eu jogo a saudade... amor
(bis)*

*O tempo traz esperança e ansiedade
Vou navegando em busca da
felicidade*

(Quinho, Salgueiro, 1993, 01m27s-01m57s)

Fonte: Fotograma de desfile do Salgueiro, 1993.



Se as ondas balançam nossa embarcação de um lado para o outro, aproveitemos esse balanço para nos jogarmos entre passado e presente, tentando encontrar em escritos pré-digitais, uma possibilidade de encararmos a alienação das redes. Nesse exercício circular de (re)tomarmos o passado para (re)pensarmos nosso momento atual e futuro, os escritos sobre “O Teatro e a Peste” de Antonin Artaud (2006) podem ser um ponto de partida interessante sobre esse momento em que o mundo se viu assolado por um vírus pandêmico.

“E que peste é essa da qual ele fala?”

O Artaud viveu a pandemia da gripe influenza em 1918, mas em seu texto ele vai (re)montar a relação com a peste em séculos passados, desenrolando brevemente um fio que parte de um dos últimos casos de surto da peste bubônica, em 1720, voltando até casos da antiguidade, como a peste que no séc. V a.C. atingiu Atenas. Sua preocupação, porém, não é com um apanhado histórico, mas em pensar essa relação com a doença e seus fenômenos, e que por sua vez, revelam muito a respeito das crises que emergiram na pandemia atual.

Um desastre social tão completo, um tal distúrbio orgânico, esse transbordamento de vícios, essa espécie de exorcismo total que aperta a alma e a esgota indicam a presença de um estado que é, por outro lado, uma força extrema em que se encontram em carne viva todos os poderes da natureza no momento em que ela está prestes a realizar algo essencial. (Artaud, 2006, p. 21).

O termo crise aqui aplicado não se refere ao contexto econômico, embora pudesse, mas evoca o sentido das manifestações súbitas e intensas de natureza emocional e/ou nervosa que experimentamos socialmente, assim como a noção de cisão, a crise como um processo de ruptura com hábitos e/ou crenças até então adotados.

[...] pois só pode haver teatro a partir do momento em que realmente começa o impossível e em que a poesia que acontece em cena alimenta e aquece símbolos realizados. (Artaud, 2006 p. 21).

“Mas onde isso entra na nossa discussão? Na etapa anterior terminamos falando sobre viralização, agora você me aparece com essa história de peste e de crise. A solução é todo mundo ficar doente? É isso?”

Pelo contrário. Ao trazer, ainda que brevemente, as ideias de peste e de crise, a partir de Artaud, o objetivo é encontrarmos um caminho para enfrentarmos a alienação que a navegação internauta nos quer colocar.

“Mas qual a diferença desse empestear, pro viralizar?”

À primeira vista, a relação com o viralizar pode parecer de similaridade, já que este se trata de levar um conteúdo do seu estado latente, até o extremo da visibilidade. Os efeitos dessa infecção, porém, são onde separo as duas relações. Artaud defendia a noção de peste a partir da transformação do ser diante de algo que lhe invade e necessariamente lhe transforma. Uma infecção que impulsiona as imagens adormecidas, que transcende. É nesse lugar que a arte deve agir, mais especificamente no nosso caso, podemos dizer que é onde o teatro deve agir.

“Deixa ver se eu entendi. O teatro deveria ir contra a viralização? Mas isso não significa também ser menos visto, menos relevante?”

Essa é uma boa questão que terá de ser retomada mais à frente, inclusive nas conversas e entrevistas com artistas. É fato que o fenômeno da viralização garante visibilidade e popularidade, mas como tentei apontar anteriormente em nossa discussão, essa visibilidade é fugaz, não se sustenta justamente porque a viralização não é transcendência, é manutenção da ordem. Ela obedece aos parâmetros necessários do campo informacional, ditado algoritmicamente para benefício da própria rede.

“Mas um fazedor de teatro não pode se beneficiar também dessa lógica?”

Claro que pode e, afinal, todos nós temos de pagar as contas. Mas grande parte de nossa conversa anterior, quando eu busquei apontar os efeitos nocivos da internalização da lógica do capital nessas relações, nos trazem a essa discussão. Não quero aqui estabelecer nenhum posicionamento radical, franciscano, de que um espetáculo teatral, ou qualquer obra de arte que viralize e se popularize nas redes deva ser rechaçada. O que estou propondo é que o teatro possa ser um meio de combate à alienação das redes e que o ensino de teatro no campo universitário, onde eu particularmente atuo, para ser um ensino emancipador, precisa confrontar essa lógica de capitalização das nossas subjetividades, sob o risco de seu próprio esvaziamento. O objetivo do teatro dentro desse campo informacional, nas redes, não deve ser o de buscar mais likes, mas sim o de confrontar a própria lógica dos likes

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. (Artaud, 2006 p. 23).

“Mas sem likes, você também não é visto, então como combater?”

Por isso a necessidade dessa discussão avançar para o ensino, assim como para além do próprio fazer teatral, já que o teatro é uma manifestação cultural indissociável de seu tempo. De fato, neste momento em que vivemos com as relações cada vez mais intermediadas pelas redes, nós precisamos estar nelas, até mesmo para fazermos a crítica ao seu funcionamento. Paradoxalmente, precisamos de likes até mesmo para questionarmos a lógica dos likes. É preciso, portanto, entendermos a lógica dessas ferramentas, até mesmo para que possamos encontrar e até fabricar entradas por onde possamos trabalhar uma criação, no sentido que coloca Artaud, onde:

O teatro nos restitui todos os conflitos em nós adormecidos com todas as suas forças, e ele dá a essas forças nomes que saudamos como se fossem símbolos: e diante de nós trava-se então uma batalha de símbolos, lançados uns contra os outros num pisoteamento impossível; pois só pode haver teatro a partir do momento em que realmente começa o impossível e em que a poesia que acontece em cena alimenta e aquece símbolos realizados. (Artaud, 2006 p. 21)

Nesse sentido, o viral não pressupõe criação, mas apenas espalhamento. Ação biopolítica na-e-da rede, ele não é peste, mas sim um contágio controlado. É uma arma de distração em massa. Pensar na peste é justamente pensar em como desmontar essa arma. “A peste toma imagens adormecidas, uma desordem latente e as leva de repente aos gestos mais extremos” (Artaud, 2006, p. 21).

Tomamos o escrito de Artaud sobre a peste, como um vislumbre de possibilidades, de assumirmos o acontecimento e utilizarmos da capacidade disruptiva do fazer cênico, para através do encenar e do ensinar a partir-e-com a cena, possamos acordar as relações adormecidas pelo domínio viral, pestilento desse universo de imagens-técnicas digitais.

O teatro também toma gestos e os esgota: assim como a peste, o teatro refaz o elo entre o que é e o que não é, entre a virtualidade do possível e o que existe na natureza materializada.

[...] Uma verdadeira peça de teatro perturba o repouso dos sentidos, libera o inconsciente comprimido, leva a uma espécie de revolta virtual e que aliás só poderá assumir todo o seu valor se permanecer virtual, impõe às coletividades reunidas uma atitude heróica e difícil. (Artaud, 2006 p. 21).

Em um ambiente tomado pelas imagens técnicas, retomo Artaud na defesa do teatro como um jeito de empestear e esgotar essa relação: assim como a peste, o teatro na tentativa de refazer o elo entre o que é e o que não é, entre a virtualidade do possível e o que existe na natureza materializada.

Qual a solução? Ignorar as imagens-técnicas? Desplugar a internet de todo mundo, quebrar as TVs, rádios, discos, tudo que for construção de um aparelho?

Eu já digo que não me peça para jogar fora meus discos de vinil, e nem meus livros. A verdade é que desde a invenção da prensa por Gutenberg, no século XIV, já haviam os que temiam pela explosão desenfreada da informação.

A imprensa foi descrita pelo humanista francês Guillaume Fichet - que introduziu a máquina impressora em Paris - como o "cavalo de Tróia". Diferentes grupos sociais levantaram diferentes críticas ao novo instrumento. Por exemplo, os copistas e os "papeleiros" (que vendiam livros manuscritos) e os cantores contadores de histórias profissionais, todos temiam - como acontecera com os operadores de teares manuais na Revolução Industrial - que a imprensa os privaria de seu meio de vida. Os eclesiásticos, por sua vez, temiam que a imprensa estimulasse leigos comuns a estudar textos religiosos por conta própria em vez de acatar o que lhes dissessem as autoridades. Tinham razão. (Burke, 2002, p.174)

Aí está a questão, minha querida companhia reflexiva. A minha relação com os discos de vinil até pode ajudar a exemplificar uma relação para com a obra artística, mas claramente não pode ser entendida como uma solução. Afinal, quando opto por escutar discos ainda no século XXI, não deixo de extravasar também uma relação nostálgica.

Eu confesso que adoro escutar meus discos de vinil, mas não podemos cair nesse mergulho nostálgico que leve a crer que uma volta ao passado seria a solução para os nossos problemas, pois como vimos, o processo de aceleração informacional, por mais que tenha se intensificado, não é um fenômeno apenas dos dias atuais.

Do mesmo modo, a resposta não está em simplesmente resgatar um modo de fazer teatral supostamente pré-digital. Muito menos assumirmos uma posição de excludente entre teatro e novas tecnologias.

Fernando Yamamoto: *Então, acho que esse princípio do hackear a estrutura, ou seja, se a gente já usa como não é feito para ser usado, eu acho que já é uma coisa, a gente sai desse lugar que nos é imposto da relação com a tecnologia. E essa é a relação do teatro, da essência do teatro, de você pegar uma caneta e a caneta vira uma varinha mágica e eu transformo essa coisa, e a gente tem esse pacto de que eu acredito que isso é uma caneta, que é uma vara, você acredita que é uma vara, e você acredita que isso vai fazer uma mágica, eu faço isso para a atriz que está do meu lado e ela se transforma em um sapo, nem isso é uma varinha, nem ela é um sapo, mas essa pactuação mágica, não é fácil, não é simplesmente eu falar, ó, varinha agora, tá? Não, eu preciso te seduzir para te convencer que isso é uma varinha, te seduzir para você acreditar que ela é um sapo, e não uma atriz fazendo um sapo, papapa e tal... que no audiovisual até existem experiências assim, mas é muito mais difícil,*

Tem um exemplo clássico que eu também falo em algumas dessas, não sei se tem em algum, nem lembro mais dos artigos.

[...]

Tem alguma, o Vau da Sarapalha, da Piolim, o Servilho fazia um cachorro, você entra no teatro, ele já está lá dormindo e tal, ele passa 80% do espetáculo

dormindo, e ele dormindo já é uma coisa impressionante, toda a fisicalidade e tal, ele de short, ele sai, late, brinca, volta, come, não sei o quê, e dentro dessa pactuação, a gente só vê um cachorro...

Gustavo Henrique: *Sim.*

Fernando Yamamoto (41:37 - 43:55): *A gente não vê um ator fazendo papapa... E teve um filme do Walter Salles, na virada do milênio, que chamava O Primeiro Dia, eu acho, e que o Matheus Nachtergaele, é o ator principal, não lembro nem a situação exatamente, eu vi uma vez só esse filme, já vi essa cena mil vezes depois, que eu usava em oficina e tal, mas o Matheus Nachtergaele está fugindo de alguém, ele entra no terreno baldio e fica olhando pela cerca, fica olhando se o pessoal passa ou não, é um lixão, quando ele vira, está o cachorro, o Servilho fazendo o cachorro latindo do lado, e ele olha, está no meio do lixão, fazendo o personagem, o Walter Salles pegou o personagem do Vau da Sarapalha e colocou ali.*

Nesse contexto, você só vê um louco, morador de rua maluco que imita cachorro. Você não vê um cachorro, porque a linguagem do audiovisual é muito dura nesse sentido. Existem experiências muito raras, mas, em geral, esse lugar de te levar à tua imaginação, te levar para atuar outras coisas, da abstração do que é o real no audiovisual, é muito difícil.

E no teatro é muito fácil, basta você fazer bem-feito, você leva o público para acreditar no que você quiser, do jeito que você quiser. Eu pego um pandeiro e faço assim, você já vê um sol e pá, pá, pá, desde que eu construa isso para tal. E esse exemplo é muito claro, você vê o filme e você fala assim, é um maluco, é um louco, morador de rua que está ali no terreno baldio achando que é cachorro.

Encontrar esse lugar, o que era audiovisual, a experiência online do Clã e de outras, mas como fazer para que as pessoas assumissem esse jogo, assumissem essa brincadeira e colocassem, voltando para o que você falou, o público em estado de jogo o tempo inteiro, desde a hora que vai escolher se vai usar uma máscara, um chapéu, ou um óculos e pá, pá, pá, até o pós, que alguns iam ficar, iam ficar dançando. Como que a gente... O estado de jogo,

isso que eu chamei antes de o público está sempre na insuficiência, sempre tem algo a mais para fazer, é o que a gente entende como esse estado de jogo, está sempre pronto para o jogo, está sempre preparado para algo que vai acontecer e eu tenho que estar pronto para isso (39h46m – 43h55m).

Afinal, as tecnologias são ou não um problema?

Em primeiro lugar, é preciso diferenciarmos a ideia de tecnologia, dos aparelhos computacionais e das redes e mídias digitais. A origem do termo tecnologia vem do estudo da *techné*, de uma técnica. Ou seja, o estudo de uma arte, ou um ofício, que por sua vez, vai levar à formulação de métodos, processos e instrumentos específicos para o desenvolvimento destes como técnica.

Em segundo lugar, é preciso também reforçar que o fazer teatral, ao longo da história, sempre lançou mão dos avanços tecnológicos de cada época. Desde a arquitetura dos teatros gregos, grandes obras usam o conhecimento e a tecnologia a seu favor, passando pelas maquinarias do teatro medieval, até o uso da perspectiva na arte renascentista

“Eu adoro os quadros do Da Vinci, aliás. A Mona Lisa e seu sorriso enigmático...”

Pois este uso da perspectiva nas artes visuais passa a influenciar o teatro, com a construção de cenários pensados em proporção geométrica, criando uma ilusão de profundidade, que eram beneficiados por um modelo de teatro de palco frontal.

Já na era moderna, o uso da iluminação e da automatização de mecanismos até chegarmos nas projeções e recursos audiovisuais em cena, a inovação tecnológica sempre esteve presente na manifestação teatral. É razoável, portanto, que em uma sociedade na qual grande parte das interações se realizam por meio de mídias digitais, este convívio virtual também se apresentasse no fazer teatral.

Assim como na caixa-preta cênica inúmeros recursos são utilizados para construir ludicamente a cena teatral – o uso da iluminação, as trocas de cenários, os alçapões, elevadores e varas que fazem aparecer ou desaparecer de pequenos elementos até conjuntos personagens – na caixa-preta tecnológica, temos acesso a outras ferramentas, como a recombinação de imagens e sons, desde que o artista

busque jogar com o aparelho, de modo inclusive a explorar possibilidades não previstas em sua programação original. Produzindo assim, novas virtualidades cênicas.

Mas as tecnologias não eram um problema?

Quando Eurípedes fazia descer uma grande cesta, sustentada por cordas e roldanas, carregando um ator do teto ao palco da arena grega ele conseguia dar forma à imagem de um deus, que descia dos céus para entrar em cena. *Deus ex Machina*, um deus que se faz presente pela máquina. Hoje as maiores casas de espetáculo possuem inúmeras varas automatizadas, capazes de suspender cenários e atores, fazendo-os voar até mesmo sobre a plateia. Mas o princípio segue sendo o mesmo, o de tornar visível para nós, algo imaginário. Nós podemos saber conscientemente que o ator não está voando, mas somos capazes de imaginar este voo. Um voo que não tem efeito real, mas existe como possibilidade, ou seja, que existe como virtualidade.

Assumir esta virtualidade da cena é também assumir que todo o processo de realização/transmissão de uma ação teatral em um meio tecnológico digital, confronta esse vir a ser do teatro, com as virtualidades das redes que simulam as relações humanas por aparelhos e imagens técnicas.

“Já não bastou outra hora aquele papo de dois, três mundos, agora tem duas virtualidades?”

Essas duas questões estão ligadas pelo avanço da imaterialidade que vai aos poucos ganhando status de realidade e moldando nossas relações. O confronto da virtualidade teatral, com a virtualidade do universo das imagens técnicas, se apresenta como possibilidade de expor a artificialidade dessas relações, o lugar de simulacro das redes. Novamente balançando entre passado e presente, atualizamos o distanciamento brechtiano, agora pensado junto à nossa relação com o real mediatizado, trazendo para a cena a discussão sobre essa mediação em uma performance multimídia.

Na atuação das performances multimídia, bem como na atuação brechtiana, tudo parte e tudo volta ao real num questionamento que busca analisar-lhe a situação. É portanto sobre a análise do real e sua percepção pelo artista e pelo espectador que resulta o essencial do trabalho de distanciamento. (Féral, 2015, p.237)

Esse distanciamento multimídia, apresentado por Josette Féral, pode se manifestar de duas formas principais. Seja pela reprodução no palco do real, sem trabalho sensível da imagem, onde a imagem toma significado no palco pela contextualização e relacionando os outros sistemas de significados cênicos com os quais ela se encontra de imediato. Ou então, na reprodução do real fora de suas relações, de modo fragmentado, não continuado, que pode resultar em uma multiplicação detonada do conteúdo da imagem, mas também em uma desaceleração e até imobilização da imagem.

É em virtude de as mídias autorizarem precisamente mais que qualquer outra forma espetacular tal aproximação extrema, quase absoluta entre a cena e o real, que o real encontra-se aí suprimido. De tanto reproduzir o real com exatidão, de se lhe ajustar, elas acabam por se colocar no seu lugar, por tragá-lo; o real midiaticizado nada mais é que um simulacro, ilusão, ponto de vista, rota de fuga. (Féral, 2015, p.239).

Mais uma vez, entendemos o teatro como forma de enfrentamento, agora na exposição do simulacro das redes.

“Mas para isso não se estaria produzindo outro simulacro, no próprio teatro? Uma simulação para criticar a simulação?”

Tal qual o paradoxo dos likes, em que precisamos ser vistos para combater a própria forma da visibilidade nas redes, também aqui nós assumimos a lógica do distanciamento brechtiano ao propor na metalinguagem um desvelar da operação do simulacro das redes. Empregar a virtualidade do teatro, assumida como construção simulada da realidade, como modo de expor a virtualidade dos aparelhos digitais, que oculta seu caráter simulador e tenta se aparentar como uma realidade imaterial.

Novamente, esse enfrentamento precisa fazer parte não só do fazer teatral, como do ensino de teatro. Entender o lugar da representação teatral e das virtualidades da cena, em uma relação de distanciamento metalinguístico midiático, na relação com virtualidade das imagens técnicas se justifica exatamente porque esse simulacro cada vez está sendo mais bem-sucedido em tomar o lugar do real.

Quantas pessoas acreditaram em narrativas falsas como a distribuição de mamadeiras eróticas por entes públicos, ou mesmo acamparam por meses em barracas, na porta de quartéis, acreditando que em 72h haveria uma intervenção de forças maiores para impedir que o Brasil caísse nas garras do comunismo. Tudo isso

só foi possível pelas interações em redes sociais, que levaram essas pessoas a um isolamento da realidade.

A geração televisiva e os genéricos “nativos digitais” fagocitam suas subjetividades na perversa e pós-moderna navegação do consumo de imagens técnicas do mundo. Estão mais próximos de funcionários de aparelhos do que praticamente nenhuma outra geração esteve. Nos últimos 20 anos, os principais aparelhos e próteses da percepção que nos assaltam, capturam, invadem, registram, codificam, enviam, conectam etc. são os aparelhos de tela. Se eleições presidenciais têm sido decididas por mídias televisivas e fake news nos últimos anos, e se os votantes têm de possuir pelo menos 16 anos, imaginemos a catástrofe psíquica que significa abandonar um ente “jovem no mundo” frente aos poderosos conglomerados de atenção. Quer dizer, a infância não tem direito à integridade cognitiva? Teriam, os nossos sentidos, permanecidos os mesmos após 65-70 anos de televisão, quase 40 anos de computador e 20 anos de telefonia celular? (Freiberg, 2021, p.173)

“Mas então estamos perdidos. De que adianta o teatro me revelar qualquer coisa? No que isso ajuda?”

Revelar o caráter ilusivo desta relação nos permite confrontar a alienação das e-nas redes. Como os faróis que indicam o caminho a ser tracejado na navegação, precisamos de pontos de referência na realidade, para que a correnteza não nos arraste até o mar aberto e nos afoguemos. Podemos nos jogar pelo caminho, desde que mantenhamos o fio de Ariadne que nos leve de volta à entrada do labirinto.

Do contrário, podemos nos perder completamente. Se não temos essas referências, entramos num estado de loucura, caímos em um mudo irreal, de completa fantasia. Se não temos esses lastros, não temos possibilidade de questionar. Somos capazes de acreditar que a terra seja plana. Aí caímos num lugar extremamente perigoso. Entramos de vez na toca do coelho sem termos como voltar.

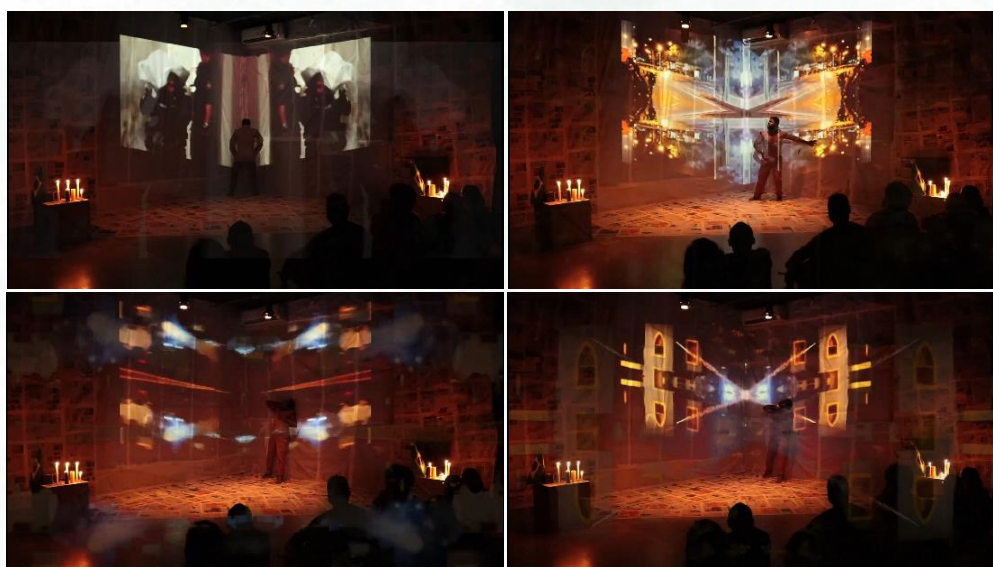
“O fazer teatral e o ensino de teatro seriam como um porto, um farol de referência?”

É o que defendo como possibilidade. Esse, inclusive, foi o mote de outro espetáculo que construí junto a alunos da UFT. Foi na virada de 2018 para 2019, quando criamos um espetáculo híbrido, chamado “Bagagem de Desjeitos”. A encenação propunha um diálogo com o audiovisual, principalmente com imagens midiáticas, utilizando por exemplo trechos de notícias televisivas, como vídeos que retroalimentavam a cena e serviam como ambientação ao espetáculo. Os atores se viam imersos nesse grande painel noticiário televisivo que suscitava temas de relevância social e política.



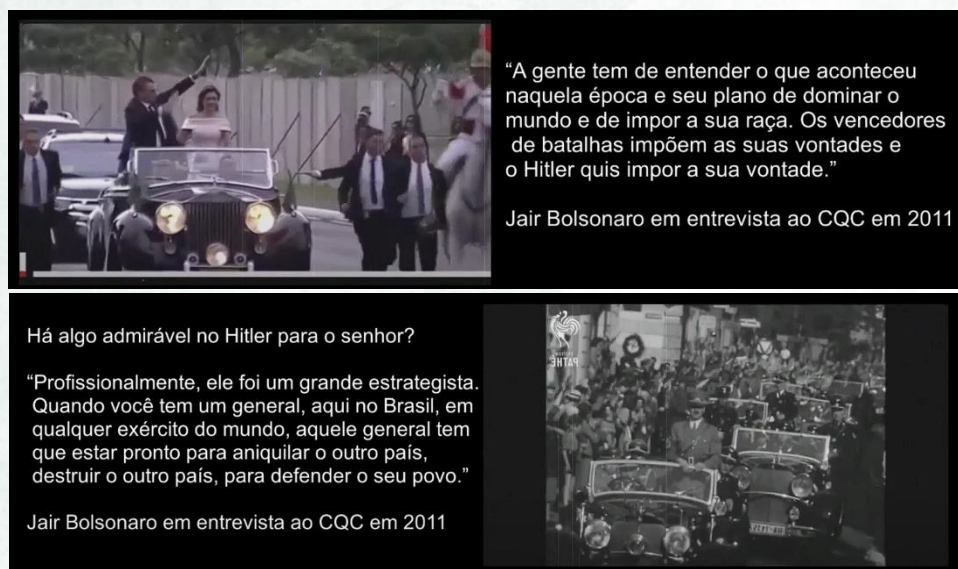
Imagens 42, 43, 44 e 45 - Abertura do espetáculo “Bagagem de desjeitos”. Jogo comparativo de imagens do desfile de posse do presidente do Brasil, em 2019, e do ditador alemão nos anos 1930. Um vídeo de cerca de 15min, com o resumo do espetáculo, está disponível no youtube, através do link https://youtu.be/92CPzOh5b30?si=uhgg_g6MSHnAiW_i. Fonte: elaborado pelo autor, 2019.

O palco foi montado como um triângulo, com a frente demarcada nas duas pontas por altares de ritual nas pontas, enquanto ao fundo as paredes se encontravam, formando um painel em ângulo reto, onde os lados se encontravam. Um ponto de fuga, uma seta nessas duas paredes onde se projetavam imagens que atravessavam as personagens. Vídeos que se replicavam de modo espelhado, formando caleidoscópios imagéticos onde as personagens se perdiam e se encontravam. Como na cena em que Thiago Cassiano tinha seu corpo negro atravessado por imagens de violência policial.



Imagens 46, 47, 48 e 50 – Trechos do espetáculo “Bagagem de desjeitos”. Fonte: elaborado pelo autor, 2019.

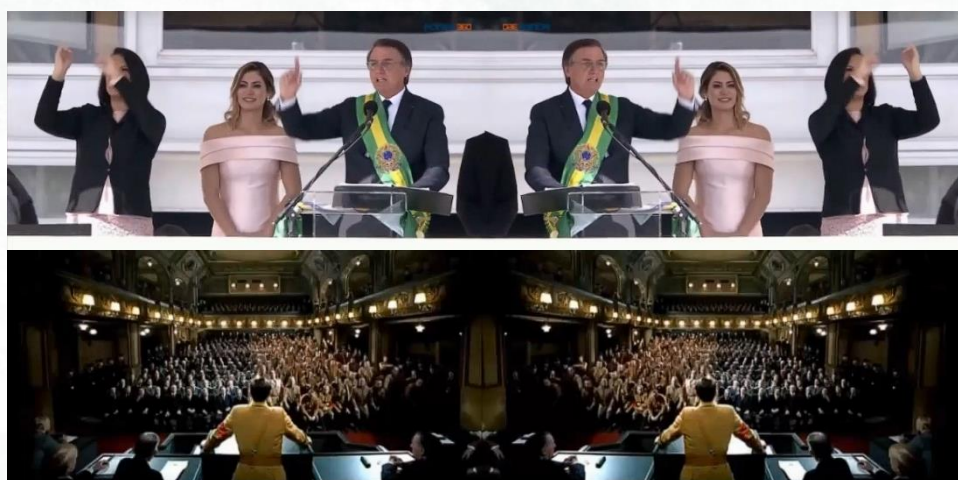
O espetáculo foi, em grande parte, livremente inspirado em trechos da obra de Brecht *Terror e miséria no terceiro reich* (2006), traçando um paralelo entre a forma como Brecht descrevia a ascensão do fascismo alemão na década de 1930, com a ascensão do governo brasileiro de extrema direita recém-eleito em 2018.



Imagens 51 e 52 - Projeções no espetáculo "Bagagem de desjeitos". Fonte: elaborado pelo autor, 2019.

A PARADA MILITAR ALEMÃ

Quando ouvimos, no quinto ano, que aquele
Que diz ter sido enviado por Deus
Estava agora pronto para a sua guerra, que forjados
Estavam tanques, canhões e navios de guerra, e que havia
Nos seus hangares aviões em tal número
Que, levantando voo, a um gesto seu,
Iriam obscurecer o céu, nessa altura decidimos
Olhar em volta e ver que espécie de povo, composto porque pessoas
Em que situação, com que tipo de ideias
Iria ele convocar sob a sua bandeira. Fizemos uma parada militar.
(Brecht, 2006, p.9).



O lema "Brasil acima de tudo" seria uma adaptação do hino nazista "Deutschland, deutschland über alles" (Alemanha acima de tudo)? "Bagagem de desjeitos". Fonte: elaborado pelo autor, 2019

Em “Bagagem de Desjeitos” usamos a projeção e o som como ferramentas para denunciar essa relação de servidão que nos coopta. O espetáculo que buscava expor o perigo de movimentos radicais de extrema direita e ideologias fascistas tinha dois momentos especificamente dedicados à crítica ao capital. No primeiro momento os atores seguiam a montagem de um ritual de adoração, junto à posse do “novo líder”, enquanto um clipe passava ao som da música Money, da banda inglesa Pink Floyd, servindo de base para o áudio de João Carvalho no Dicionário Marxista, junto a imagens de dinheiro e acúmulo de capital.



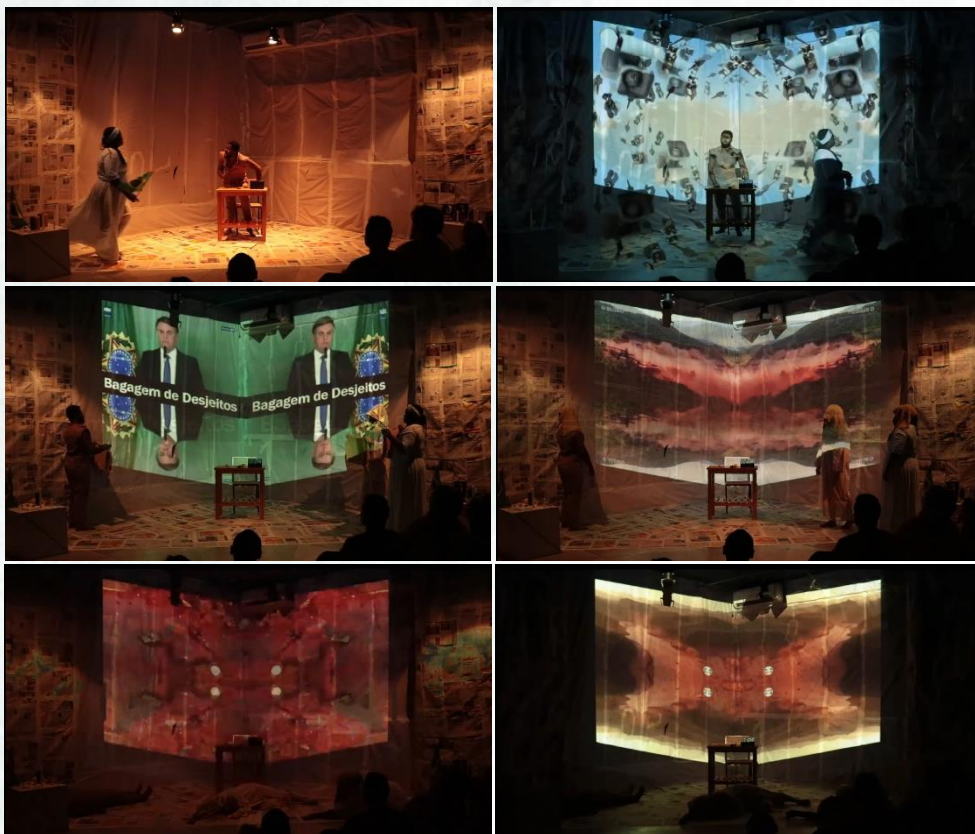
Imagens 53 e 54 - Imagens do espetáculo “Bagagem de desjeitos”. Fonte: elaborado pelo autor, 2019.

Esses mesmos atores, momentos depois apareciam como um casal de trabalhadores ouvindo um locutor de rádio, em uma adaptação direta de “A hora do trabalhador”, de Bertold Brecht, também parte da obra Terror e miséria no terceiro reich. A cena era precedida por trechos de discursos do então presidente e de seu predecessor, ambos defendendo a perda de direitos trabalhistas.



Imagens 55, 56 e 57 – Projeções do espetáculo “Bagagem de desjeitos”.
Fonte: elaborado pelo autor, 2019.

O texto de Brecht, adaptado à realidade brasileira, expunha o peso do acúmulo de capital, que esmaga o trabalhador. A cena terminava com os personagens explodindo em raiva, enquanto o plantão da Globo invadia a sala noticiando o rompimento da barragem de dejetos em Brumadinho, ou, como o recém-empossado presidente havia dito, de uma bagagem de despejos.



Imagens 58, 59, 60, 61, 62 e 63 - Sequência de imagens do espetáculo "Bagagem de despejos". Fonte: elaborado pelo autor, 2019.

Os atores terminavam soterrados, não apenas pela barragem, mas por essa bagagem de despejos, esse excesso de enjeitos, de desprezo, opressão, que o modelo atual lança sobre nós e que a lógica das redes permitiu que se acelerasse e aperfeiçoasse.

O espetáculo foi construído a partir de uma pesquisa com os alunos/atores Ângela Maria Campos e Thiago Cassiano, mulher negra e homem negro, e Chico B., um homem branco gay. A disciplina e o posterior espetáculo comandados por mim, um homem negro. Voltando ao problema da imersão e normalização de relações em que qualquer coisa/informação/acontecimento/pessoa se transformam em dados, nós éramos um grupo onde nossos dados, nossa informação, nossa simples existência, nos transformava em alvos de um governo ultradireitista que chegava ao poder.

Ao mesmo tempo, nós nos alimentamos destes dados, tanto quanto alimentamos as redes conosco, em forma de dados. E nesse ciclo, cada vez mais reproduzimos dados que são o rebatimento daquilo que nos alimentamos. Uma produção frenética, cada vez com menos tempo para reflexão, que revela também a nossa gradual perda da capacidade de apreender a realidade como se fosse histórica.

Assumindo a importância desses dados, nos primeiros encontros eu apresentei formulários para eles, com questões sobre seus interesses e posicionamentos políticos, sobre o que gostariam de representar ou apresentar em cena. Foi através dessa compilação de dados que formulamos nossa encenação performativa-midiática que era também uma tentativa de resposta nossa para essa perda de uma noção de historicidade.

A história não existe mais, a historicidade perde sua importância porque ela não é mais possível de ser imaginada de um ponto de vista imperialista e unitário porque ela renuncia a um ponto de vista poderoso que lhe daria um significado. (Féral, 2015, p.240).

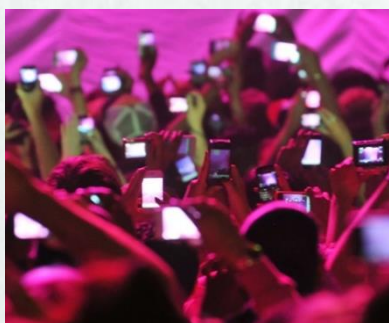
Se perdemos o fio da história e ela parece querer se repetir em uma perigosa farsa, pois reivindicamos nós esses paralelos, como denúncia, mas também como tentativa de re-organização, ainda que subjetiva dessa linha rompida.

Retomando nossa relação com as redes, essa perda da centralidade e de concatenamento histórico do pensamento resulta no processo cada vez maior da fragmentação e imediatismo das nossas ações nessas redes. Enviei uma mensagem para uma pessoa e ela ainda não respondeu. Deixa eu ver se ela já visualizou. E se ela visualizou, então por que não disse nada? Eu publiquei uma foto, um vídeo e ainda ninguém curtiu, ninguém comentou. Eu preciso olhar o Twitter, para saber o que está acontecendo, tenho que olhar o WhatsApp, porque alguém pode ter mandado uma mensagem importante.

“Mas e você? Já me adicionou? Deixa eu olhar meu celular aqui, pra ver se alguém mandou mensagem?”

Essa necessidade de estar conectado a todo tempo com o que está acontecendo, que se manifesta no FOMO, *fear of missing out*, algo como o “medo de ficar de fora”. A contraparte do FOMO seria a chamada compulsão à emissão. A sensação de que a vivência só se valida se ela for compartilhada, exposta. Não

adianta ir ao show de seu cantor favorito, se não postar uma foto, um vídeo. Mesmo que para isso, você deixe de aproveitar o momento e o próprio show.



No aspecto da dessimbolização narcísica, a autoimagem do eu em forma de tela, mais de 100 anos depois, possui consequências um pouco mais nefastas: a adequação da realidade apresentada nas redes como objetivo da realidade vivida, a vida inteira e a todo momento precisa atender ao “já postado”, uma vez que se salte de paraquedas ou se vá até a Disney beijar o Mickey, todo o dia que for menos do que isso, é um dia de misérias, de tédio atroz e ansiedade. (Freiberg, 2021, p.103)

Imagem 64 - Pessoas em um show segurando seus celulares. Fonte: Jim Dyson/Redferns, via Getty Images, 2013²¹.

Ir almoçar em um restaurante só faz sentido se você postar uma imagem bonita de seu prato. E se estiver em uma viagem, precisa fazer fotos posadas, não importa onde esteja, numa atitude compulsiva e até desrespeitosa, como aconteceu com o Museu no antigo campo de concentração nazista em Auschwitz, que “pediu aos visitantes que deixem de fazer fotos fúteis em um recinto onde ‘centenas de milhares de pessoas foram assassinadas’” (Agência EFE, 2019).

Mais uma vez o teatro se apresenta como uma possibilidade de desafiar esse aceleracionismo, ao focar nas trocas pessoais, no afeto. Em cena, podemos suspender e subverter a realidade. Seja da realidade física ou realidade imaterial simulada das redes.

A necessidade de produzir sem parar é também uma tentativa de preencher vazios entre pontos cada vez mais fragmentados, mas sem tempo para reflexão. Um jorro torrencial de informações, onde tudo chega ao mesmo tempo, com a mesma importância. Seja o compartilhar de uma fala presidencial, uma receita de cozinha, a escalação do time de futebol, ou mesmo a mensagem de “bom dia grupo” da sua tia.

Na conversa com Cida Almeida, palhaça, filósofa, pesquisadora e professora, eu perguntei sobre suas aulas de palhaçaria e a relação com estudantes que são cada vez mais parte desse mundo hiper conectado.

²¹ Imagem que ilustra a matéria “The 10 Most Annoying Concert Behaviors” (Os 10 comportamentos mais irritantes em um show), de Andy Greene, na revista Rolling Stone. Clique na imagem para acessar a matéria.

Gustavo Henrique: E você chega a perceber diferença dessa questão, dessa linguagem das redes, do TikTok, dos vídeos, dessa aceleração, dessa rapidez neles? O que você vê de diferença? Como é que você lida com isso também?

Cida Almeida: Olha, é incrível. Eu tenho que lhe dizer que é incrível. Porque, como eu falo, eu já participei de tantas rodas, Gustavo, na minha vida.

Rodas de conversa, né? Porque há 40 anos já, ou mais, que eu dou aula. De pequeninhos a adultos.

Então, já vi muitas rodas de gente. De todas as idades, de todas as espécies. Então, é muito bonito, porque, assim, agora, essa diversidade toda, e quando você fala dos TikTokers, etc., primeiro, a experiência com a máscara é maravilhosa. Primeiro, é um susto para eles. Elas, né? É esse contato consigo que não tem.

Entende? E aí, eu pensei o quanto é importante se ter esse contato. Porque eu acho que é aí, como você falou, que está a grande falha no sistema. É o vazio. Entende? Dos sentimentos, desse imaginário. Porque essas imagens que vão produzir são vazias.

Gustavo Henrique: Volto lá. Aquela minha fala sobre levar para o teatro, acho que a pergunta, um pouco, é se a gente consegue, através do teatro, trazer densidade para esse vazio, sabe? Ajudar a preencher esse vazio, que é um pouco o que você está me dizendo agora.

Cida Almeida: É, pedagogicamente, sim.

Gustavo Henrique: Especialmente na relação do ensino.

Cida Almeida: Sem dúvida. Sem dúvida. Isso, eu lhe digo, eu lhe digo com muito orgulho. Chega a ser, parece, né? Arrogante e tal. Mas, eu lhe digo, assim, e, aliás, é o meu trabalho, é esse. (51m12s – 57m33s)

Cida trabalha com um conceito chamado “osteografia”, ou seja, uma grafia do osso que funcionaria como uma escrita de si resgatando a memória, aquilo que está gravado em nós e que vai trazer também todos os que vieram antes. Quando relembro essa fala dela sobre as imagens vazias, eu penso na definição do Flusser para imagem, como uma superfície significativa na qual as ideias se inter-relacionam magicamente, ou seja, numa existência no espaço-tempo do eterno retorno. Precisamos construir jogos, interações que preencham essas imagens para que elas exerçam essa função.

“Mas e como a gente resolve essa loucura e essa falta de sentido, então?”

Em primeiro lugar, a gente assume estar nesse lugar. Quando tudo acontece ao mesmo tempo e potencialmente com a mesma importância, nós não podemos desligar a nenhum instante, já que todas as notificações são como notificações de Schrödinger, igualmente inofensivas e assustadoras, até você abri-las com um clique²².

Tal qual assumimos o *like* para combater a lógica da validação pelas curtidas e assumimos a virtualidade para combater o simulacro das redes, também precisamos assumir o caráter fragmentado e oscilatório, diante de um fluxo de informações descentralizada influencia até mesmo essa nossa jornada. Minha escrita neste diário de bordo acaba refletindo esse balançar de ondas.

Se por um lado, há muito que abandonamos a crença na razão e no progresso, característicos de uma visão modernista, a verdade é que seu contraponto na desconstrução das grandes narrativas, com toques sarcásticos de absurdo e até niilismo, também funcionavam como uma espécie de centralidade, ainda que difusa, que sustentava uma posição clara de contraponto ao moderno. Se o moderno se perdeu e o pós-moderno não se achou, que busquemos então um lugar além, um metamodernismo.

²² O físico austríaco Erwin Schrödinger propôs uma experiência mental em 1935 para tentar ilustrar o princípio da incerteza na mecânica quântica, imaginando uma caixa sem transparências, onde seriam colocados um gato e um frasco de veneno lacrado, que pode ser rompido, ou não, por um mecanismo de medição de radiação. Com a caixa fechada, não podemos afirmar se o gato segue vivo ou morto. Os dois estágios são simultaneamente possíveis. Só podemos definir um estado se abrirmos a caixa, porém, ao fazermos isso, alteramos a medição e, com isso, a própria possibilidade de o gato estar vivo ou morto.

“E lá vem você com esses meta não sei que lá!”

Calma lá que nem sou eu quem estabeleceu esses prefixos. E nesse caso, também nem foi o Flusser. Essa ideia de metamodernismo que estou apresentando aqui foi conceituada por Timotheus Vermeulen e Robin van den Akker. A proposta dos dois, em *“Notes on Metamodernism”* (2010), foi pensar um termo que melhor articulasse a relação contemporânea para além da ideia de pós-modernidade.

De fato, se de maneira simplista a perspectiva moderna em relação ao idealismo e aos ideais pode ser caracterizada como fanática e/ou ingênua, e a mentalidade pós-moderna como apática e/ou cética, a atitude da geração atual – para qual é, e muito, uma atitude ligada a uma geração – pode ser concebida como uma espécie de ingenuidade informada, um idealismo pragmático. (Vermeulen & Van Den Akker, 2010, p.5 – tradução nossa).²³

Buscando escapar do vazio da ironia pós-moderna, mas incapaz de depositar minha fé numa razão idealista, eu vou me balançando entre um ponto e outro, nessa disposição pendular que Vermeulen e Van den Akker apontaram como parte do metamodernismo. “É no ato da oscilação – de trás para a frente ou de frente para trás – que o metamoderno negocia entre o moderno e o pós-moderno” (Vermeulen, Van den Akker, 2010, p. 6).

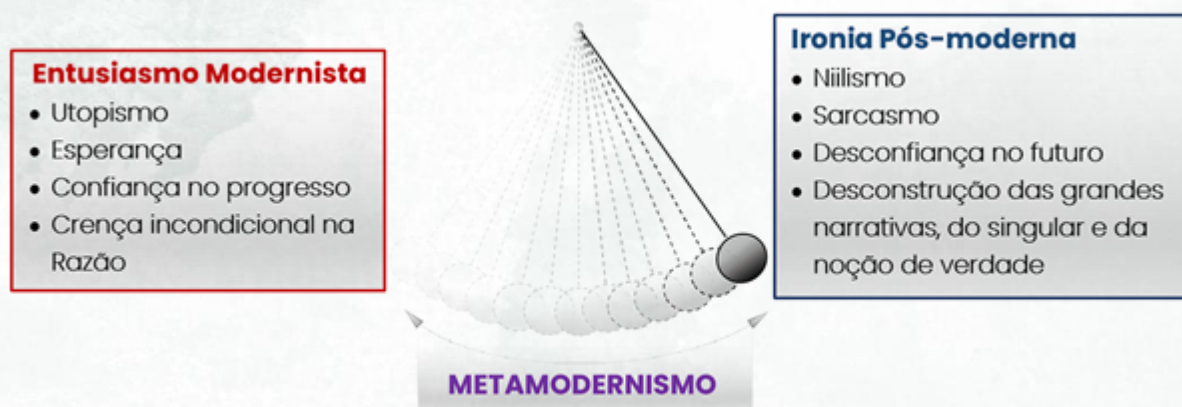


Imagem 65 - Representação do pêndulo do metamodernismo, criado a partir do artigo de Vermeulen e Van den Akker. Fonte: Elaborado pelo autor, 2024.

²³ Indeed, if, simplistically put, the modern outlook vis-a-vis idealism and ideals could be characterized as fanatic and/or naive, and the postmodern mindset as apathetic and/or skeptic, the current generation's attitude – for it is, and very much so, an attitude tied to a generation – can be conceived of as a kind of informed naivety, a pragmatic idealism. (Vermeulen & Van Den Akker, 2010, p.5).

“Deixa ver se eu entendi. Você tá propondo esse metamodernismo como uma resposta a essa nossa relação com os aparelhos, com o aceleracionismo digital?”

Não somente como uma resposta, mas como uma constatação do lugar onde estamos e como manejarmos nossas relações nele.

Se o isolamento nos esvazia de sentido, não nos basta apenas expor isso, denunciar cinicamente o vazio diante do qual nos vemos. É preciso provocar a troca, o jogo, conexões, ainda que artificialmente. Mesmo sabendo que essas conexões vão ser atravessadas por aparelhos, mas assumindo esse lugar de jogadores e construindo sentidos a partir dele.

Essa nossa troca mesmo já está dentro do que seria essa lógica metamoderna. O acúmulo de informações e referências e a própria (re)produção desses elementos em profusão funciona como um modo de trabalhar uma organização diante de tudo ao qual fui e sou exposto. Mesmo sabendo que essa organização tende a se desorganizar no diálogo contigo.

“Uma organização desorganizada. Só me faltava essa.”

É como o pêndulo metamodernista, oscilando entre organização e desorganização, entre o que tem implicação direta e o que tangencia, reorganizando a discussão

No acordar das inúmeras crises das últimas duas décadas – das alterações climáticas, do colapso financeiro e da escalada dos conflitos globais – testemunhámos a emergência de um desejo coletivo palpável de mudança, de algo para além do prematuramente proclamado “Fim da História”. A nossa geração foi criada nos anos 80 e 90, numa dieta de *Os Simpsons* e *South Park*, para quem a ironia e o cinismo pós-modernos são um cenário padrão, algo enraizado em nós. No entanto, apesar disso, ou melhor, *por causa* disso, um anseio por um sentido – por uma sincera e construtiva progressão e expressão – veio moldar o modo cultural dominante de hoje. . (Turner, 2015 – tradução nossa)²⁴.

²⁴ In the wake of the myriad crises of the past two decades—of climate change, financial meltdown, and the escalation of global conflicts—we have witnessed the emergence of a palpable collective desire for change, for something beyond the prematurely proclaimed “End of History.” Ours is a generation raised in the ‘80s and ‘90s, on a diet of *The Simpsons* and *South Park*, for whom postmodern irony and cynicism is a default setting, something ingrained in us. However, despite, or rather *because* of this, a yearning for meaning—for sincere and constructive progression and expression—has come to shape today’s dominant cultural mode. (Turner, 2015)

O metamodernismo aparece como uma forma de lidar com a saturação do acesso quase total. Em um mundo onde quase tudo já foi feito, o que ainda há para se fazer?

“Sentar no canto e chorar?”

Pelo contrário. Por exemplo, voltando ao final do espetáculo “Bagagem de Desjeitos”, enquanto as personagens eram simbolicamente soterradas, ouvíamos o som de Da lama ao caos, da Nação Zumbi: “Posso sair daqui para me organizar / Posso sair daqui para desorganizar / Da lama ao caos, do caos à lama / Um homem roubado nunca se engana”

O Genial Chico Science!

A música funcionava como um recado final, de que podemos sair desse soterramento nos organizando para desorganizarmos aqueles que nos oprimem. Junto à música também era narrado outro texto de Brecht, o poema “Aos que hesitam”.



Você diz:

Nossa causa vai mal.

A escuridão aumenta. As forças diminuem.

Agora, depois que trabalhamos por tanto tempo

Estamos em situação pior que no início.

Mas o inimigo está aí, mais forte do que nunca.

Sua força parece ter crescido.

Ficou com aparência de invencível.

Mas nós cometemos erros, não há como negar.

Nosso número se reduz. Nossas palavras de ordem

Estão em desordem. O inimigo

Distorceu muitas de nossas palavras

Até ficarem irreconhecíveis.

Daquilo que dissemos, o que é agora falso:

Tudo ou alguma coisa?

Com quem contamos ainda?

Somos o que restou, lançados fora

Da corrente viva? Ficaremos para trás

Por ninguém compreendidos e a ninguém

compreendendo?

Precisamos ter sorte?

Isto você pergunta. Não espere

Nenhuma resposta senão a sua. (Brecht, 2012, p.32)

Imagens 66, 67, 68 e 69 - Sequência final do espetáculo “Bagagem de desjeitos”. Fonte: elaborado pelo autor, 2019.

A resposta está justamente em encarar esse vazio, buscando (re)construir algum tipo de esperança e de razão, mesmo que essa razão seja formada pelo que já foi anteriormente quebrado, destruído.

O metamodernismo se move em função do próprio movimento, ele tenta apesar de seu inevitável fracasso; procura para sempre uma verdade que nunca espera encontrar. Se nos perdoarem a banalidade da metáfora por um momento, o metamoderno adota assim deliberadamente uma espécie de vinculação do tipo burro-e-cenoura. Como um burro, persegue uma cenoura que nunca consegue comer porque a cenoura está sempre fora do seu alcance. (Vermeulen & Van Den Akker, 2010, p.5 – tradução nossa)²⁵.

A verdade é que esse sentimento não é novo, nem surge com o conceito apresentado no texto de Vermeulen e Van Den Akker. Ainda nos anos 1980, Vilém Flusser já apontava para esse possível esgotamento e esvaziamento de sentido diante do mundo. Como se a cada tentativa de dar sentido, acabássemos por nos afastar ainda mais do mundo, perdidos nas próprias abstrações que construímos a partir dele.

“Ou seja, nossa angústia só vem aumentando.”

"O fato de vivermos em meio imaginário e de o tomarmos como mundo concreto é difícil de ser digerido. À medida que as imagens técnicas vão formando nosso ambiente vital sempre de maneira mais acentuada, o fato vai se tornando sempre mais indigesto. A ciência e a técnica, esses triunfos ocidentais, destruíram para nós a solidez do mundo, para depois reestruturá-lo sob a forma de aura imaginística e imaginária de superfícies aparentes. A ciência e a técnica resultaram em séries superpostas de véus de Maya e em consciência imaginística que em nada parece se distinguir da consciência de que nos falam os textos hindus e budistas" (Flusser, 2019a, p. 55)

Os véus de Maya, de acordo com a tradição hindu, representam a percepção limitada da nossa realidade física. Essa percepção é considerada uma "falha" dos nossos sentidos, pois nos impede de enxergar a realidade em sua totalidade. Assim como imagens de duplo significado nos confundem, os véus de Maya nos ocultam diferentes aspectos da realidade, levantando questionamentos sobre o que é verdadeiro e qual a representação mais verossímil. Essa ilusão do mundo físico,

²⁵ Metamodernism moves for the sake of moving, attempts in spite of its inevitable failure; it seeks forever for a truth that it never expects to find. If you will forgive us for the banality of the metaphor for a moment, the metamodern thus willfully adopts a kind of donkey-and-carrot double-bind. Like a donkey it chases a carrot that it never manages to eat because the carrot is always just beyond its reach. (Vermeulen & Van Den Akker, 2010, p.5).

associada à deusa indiana Maya, está presente em diversas manifestações filosóficas e religiosas.

No entanto, os véus de Maya vão além de uma simples ilusão. Eles são considerados o princípio causador da ilusão indiretamente, mas não são a ilusão em si mesma. Esses véus estão relacionados às sutilizações de significado e à nossa incapacidade de perceber as coisas como são em seu próprio nível de realidade. Nossa percepção é distorcida por nossas limitações sensoriais e condicionamentos, o que nos impede de ver além das aparências. Isso não significa que as coisas não existam, mas sim que não podemos percebê-las como são em sua essência.

Nesse contexto, a nossa relação com o mundo virtual também pode ser vista como uma forma de véu de Maya. À medida que nos envolvemos cada vez mais nesse ambiente digital, podemos nos iludir e confundir a realidade com a representação virtual. Assim como olhar o mundo através de óculos embaçados, a nossa percepção do mundo virtual pode distorcer a forma como enxergamos a realidade. Portanto, é importante reconhecer os véus que nos cercam, tanto no mundo físico quanto no virtual, e buscar ir além das limitações impostas pela nossa percepção, explorando outros níveis de realidade e compreendendo a verdade em sua essência.

"Não se trata, pois, para nós, como se trata para os [hindus] orientais, de rasgar os véus das superfícies para mergulhar no nada que encobrem. Trata-se, para nós, de imaginar sempre mais densamente, a fim de escaparmos do abismo do nada. Nossos véus não encobrem o nada, mas são nossa resposta ao nada. Por mais que se assemelhem aos [Véus de Maya] orientais, nossos véus convidam ao engajamento oposto. Não rasgá-los, mas tecê-los. Não lhes dar as costas para encarar o nada, mas dar as costas do nada para orientar-se no universo dos véus a fim de poder torná-lo mais denso". (Flusser, 2019a, p. 55-56)

Se em uma perspectiva pós-moderna o objetivo era rasgar os Véus de Maya (des)cobrimos o abismo diante de nós, o metamodernismo nos propõe encararmos esse abismo e (re)cobrirmos ele de sentido.

Vou falar sobre outra atuação minha, agora durante a pandemia da COVID-19, quando não era possível realizar atividades coletivas fisicamente no mesmo espaço. Como professor, tive de adaptar disciplinas, atividades e para isso, eu tive de construir novas possibilidades de ação, a partir das minhas referências, mas numa adaptação ao momento em que vivíamos. Um dos exemplos foi a colaboração em formato de estágio docência na disciplina de Jogos Teatrais com a professora Carmina Mendes

André eu fui buscar inspiração nos jogos de Viola Spolin (2001), para construir exercício que pudesse gerar uma relação de conectividade, de encontro no ambiente virtual.

Inspirado no jogo do Espelho, eu propus o que chamei de Dança (des)sincronizada em telas divididas. Em uma espécie de espelho virtual com música, o objetivo do exercício é que as pessoas espelhem os movimentos umas das outras.

Neste exercício é necessário que o maior número possível de pessoas esteja em um espaço amplo o suficiente para se movimentarem, preferencialmente com layout de blocos (aquele onde aparecem as múltiplas janelas dos participantes).

O condutor inicial coloca uma música pede para que os outros participantes comecem espelhando os movimentos dele. Conforme ele percebe que o jogo já se instaurou, ele pede então que alguém se voluntarie a mudar o fluxo de movimentos, se tornando então, a nova pessoa a conduzir o jogo.

Projeta-se que essa troca de fluxo se acelere e que, no auge do exercício, não se precise mais enunciar quem esteja conduzindo e quem esteja espelhando, fazendo com que esse movimento de proposição/repetição, movimento/espelhamento, se fluidifique até o ponto em que uns retroalimentem os outros subsequentemente.

O exercício rendeu uma segunda versão, de Fluxo livre contínuo. Diferentemente da versão espelho, o objetivo aqui é não imitar ninguém, mas se inspirar nos estímulos sonoros e visuais para construir seus próprios movimentos.

Para a condução deste exercício, se indica a noção de qualidades de movimento, propostas por LABAN (1978), como Peso (leve, delicado ou firme, forte, pesado...), Espaço (reto ou curvo, direto ou flexível...), Tempo (rápido, súbito, ou lento, prolongado...) e Fluência (livre, fluida, em fluxo contínuo, ou delimitada, quebrada, em fluxo controlado). Essas qualidades podem ser apresentadas individualmente, mas também em forma coletiva.

Projeta-se que essa experiência leve os jogadores a ter maior consciência do seu corpo e que, no auge do exercício, sejam capazes de propor uma partitura individual em que todas as qualidades de movimento estejam propositalmente trabalhadas.

Em ambos os casos, o objetivo é criar vínculos entre os participantes. Fazer com que eles prestem atenção no coletivo e nos detalhes de cada um que esteja ali, jogando com sua câmera.

Também é possível registrar a tela do computador, com as múltiplas janelas e rever as imagens da dança (des)sincronizada, como um exercício coletivo de apreciação.

Resgato aqui o “Manifesto Metamoderno” (2011), Inspirado no texto de Vermeulen e van den Akker, onde o artista inglês Luke Turner, defende que “Deve ser o papel da arte explorar a promessa da sua própria ambição paradoxal, persuadindo o excesso rumo a presença”. (Turner, 2011 – tradução nossa)²⁶.

“O teatro seria então um lugar desse excesso rumo a presença?”

Exatamente. O teatro como um lugar de afeto, como uma arte de afetação, pode nos reconstituir uma relação de presença que vem sendo esgarçada. Mas também o lugar da sala de aula, em especial no ensino de teatro, se torna necessário termos consciência desse “não lugar” que nos cerca, para que possamos refletir sobre meios de presentificar, de desfragmentar nossas relações.

“Como assim desfragmentar? Isso não é papo de computador?”

Eu usei a palavra aqui de propósito. A desfragmentação é justamente o ato de reescrever de modo contíguo a informação que estava em locais separados. O que defendo, dentro dessa lógica metamoderna é que precisamos agir desse modo diante da nossa própria realidade, das nossas relações, que veem sendo excessivamente fragmentadas.

Para usar uma metáfora, estamos como alguém que, no momento de descrença (a crise do modernismo) resolveu jogar tudo para o alto (a perda de sentido na pós-modernidade), mas depois percebeu que isso não lhe trouxe resposta e agora tenta juntar e (re)organizar o que ficou dessa bagunça (a busca por sentido no metamodernismo). O metamoderno é aquele que tenta juntar o que lhe sobrou, mesmo sabendo que esse ajuntamento vai ser precário e até arbitrário.

²⁶ Affect at its zenith is the unmediated experience of difference in itself. It must be art's role to explore the promise of its own paradoxical ambition by coaxing excess towards presence. (Luke Turner, 2011).

Assim, o metamodernismo deve ser definido como a condição mercurial entre-e-além da ironia e da sinceridade, da ingenuidade e do conhecimento, do relativismo e da verdade, do otimismo e da dúvida, na busca de uma pluralidade de horizontes díspares e elusivos. Devemos ir em frente e oscilar! (Turner, 2011 – tradução nossa).²⁷



Imagem 70 - Colagem metamoderna, de autoria de Letícia Neves (2023). Caso deseje ler o Manifesto Metamoderno de Luke Turner completo, em inglês, é possível acessá-lo clicando na imagem. Fonte: Elaborada por Letícia Neves, cedida ao autor 2023.

“Nossa, tô juntando meus caquinhos aqui também, mas e como nós juntamos tecnologias que nos isolam com o teatro?”

Conectar no isolamento, criando histórias e sentidos onde eles aparentemente se esvaíram. Encerro com outro trecho da conversa com Cida, sobre narrativas e criação.

Gustavo Henrique: *E aí a pergunta é como é que a gente lida com essas tecnologias para também continuar contando histórias do modo que for. Não sei. Ou contar as histórias das nossas relações com as tecnologias.*

Cida Almeida: *Mas é isso. A gente vai descobrindo. É um pouco isso. Eu acho que está no experimentar. É um pouco essa coisa que eu falei da pandemia. Dos sustos. A gente vai mexendo. A gente vai vendo. A gente vai curiosamente experimentando e fazendo coisas. E sabendo também a dimensão de que*

²⁷ Thus, *metamodernism* shall be defined as the mercurial condition between and beyond irony and sincerity, naivety and knowingness, relativism and truth, optimism and doubt, in pursuit of a plurality of disparate and elusive horizons. We must go forth and oscillate! (Luke Turner, 2011).

somos e que nós não somos a América lá. Os imperialistas nem somos a Europa. A gente tem um jeito de fazer que é muito incrível, que é esse dessas experiências que estamos fazendo. De tentar ver e de oferecer coisas muito interessantes. Nós somos incríveis. Temos coisas maravilhosas. Cabeças potentes de olhar e perceber criativamente coisas. Nós temos um imaginário que é incrível.

É incrível, Gustavo. O poder de sonhar. Nós temos de sonhar. Sonhar no sentido do sonho. De entrarmos em contato com esse outro lugar na Terra que é o cosmos. Que é impressionante.

E acho que é isso. Aí nós entramos num lugar de poder materializar. Parece que eu sou doida quando falo essas coisas, mas, talvez, materializar nas câmeras esses sonhos, esses sonhos artodidamente. (48m19s – 50m46s).

Imagem 71 - “Peguei um Ita no Norte”

*Em cada porto que passo
Eu vejo e retrato em fantasias
Cultura, folclore e hábitos
Com isso refaço minha alegria
Chego ao Rio de Janeiro
Terra do samba, da mulata e futebol
Vou vivendo o dia a dia
Embalado na magia
Do seu carnaval*

(Quinho, Salgueiro, 1993, 01m27s-01m57s)

Fonte: Fotograma de desfile do Salgueiro, 1993.



9 Navegando no teatro digital

Pensando a construção teatral através do uso de aparelhos tecnológicos e de imagens técnicas

Imagem 72 - “Lenda das Sereias”
Oguntê, Marabô, Caiala e Sobá
Oloxum, Ynaê, Janaina e Yemanjá
São rainhas do mar

Mar, misterioso mar
Que vem do horizonte
É o berço das sereias
Lendário e fascinante

(Marisa Monte, 1989, 00s-01m04s)²⁸

Fonte: Álbum “Marisa Monte”, 1989.



Depois de tantas conversas e rotas navegadas, chega o momento de encarmos uma pergunta fundamental: Como conectar este artista-e-aparelho com seu contraponto aparelho-e-espectador? Ou mesmo como esse professor mergulhado na imagem técnica pode conseguir alcançar estudantes avatarizados?

“Ou seja, o que acontece no teatro entra de vez no digital. É isso?”

Pois é. Antes falávamos do teatro como um lugar de resposta nesse lugar do digital, e na nossa relação metamoderna, como um espaço de afeto, de expressão da presença em uma lógica informacional da imaterialidade. Agora a ideia é falarmos mais sobre os impactos da própria execução do fazer teatral em um modo remoto e digital.

No campo artístico, assim como na educação, podemos cair em armadilhas que impeçam a troca e transformação do conhecimento, ficando presos em uma reiteração infinda. Repetições que evocam o que Benjamin já nos alertava ao falar da

²⁸ Regravação feita por Marisa Monte em seu álbum de estreia, do Samba-Enredo “A Lenda Das Sereias, Rainhas do Mar”, composto por Dionel, Arlindo Velloso e Vicente Mattos, para o desfile de 1976 do G.R.E.S. Império Serrano, com o carnavalesco Fernando Pinto. O mesmo samba foi reeditado para o desfile da Escola em 2009, agora sob o título “A Lenda das Sereias e os Mistérios do Mar”, com a carnavalesca Márcia Lage.

obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica, que ganha ainda mais força quando essa reprodutibilidade se virtualiza, escapando dos limites da matéria.

Então precisamos jogar areia nas engrenagens, mas como fazer isso quando as engrenagens são virtuais?

Pois é, um problema que enfrentamos é como frear esse processo quando a plataforma onde essa reprodutibilidade se processa está nas nuvens, moldada pelos dados que nós mesmos geramos? Entramos em uma era descentralizada, sem filtro para a chegada dessas informações e com tudo acontecendo ao mesmo tempo. Isso esvazia as possibilidades de um acontecimento impactante globalmente.

Em um debate na “Conferência Global de Teatro Francês”, em 2016, em Nova Iorque, Richard Schechner provoca Josette Féral e Sophie Proust sobre um certo provincianismo que teria tomado conta de Paris e da França, insinuando que a França não teria mais a mesma relevância global no teatro, como Nova Iorque teria conquistado. Féral devolve a provocação dizendo que o teatro se tornou algo local e que não consegue ter a mesma visão da importância do teatro nova-iorquino, justamente por não estar lá. Deixo o vídeo caso você queira ver o embate com mais detalhes.



Imagem 73 - New Performances and Theoretical Models in France and the U.S., vídeo de 2016, da Conferência Global de Teatro Francês. Caso deseje acessar o vídeo, basta clicar na imagem para acessá-lo a partir do momento em que Schechner começa seu questionamento.

Fonte: Fotograma do canal La Maison Française of New York University, 2017.

“Mas porque você trouxe essa discussão quando falamos do teatro no digital?”

O motivo pelo qual evoquei essa discussão é a resposta de Féral. Ela nos chama atenção para uma descentralização no fazer teatral. Não estamos mais em uma época de unicidade da informação, onde todos os olhares se voltavam para aquilo que era indicado como modelo, graças à centralidade desses acontecimentos. Não estamos mais no tempo dos grandes espetáculos que marcaram época.

Retomamos aqui a questão dos interesses na transmissão da informação, pois se, de um lado esse caráter local do fazer teatral pode ser positiva na multiplicidade de fazeres, em acordo com suas localidades, ao mesmo tempo, em um mundo onde tudo é atravessado pelas relações no digital, é preciso atenção para as influências que esse atravessamento pode exercer.

O fazer arte e o ensinar arte precisam resgatar o caráter humano, afetivo do estar em comunhão com a coletividade. Nesse sentido, o uso de ferramentas tecnológicas não pode esvaziar essas relações. Pelo contrário, é preciso pensar em ferramentas que aproximem e criem o senso de comunidade entre os pares. Não um senso de comunidade, porém, que os alheie da sociedade, como as bolhas, mas sim a abertura para o diferente, a tentativa de romper essas bolhas, atravessar esse paralelismo isolacionista dos algoritmos.

Como vimos antes com a convexidade positiva das redes, a lógica algorítmica deixa pouco espaço para a diversidade. Toda e qualquer apresentação do ser precisa estar em consonância com o modelo hegemônico.

“Mas como frear esse avanço que esvazia o sentido?”

Voltamos ao ponto do metamodernismo. Precisamos assumir esse lugar e juntar os cacos dessa desfragmentação, em busca de um teatro que seja reflexivo, crítico e político e não apenas um fazer cooptado pelos moldes programáveis das mídias onde será veiculado.

(...) E a questão que agora se coloca é saber se neste mundo em declínio, que está se suicidando sem perceber, haverá um núcleo de homens capazes de impor essa noção superior do teatro, que devolverá a todos nós o equivalente natural e mágico dos dogmas em que não acreditamos mais. (Artaud, 2006 p. 23-25).

Se por um lado não há mais espetáculos, representações que funcionem como modelos hegemônicos, por outro as redes funcionam como um filtro na informação, um gatekeeper, um porteiro, que organiza os interesses em um lugar comum. E mesmo que o espetáculo não tenha uma relação direta com as redes, é lá que ele vai ser divulgado e até mesmo validado. E se faz cada vez mais necessário articular o fazer artístico com essa realidade na qual está inserido.

“Conseguir ser visto, para problematizar a forma como se é visto”

Entendo que não podemos simplesmente ignorar a lógica das redes, muito menos cairmos em um purismo maniqueísta que oponha o teatro à transmidiação digital. Muito antes do surto causado pela pandemia da COVID-19, já se faziam notar algumas experiências com o uso de mídias digitais e experimentações que exploravam uma virtualidade no fazer teatral, sejam nos registros de espetáculos filmados ou mesmo na incorporação de imagens e vídeos projetados em cena, em experimentações que remontam ainda a meados do século passado.

Faço esse registro ressaltando que minha intenção aqui não tem sido a de uma análise histórica das relações do teatro com as mídias digitais, mas o de entender especificamente os impactos e influências contemporâneos dessa relação, considerando o avanço da nossa própria influência e até mesmo dependência desses aparelhos.

Nesse sentido, trago à baila o grupo britânico-alemão Gob Squad, que mistura elementos de performance, teatro, vídeo em trabalhos desde a década de 1990. Em 2003 criaram o espetáculo *Super Night Shot*, que já trabalhava com noções de um teatro remoto e com uma linguagem muito próxima da busca pela troca imediata que encontramos nas mídias digitais. Quatro atores saem exatos 60 minutos antes do horário de exibição com câmeras, filmando a si próprios. Com o tempo cronometrado, eles se propõem um roteiro específico na região em torno do edifício teatral, cada um com diferentes funções e com um herói, cujo objetivo principal é realizar uma cena de beijo digna do cinema Hollywoodiano, com alguém que esteja na rua. Ao final dos 60 minutos, os quatro atores retornam ao teatro, onde o resultado é imediatamente exibido para a plateia, através de quatro telões montados no palco, com o som das filmagens sincronizado ao vivo por dois DJs.

“Era algo então meio virtual, mas o público estava presente no teatro. E ainda assim assistia tudo remoto. Ou seja, era um teatro remoto e digital, mas ao mesmo tempo não era pela internet. Caramba!”

O próprio Gob Squad, ao definir o espetáculo, o coloca neste lugar suspenso, como resultado de “uma experiência no meio do caminho entre teatro e cinema, que

comenta sobre nossas relações com o ambiente urbano”. (GOB SQUAD [2020]b)²⁹, onde fantasia e documentário se misturam, onde o Herói da cena, tenta salvar o mundo resolvendo os problemas que se apresentam diante dele naquele momento imediato, naqueles 60 minutos, prévios à apresentação ao público. *Super Night Shot* teve algumas apresentações em cidades brasileiras no ano de 2006, onde tive a oportunidade de testemunhar duas vezes no Teatro Nelson Rodrigues, no centro do Rio de Janeiro, durante o Festival Riocenacontemporânea. Sobre essas apresentações em solo brasileiro, Renato Mendonça, em reportagem para o Jornal Zero Hora, destaca como o espetáculo acaba por suspender, deslocar essa ligação tradicional entre público e a cena, rompendo com características do fazer teatral:

Se, em uma montagem tradicional, o silêncio é desde sempre um dos elementos mais importantes, *Super Night Shot* segue a cartilha da mídia eletrônica contemporânea e se aproxima do espírito barroco quando não tolera vazios, espaços a completar. Por outro lado, a inexistência de um desenho dramático enfraquece a ligação entre o espectador e o que está em cena (ou na tela) mas reduz a manipulação emocional própria da proximidade entre atores e público, que caracteriza o teatro. (MENDONÇA, 2006).



Imagem 74 - À esquerda vemos os atores chegando ao teatro, saudados pelo público.

Imagem 75 - À direita, o público, assistindo aos vídeos que formam o espetáculo.

Fonte: Gob Squad, 2020.

Essa proximidade do acontecimento, mas que, por sua vez, ocorre deslocado do espectador do teatro, que o assiste através das telas suspensas, já apontava, a mais de uma década antes, para a relação remota entre ator e espectador que este trabalho busca discutir. Outro ponto, está na relação com a câmera. O próprio grupo ressalta como a duração da apresentação e o tempo que este Herói possui de

²⁹ An experience halfway between theatre and film that comments on our relationship to the urban environment. (GOB SQUAD, [2020]b).

atuação, se definem por uma restrição imposta na capacidade de gravação: “Trabalhando dentro das constrictões do limite de tempo (a duração de uma fita DV) o grupo se arma para capturar um grande momento de emoção, paixão e liberação na câmera e trazê-lo de volta para a audiência que espera. (GOB SQUAD, [2020]b)”.³⁰

Temos, portanto, uma relação efetivamente remota. Os atores registram a cena através de aparelhos, câmeras, para depois exibirem ao público, que assiste de dentro do teatro, através de outros aparelhos, projetores de imagens e sons, a cena que acabara de ser realizada. Um detalhe curioso, está no fato de que a cena final, é registrada com a chegada dos atores ao teatro, guiados pelo Herói. O público, portanto, antes mesmo de entrar na sala de teatro, observa esta chegada, para então, ao final da exibição, finalmente entender seu lugar no contexto da cena, como participante do triunfo final. Coloca-se aqui, portanto, o público num deslocamento extemporâneo, onde o lugar onde ele está presente fisicamente, é deslocado do lugar onde ele se situa em cena. Quando ele está no lugar da cena, ele não está ainda oficializado como plateia e ainda não tem ciência do espetáculo. Por sua vez, quando assiste ao espetáculo, ele está fora do local do acontecimento, a tal ponto que chega a ver a si próprio, dentro do vídeo que se apresenta como espetáculo, encerrando o ciclo de deslocamento físico e temporal nesse encontro. O público filmado na entrada do teatro é apresentado em vídeo para o público sentado na plateia do teatro.

“E esse espetáculo ainda existe?”

Ele virou uma espécie de espetáculo de repertório e, de acordo com informações na página do grupo, ele segue em cartaz, com a última apresentação, de acordo com a página do grupo, registrada em outubro de 2023, em Berlim, tendo sido apresentado em mais de 30 países.

Servindo como exemplo dessa relação remota do teatro, através do campo digital, já a décadas, o grupo Gob Squad também se coloca como referência do estudo na conjuntura atual, com o advento da pandemia da COVID-19 e a iminência de novas apresentações remotas em modalidade online, virtual, através de ferramentas de videoconferência. O grupo criou para este período de 2020 o espetáculo *Show Me A*

³⁰ Working under the constraints of the time limit (the length of the DV tapes) the group set out to capture a great moment of emotion, passion and liberation on camera. (GOB SQUAD, [2020]b).

Good Time, onde o público assiste online, remotamente, os artistas em diferentes telas, e diferentes localidades, sendo que, em ao menos uma dessas telas, vemos a cena sendo apresentada de dentro de um teatro. A estreia do espetáculo foi realizada dia 20 de junho de 2020, numa parceria entre os teatros HAU – Hebbel am Ufer, de Berlim e La Jolla Playhouse, em San Diego. Onde os artistas tiveram a possibilidade de realizar transmissões diretas destes espaços, onde encenavam cenas dentro dos teatros vazios, se conectando com outras transmissões. O espetáculo foi apresentado posteriormente em julho, direto do Theaterhaus, em Stuttgart, e, no momento em que este texto está sendo escrito, prevê apresentações em agosto e setembro, direto de Hamburgo e Frankfurt, respectivamente.

Em *Show Me A Good Time*, o Gob Squad envia viajantes do tempo e exploradores metamórficos para uma realidade estranhamente desconhecida, para descobrir como seguir em frente e onde, entre a poeira e a sujeira, um bom momento pode ser encontrado novamente. (GOB SQUAD, [2020]a)³¹.

A partir dessas apresentações em Stuttgart e Hamburgo, além da modalidade virtual, o espetáculo também passou a contar com uma plateia presencial, na sala de teatro. Isto nos leva a outra questão importante para esta pesquisa, que é a da realização de espetáculos nas modalidades presencial e remota, simultaneamente.

Um outro exemplo desta relação está no projeto do grupo inglês *Forced Entertainment*, chamado *Complete works: Table top Shakespeare* (2016), uma espécie de mostra, criada para marcar os 400 anos da morte do bardo inglês, onde todas as suas peças foram apresentadas como contos de cerca de 40 minutos cada, sempre com o mesmo formato, o palco contava apenas com uma mesa e cadeira, onde o(a) artista se sentava, usando objetos cotidianos como personagens para lhe auxiliar nessa contação de história. À sua frente, ficava a plateia e, no meio desta, a câmera, posicionada de modo a enquadrar artista e mesa, transmitindo o espetáculo em tempo real, gratuitamente, através de um endereço eletrônico, porém, sem ficar armazenado, ou seja, permitindo que a obra pudesse ser acompanhada apenas ao vivo, em coexistência temporal ante sua exibição física.

³¹ In *Show Me A Good Time*, Gob Squad send out time-travelling, shape-shifting explorers into a strangely unfamiliar reality, to find out how to go on and where, amongst the dust and the dirt, a good time might be found again. (GOB SQUAD, [2020]a).

“Como fica essa relação com o público? Ela também é pensada para o digital?”

Se de um lado temos o acesso a obras que não poderiam ser vistas por aquelas pessoas. Uma democratização do acesso à arte. De outro, o risco de uma elitização ainda maior do espaço físico da plateia, restringindo o acesso de parte do público apenas à modalidade remota. Com o avanço tecnológico e a multiplicação de interações por meios digitais e virtuais, o próprio conceito de presença começa a ser repensado.

Ainda mais quando ficamos isolados uns dos outros durante o período da pandemia.

Exatamente. A pandemia acabou por nos forçar a buscar outros modos de interação e, com isso, repensarmos a nossa própria noção de presença. Esse tema foi muito importante nas conversas com os entrevistados e quero trazer aqui algumas das visões que eles compartilharam comigo. Começo pela conversa com Marcial Azevedo, ator, diretor e professor de teatro na UFT. Logo na sua apresentação, Marcial ressalta a relação do seu fazer artístico com o corpo, com a fisicalidade, o que fez com que eu abordasse já de início a questão da presença no momento de pandemia.

Marcial Azevedo: *Meu nome é Marcial Azevedo. Eu sou ator, ator de teatro. Acho que eu sempre gosto de dizer que de onde o meu lugar de fala é da atuação. Mas é isso, sou diretor de teatro também, sou dramaturgo, professor de teatro aqui da Federal do Tocantins, da Universidade Federal do Tocantins. Em geral, eu trabalho muito com teatro físico. Eu acho que eu ainda penso muito o teatro pelo corpo, né?*

Atuação, né? Pelo corpo, mais do que o texto. E teatralidades contemporâneas. Como é que eu vou para o teatro físico, para a dança-teatro, para o teatro performativo? Acho que eu ainda estou nesse meio de campo aí.

Gustavo Henrique: *Então vamos começar logo perguntando como é que foi para você esse período de pandemia. Porque eu acho que na sua fala já transparece um pouco essa questão do teatro físico. E num momento em que a fisicalidade se digitalizou no sentido artístico, né? A gente não tinha como fazer espetáculos, ações presenciais.*

Marcial Asevedo: *É, começa com a resistência natural de fazer teatro online. Então eu era o revoltado, né? Que teatro online não é teatro, né?*

Isso é impossível por conta exatamente da presença. Por conta exatamente de como que nós vamos instaurar o fenômeno teatral, estético, sem a presença do público e sem a presença do ator.

Eu acho que eu me preocupava, claro, muito com as questões de atuação e de presença real. Mas eu também me preocupava com a plateia, sabe? Eu também sou desses que até hoje gosto de ir ao cinema, né?

Então eu gosto de sair de casa para ir ver teatro, ver alguma coisa. Eu acho que isso já é um processo de ritualização muito forte. E eu também ficava preocupado com os corpos da plateia.

Eu falava: ‘Gente, e aí eu vou assistir teatro também online’?

Pauso, levanto, vou no banheiro, volto. Teatro que me lembrou muito essa coisa do filme em casa, da época das locadoras.

Como é que fica também nessa relação do corpo da plateia com o teatro? Então eu comecei com muita resistência. Eu ficava muito feliz porque na UFT demorou, demorou uns sete meses, eu acho, para a gente começar as aulas online.

E eu falava: ‘Ai, menos mal’.

Claro que foi por outras questões, por conta do acesso dos indígenas e dos quilombolas, enfim, e de outros alunos em geral. Mas eu ficava feliz.

Eu falava, ótimo, vamos resistir mais um pouquinho. Porque para mim não fazia sentido a arte da presença sem a presença material, assim. Mas aí tudo mudou. Já pode falar disso?

Gustavo Henrique

O que mudou? Claro!

Marcial Asevedo

E aí, como depois desses sete meses não teve jeito, a gente teve que começar a dar as aulas, até para o curso não parar, para o curso não morrer. E a primeira

coisa que eu me toco é não dá para desenvolver técnica de atuação. Acho que o meu medo era isso, eu perder a base, eu perder a segurança de processos de ensino em que a base é passar técnica.

Desenvolver o entendimento e o aprendizado de técnica de teatro. Foco, espacialidade, qualidades de movimento, jogo, tudo isso. Eu falava, como fazer isso?

Como que eu vou fazer isso? Como que eu vou dar um exercício coletivamente individual, individualmente coletivo, uma câmera, às vezes sem câmera, do aluno, a visibilidade, como que eu vou fazer isso? E aí eu decidi que eu não ia fazer. Eu falei, não vou fazer, não sei fazer, não vou estudar, não vou fazer isso não.

Gustavo Henrique: *Mas o que dá para fazer, então? O que dá para fazer? Essa é a pergunta.*

Marcial Asevedo: *É, aí eu falei, o que vai fazer? Aí eu me lembrei da formação de artistas, do que a gente estuda, ouve falar, da formação do artista antes da universidade, o artista jogado no palco dentro de uma peça de teatro, que a gente tem até algumas críticas em relação a isso, mas me lembrei do teatro de revista, sei lá que época que é, essa imagem, a pessoa que é ator, ela vai enfurnar nas peças de teatro e vai aprendendo, literalmente fazendo já. Não tem essa preparação, essa formação técnica antes da cena.*

Acho que é isso que é muito precioso para mim, até pela minha própria formação, acreditava-se numa técnica que servisse para qualquer linguagem, embora isso também seja discutido hoje em dia. Mas tinha, eu falei, não, então vamos botar os alunos em cena no meio dos leões, imediatamente, já. Eles vão ter que fazer cena, eles vão ter que fazer cena no primeiro dia de aula até o último.

Eles vão ter que criar, improvisar, já propor diretamente. E foi muito legal, por conta da famosa autonomia do aluno, do estudante. Foi muito legal, a partir de uma coisa totalmente empírica, sem base, sem preparo anterior, sem preparo teórico, preparo técnico, vai fazer cena e, a partir daquilo, vamos discutir o que

funciona, o que não funciona, vamos discutir a técnica, vamos tentar chegar na técnica por essa vertente da criação bruta.

E que isso é tão dado também, isso é tão óbvio também, mas que para mim, depois da Unicamp, eu tinha esquecido disso, do quanto a prática eu fazer de cena já é também um espaço de aprendizado das outras coisas que eu acho fundamentais. E funcionou, pelo que eu percebi com os alunos, depois o retorno deles, quando a gente voltou para o presencial. Eles gostaram muito das aulas, diziam que era produtivo, diziam que aprendiam sim.

E aí mexe com várias questões. O que é, na verdade, fazer teatro? O que precisa para fazer teatro?

A gente não dividia o mesmo espaço, mas dividia o mesmo tempo. Pensando no tempo, espaço e ação, o espaço cada um na sua casa, mas o tempo era real. Então existia ainda o tempo das emoções, o tempo das reflexões, o tempo da troca.

Então a camerazinha está lá, eu vejo ele, ele me vê também. Acabei concordando que outros elementos do teatro se mantiveram no teatro online, sim. Aí depois a gente começa a assistir espetáculos, começa a fazer mediações.

Então, tudo bem, a gente não divide o mesmo espaço, mas o tempo e a ação, elas estavam ali ainda. E a comunicação, a sensibilidade, o fenômeno minimamente acontecessem. Eu assisti alguns espetáculos durante a pandemia, me emocionei, saí refletindo.

Tudo o que a gente acredita que o teatro deveria fazer (0m10s – 9m22s).

A mesma pergunta surgiu em outras conversas. Para Gabriel Dias, perguntei se ele achava possível estabelecer algum nível de presença, mesmo nesse lugar da virtualidade digital.

Gabriel Dias: *Se é possível estabelecer uma presença mesmo estando digital? Olha, eu posso falar nas duas perspectivas, né, dentro desse período em que a gente atuou e depois como espectador também, né, porque a gente acabou assistindo bastante coisa durante esse período, porque era a única forma de*

assistir teatro, né. Eu senti, eu senti presença quando eu, principalmente na apresentação, quando foi, quando as coisas eram os ensaios, eu tive muita dificuldade de sentir essa presença, eram momentos muito específicos em que realmente a coisa tinha andado, funcionou, mas quando tinha alguma interferência, não, eu me desconcentrava muito fácil e aí ao desconcentrar esse sentimento de presença, de estar junto, se esvaziava, mas no momento em que a gente estava principalmente num espetáculo, apresentando, em que a gente está ali concentrado para que as coisas funcionem, mesmo com a câmera estando ali do outro lado, eu me sentia presente com as outras pessoas, mas isso talvez aconteça por um, pelo fato de que isso já aconteceu com um certo tempo de pandemia e quando a gente tá muito tempo sozinho, quando a gente tá muito tempo sozinho, esse sentimento de presença, acho que se fortalece nesse sentido de que, pô, eu tô vendo uma pessoa ao vivo, ela tá reagindo comigo, eu me sinto menos sozinho, eu sinto a presença dela, apesar de não estar com ela, porque eu tô vendo ela reagir ao que eu tô fazendo e o que a gente tá fazendo junto. Agora, na perspectiva de espectador, eu acho que ia depender muito da estrutura do espetáculo, eu acho que tem os espetáculos que eu assisti, alguns que eram mais parados, aquela pessoa no mesmo espaço, eu senti dificuldade de conexão.

Agora, os espetáculos mais dinâmicos, mesmo com o mesmo espaço, mas com pessoas juntas, fazia mais sentido, ou pessoas, várias pessoas, mas com pessoas em locais diferentes reagindo, fazia mais sentido. Essa presença, eu conseguia me concentrar melhor e aparecer com o espetáculo, ter mais essa aparência de espetáculo. (5m54s – 8m32s).

Já na conversa com Leandro Freiberg, o filósofo aponta para a ideia de uma interação social fraca.

Gustavo Henrique: *Pensando etimologicamente a presença como algo, alguém que está ao nosso alcance ou seja, eu estou aqui e você está aí. Eu consigo perceber a sua presença porque você está ao meu alcance. Como é que você enxerga essa relação de presença? Se é que você concorda com*

essa definição, no campo das virtualidades informacionais, dessas mídias digitais, há presença? Há a sensação de presença pelo menos?

Leandro Freiberg: *Há uma interação social fraca, como se dizia, uma interação social fraca. Se é uma interação social fraca, eu só sei que é uma interação social, porque eu [já] tive interação social. Então presença é interação social. Se você lembra daquele filme 'Ela' quando o indivíduo se apaixona pela voz da Johansson e aí ele pergunta, 'mas com quantos mais você conversa'? Porque ele imaginou uma ideia de exclusividade, portanto ele se apaixona pela voz e sai. E aí ela revela... Aquele programa revela que assim simultaneamente mais umas duas mil não sei quantas pessoas. É uma coisa que não encaixa.*

A sensibilização artística precisa da presença para que na não presença eu perceba ela. Porque é um processo social. É um processo então e precisa do conceito e precisa da convivência e precisa do material humano que me permita reconhecer nas interações sociais fracas uma presença, senão eu não tenho. É o indivíduo convivendo com o computador em 'Ela' fica assim (49m00s – 51m02s).

Entendo que a fala de Leandro coaduna com as anteriores quando retomamos que em todas elas essa sensação de presença no ambiente digital se manifesta justamente numa busca ativa. Ou seja, por valorizar a presença, por entender sua importância, somos capazes de buscar interpretar uma relação de presença, mesmo no distanciamento. Suely vai acrescentar que não há nenhum problema disso, pois é justamente parte da nossa formação cognitiva a noção de atribuir sentido às coisas.

Suely Figueiredo: *É um tipo de organização que a gente tem, organização simbólica, que é o que nós fazemos com exclusividade. Nada que a gente saiba no universo processa informação simbólica a não ser o ser humano, então é a nossa especialidade. Nós podemos ficar falando de criar simulacros e viver em simulacros e inventar simulacros é a nossa... não é só a nossa especialidade, é uma espécie de função cósmica. É uma coisa que só nós fomos organizados pelo ambiente. Não existe homem e ambiente [separados], existe o homem e o ambiente, o ambiente é nós. E nós, o ambiente, nós somos o funcionamento do ambiente. Eu acho até graça quando a pessoa desconfia, será que o*

ambiente é como eu percebo? O que você percebe é o que o ambiente construiu em você para você perceber. Se você percebe obviamente diferente do que é, [então] é porque para processar informações simbólicas essa percepção é boa. Então o que eu quero dizer com isso, é que isso é mais impositivo enquanto nós passeamos pelos simbolismos a natureza da qual nós estamos mergulhados e dependentes. É a natureza na qual nós estamos mergulhados e dependentes mesmo que passe. (32m04s – 33m31s).

Ou seja, as coisas são como eu as percebo.

Nós somos capazes de entender a noção de presença, de sentir falta, necessidade da sensação de presença e, graças à nossa capacidade de organização simbólica, podemos então perceber uma sensação de presença no ambiente digital. Uma presença virtual, no sentido também de um devir presença, uma presença que vem a ser nesse espaço da conectividade internética. Essa relação nos permite aproximações antes impensáveis, porém, é preciso pensarmos em como essas relações nos afetam, não apenas nas trocas digitais, mas em como elas condicionam nossas relações e, no nosso caso mais específico, em como elas podem condicionar nosso fazer artístico. É preciso dançar conforme a música, mas se apenas dançarmos os passos dados, podemos cair em uma repetição autômata sem sentido.

O espantoso desenvolvimento dos meios de comunicação e das tecnologias digitais, desde a segunda metade do século passado, vem modificando os processos culturais e criou as bases para um novo ciclo de planetarização e intercâmbio cultural entre as nações e as culturas do mundo, a cujas consequências ainda hoje estamos a nos adaptar.

Nesse mundo cada vez menor, mais integrado, somente a cultura pode nos distinguir e é um ativo poderoso para o nosso desenvolvimento, para a vida democrática, para a justiça social, para o desenvolvimento econômico e para a sustentabilidade. (Ferreira, 2022)

“Esse Ferreira aí é você?”

Não, esse aí é o Juca Ferreira, que foi ministro da Cultura em duas oportunidades, entre 2008 e 2010 e entre 2015 e 2016. A fala dele traz dois pontos importantes para nossa reflexão. O primeiro deles é da interconectividade planetária, que intensificou os intercâmbios culturais ao final do século XX e vem se intensificando ao longo dessas primeiras décadas do século XXI.

Em momentos como o da pandemia da COVID-19, essa conectividade foi fundamental para manter projetos como o Maturidade (Em)Cena, desenvolvido pela professora Renata Patrícia, da UFT, que trabalha com pessoas idosas.

Gustavo Henrique: *Então, vamos começar justamente daí, que acho que é um dos pontos pelo qual eu quis conversar contigo, que é como foi esse impacto da pandemia, especialmente no grupo, no trabalho que você desenvolve, que acho que tem uma relação muito singular até de afetação do que significou esse momento de pandemia para um grupo de pessoas idosas.*

Renata Patrícia: *A pandemia teve um impacto muito forte nas nossas vidas, nos diferentes grupos, mas, dentro do nosso grupo, a gente pôde vivenciar diferentes momentos. No período de 2019 para 2020, o projeto tinha começado a atender um outro grupo de idosos dentro da cidade de Palmas. Então, nós tínhamos o grupo da UFP, que já existia desde 2016, e tínhamos iniciado um trabalho junto ao grupo do Parque Municipal da Pessoa Idosa.*

Com a pandemia, nós estávamos ali ainda naquele momento de incerteza, porque o importante era não perder o vínculo com aquelas pessoas, porque, mesmo distante, a gente precisava estar perto, de alguma forma. Então, nós encontramos como meio de comunicação o grupo de WhatsApp. No entanto, as pessoas idosas do parque não tinham muita familiaridade no uso de tecnologias, algumas não tinham aparelhos celulares.

Isso tudo também traz para a gente essas diferentes realidades que nós estamos inserindo e que a pessoa idosa está inserindo. Então, nós ficamos, dentro da pandemia, trabalhando apenas com o grupo da UFP. E, dentro desse grupo, nós passamos o ano de 2020, até julho, por exemplo, trabalhando prioritariamente dentro do grupo do WhatsApp.

Então, mensagens, poesias, instigando eles a mandarem fotos, como estava sendo o cotidiano. E, nesse vai e vem, a gente vai descobrindo processos, até alimentados muito, porque eles gostam de contar as suas histórias. E aí, eu me lembro que nós criamos a série Memórias de Infância, que era uma série em que a gente coletava memórias, eles gravavam vídeos, e nós abrimos até para

peessoas de todo o Brasil, por exemplo, uma chamada no Instagram, onde as pessoas contavam memórias de infância, e, a cada semana, a gente lançava um capítulo.

Então, tinha uma participação ativa, eles gravavam o vídeo da forma que conseguiam, e, em agosto, a gente falou, vamos tentar começar um trabalho, retomar as oficinas de teatro pelo Google Meet. E iniciamos. A adesão, a princípio, foi muito pequena, muitos mantinham familiaridade com o Google Meet, num grupo de mais ou menos 15, a gente tinha 5 que participavam.

E aí, a gente foi mexendo esse grupo, chamando, mas a gente teve que começar ali, do passo a passo, como liga o microfone, como desliga, como abre câmera, como desliga a câmera. E, no primeiro momento, aquele encontro era para conversar, para saber como está, como estavam aquelas pessoas, saúde, famílias, estavam vendo alguém, se estavam conseguindo se alimentar direito, ia ao mercado, se alguém estava... Porque, principalmente, o bem-estar daquelas pessoas.

E aí, nesse momento de encontro, porque acredito que a arte é um espaço de encontro, e, nesse espaço de encontro, o grupo foi aumentando, ainda assim. Tinha gente que vinha, tinha gente que não vinha, porque, às vezes, não conseguia acessar naquele dia, ou então um familiar ficava doente, ou então se cansava, não estava gostando do Google Meet. (1m22s – 07m10s).

Na ausência da presença física, buscamos essa sensação de presença no espaço digital. Ainda que consideremos essa relação como uma interação social fraca, tal qual apontava Leandro, ela não deixa de ser uma interação. Muitas vezes a única interação possível, como foi durante a pandemia. Retomo a lógica metamodernista, de que não basta expormos clinicamente o vazio do isolamento, mas temos de provocar um caminho para esse encontro, para a sensação desse encontro, ainda que frágil e artificialmente construído.

E se podemos construir essa sensação de presença, também podemos construir uma noção de jogo e de teatralidade. Cida Almeida falou sobre isso no espetáculo desenvolvido também no período da pandemia.

Cida Almeida: *Ai, Gu! Que eram dois atores, dois palhaços. Um palhaço e uma palhaça que eles faziam um sarau.*

Eles faziam um sarau de qualquer nota. Ai, meu Deus! Sacadas e sobrados, chamava. Então, eram duas pessoas, duas pessoas, dois palhaços dentro de casa, também, na pandemia. E eles, para passar o tempo, resolveram fazer um sarau. Chamava Sacadas e Sobrados.

Então, eles conversavam com as pessoas. E o que era o teatral?

A gente brincava com esse lugar de estar, por exemplo, dormir, acordar, e se arrumar. Eles estabeleciam essa mudança. E quando eles mudavam, eles falavam aqui. [Cida olha e aponta para a câmera] Isso que eu estou fazendo aqui agora. Entendeu?

[começa a conversar com a câmera] “Eu estou falando, você aí de... Ah, você mesmo que está de roupa vermelha. Ééé você!”

Como se estivessem ali, com a presença. Então, tudo eles puxavam e conversavam com a câmera aqui, diretamente. Não aqui. [olhando e apontando para fora da câmera] Então, isso foi um experimento. Por exemplo, [mantendo o olhar por cima da câmera] isso aqui é distante.

Era uma brincadeira, como se a câmera fosse a pessoa.

[...]

Gustavo Henrique: *Mas tem uma questão de postura também, não tem? Porque...*

Cida Almeida: *Claro.*

Gustavo Henrique: *Se você fala para a câmera, mas com uma certa formalidade, vira o jornal, vira o tom.*

Cida Almeida: *É, porque aqui, quando eu abro não sei o que, vou para lá, é aqui, ó. Porque isso aqui, de repente, mas você concorda comigo que [Cida olha séria para a câmera e emposta a voz, como numa bancada de jornal] “hoje, às 19h30, vai ter Florilégio no Teatro Sátiros? Boa noite”.*

Gustavo Henrique: *Tem uma formalidade ali que é outra.*

Cida Almeida: *Mas aqui tinha a teatralidade. Não foi isso que você perguntou? Sim. Então estou imbuída da teatralidade, por isso que eu te dei a questão dos sacados e sobrados. Sacados e sobrados, teve um dia, informais, com pouca divulgação que a gente teve, que éramos poucos, não tínhamos uma rede social grande e tal. Teve um dia que a gente alcançou 5.700 pessoas no Instagram. Se a gente tivesse o empenho e saber como fazer, tinha bombado.*

Gustavo Henrique: *Isso é uma questão também, não é? Porque, ao mesmo tempo, é uma possibilidade de alcançar um número de pessoas inimaginável na presença física.*

Cida Almeida: *Física. Está entendendo? Então, tem um jeito de fazer, a gente reduz, claro que perdeu uma coisa, mas tem algo que se a gente for tentar entender como funciona, tem uma teatralidade. (28m20s – 33m30s).*

Neste momento eu gostaria de trazer de volta um trecho do artigo da Marta Isaacson. Lembra dela?

Humm... peraí

No livro da Gabriela Lírio sobre a arte em tempos de pandemia.

Ahh! Aquela que falava sobre o ciberteatro, que questionou o fato dele não ser imaterial.

Ela mesmo. Se antes eu falava sobre a sensação de imaterialidade, agora gostaria de abordar o que a autora chama de um sintoma de teatro, pois entendo que se aproxima da busca por teatralidade que vimos na conversa com Cida Almeida.

Pensar em uma prática artística na internet atravessada por um sintoma de teatro é, naturalmente, pensar na possibilidade de atualização da dinâmica do teatro por meios distintos. Em sua forma mater, o espetáculo teatral se concretiza em um espaço e tempo comum, partilhado por todos os participantes, artistas e espectadores. E tal partilha constitui fator determinante do caráter processual da criação teatral e do sentido de

acontecimento singular que a obra adquire, bem como da natureza estética da experiência que o teatro promove. (Isaacson, 2023, p.43).

Hoje temos não apenas o acesso a materiais produzidos em múltiplas partes do globo, como podemos interagir de modo virtual, unindo espaços e indivíduos milhares de quilômetros distantes.

A apresentação em tempo real de um espetáculo na internet pode, apesar do delay das comunicações, promover nos participantes a experiência de tempo comum. O sentimento de espaço partilhado na experiência da internet é, porém, uma questão mais complexa. Pode-se, então, compreender o questionamento feito por Causey na sua definição de ciberteatro, se em alguma medida o novo gênero artístico deveria preservar o "ao vivo" para que o modelo mater de teatro pudesse constituir um modelo de referência. (Isaacson, 2023, p.43).

Se conseguimos provocar uma sensação de presença, podemos também provocar teatralidade e com isso uma possível troca com a plateia, mesmo que remotamente. Na conversa com Fernando Yamamoto, o diretor lembra como a relação construída no espetáculo *Clã_Destin@* acabou tornando o grupo mais íntimo de seus espectadores do que nos espetáculos onde a plateia esteve presente fisicamente.

Fernando Yamamoto: *E essas coisas, depois a gente fez mais maluquices na pandemia, outras experiências tão ou mais malucas. Mas, mais do que nunca para mim, eram experiências. Até estranho falar "Você assistiu o Clã?" Porque, tipo assim, não se assiste o Clã. Se vivencia, se participa.*

E, ao mesmo tempo, eu sabia que tinha 12 pessoas hoje na plateia, eu sabia os 12 nomes das pessoas, eu sabia a cara dessas 12 pessoas, coisa que nenhuma experiência de teatro antes da pandemia eu nunca soube. Pode ser que antes da gente se conhecer, a primeira vez que você veio para cá, quando você veio para o mestrado, pode ser que você já tinha assistido a gente no Rio, sei lá o quê. Sim, sim.

Gustavo Henrique: *Eu assisti vocês no Rio, na Caixa Cultural, muito antes de vir para Natal.*

Fernando Yamamoto: Mas eu não tenho a menor ideia disso. Agora, quem participou do Clã, eu sei todo mundo que participou. Todos nós sabemos de todo mundo que a gente tinha uma relação, os atores e atrizes tinham uma relação de um a um, de um a dois, mas tinha uma relação viva e tal. Ou seja, a ausência da presença física nos gerou uma experiência de proximidade e de intimidade que a gente nunca teve. É muito paradoxal essa relação, mas foi. (38m21s – 39m37s).

O mesmo foi relatado também por Ivan Cabral, dos Satyros. Ele falou sobre como, paradoxalmente, a intensa atividade da Cia com centenas de apresentações, foi fazendo com que a relação com o público se padronizasse, em comparação com os encontros virtuais, onde uma noção de celebração tomava conta do acontecimento.

Ivan Cabral: Quando você faz uma peça e fica muito tempo em cartaz, isso é uma experiência do Sátyros, dificilmente a gente já fez mais de 140 peças.

Daí você vai ter noção de como a gente já trabalhou nessa vida. A gente quase nunca abandonou uma peça com menos de 100 apresentações. Quase raro. E a gente tem peças que a gente fez mais de 1.000 e a gente tem várias que fez 500 apresentações. Então, essa é a velocidade do Sátyros. A gente atuou já em quase 40 países, no Brasil quase inteiro.

A gente não foi para Tocantins ainda, mas a gente viaja bastante e sempre. E, em geral, principalmente quando você fica muito tempo em cartaz com uma peça, você não tem essa experiência do encontro, de fato, de saber o seu nome, de onde você vem, o que você está fazendo.

Óbvio que isso acontece, mas na proporção desses números de 100 apresentações durante um ano inteiro fazendo a peça, você vai viver essa experiência muito poucas vezes. Você acaba tendo esse tipo de celebração quando você está em festival, quando você vai fazer uma única apresentação em um lugar muito longe. Sim, sempre tem o povo daquele lugar e é bacana, mas a celebração é difícil de acontecer.

E acho que a internet te possibilita celebrar sempre. (21m08s – 22m42s).

Mais uma vez, como aponta Marta Isaacson, “Observa-se aqui que o ciberespaço partilha com o espaço teatral uma mesma propriedade, a de ser um território dinâmico. Ambos sediam ações e trocas entre diferentes sujeitos, conhecidos e desconhecidos” (2023, p.44).

Acho interessante trazer aqui um trecho da conversa com Vinícius Piedade. Como já mencionei anteriormente, Vinícius defende a ideia de um teatro dissociado das tecnologias digitais, mas diante da pandemia, também ele precisou encontrar modos de encenar nessa relação.

Vinícius Piedade: *E aí, para mim, foi um mega desafio, porque eu me perguntei como eu vou fazer isso sem que seja algo ruim artisticamente, que não me interessava, que era o teatro cruamente filmado. E aí me veio a ideia de uma experiência que seria ao vivo para o Sesc Ceará, que foi a primeira que fiz aqui de casa, foi fazer com a câmera viva em movimento, ou seja, fiz uma espécie de decupagem cena a cena de como eu faria a peça aqui.*

E passei a usar ângulos, posições e locais do apartamento diferentes, desde o momento da chuva, em que eu ligo o chuveiro e entro debaixo da água, como se estivesse pegando a chuva. Há momentos em que eu acendo uma vela e fico bem perto da câmera. Enfim, fui tentando criar uma dinâmica para que visualmente a coisa pudesse ser interessante.

Por outro lado, para mim, artisticamente falando, eu pudesse ser criativo, eu pudesse criar nuances, redescobrir cenas do espetáculo, reinventar momentos da peça, enfim. Então, de alguma forma, passei a ficar instigado. O que posso fazer com essa peça que tantas vezes fiz no palco e que tanto sentido tinha no palco daquele jeito como ressignificar e fazer ter sentido dentro da câmera?

Então, contei com câmeras muito vivas. Quem filmou foi o Evas Carreteiro, um parceiro de vários trabalhos. Depois foi o Eleonor Júnior Secon, meu produtor, enfim.

A gente fez esse trabalho juntos nesse sentido de descobrir como fazer aquilo ser interessante artisticamente para mim, a priori, e, conseqüentemente, para o público. Então, esse foi o primeiro desafio. E aí, desses, começaram a vir, a partir daí vários convites diferentes, de lugares diferentes, até de fora do Brasil.

Um festival na Mongólia, um festival em Cabo Verde, um festival na Ucrânia e, ao mesmo tempo, vários lugares e festivais também aqui no Brasil. Então, passei a adaptar não só o cárcere. Fiz o Ramos de Cancelado, fiz o Carta de um Pirata, enfim.

Pude fazer uma verdadeira mostra de repertório sempre nessa busca da reinvenção do trabalho. Esse foi o meu grande desafio. Como fazer isso não ser a câmera parada e o ator atuando lá longe?

Havia visto algumas apresentações assim e tinha achado insuportável. Eu tinha visto tudo naquele projeto do SESC São Paulo, que era o SESC ao vivo, se não me engano. E aí, quando o SESC São Paulo me convidou, eu já estava muito preparado para fazer essa transmissão mais dinâmica aqui de casa.

Gustavo Henrique: *Acho que você já respondeu um pouco à pergunta seguinte, mas vou colocar, se você quiser complementar, que é quais os critérios que você elencou ou a equipe elencou para fazer essa adaptação funcionar? Nesse sentido, ela era sempre ao vivo? Ela chegou a acontecer de reexibição gravada?*

Vinícius Piedade: *Aconteceram as duas coisas. Algumas eram ao vivo, algumas eram gravadas, mas, mesmo quando eram gravadas, eu tinha vontade de que fossem exibidas com a energia do ao vivo. Justamente porque, para trazer para o espectador – vídeo espectador, telespectador, não sei como chamar isso – algo que só o teatro tem, que é o acontecimento aqui e agora.*

O cinema não tem, o filme já foi gravado, a série não tem, a série foi gravada, o teatro era um aqui e agora. Então, como transmitir um pouco disso? Então, a minha sensação, mesmo quando era previamente gravado, uma vez fiz para uma instituição que pediu, mas eles precisavam retransmitir depois, em outro horário, então enviei o vídeo, mas na energia do aqui e agora.

E acabei participando de diversos festivais dessa forma. Tem uma lógica que muitos teatros... E que bom que os secretários de Cultura, os festivais, o Sesc, se adaptaram e viram a importância de a gente continuar trabalhando, que era

sobre isso, de continuar trabalhando e, ao mesmo tempo, continuar oferecendo para o espectador a nossa experiência.

Então, para mim, era fundamental que aquilo fosse também algo que artisticamente me instigasse. Instigante não seria fazer o que faço no teatro, que é a minha casa. Seria um ensaio. Então, instigante foi entender que um outro elemento fundamental entre o meu encontro com o público, entre o meu fazer artístico e o público, era a câmera.

Então, a questão era como fazer essa câmera ser o olho do espectador aqui. E, para isso, tive que fazer vários ajustes, como vocais. Por exemplo, alguns modos de dizer o texto que eu dizia no teatro não faziam o menor sentido na minha casa.

De posições de corpo, enfim, era uma ressignificação, era um ressignificar do espetáculo. E isso, para mim, então, foi muito instigante artisticamente. Era gostoso, naquele momento de pandemia, em que a gente não podia sair de casa, podia olhar a cidade e lamentar o que estávamos vivendo, mas respeitar a importância do isolamento social da ocasião.

Então, aqui, o interessante era tentar entender como eu poderia fazer nesse meu chão, com essa minha luz, com esse meu abajur aqui de trás, que eu consigo mexê-lo e trazer diferentes iluminações, enfim. Essa decupagem era muito interessante para mim, como perceber o espetáculo de outra forma. Era uma nova montagem no mesmo texto, era um pouco isso.

Se a gente for pensar em teatro, era como fazer essa peça, faz essa peça de um outro jeito. Então, para mim, foi muito interessante naquele período de pandemia poder me reinventar artisticamente com as obras que eu já tinha, porque, eventualmente, eu poderia criar outras obras e tal, mas acho que tinha muito essa urgência de fazer o que você já tinha, o que você tem como transpor para o audiovisual. Esse era um desafio naquele momento e que acho que ficou muito lá. Não vejo muito sentido, por exemplo, hoje em dia fazer isso que a gente fez naquele período específico de nossas vidas na existência do mundo. (5m29s – 12m-32s).

Para Heitor Martins, meu colega professor na UFT, a resposta passa pela relação de simultaneidade, ou seja, a sensação de que atores e espectadores compartilham uma mesma noção de tempo.

Gustavo Henrique: *Você vê como possível algum efeito de presença, alguma experiência, experimentação de presença, nessa troca por aparelhos digitais?*

Heitor Martins: *Eu acho que a experimentação de presença nesse meio precisa ter pelo menos a simultaneidade. Eu acho que a transmissão ao vivo consegue trazer um pouco dessa sensação de presença e aí cria-se inclusive a possibilidade de um jogo que aconteceu nessas ideias de transmissão ao vivo, aí, claro, por exemplo, a montagem anterior, a primeira montagem do curso de teatro na pandemia que foi dirigida pelo professor Gustavo Henrique, essa montagem já tinha essa brincadeira com as situações de presença, porque ela mesclava a transmissão ao vivo com vídeos pré-gravados.*

Então, eu acho que aí tem sim um jogo de presença em que a gente esteja talvez transitando nesse lugar de um teatro transmitido, aí não sei bem como conceituar. Mas eu acho que no processo que eu conduzi, o resultado final totalmente gravado, eu entendo ele mais como um registro mesmo de um processo de aprendizagem, de um processo de construção teatral, mas que ele em si não tem muito essa qualidade de presença ou de jogo nesse sentido que o teatro possui quando se está compartilhando o espaço e o tempo. Então, se não tem o espaço, pelo menos que tenha o tempo, aquilo está acontecendo mesmo que à distância, mas no tempo real para que exista essa sensação de presença.

E aí é claro que também abre a porta para outros experimentos que a gente sabe que já existem. Aqui no nosso caso não tivemos experiências nesse sentido, de repente o movimento contrário, de agora que estamos no presencial, trazer esse tipo de interação, seja com vídeos pré-gravados ou com transmissões de atores que estão em outras localidades, mesmo para um teatro feito no palco. (20m38s – 23m14s).

Nessa mesma perspectiva que também conversei com Juliana Oliveira, integrante d'A Próxima Companhia, sobre a construção do espetáculo Guerra.

Juliana Oliveira: *É desesperador. Nós estávamos escrevendo um projeto para o edital Zé Renato, que era uma circulação do espetáculo Guerra, que a gente tinha estreado em novembro de 2019. E eram 21 apresentações em sete bairros da cidade, para ser bem descentralizado. E a gente nem tinha terminado de escrever ainda, teve o lockdown, o confinamento. A gente terminou de escrever o projeto online, em casa. E nós fomos contemplados.*

E, em 2020, eu fui lá assinar, morrendo de medo, porque estava no meu nome. Eu fui na Secretaria de Cultura assinar, por volta de setembro, sei lá, assinar o contrato. E como a gente faz um projeto de circulação com uma pandemia rolando? (1m35s – 04m49s).

A solução encontrada para adaptar o espetáculo, narrada pela própria Juliana, passou pela manutenção da sincronicidade junto ao espectador, que aparece como simultaneidade na fala de Heitor, assim como na transmissão ao vivo que aparece na fala de Vinícius e também é evocada no texto de Marta Isaacson (2023), como essa experiência de um tempo comum

Juliana Oliveira: *Sim. Foi um formato que a gente achou mais coerente, porque, como a gente tem, no espetáculo essa interação com o público, a gente não achou coerente fazer gravado e passar. Então a gente fez ao vivo.*

Nós fizemos 21 apresentações ao vivo, cada ator dentro da sua casa. Nós tínhamos uma equipe de mediação, que é o Instituto Polis, então tinha sempre uma mediadora que analisava os comentários para, no final, dar uma devolutiva, fazer uma... Essa análise. A gente também tinha... A gente falava... Quem aqui já ouviu uma música?

Que música que te lembra não sei o que? O pessoal pedia as músicas e lá na cena do Moinho as músicas eram tocadas. Eu também perguntava alguma coisa sobre presentes, as pessoas diziam pelos comentários do YouTube.

Então foi assim, cada ator estava na sua casa, a gente se conectava pelo Zoom, a gente tinha que ter um outro programa chamado OBS, se não me engano, nós tínhamos isso. Tinha um cenário, cada um montava o seu cenário. Eu era no meu quarto, porque tenho um filho pequeno, na época ele tinha três anos, ele me ajudava a montar e tal, e depois ia para o outro quarto dormir com o pai. Mas cada um montava, tinha gente que fazia na sala, tinha gente que fazia no terraço, com frio lascado, porque morava com a família e tal. Teve noite em que teve 12 graus, e a Rebeca, tadinha, congelando lá. Mas na sala, na cozinha, tinha gente que mudava, a gente montou um barraco dentro de casa.

Então, dependendo, cada um foi responsável por um território. Somos sete atores, eram sete territórios, cada um ficou com o cenário de um território em casa. Então, a gente montava isso.

A nossa informação, o nosso sinal, os nossos vídeos iam para uma pessoa que organizava tanto o material que estava gravado quanto as nossas imagens ao vivo e jogava para o YouTube. E essa pessoa mora em Itajaí, em Santa Catarina. Então, cada um num bairro de São Paulo, não só de São Paulo, porque ali já mora em Santo André.

Então, na Zona Norte, eu no Cambuci, outros três por aqui, outro na Vila Sônia, ela em Santo André. O Instituto Polis, não sei onde as meninas moravam, mas também não era próximo. Cada um na sua casa.

O sinal era enviado online, então tinha um delayzinho. E o Leonan, lá em Itajaí, transformava tudo e subia no YouTube. E aí, pelo YouTube, a gente ia acompanhando os comentários, a gente lia os comentários, a gente via as coisas e conseguia ter esse mínimo de interação que, quando a gente criou a peça presencial, a gente pensou. Foi essa loucura. (05m00s – 08m17s).

Como aponta Juliana, “Guerra” foi pensado como um espetáculo sobre a cidade de São Paulo, com um processo de construção onde os atores percorreram a cidade e construíram ações em deslocamento nas distintas regiões. É interessante pensarmos então, que o deslocamento físico, da construção do espetáculo, em função da necessidade de uma construção remota digital, acabou se reconfigurando em outro tipo de deslocamento, agora através das imagens, captadas dos diversos locais,

reunidas e então transmitidas para quem assistia de inúmeros locais, como no meu caso, que assistia ao vivo da minha residência em Palmas.

A rede de computadores oferece mais do que o compartilhamento de dados, ela promove a interação entre os indivíduos e, por isso, seus efeitos sobre a organização da vida contemporânea foram definitivos. O ciberespaço constitui lugar de interação e é essa mesma interação que o faz existir enquanto espaço na percepção das pessoas. Considerando que a percepção espacial resulta da experiência do "corpo em ato" no mundo (BERTHOZ, 2008), o ciberespaço se concretiza na percepção enquanto espaço na medida em que o sujeito interage com os elementos do mundo virtualizado ou da realidade virtual. E a interação significa a sincronização entre o ato do sujeito e os movimentos do mundo. Na realidade, no ambiente virtual, a dupla espaço-tempo se trama de forma peculiar, como destaca Pierre Levy (1996, p. 21): "A sincronização substitui a unidade de lugar e a interconexão, a unidade de tempo". (Isaacson, 2023, p.44-45).

Já que mencionei Palmas, retomo uma experiência teatral onde essa noção de unidade temporal funcionou também como elemento constitutivo do processo e da apresentação. Se trata do espetáculo "Delírios de uma vida quarentenada", sobre o qual já falei aqui. O espetáculo foi construído junto a alunos da UFT, durante o período da pandemia. Essa noção de sincronicidade foi fundamental para a criação do espetáculo. Havia cenas pré-gravadas, mas toda a operação era ao vivo e as cenas gravadas se misturavam ao que ocorria em tempo presente, ressaltando essa noção de um delírio, uma provocação em relação ao período que vivíamos durante a pandemia.

Falei anteriormente sobre a falsa divisão de telas, onde os atores aparentavam estar em espaços distintos, para então se revelar como um truque de câmera, realizado ao vivo. Também realizávamos uma cerimônia de coroação ao combate da pandemia, onde um dos atores sentava-se ao trono, sendo vestido com as luvas de proteção, recebendo como cetro um borrifador de álcool gel e, finalmente, sendo coroado com um protetor facial. Era outra cena que acontecia ao vivo, tal qual a já mencionada festa junina, incorporada de elementos do período pandêmico.

Mas havia uma cena em particular, ao fim do espetáculo, que jogava de modo proposital com essa noção de sincronismo, de partilha temporal e que só foi possível na estreia do espetáculo. Essa estreia aconteceu na MOSCA, a Mostra de Cultura e Artes do Curso de Licenciatura em Teatro da UFT. Mais particularmente naquela que foi denominada como a MOSCA na Janela, em 2020, justamente em um diálogo entre as janelas de navegadores virtuais onde as atividades eram transmitidas.

Uma navegação em Caixas Pretas?

Exatamente. Navegávamos entre a Caixa preta do laboratório do curso e as caixas pretas aparelhísticas que captavam e transmitiam nossa imagem. E se imagem é superfície onde as ideias se inter-relacionam magicamente, existindo no espaço-tempo do eterno retorno, nosso jogo era o de provocar o espaço-tempo da ciberpresença, ou seja, nossa atividade tinha como finalidade fazer com que os espectadores suspeitassem da própria presença.

Essa criação contou com a ajuda da professora Bárbara, uma das organizadoras do evento. Pedi a ela que gravasse um vídeo fingindo reagir ao final do espetáculo, como quem desse seguimento à mostra, em contato com o público.



Imagens 76, 77, 78, 79, 80 e 81 - Sequência do aparente final, confundindo propositalmente a noção do vivo com o pré-gravado. “Delírios de uma vida quarentenada”. Fonte: elaborado pelo autor, 2020.

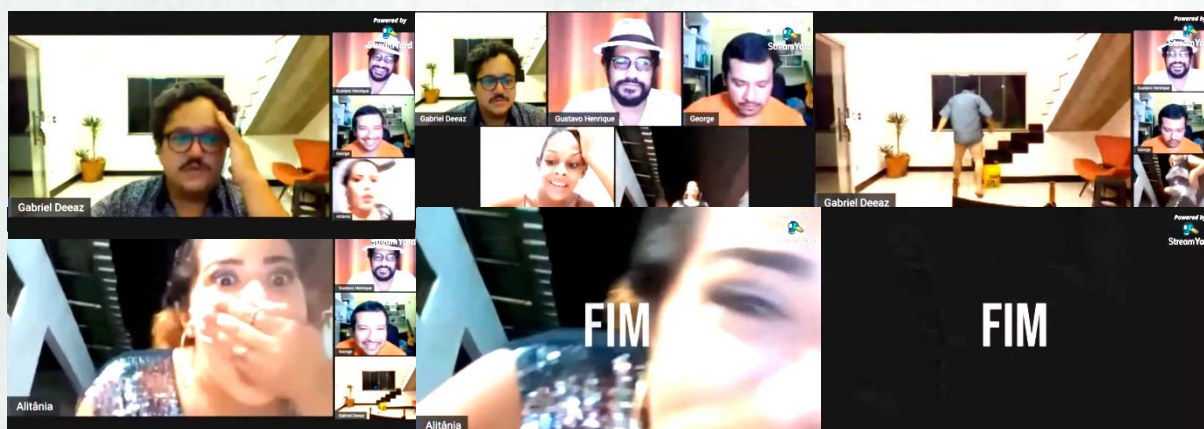
“É isso aí pessoal. Bom demais, é? A gente acabou de assistir a montagem 2020.1 dos estudantes do Curso de Licenciatura em Teatro da UFT”, era o que dizia Bárbara, em uma fala pré-gravada sem nunca ter visto nada do espetáculo. Em meio a comentários elogiosos ela passava a palavra para nós, equipe do espetáculo.

Da nossa parte, para dar seguimento ao jogo, havíamos gravado toda uma interação prévia de mais de cinco minutos, onde eu, diretor, conversava com os atores de suas casas, simulando um debate ao vivo, com direito a problemas de microfone, falando como se tudo aquilo que havia acontecido antes, no espetáculo que havia sido temporalmente síncrono, é que fosse gravado.

Um jogo de endereçamento, como aponta Daniele Avila Small:

Diante dessas palavras, enfatizo que essa outra temporalidade e essa outra espacialidade se materializam justamente na relação com quem assiste - seja de outro lugar na plateia maleável (ao mesmo tempo íntima e gigantesca) do

ciberespaço ou também de outro tempo, no futuro de uma apresentação passada, no presente da recepção. A transmissão não é só uma forma de multiplicar o acesso. Ela forja outra camada política na relação com a recepção, uma camada implicada pelo endereçamento. (2023, p.91).



Imagens 82, 83, 84, 85, 86 e 87 - Sequência mostrando a revelação para o público de que a conversa que eles acreditavam ser ao vivo é que era a parte gravada, fazendo parte do encerramento do espetáculo. Caso deseje ver essa versão do espetáculo “Delírios de uma vida quarentenada”, ela está disponível no link <https://www.youtube.com/live/V2wsPVOVGXQ?si=iT-vlkbxRXMyER0Y&t=3750>

Fonte: elaborado pelo autor, 2021.

No chat alunos e professores do curso nos mandavam mensagens de parabéns como se estivessemos ao vivo com eles. Em nossa conversa os ânimos se acirravam quando uma das atrizes começava a sambar, gerando irritação de outro que saía da frente da câmera, revelando estar só de cueca, enquanto subia o volume da música tema do espetáculo, seguindo uma imagem de créditos finais, revelando que só então o espetáculo havia acabado.

Após essa cena é que as câmeras dos organizadores do evento foram abertas e eles nos convidaram para falarmos de onde fizemos o espetáculo ao vivo. No chat, o público reagiu com muitos risos e expressões de espanto, como a frase “fui tapeado”.

O caráter de surpresa e ineditismo da cena foi fundamental, até por isso ela foi realizada apenas na estreia, considerando também que esta versão do espetáculo permanece disponível para quem quiser assistir até hoje, no canal do Curso de Licenciatura em Teatro da UFT, através do link já mencionado na primeira imagem que lhe mostrei sobre esse tópico.

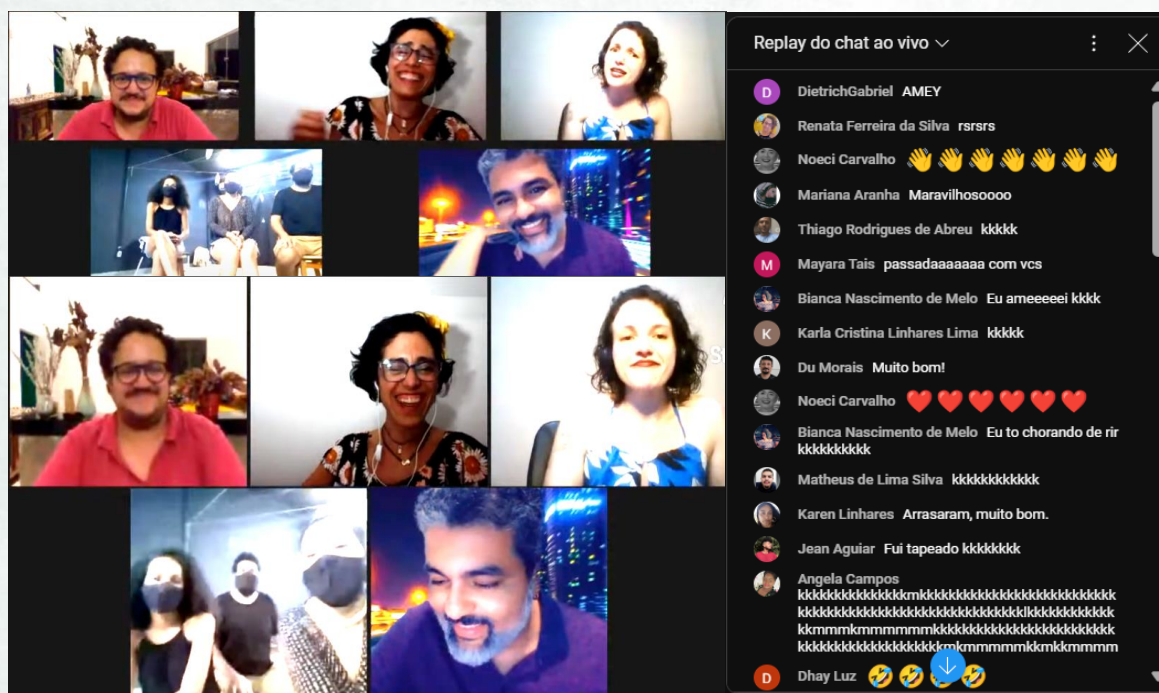


Imagem 88 – Ocnpilação do momento após o encerramento do espetáculo “Delírios de uma vida quarentenada”, com parte do elenco e os professores do Curso de Licenciatura em Teatro Bárbara Tavares, Renata Patrícia e Ricardo Malveira, além das reações do chat.

Fonte: elaborado pelo autor, 2021.

No debate ao vivo, é que pudemos também conversar com o público sobre os inúmeros problemas que tivemos durante o espetáculo. Logo após a primeira cena ao vivo, a câmera preparada para a transmissão do laboratório do curso pifou.

Eita! E como vocês resolveram?

No primeiro momento, eu entrei em pânico. Como diretor, eu que comandava a transmissão, com o mesmo OBS já mencionado pela Juliana Oliveira. OBS é sigla para Open Broadcaster Software, que poderia ser traduzido como Programa de Transmissão Aberto. Para nossa sorte, o problema havia sido só na câmera do laboratório, sendo que dois atores estavam em outras cidades, com cenas a serem apresentadas de suas casas. Eu liberei a tela para o Gabriel entrar em cena de Goiânia, seguido pela cena do George, direto de Manaus. Enquanto isso, em Palmas, eu estava junto com as atrizes Ronalda e Alitânia, além do apoio de nossa figurinista e cenógrafa Fernanda e do professor Heitor, que compos músicas para o espetáculo. Em meio a máscaras, protetores faciais e muito álcool gel, nós tentávamos conter o pânico e reavivar a câmera para retomarmos a transmissão.

E dado o contexto da pandemia, não dava nem para nos abraçarmos em apoio.

Entrar em desespero, mas sem descuidar do distanciamento.

A saída foi adiantar uma cena pré-gravada, que entraria um tempo depois, enquanto buscávamos uma solução. E qual foi a solução? O celular!

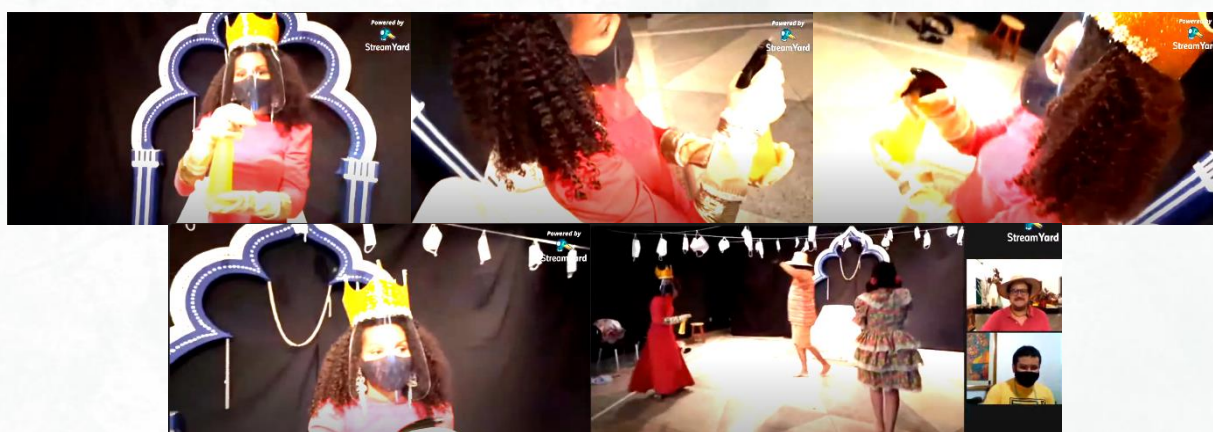
Mais especificamente o celular da Fernanda, que era o que tinha uma câmera de melhor qualidade, além do fato dela própria ter de operá-lo na mão, já que o tripé que nós tínhamos estava preparado apenas para o suporte da câmera.

E aí deu tudo certo, sem problemas.

Mais ou menos. A cena pré-gravada que eu mencionei, que tivemos de adiantar, tinha justamente a função de ganhar tempo para que mudássemos o cenário do da cena de coroação para o da festa junina. Com o adiantamento, agora as duas cenas estavam seguidas, sem pausa para a mudança.

E como vocês fizeram? Fizeram a cena no cenário anterior?

Misturando os cenários. A solução foi Fernanda se aproximar com a câmera até Ronalda, após sua coroação, fechando o plano de filmagem o suficiente para que nós pudéssemos sair de cena e ajustarmos os elementos da festa junina. Corríamos para reposicionar as bandeirinhas de máscaras fora de plano e trocarmos de figurino, enquanto Fernanda girava em torno de Ronalda, brincando com ângulos da câmera, como filmando uma modelo. Nossa rainha do combate à Covid-19.



Imagens 89, 90, 91, 92 e 93 - Frames do espetáculo "Delírios de uma vida quarentenada".
Fonte: elaborado pelo autor, 2021.

Pelo sistema interno de transmissão eu mandei mensagem para os atores em outras cidades, avisando do atraso e das mudanças, mas também pedindo para que eles estivessem preparados. Com uma mistura dos cenários, restou à Ronalda dançar com o figurino de rainha, que acabou servindo bem à festa, na qual se juntavam à transmissão os atores à distância, assumindo o lugar de puxadores, ou narradores da quadrilha, com os comandos para nossa dança distanciada.

Na versão seguinte do espetáculo, com todos já vacinados, Gabriel se juntou a nós em Palmas, podendo assumir meu lugar em cena, trazendo a participação de Luís Paulo, do Rio de Janeiro, abrindo mais uma territorialidade expandida para o espetáculo. Enquanto eu pude me concentrar nos bastidores da transmissão, agora com cabos, câmera e celular reservas, para solucionar quaisquer problemas que pudessem surgir.

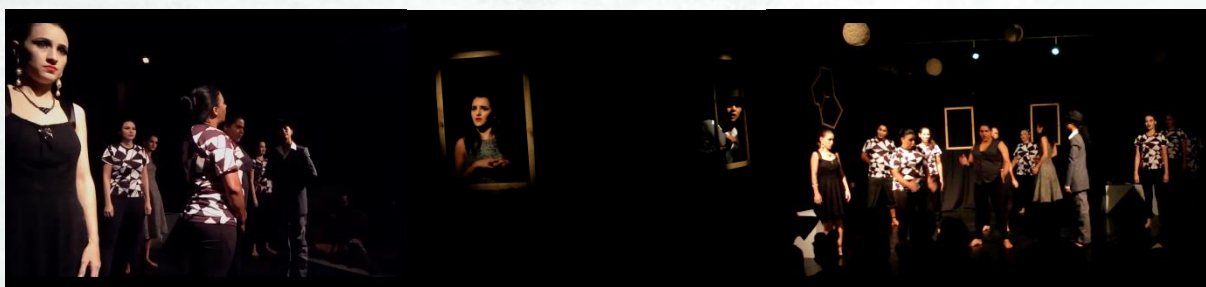
E tiveram outros problemas?

Com certeza, mas nenhum que seja tão interessante como o da estreia e que valha mencionar em nossa conversa. Afinal, como dizia Shaskeapere?

Tudo está bem, quando acaba bem.

Exatamente. Eu mesmo, antes da pandemia, já vinha testando possibilidades desse jogo entre níveis de observação distintos em trabalhos desenvolvidos junto a alunos da UFT.

Em 2017, na primeira prática de montagem de espetáculos que realizei junto a alunos do Curso de Licenciatura em Teatro da UFT, nós tivemos a preocupação da transmissão e registro do espetáculo. A montagem adaptava da obra “A Cantora Careca”, de Eugene Ionesco, à realidade palmense, além de expandir e fragmentar personagens, para que toda a turma, de quase vinte alunos, pudesse atuar. Os três dias de apresentação foram transmitidos ao vivo em uma live no Facebook, além da peça ter sido gravada com duas câmeras, uma fixa e outra móvel. Esse material foi posteriormente editado e disponibilizado no Youtube, onde permanece até hoje, contando com mais de 6 mil visualizações, no momento em que faço esse registro, no final do ano de 2024.



Imagens 94, 95 e 96 - Espetáculo “A Cantora Careca”, de 2017, com alunos da UFT.
Fonte: elaborado pelo autor, 2017.

Essa preocupação com o registro eu carrego desde os tempos de aluno no curso de Direção Teatral, na UFRJ, na segunda metade da década de 2000, quando fiz questão de registrar os exercícios cênicos praticados nas disciplinas do curso. Registros que ainda mantenho em uma playlist pessoal no Youtube.

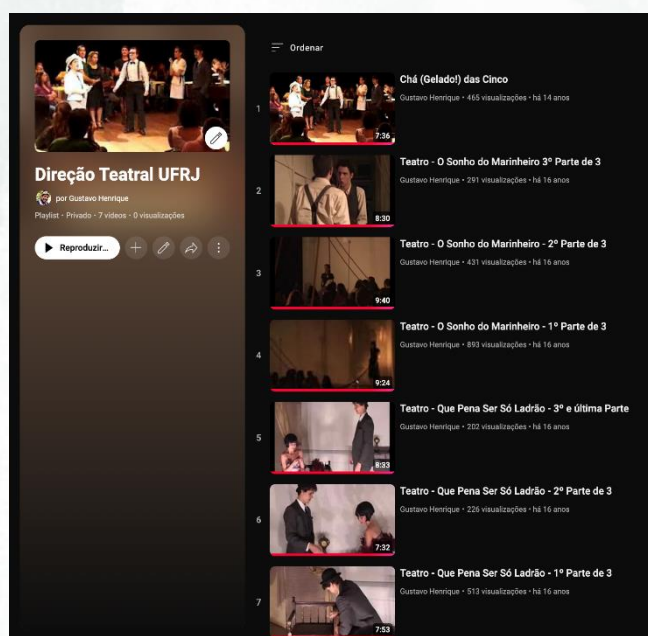


Imagem 97 – Minha playlist pessoal
Fonte: Youtube, 2024.

Esses registros acabam apontando para outro problema, na constante evolução dos aparelhos e do streaming, que é a perda na qualidade das imagens. Quando os vídeos foram carregados para o Youtube, há mais de 10 anos atrás, a minha capacidade de processamento e transmissão de dados era pequena, não permitindo que eles fossem armazenados em uma boa resolução. Considerando as possibilidades atuais de visualização, se faz necessária uma remasterização desses registros, ou seja, um novo processo de edição para melhora na qualidade das imagens, a partir dos arquivos originais de filmagem. O processo demanda tempo e,

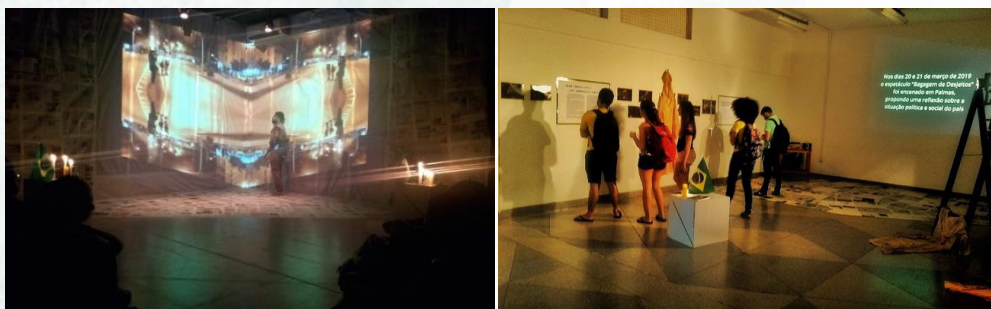
dado que a lista funciona como uma memória pessoal, não há previsão para quando eu vá remasterizá-los.

Quando fizer isso me avisa, para eu poder ver.

Pode deixar!

Mas retomando a noção de jogo entre encenação, transmissão e registro, outro experimento importante foi o processo de “Bagagem de Desjeitos”, espetáculo do qual já falei aqui, realizado novamente com alunos da UFT, em 2019.

Além do público presencial, o espetáculo era transmitido ao vivo através do Facebook e também tinha suas cenas gravadas. O espetáculo no mesmo ano foi transformado em uma instalação/exposição visual, que contava com trechos editados em vídeo da encenação, em mais uma tentativa de trabalho nessa relação do teatro mediado por outro aparelho.



Imagens 98 e 99 - Registros do espetáculo “Bagagem de desjeitos”, à esquerda e da exposição, à direita. Um vídeo de pouco menos de 15min, com o resumo do espetáculo, que era exibido na exposição, está disponível no youtube, através do link https://youtu.be/92CPzOh5b30?si=uhgg_g6MSHnAiW_i. Fonte: elaborado pelo autor, 2019.

Além de trechos em vídeo, a instalação contava com fotografias, textos e materiais que foram utilizados na encenação, como o uso de uma vitrola, e a combinação da iluminação cênica com uso de velas e a produção de aromas através da mistura da cera queimada das velas com o uso de incensos. O objetivo, portanto, foi a construção de uma experiência teatral em três níveis de testemunho: um público presencial e contemporâneo ao acontecimento; o público que acompanhava ao vivo através da transmissão digital; e, por fim, um testemunho extemporâneo ao acontecimento, através da instalação, onde se apresentavam tanto elementos formadores do espetáculo, como objetos de testemunho da sua realização. Diferentes níveis de presença e de acesso ao acontecimento teatral.

Em 2020 eu também começava a desenvolver outro trabalho cênico com alunos da UFT, quando fomos atravessados pela pandemia e pela necessidade de isolamento social, que fez com que as atividades universitárias fossem inicialmente suspensas e, depois, retomadas em modo remoto. Isso levou a uma reorganização da nossa proposta de montagem que gerou o espetáculo “Bagagem de Desjeitos”, do qual já falei bastante aqui.

Esse eu já tô conhecendo bem. Quase como se tivesse assistido.

E você até pode assistir, no link que deixei disponível anteriormente, mas só se quiser, obviamente.

O que eu gostaria, já que falava da COVID-19, é retomar um pouco algumas consequências do advento dessa pandemia. Como já dito antes, o necessário isolamento social fez com que os teatros fossem fechados e o setor cultural tivesse suas atividades em geral suspensas, impossibilitando a realização de espetáculos presenciais. São diversos os projetos teatrais que tentam reorganizar seus trabalhos, ou mesmo que buscam criar novos espetáculos para um formato virtual. Editais foram criados com esse propósito, como o Prêmio Funarte RespirArte, que oferecia um aporte para construções de produtos culturais para exibição virtual em várias áreas culturais, entre elas o teatro e espetáculos cênicos, em geral. Outra iniciativa neste âmbito, foi a aprovação da Lei Nº 14.017, conhecida como Lei Aldir Blanc, que “Dispõe sobre ações emergenciais destinadas ao setor cultural a serem adotadas durante o estado de calamidade pública.” (BRASIL, 2020)

Surgiu também um novo modo de comercialização dessas obras, em plataformas a Sympla, cujo próprio site se define como: “um conjunto de soluções criadas pela Sympla para a realização de eventos de maneira remota” (SYMPLA, 2020). Entre esse conjunto de soluções, está a venda de ingressos para transmissões virtuais, incluindo espetáculos teatrais, pela plataforma de videoconferências Zoom (outra empresa que se popularizou no período de isolamento social). Entre os exemplos de atividades teatrais que se utilizaram da Sympla, estão o espetáculo “A Arte de Encarar o Medo”, do Grupo Satyros, de São Paulo, produzido diretamente para a modalidade virtual.

Ivan Cabral: Então, ali no Instagram, fazendo todos os Sonhos do Mundo, todo final de semana, sexta, sábado e domingo, a gente se reúne numa sala de Zoom um dia e a gente então resolve fazer uma peça especialmente para aquela plataforma, para aquele lugar, naquele momento.

E a ideia primeira nossa foi mostrar como a gente está vivendo, como são as nossas casas, quem está sozinho, quem... E nesse grupo tinha o Pena, que estava no Rio Grande do Sul, o Matriz estava em Estocolmo. Tinha várias pessoas que não estavam em São Paulo.

Então, ali a gente... E a gente criou a arte de encarar o medo. Acho que junho. E foi surpreendente o que aconteceu, porque, de repente, a gente estava conectado com o mundo inteiro e, de repente, a gente começou a ganhar dinheiro com o Teatro. A gente tinha plateia de mil pessoas, o que é muito irônico, muito estranho. De repente, a gente começou a ter...

Nesse caso, acho que é telespectadores. Enfim, a gente começou a ter público que vinha do Japão. Eu me lembro que a primeira que apareceu foi da terra da Björk.

Finlândia? Não.

Gustavo Henrique: Islândia? Islândia.

Ivan Cabral: A primeira pessoa que surgiu... Islândia? Islândia aqui? O que está acontecendo? E, a partir daí a gente começou a ter gente do mundo todo, mas, sobretudo, do Brasil também. Do Brasil inteirinho. Gente da Amazônia, gente da fronteira com Santa Catarina, Paraná e Paraguai. Do Tocantins.

Gustavo Henrique: Do Tocantins.

Ivan Cabral: Tivemos gente do Brasil inteiro e numa grande comunhão. A peça foi um sucesso e a gente acabou ficando... Bom, a gente passou.

A partir daí, a gente deu um mergulho na internet. Bom, a gente não saía de casa, a gente não podia fazer nada, a gente ia trabalhar. E essa peça, A Arte de Encarar o medo, foi ganhando versões do mundo afora.

Daí teve uma montagem europeia, teve uma montagem asiática. Teve duas montagens americanas dessas. Uma na Califórnia e outra em Nova York.

Daí a gente resolveu fazer uma montagem mundial. Estão pegando o elenco. Daí vieram 22 países, diferentes países, para atuar nessa montagem que foi incrível, igualmente incrível.

A gente foi descoberto por vários lugares e depois, quando a pandemia saiu, a gente acabou tendo a fisicalidade dessa experiência. Viajamos para a África, viajamos para a Ásia, fomos para a Índia recentemente. E experiências todas que surgiram a partir desse momento na internet.

E foi incrível. Eu me lembro que, quando a gente estreou também, muita uma discussão do que era e não era teatro. A gente não caiu nessa, que bom, porque a gente também não queria essa resposta.

Se aquilo que a gente estava fazendo deixava ou não de ser teatro. A gente tinha certeza de que a gente estava vivendo uma experiência que naquele momento era fundamental, porque era a única forma que a gente tinha de comunicação com o mundo. E foi incrível, foi lindo. (07m37s – 11m20s).

Preciso voltar um pouco no tempo, para falar de uma companhia extremamente importante nessa discussão. Desde 2004, quando comecei o curso de Direção Teatral na UFRJ eu ouvia falar sobre o Teatro Oficina, liderado por José Celso Martinez Corrêa, o Zé Celso. Pude ler sobre a inventividade de Zé, ao montar espetáculos como *Rei da Vela*, sua resistência à ditadura, que o levou ao exílio, colocando o grupo em hiato até o ressurgimento com obras como *Ham-let*, as *Bacantes*, *Cacilda*, mas para mim, que tomava conhecimento do grupo nesse início de século XXI, chamava atenção a grandiosa montagem de *Os Sertões*.

Durante alguns anos muito havia ouvido falar do Oficina e dos Sertões, até que em 2007 o Grupo levou sua obra para uma curta temporada no Rio de Janeiro. Pude finalmente acompanhar as mais de vinte horas de encenações, divididas em cinco dias, remontando às Grandes Dionisíacas da antiguidade grega, onde a plateia, o *théatron*, assistia a grupos de espetáculos e trilogias de tragédias, das quais apenas a *Oréstia*, de Ésquilo, nos restou completa, Compositor: *Agamémnon*, *Coéforas*, *Euménides*. Voltando ao Oficina, a adaptação da obra de Euclides da Cunha, era

composta de cinco espetáculos, *A Terra, O Homem 1, O Homem 2, A Luta 1 e A Luta 2*. De seu modo, aqui também havia uma trilogia, entre Terra, Homem e Luta.

Pude ver em cena alguns dos elementos que, ao longo das últimas décadas se tornaram marcas do Teatro Oficina Uzyna Uzona, como a força dos rituais e a grande interação com o público, mas outro ponto que me marcou foi como os espetáculos incorporavam também aparelhos tecnológicos, sem perder seu caráter ritualístico. Zé Celso se tornou encantado em 6 julho de 2023 sem que eu pudesse tentar entrevistá-lo.

Eu me lembro. Até o Jornal Nacional dedicou uma reportagem enorme sobre ele.

Nessa reportagem, inclusive, ele fala com orgulho do título que recebera de Mãe Estela da Bahia, de Exu Senhor das Artes Cênicas. Exu é o mensageiro, é o orixá do movimento, da comunicação, aquele que abre os caminhos.

Exu come tudo que a boca come, bebe cachaça, é um cavaleiro andante e um menino reinador. Gosta de balbúrdia, senhor dos caminhos, mensageiro dos deuses, correio dos orixás, um capeta. Por tudo isso sincretizaram-no com o diabo; em verdade ele é apenas o orixá em movimento, amigo de um bafafá, de uma confusão mas, no fundo, excelente pessoa. De certa maneira é o Não onde só existe o Sim; o Contra em meio do a Favor; o intrépido e o invencível. Toda festa de terreiro começa com o padê de Exu, para que ele não venha causar perturbação. (Amado, 2000, p.185-186).

Se não pude conversar com o próprio Zé, os caminhos se mantiveram abertos para que eu pudesse conversar sobre ele, assim como sobre o Teatro Oficina, lá mesmo, em uma visita na qual conheci e conversei com Pascoal da Conceição.

Antes de começarmos a entrevista, Pascoal nos levou por um tour pelo Oficina, contando histórias do local. Estávamos eu, minha companheira Letícia Neves e Vinícius Piedade.

O mesmo Vinícius com quem você conversou também?

Ele mesmo. Pedi autorização a todos para também gravar esse momento inicial de troca, onde Pascoal fala sobre essa relação com o espaço, muito particular pela sua forma em corredor, com as plateias laterais.



Imagem 100 - Registros da visita ao Teatro Oficina e conversa com Pascoal da Conceição em 2024.
Fonte: Elaborado pelo autor, 2024.

Pascoal da Conceição: Uma das primeiras coisas que aconteceram aqui pra gente foi o seguinte. O Zé falava assim, ó..

Bom, a gente chegou, como que nem você, eu digo, porra, como é que faz a peça aqui, caralho. Chegamos aqui. Fazer a peça aqui. Não é esse aqui? É esse aqui? Aqueles aí em cima? Aqueles aí embaixo? Como é que faz a peça aqui? Essa aqui é a primeira dificuldade, mano. Como é que faz essa peça?

A dificuldade é assim. Já começou a trabalhar a gente corporalmente. Aí fala, porra, a gente está de costas. Ainda não tinha esse buraco ainda, né? A gente está de costas, mano. Vira, vira. Não estou te ouvindo. Não sei o quê. E aí não tinha microfone, não tinha nada.

E aí, e aí, e aí... Acho que a gente já está indo pra entrevista. Mas o que foi chamado aqui foi terreiro eletrônico.

Que é um terreiro. Porque também na construção e na idealização arquitetônica e tal, tudo foi pensado em termos de cultura brasileira. Sambódromo, terreiro.

E mesmo, por exemplo, mesmo as questões de posse, a questão indígena, os indígenas, quilombola, todo esse conhecimento, toda essa sabedoria entrou aqui. Então, por exemplo, aqui, das primeiras vezes que eu estive aqui, foi a primeira vez que eu vi atores pretos aqui dentro, dentro do teatro. A gente está falando de 1980, não é uma coisa comum.

Então já tinha Denise Assumpção, por exemplo, que é a grande atriz de teatro, que ensinou para a gente, ensinou pela sua própria prática, como era maravilhoso fazer teatro. Aí se construiu esse teatro, se passou por essas dificuldades, e aí começou a chegar à tecnologia para trazer para esse terreiro eletrônico. Por quê?

Porque, por exemplo, quando você está aqui, ensinando aqui, você vai ser ouvido em outros lugares, você vai ser visto em vários lugares. Então se começou a projetar a gente em vários lugares. Então eu estava aqui, no teatro, o ator está aqui, você está aqui, nós dois estamos aqui, tem câmera em você, câmera em mim, tem luz ali, a gente está ao vivo, está ele na TV, aí a gente começou a inventar também uma dramaturgia de contracenação com tudo isso. (02m31s-04m49s – conversa antes da entrevista)

Se Exu é a boca que tudo come, pois é quem devora primeiro o que há no mundo, para então levar a mensagem aos demais orixás. Zé Celso, de forma exusíaca, fazia isso no teatro. Devorava tudo, para comunicar em forma de teatro. Nesse sentido também devorou as tecnologias eletrônicas e digitais, assim como devorou e abriu caminho para que o Oficina incorporasse tantos elementos de uma herança grega clássica do fazer teatral, como também das nossas formas de tradição cultural.

Pascoal da Conceição: *Quando se fez a concepção arquitetônica do teatro, quem inspirou a concepção arquitetônica foram As Bacantes do Eurípides. Qual era a concepção?*

Água, tem uma fonte de água ali, hoje está fechada, não sei por quê. Mas tem uma fonte de água. Fogo, tem uma pílula, tem um pico de gás que sai dali. Fogo, terra e água.

Esse teto abre o espaço. Então tinha que ter as coisas. Tinha que ter teto aberto, tinha que ter água, tinha que ter fogo, tinha que ter terra.

Já começou por aí. Isso foi orientando toda a arquitetura. Principalmente o Carnaval, o Sambódromo, a estrutura do Carnaval, as galerias.

O Carnaval nos foi orientando nessa construção, orientando também a interpretação, orientando também. Aí, por exemplo, quando a gente começou a fazer Hamlet, uma das coisas que a gente fazia também era ver como que era o pessoal na pista do Carnaval. Não esqueça.

Aí vinha fazer... “Aí, daí, lá, é! Vem para cá! Vem para cá! Vem para o fundo! O sol cruza a tua vela! Só estou te esperando! Eu estou sentado aqui!”

Aí, vinha fazendo, vinha fazendo meio porta-bandeira. As contracenações eram nesse lugar. De brincadeira. Você fazia... Como faz na Avenida, né? Isso o Zé insistia pra caralho pra gente fazer.

“Não me abandona! Eu bato em cima! Você! Quem tá lá?”

Então, sempre você projetava. Era pra baixo. Aí, quando chegou o microfone, a gente começou a poder falar um pouquinho mais baixo.

Tem uma questão, eu acho muito difícil, porque tudo... O microfone chegou em quando, mais ou menos? O microfone vai chegar mais ou menos em 98, 96. Ok. A gente passou uns 2, 3 anos gritando aqui, perdendo voz aqui pra caralho. Sim! Ah! Falando um com o outro, lá em cima.

Vinícius Piedade: *Acho que é boa aqui, né? Por um acaso. Ei! Ah! Ah!*

Pascoal da Conceição: *Quando enche, quando tem muita gente, adeus. Acabou a nossa vida. Talvez tinha, sofria pra caralho. E aí?*

Aí chegou o microfone, mas o som, você sabe, o som, uma perdição, né? Som pra lá, som pra cá, um horror! E na época, a tecnologia não era tão avançada, então o microfone, mais ou menos, né?

E a gente, e a gente não tinha as televisões, também, pra poder projetar. O público se ‘apoletava’ e se virava no que ele podia fazer. (05m34s-08m14s – conversa antes da entrevista).

Quando de fato seguimos para a conversa, perguntei novamente a Pascoal sobre o terreiro eletrônico, que acabei, acidentalmente, chamando de terreiro digital, sendo corrigido por Pascoal, que apontou novamente para a genialidade de Zé Celso.

Gustavo Henrique: *E aí eu lembrava da nossa conversa aqui de início, do Oficina, como esse terreiro digital.*

Pascoal da Conceição: *Terreiro. Terreiro eletrônico.*

Gustavo Henrique: *Terreiro eletrônico. Olha aí.*

Pascoal da Conceição: *É digital, mas terreiro digital é bonito.*

Gustavo Henrique: *Hoje já está no digital também.*

Pascoal da Conceição: *Está, está.*

Gustavo Henrique: *Mas já desde a época, quer dizer, a época dos anos 90, já nessa perspectiva de um terreiro eletrônico com uso de equipamento.*

Pascoal da Conceição: *Isso eu vou falar para você. E foi aumentando cada vez mais. Coisa do Zé, porque o Zé é muito... O Zé é um gênio nesse sentido.*

[...]

Convivi com muita gente inteligente, pra lá e pra cá. Mas gênio era ele. Ele era um gênio. Um gênio mesmo. Que era de ficar perto e ficar, pô, olha o cara, nossa! Cada solução que o Zé dava pras coisas que eu não acreditei.

Por exemplo, tinha uma hora... Putz, tem tanta coisa pra falar, mas enfim. Mas falando do terreiro eletrônico, essa ideia de terreiro eletrônico era o seguinte. Era assim, um teatro de estrada, um teatro de chão, com o equipamento mais moderno, mais tecnológico. O bárbaro e o tecnizado. Uniu as duas coisas.

A coisa bárbara e a coisa tecnizada. Ter a nossa disposição, a tecnologia mais fina, mais... Isso que era o terreiro eletrônico.

O bárbaro e o tecnizado. Uma coisa que estava bastante nos modernistas, no Oswald de Andrade. Entendeu?

Tudo... Porque, na verdade, o que eu acho que o Zé tinha, ele tinha um processo que era em continuidade a tudo que já tinha vindo antes dele. Quer dizer, ele também sabia que ele fazia parte de uma continuidade.

Que ele estava dando continuidade. Ele não estava descobrindo uma coisa, não. Não acabou de descobrir.

Nós estamos em continuidade. E a ideia de terreiro eletrônico, na verdade, era isso. Quer dizer, usar a tecnologia mais refinada, a tecnologia mais profunda para a gente fazer um teatro melhor. (1h17m44s – 1h25m21s).

Nessa incorporação antropofágica das tecnologias, uma forte lembrança que tenho até hoje foi como me impressionou a presença de pessoas-câmeras embrenhadas no meio aos espetáculos.

“Pessoas-câmera? Como assim?”

Essas pessoas-câmeras, ou atores-câmeras, seguem até hoje nos espetáculos do Oficina. São pessoas treinadas, que fazem parte do grupo e participam dos ensaios e montagem dos espetáculos, organizando sua participação de modo a não somente registrar as cenas, mas também transmitirem imagens para telões posicionados em pontos da sala de teatro – recurso muito comum a shows em grandes arenas, transportado e adaptado aqui ao espaço cênico. Essas pessoas, por sua vez, precisavam estar em sincronia com os acontecimentos de cena, para captarem e ao mesmo tempo não atrapalharem o andamento dos espetáculos. Como sombras, vestidas em roupas neutras, que se perdiam em meio à estrutura montada, elas captavam com seus olhares imagens que eram dispostas em espelhos digitais, multiplicando a imagem de atores e atrizes pela estrutura da sala teatral. Quem estava presente na sala enxergava ao mesmo tempo o que acontecia, mas também registros do que acontecia. Os registros, por sua vez, permitiram ao grupo a construção de um acervo audiovisual de suas obras, algumas delas inclusive disponíveis gratuitamente no canal de Youtube “TV Uzyna”

Perguntei a Pascoal sobre esse uso das câmeras por pessoas do elenco, esses atores-câmeras e como isso afeta a cena.

Gustavo Henrique: *Perguntando do Oficina, mesmo quando a gente falava desses usos de tecnologia, quer dizer, tem muita coisa que foi sendo criada ali, essa espécie de ator câmera que interpreta junto dos espetáculos e que vai filmando e transmitindo para quem está aqui, inclusive. Como é que isso mexe para vocês que estão interpretando?*

Pascoal da Conceição: *É mais um jeito de interpretar. Por exemplo, estou falando com você agora. Eu sei que estou falando com você, mas ele que está ali à minha direita está me vendo aqui.*

Olha para mim. Olha para mim. Ele olha para mim aqui.

Ele olha para a câmera, mas ele olha para mim. Mas ele também pode... Porque esse teatro, eu não falei no começo, mas ele tem muitas possibilidades de lugares.

Ali naquela plateia que está ali no começo, tem duas plateias. Eu assisto. Eu assisto o ator, mas assisto quem está assistindo o ator e assisto quem está me assistindo e assisto, e assisto.

Quer dizer, o teatro, no caso do Zé, esse teatro, ele vira um... Eu sou assistido e assisto. Ele vira esse movimento.

Se você vier assistir espetáculo, quando ele está muito... Ele é um teatro assim... O combate que o Zé tinha o tempo todo era o egosistema. É um combate. O combate é o egosistema, o ego-teatro. O ego-eu, eu, eu, eu.

Porque tem isso, né? Você tem esse tipo de ator-pastor. Mas isso é um pastor, não é um ator³².

Um ator é um cara que está envolvido numa coisa que você... você me altera. O que eu posso dizer da câmera é... Eu posso dizer a mesma coisa da tua

³² Pascoal faz referência a um momento anterior de nossa conversa, onde ele dizia que há muitos atores se comportando como pastores, pregando para a plateia, sem estabelecer um estado de troca.

presença, sabe? Me altera. O teu olhar me altera. O teu olhar me altera. Me altera. Eu me sinto alterado.

Aquele texto que eu estava dizendo, aquele jeito da questão, é ser ou não ser. O que é mais nobre pra alma? Sofrer.

Posso começar com você, posso ir pra lá. Mas isso tudo vai... Quanto mais a gente tem experiência de vivenciar isso, mais a gente vai errando e acertando. O que eu acho que a tecnologia trouxe pra cá, pro teatro, foi possibilitar errar e acertar, porque a gente estava querendo... Porque se você me vê na imagem, eu estou muito perto de você. Mas se você me vê de longe, eu estou longe de você.

E às vezes o teatro... Às vezes o teatro é uma coisa de estar junto, né? Como agora a gente está junto. É uma experiência de estar junto. Eu fui ver uma peça uma vez do... me lembro até hoje... Don Quixote, lá no Teatro Municipal de Santo André. Então o ingresso era caro pra caramba. Aí eu comprei o mais barato, que era uma coisa que era duro pra caramba na época, como agora.

Mas comprei um ingresso assim, pra sentar no Teatro Municipal de Santo André, lá no outro. Mas, cara, só pra saber que ali no palco, vendo aquele pequenininho, estava a Bibi Ferreira, estava o Paulo Altran, estava o Grande Otelo. Imagina, você está ali no mesmo lugar, e vendo eles fazendo aquilo que eles estavam fazendo com a plateia.

Já era a experiência teatral. O que é a experiência teatral? É você ver uma coisa, é uma ginecologia de uma cena.

Não, de repente a experiência teatral é o... Imagina, você já viu coisa mais louca que é uma fila de teatro? Você chegar no teatro e tem aquela puta fila.

Ou então chega no teatro e não tem ninguém, só tem 3, 4 pessoas, você está ali. Aquela experiência já dá aquele choque, sabe? Todas essas coisas.

Maravilhoso. (1h34m30s – 1h38m36s)

Esse uso de câmeras presentes nos espetáculos permitiu ao Oficina uma pronta adaptação para as possibilidades de streaming e transmissão ao vivo. Afinal, desde o início do século os espetáculos, antes de registrados, já eram transmitidos

para dentro da própria sala teatral. Perguntei a Pascoal sobre essa transmissão de espetáculos.

Pascoal da Conceição: *Eu acho que, talvez, o que você está procurando, onde você está cutucando, vai nos levar a fazer um teatro que eu não sei fazer, talvez eu aprenda a fazer, mas um teatro tecnizado, internado e com presença. Porque a gente tem muita gente no planeta. Não dá para ser um espetáculo de teatro para você fazer, vai 200, 300 pessoas no máximo.*

Então, como fazer, se você tem milhões, se você está no Tocantins, como é que você vai ter acesso ao teatro se eu não falar com você aqui agora? Esse acesso, essa ligação, a gente vai ter que fazer de uma forma que a gente, usando essas tecnologias, essas tecnologias foram criadas para isso.

Eu sou de uma geração assim e eu estou vivendo essa transformação hoje, com vocês aqui agora.

[...]

Então, a gente fez uma resistência muito grande e a tecnologia, nessa hora, você sabe disso, a gente fez essa resistência.

Mas com a chegada da internet, essa internet, dessa maneira, e o digital na pandemia também nos obrigou a isso, de repente abriu uma luzinha, dizer, pô, está aí a internet, tem essa ligação, para a gente chegar no Tocantins, para a gente chegar em Manaus, para a gente chegar em Porto Alegre, não vai dar para a gente ficar sábia assim, não vai dar para você ficar... não. Não é que não vai dar, talvez até dê, mas talvez seja bom a gente se integrar, porque a internet tem servido para a gente defender os direitos civis, tem servido para a gente revelar muita coisa, tem servido também para outros lugares.

Mas ela também tem sido muito útil para a gente. Então, por que não ter ela como aliada? Por que não? Por que não? Talvez a sua pesquisa, o seu estudo, possa trazer para a gente mais luzes nesse lugar. Como que a gente faz com esse negócio?

A gente possa colaborar, porque o teatro está precisando de uma mudança, o teatro está precisando de uma renovação, o teatro não sempre está precisando, o teatro está necessitado de novas formas. E, claro, quem é da internet, quem

é da geração digital, que vier fazer teatro, de repente pode trazer umas soluções. Como foi a luz elétrica no teatro?

A chegada da luz elétrica. A luz elétrica mudou a interpretação, mudou o jeito de interpretar, porque a luz elétrica, de repente, o público estava vendo tudo. E há muita coisa que você não via.

O ponto, por exemplo, é uma coisa antes da luz elétrica. Quando a luz elétrica chegou, você viu que tem um cara lá, tem aquele buraco, tem um cara... O ponto era um cara que ficava soprando o texto para os atores.

Muitas coisas começaram a aparecer.

Gustavo Henrique: *Em geral, muitas vezes, há um medo da tecnologia, mas o teatro sempre esteve alinhado com as tecnologias de ponto da sua época.*

Pascoal da Conceição: *Exatamente. Desde a Grécia Antiga... O melhor teatro... Perfeito, cara. Muito bem lembrado. O melhor do teatro é quando ele se alia, é quando ele se junta à tecnologia.*

É exatamente isso. Talvez seja essa parceria que a gente está planejando de fazer, que a gente está tentando descobrir como fazer. Mas é que você está falando, Gustavo, você falou um negócio, sempre esteve alinhado, mas às vezes demorou muito tempo.

Tem que descobrir como fazer. Não foi da noite para o dia, exatamente. Foi um tempo. (1h25m21s – 1h30m32s)

Mesmo após o fim da pandemia, o Oficina continuou explorando possibilidade de transmissão de espetáculos, como o caso da exibição de *Esperando Godot*, que assisti em 25 de junho de 2022. Testemunhei a adaptação do texto beckettiano dirigida por Zé Celso, sentado no sofá da sala de minha casa, em Palmas, no Tocantins, a cerca de 1750km de distância do bairro do Bixiga, onde se situa o prédio do Teatro.

“Tá aí uma vantagem do remoto!”

Verdade. Distantes geograficamente, eu e o Oficina experimentamos, na noite daquele sábado, a relação de espacialidade expandida que a conectividade digital permite.

Se analisarmos friamente até nossos tempos eram distintos, considerando o delay provocado pela transmissão digital. A imagem precisa ser captada, processada pelo aparelho, que se conecta a um computador (ou uma central de computadores), de onde será feito o streaming, modo estrangeiristicamente pomposo com o qual nos referimos hoje em dia às transmissões ao vivo por meios digitais. Até o momento que escrevo não tenho a informação precisa sobre qual software - outro estrangeirismo que podemos substituir aqui por programa digital – estava sendo utilizado pelo grupo, mas considerando minha própria experiência com alguns programas digitais de transmissão, ou softwares de streaming, posso dizer que estes costumam gerar um atraso de consideráveis segundos entre o conteúdo gerado e sua contraparte exibida no espaço de visualização pelo público.

Resumindo, enquanto o público no teatro já ria da insinuação sexual gerada pela cenoura que Alexandre Borges apoiava em sua virilha para a degustação de Marcelo Drummond, eu em meu sofá ainda acompanhava a dúvida dos dois sobre a existência ou não de quaisquer cenouras para se comer.

“O famoso delay.”

Este exemplo é importante para reforçar que além de não ocuparmos o mesmo lugar geograficamente, não estávamos sequer inscritos no mesmo instante temporal. A constatação não vale apenas para mim, como para qualquer pessoa que acompanhasse o espetáculo pelo mesmo meio que eu, intermediado pela transmissão digital. Esta pessoa poderia estar acompanhando pelo celular, sentada num banquinho na esquina das ruas Jaceguai com Adoniran Barbosa, que estaria já estaria distante geográfica e temporalmente, ainda que o Teatro Oficina estivesse à sua frente, do outro lado da rua. Ela poderia estar até mesmo na calçada, na porta do teatro, ainda que, nestes dois últimos casos, me custa a crer que alguém preferisse acompanhar todo o espetáculo pela tela de um aparelho eletrônico, ao invés de adentrar ao espaço teatral. A não ser que se tratasse de alguém que, ao tentar comprar ingressos na última hora, deu de cara com a casa lotada e não lhe restou

outra opção a não ser acompanhar de fora, como um torcedor que não consegue entrar no estádio e decide assistir ao jogo num bar em frente.

Creio que o exemplo do torcedor de futebol nos seja bastante interessante para pensarmos este fenômeno. Eu, flamenguista que sou, jamais esquecerei da primeira vez que assisti meu time jogando no maracanã, em uma triste derrota para o Santos. Felizmente esta foi a primeira de muitas idas ao estádio Mario Filho, onde testemunhei inúmeras vitórias e campeonatos, durante o tempo que morei no Rio de Janeiro. Ainda que a experiência *in loco* seja incomparável ao distanciamento de assistir a um jogo pela televisão, eu não deixei de me emocionar, e até me sentir testemunha daqueles 3 minutos mágicos em 23 de novembro de 2019, onde viramos o jogo e ganhamos o título da Libertadores em Lima contra o River.

“Ganhamos quem, se você não estava jogando e nem estava em Lima?”

Neste ponto que desejo chegar trazendo o exemplo do torcedor à nossa discussão. Ainda que haja uma clara distinção no modo de assistir, todo torcedor que acompanhou aquela partida se sente testemunha do acontecido, independentemente de a ter acompanhado de dentro do estádio, ou em uma TV em qualquer lugar do mundo. Assim como muitos de nós lembramos onde estávamos na tarde do tetra, em 17/07/1994, ou na manhã do penta, em 30/06/2002. São momentos em que o lugar do acontecimento se expandiu para todo e qualquer lugar em que uma ou mais pessoas se conectava àquele evento. Todos se sentindo pertencentes àquela celebração.

“Como uma catarse que atinja onde quer que seja.”

Não quero aqui comparar a paixão de um torcedor em relação a seu time com a de um espectador por um espetáculo teatral, mas reforçar que, a pensarmos nesta modalidade transmitida do acontecimento cênico, precisamos pensar nessa expansão da sensação de pertencimento. A pessoa que assiste à transmissão precisa se sentir tão testemunha do acontecimento quanto aquela que o assiste de dentro do edifício teatral. Nesse contexto, encerro com mais um trecho da conversa com Pascoal.

Gustavo Henrique: *Ou seja, mesmo no caso do teatro, mesmo se a gente abraçar essa lógica da transmissão, é preciso a existência... Pô, já agora*

conjecturando a partir dessa nossa conversa. É preciso também esse lugar aqui para que eu lá consiga me conectar.

Eu vi... voltando ao Esperando o Godot. Eu assisti daqui. Eu assisti daqui, em casa.

Pascoal da Conceição: *Como é que foi?*

Gustavo Henrique: *Para mim foi muito interessante. É completamente diferente de estar aqui, por exemplo. Óbvio. Mas foi interessante poder acompanhar essa... A própria transmissão tinha uma preocupação em criar um ambiente de espera enquanto o espetáculo está rolando.*

Pascoal da Conceição: *Sim.*

Gustavo Henrique: *Mostrar a plateia. Ou seja, mostrar o espaço. Um pouco convidar você a conhecer o espaço. Eu acho que tem a sensação de, enfim, para quem nunca esteve no oficina, não dá de menção do lugar.*

Pascoal da Conceição: *Não dá, né?*

Gustavo Henrique: *Mas para quem já viu, é uma forma de você reencontrar, reconectar. É uma forma de você relembrar. A mesma coisa do futebol. Você assiste um jogo da televisão, não tem a menor...*

Pascoal da Conceição: *Você imagina mais ou menos.*

Gustavo Henrique: *Mas se você já esteve no estádio, aí você assiste [na TV] e vai lembrar de quando esteve lá e você vai se identificar com a plateia. A sensação que eu tive foi muito essa. Eu me identificava um pouco com a plateia que estava ali e com vocês encenando aqui.*

Pascoal da Conceição: *Eu ficava muito solitário. Eu ficava muito... Sem esse retorno da plateia, sem sentir a plateia.*

Gustavo Henrique: *Mas é que na pandemia você não tinha plateia nenhuma.*

Pascoal da Conceição: *É. E sendo que a vida inteira sempre fiz o teatro querendo a plateia. Querendo que viesse gente. Querendo que estivesse cheio. Eu me lembro de uma coisa que aconteceu quando a gente retomou os espetáculos da pandemia. Quando a gente retomou, uma das coisas era para que não viesse muita gente. Então, se o teatro tinha 300 lugares, a gente falou, vamos vender só 70. Para ficar tudo espalhado. Você olhava na plateia, tudo espalhado. Cheio de gente lá fora que não podia entrar. Cheio de gente assim, né? Era um contrassenso, sabe? Mas ultrapassamos. Agora está voltando a encher de novo. Agora começa a encher outra vez. (1h31m46s – 1h34m14s)*

Imagem 101 - “Lenda das Sereias”

*Ela mora no mar
Ela brinca na areia
No balanço das ondas
A paz, ela semeia
Ela mora no mar
Ela brinca na areia
No balanço das ondas
A paz, ela semeia*

(Marisa Monte, 1989, 01m51s-02m03s)

Fonte: Álbum “Marisa Monte”, 1989.



10 No marejar da midiatização

Pensando alguns efeitos da transmissão e exibição de espetáculos teatrais por meio de mídias digitais e redes informacionais

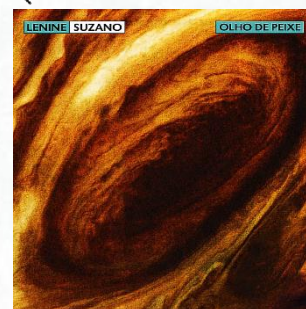


Imagem 102 - “Miragem do porto”

*Eu sou aquele navio
no mar sem rumo e sem dono.
Tenho a miragem do porto
pra reconfortar meu sono,
e flutuar sobre as águas
da maré do abandono*

(Lenine e Suzano, 1993, 48s-01m31s)

Fonte: Álbum “Olho de peixe”, 1993.



A encenação de um espetáculo teatral tem como um dos seus fatores principais a relação com o público. Mesmo em um espetáculo de tom naturalista, como os apregoados por Antoine, com uma quarta parede inquebrantável, os atores sabem que o público está lá e este público tem também consciência de que sua presença se faz conhecida. Em uma perspectiva da quebra desta quarta parede, a relação com aqueles que estão assistindo se torna ainda mais intensa e, se pensarmos em espetáculos pós-dramáticos, inúmeros são aqueles em que não só a presença do público é abordada diretamente, como muitas vezes sua participação é diretamente requisitada.

“Tem horas que a gente nem quer participar, mas parece que é aí que puxam a gente”

As obras do Teatro Oficina, como “Os Sertões”, por exemplo, apresentam momentos em que os expectadores se transformam em participantes da ação, chamados para ocupar o espaço da cena e dividi-lo com os atores. Em obras do Grupo Galpão, como “Romeu e Julieta”, ou “Os Gigantes da Montanha”, os atores em alguns momentos se dirigem à plateia e essa muitas vezes é evocada a cantar junto, ou ao menos bater palmas no ritmo da cena. Nos espetáculos do Teatro da Vertigem, como “BR-3”, “Apocalipse”, o público testemunha o desenvolvimento da trama se movendo junto no espaço, dividindo, portanto, o mesmo lugar que o acontecimento, o mesmo espaço da cena.

Em uma apresentação virtual, mediada, o público não está presente no local da experiência. Ele pode estar em sua casa, numa rua, até mesmo em outra sala de espetáculos (como as transmissões de Óperas em salas de cinema), mas o fato é que esta modalidade não permite o contato direto com o público, a resposta emotiva de uma plateia, com seus sons e silêncios tão significativos. Este contato pode ser evocado através de outros mecanismos de participação e engajamento, como os comentários ao vivo, o compartilhamento, até mesmo o financiamento, o chapéu virtual em tempo real, onde o espectador demonstraria seu apoio e aprovação através de um incentivo financeiro.

“O famoso ‘clica no like, se inscreve, manda super chat’ repetido frequentemente pelos produtores de conteúdo no digital”.

Isso mesmo. Ao longo das últimas décadas, inúmeras ações artísticas, assim como análises acadêmicas, trataram desta relação do teatro com o ciberespaço. Gabriela Lírio, em artigos recentes, vai refletir sobre a “Intermedialidade na cena contemporânea “ (2014), sobre “Poéticas cênicas em espetáculos intermediais: imagem e presença” (2014), “A cena expandida” (2016) e sobre “O corpo expandido e os efeitos de presença em performances intermediais” (2018).

Há um efeito, evidentemente, de ilusão advindo do uso da tecnologia que propõe uma cisão radical entre a percepção neurológica do corpo e a realidade. O interessante é que tal efeito promove a identificação e a empatia, elementos também bastante investigados nas artes de modo geral. O processo de identificação do espectador deve-se à estimulação por uma troca de lugar, a ser o outro, a ocupar literalmente o lugar do performer. A eficácia da experiência talvez possa ser compreendida de modo mais aprofundado à medida que o uso de tecnologias tornem-se mais comuns nas artes, o que, acredito, ocorrerá, com frequência cada vez maior, devido ao barateamento de equipamentos e ao desenvolvimento de novos softwares e equipamentos ainda mais sofisticados, com relação aos recursos, e acessíveis. (Lírio, 2018, p.118)

Como já discutimos aqui, não só houve um acesso maior a essas tecnologias, como o advento da COVID-19, pouco tempo depois, acabou acelerando essa relação com as tecnologias digitais.

Já Mariana Muniz e Jorge Dubatti também vão falar sobre a “Cena de Exceção: o teatro neotecnológico em Belo Horizonte (Brasil) e Buenos Aires (Argentina)” (2018). O próprio Dubatti, ao longo dessas primeiras décadas do século XX, levantou

inúmeras questões problemáticas na oposição entre o convívio e o tecnovívio, como ele chamou essa vivência mediada por meios virtuais.

Arlindo Machado, ainda nos anos 1990, já discutia essa relação da presença no ciberespaço, assim como a relação da arte com as ferramentas tecnológicas e a necessidade ou não do artista em conhecer e operar os programas e aparelhos necessários para formular sua obra.

“O artista precisa ser então um programador também?”

Não exatamente, mas ele precisa ter consciência de que esses elementos estão agindo sobre a obra. E estar preparado para os impactos dessa relação. O fato, porém, é que mesmo quando o artista toma conhecimento imediato desta participação, ela impõe limitações na interação entre o artista e o público, que pode estar em qualquer lugar. Ao mesmo tempo que se permite alcançar o espectador nas localidades mais longínquas, democratizando inclusive o acesso a espetáculos antes limitados a um público restrito, o fato é que este público está sempre distante, separado não por uma quarta parede invisível, uma barreira figurativa, mas por uma efetiva barreira operacional. Faz-se necessário um aparelho externo ao espetáculo que transmita a encenação, que realize o processo de intermediação – um dispositivo de transmissão de mídia, seja ele um computador, um smartphone, uma TV ou projetor conectados à internet, ou mesmo uma sala de exposições equipada com um aparelho de transmissão. Esta transmissão, por sua vez, apresenta outra faceta da barreira operacional, na qualidade da conexão. A velocidade do tráfego de dados pode tornar a experiência em um testemunho altamente definido, ou em um caos de indefinição com o espetáculo travando, borrando, ou até mesmo inviável de ser acompanhado.

“Essa mediação implicaria em uma nova forma de se entender o Teatro?”

Precisamos considerar esse processo de acesso ao fazer teatral, que é mediado por outra linguagem, a do vídeo. Influência da linguagem televisiva e midiática nesta forma de enxergar a manifestação teatral. A busca por apresentar o espetáculo de uma forma considerada mais palatável ao expectador do meio videográfico, com cortes e edições que remetem à lógica da linguagem televisiva. A troca de ângulos de câmera, o *close up* nos atores. O uso das ferramentas de edição para criar uma dinâmica própria do vídeo. Podemos considerar, portanto, o

testemunho a este registro como sendo ainda equivalente ao assistir um espetáculo teatral? Quais as implicações desta relação mediada por esta outra mídia, em um processo de intermedialidade.

Em termos gerais, a intermedialidade pode ser definida tanto como a relação entre as mídias e as interações e interferências de cunho midiático, quanto o próprio estudo que analisa essas relações. Segundo Werner Wolf (1999, p. 40-41), um dos pesquisadores da área, “intermedialidade é, em primeiro lugar, um termo flexível e genérico, capaz de designar qualquer fenômeno envolvendo mais de uma mídia”.

[...] A palavra “mídia”, nesse contexto, pode ser entendida como uma ferramenta da comunicação em suas diferentes perspectivas: as artes (o teatro, o cinema, a literatura etc); os gêneros e subgêneros, dependendo de suas características (a tragédia, o cinema 3D, o romance); os suportes (o palco, a tela, o livro); os materiais e tecnologias (o corpo, o projetor, a linguagem verbal escrita etc) (Pinto e Domingos, 2018, p.29-30).

Entendendo a mídia como ferramenta de comunicação, Lars Elleström constituiu as ideias de mediação e transmediação, como neologismos que partem da junção da mídia, com a ideia de mediação. É importante ressaltar que mediação como apresentados por Lars, que utiliza o termo mediar “para descrever o processo através do qual um meio técnico torna perceptível algum tipo de conteúdo de mídia” (ELLESTRÖM, 2017, p. 182) e a transmediação quando o conteúdo de mídia passa por um novo processo de mediação, “é midiado uma segunda vez (ou terceira ou quarta) por outro meio técnico” (p. 182) Elleström utiliza o poema como exemplo: “uma página de livro pode mediar um poema [...]; o poema que foi midiado e assim visto na página pode ser ouvido mais tarde, quando ele é transmidiado por uma voz.” (p. 182)

Elleström advoga que os produtos de mídia possam ser analisados e, desta forma, categorizados, a partir do que ele define como características, como traços básicos, inerentes a todos os produtos de mídia, sem exceção.

Os produtos de mídia devem ser entendidos como entidades culturais que são muito dependentes da práxis social. Eles são formados pela atenção seletiva (frequentemente compartilhada) em áreas sensorialmente perceptíveis que são consideradas relevantes para alcançar a comunicação. (ELLESTRÖM, 2018, p.3-4)

Esses traços, que o autor vai denominar *modalidades de mídia* (2010 e 2018), se dividem em duas categorias: pré-semiótica e semiótica. As modalidades denominadas como pré-semióticas, não são assim denominadas por uma relação de negação ao processo de significação. Muito pelo contrário, o prefixo escolhido reforça

a noção de que estes traços são características e condições necessárias para que o processo de significação e comunicação se estabeleçam. De acordo com Elleström, as modalidades midiáticas pré-semióticas são três: a modalidade material – “Os produtos de mídia são todos materiais no sentido natural de que podem ser, por exemplo, sólidos ou não-sólidos, ou orgânicos ou inorgânicos” (ELLESTRÖM, 2018, p.4); espaçotemporal – “a modalidade espaçotemporal consiste em traços de mídia comparáveis, como temporalidade, estase, espacialidade bidimensional e espacialidade tridimensional” (p.4); e sensorial – “a percepção sensorial é o denominador comum dos traços midiáticos pertencentes à modalidade sensorial – os produtos midiáticos podem ser visuais, auditivos, táteis e assim por diante.” (p.4-5).

A quarta modalidade de mídia é a que faz parte da relação semiótica. Ela é diretamente derivada das outras três e a responsável pelos traços representativos. Enquanto as modalidades pré-semióticas apresentam relações de mediação, sendo responsáveis pelas condições com as quais o produto de mídia se forma, a modalidade semiótica é representativa, sendo a responsável justamente pela percepção das outras três. Como a materialidade se revela? Como se faz percebida através da forma de representação. O mesmo se entendendo para o espaço-tempo e para a relação sensorial, como o próprio autor aborda:

As configurações sensoriais midiadas de um produto de mídia não transferem nenhum aporte cognitivo até que amente do perceptor as compreenda como sinais. Em outras palavras, as sensações são insignificantes até que sejam entendidas como representando algo através de interpretações inconscientes ou conscientes. Isso quer dizer que todos os objetos e fenômenos que atuam como produtos de mídia têm traços semióticos por definição. (ELLESTRÖM, 2018, p.5).

“Mas o teatro fica como, porque ele não se encaixa em uma só. Ele atravessa essas modalidades.”

Sim, o teatro seria, portanto, um produto de mídia com características multimodais. Sua materialidade, por exemplo, mistura elementos orgânicos e não orgânicos. Sua atividade se insere tanto no tempo quanto no espaço e trabalha com sentidos visuais, auditivos, olfativos e, muitas vezes também táteis e gustativos. Quanto à modalidade semiótica, a representação teatral, por sua vez, pode tanto ser icônica, como indicativa ou mesmo simbólica.

Também deve ser notado que os produtos de mídia são mais ou menos multimodais no nível de pelo menos algumas das quatro modalidades, o que significa que elas incluem, por exemplo, tanto o modo visual quanto o modo auditivo, tanto o modo icônico quanto o simbólico, ou ambos os modos espacial e temporal. [...] Penso que é justo dizer que todas as mídias são multimodais no que diz respeito à modalidade semiótica, enquanto alguns tipos de mídia, como jogos de computador e teatro, são multimodais no nível de todas as quatro modalidades. (ELLESTRÖM, 2018, p.6).

Entendendo o fazer teatral, em sua multimodalidade, como processo de construção a partir de diferentes referenciais, ou seja, essa construção de cenas que são resultado de um desenvolvimento sucessivo de pesquisas e práticas envolvendo diferentes estímulos de diversas fontes, sejam textuais, imagéticos, audiovisuais, entre outros.

Retomando, então, a noção do mediar, podemos então considerar o fazer teatral como um processo de mediação, em si. A mediação do espetáculo teatral através das mídias digitais, estaria então no campo da transmediação, ou seja, nessa mediação de segundo grau. Se considerarmos a realização desse teatro remoto-digital como uma transmediação e que, ainda de acordo com Elleström, “todas as transmediações envolvem algum grau de transformação” (2017, p. 182), justifica-se um questionamento fundamental a essa pesquisa que é o da transformação do fazer teatral ao passar para um formato remoto-digital.

Quais seriam essas transformações? São elas suficientes para estabelecerem características próprias e distintas?

O impacto dessa transmediação pelas mídias digitais, assim como no uso dos aparelhos, se coaduna com o impacto visto ao longo do século XX do diálogo do teatro com outras linguagens, que resultou em um modo de performatização da cena, apresentando uma noção fluida da teatralidade, levando a hibridismos estéticos, como aponta Lehmann, misturando incorporando características de diferentes manifestações e diretamente influenciado pelo que Flusser vai apontar como imagens técnicas. De que modo então essa nova relação com as mídias digitais e a profusão da produção de conteúdo cênico por meio dessas mídias pode transformar o fazer teatral. Nessa perspectiva flusseriana, onde os elementos ontológicos das imagens técnicas tornam obsoletos os fenômenos que se manifestavam antes delas, quais seriam os impactos dessa transmediação digital do teatro, desse teatro remoto-digital, no próprio fazer teatral e na noção de teatralidade.

Quem possui o aparelho não exerce o poder, mas quem o programa e quem realiza o programa. O jogo com símbolos passa a ser jogo do poder. Trata-se, porém, de jogo hierarquicamente estruturado. O fotógrafo exerce poder sobre quem vê suas fotografias, programando os receptores. O aparelho fotográfico exerce poder sobre o fotógrafo. A indústria fotográfica exerce poder sobre o aparelho. E assim ad infinitum. No jogo simbólico do poder, este se dilui e se desumaniza. Eis o que são “sociedade informática” e “imperialismo pós-industrial”. (FLUSSER, 2018, p. 40).

Para a realização do que estamos chamando aqui de teatro remoto-digital, a ação dos artistas, a cena, precisa ser captada por um aparelho, no caso uma câmera, passando por uma transmissão via mídia digital, para então ser exibida em um outro aparelho (TV, celular, computador, tablet, etc.). O sujeito espectador terá de se relacionar, ele mesmo, com um outro aparelho, com questões análogas às do realizador. Assistir as cenas em tela cheia, ou dividida, até mesmo em segundo plano, enquanto realiza outras atividades. Ele pode ser um espectador oculto, ou ter sua imagem também partilhada. Em alguns casos, poderá interagir, realizar comentários. Mas também terá de lidar com possíveis limitações, relacionadas à capacidade técnica do aparelho e pela velocidade de conexão com a rede de internet.

“Ou seja, está sempre correndo o risco da rede cair”

Quanto mais complexa a realização, mais riscos. Com mais aparelhos atravessando essa relação, temos mais dependência do funcionamento dos mesmos. Há então um processo mútuo de agência entre a cena teatral, o espectador e os aparelhos.

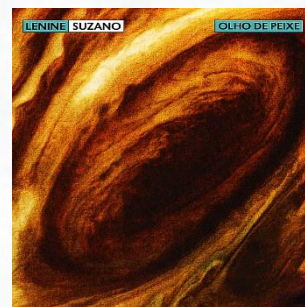
“Explica melhor isso daí”

Transpondo a relação apresentada por Flusser no livro *Filosofia da Caixa Preta* (2002), a cena teatral exerce poder sobre quem a assiste. Enquanto isso, o operador de câmera exerce poder sobre a cena teatral. A câmera de vídeo exerce poder sobre esse operador de câmera. O veículo de mídia digital, exerce poder sobre a imagem-técnica produzida pela câmera e, no outro lado do espectro, exerce poder sobre a indústria na produção de aplicativos e aparelhos em função da sua veiculação. O veículo digital, portanto, exerce poder sobre o aparelho no qual o espectador assiste ao espetáculo e este aparelho exerce poder sobre o espectador em si. Nesta breve analogia do encadeamento de poder desumanizante que Flusser apontava no jogo com os aparelhos, podemos perceber como a questão se desdobra quando estamos falando numa simples transmissão de um espetáculo via um meio digital, onde ainda

teríamos de considerar seu caráter multimodal, envolvendo o jogo de poder entre indivíduos com diferentes funções, além de diferentes operadores, jogando com diferentes aparelhos, como iluminação, som, projeção de imagens e assim por diante. Cada operação apresentando seu próprio jogo com o aparelho e todas elas organizadas em um único espetáculo.

Imagem 103 - "Miragem do porto"

*Ê lá no mar
Eu vi uma maravilha.
Vi o rosto de uma ilha
Numa noite de luar
Êta luar
Lumiou meu navio,
Quem vai lá no mar bravio
Não sabe o que vai achar*
(Lenine e Suzano, 1993, 48s-01m31s)
Fonte: Álbum "Olho de peixe", 1993.



Temos então as duas caixas pretas, a cênica e a tecnológica, agindo juntas e agindo uma na outra, do mesmo modo que agem com e no expectador, que opera e é operado por elas.

"Ou seja, navegando entre caixas pretas."

Pensemos no fazer teatral e na possível relação da representação teatral com esse brinquedo complexo, aparelho que aparentemente dominamos, mas que nos domina, afinal, "pelo domínio do input e output, o fotógrafo domina o aparelho, mas pela ignorância dos processos no interior da caixa, é por ele dominado" (2002, p.25).

O espectador, ao entrar em uma sala de teatro, domina também o *input* e *output* da cena. Sabe que se trata de um espetáculo, representado por atores que lhe apresentam um espetáculo. Mas ele não domina o que se passa no interior da caixa cênica.

Obviamente não estamos aqui tratando da mesma relação que um fotógrafo ao manipular diretamente uma câmera. O espectador teatral não tem a primazia de manipular o palco. Este sequer é um aparelho dimensionalmente alcançável a ele. E já que minha área de trabalho concerne ao teatro, é inegável, portanto, que eu pense nessa correlação, afinal, assim como o aparelho que precisa de uma programação "rica" ou seria fim de jogo, também a caixa cênica precisa ser programada suficientemente para não ser esgotada.

Quando assumimos essas possibilidades, entendemos que, independente da mídia utilizada, fazer teatro é lidar com virtualidades. Para que esse fazer teatral seja transmitido em meios digitais, precisamos utilizar inúmeros aparelhos jogarmos com os múltiplos *inputs* e *outputs*, desde o local de origem da apresentação, a caixa preta cênica e a captura de imagens por uma câmera, uma caixa preta tecnológica. Assim como o fotógrafo brinca com a câmera e “sabe como alimentá-la e como fazer para que ela cuspa fotografias” (2002, p.24-25), precisamos saber como alimentar os aparelhos com a cena para que eles cusпам teatro.

“Pelo menos esse cuspe é só metafórico. Não é como o espectador que sentava na primeira fila e acabava sendo surpreendido pela hidratação involuntária em uma fala mais intensa de um dos atores.”

Imagem 104 - “Fotografia”
O que vai ficar na fotografia
São os laços invisíveis que havia
As cores, figuras, motivos
O sol passando sobre os amigos
Histórias, bebidas, sorrisos
E afeto em frente ao mar
(Leoni, 2002, 58s-01m25s)

Fonte: Álbum “Você sabe o que eu quero dizer”, 2002.



Como diz a canção de Leoni, o que fica da fotografia transparece a partir dos elementos – as cores, figuras, motivos – com os quais a programação da câmera foi alimentada. Do mesmo modo na cena teatral, as cores, figuras, motivos precisam ser previamente pensados. Uma programação que se esgotasse ao final de uma apresentação, não seria apenas o fim daquela cena, mas o fim do encenar. É preciso similarmente no fazer teatral um ciclo de programações que exceda as capacidades dos seus jogadores, para que o fazer teatral continue em acontecimento.

Nesse sentido, também o espectador quando vai ao teatro se coloca no jogo, ou seja, recebe a informação para então completar o processo imaginativo. Ele é, nesse momento, um funcionário, afinal, pelas suas palavras: “Funcionar é permutar símbolos programados. Um exemplo anacrônico pode ilustrar tal jogo: O escritor pode ser considerado funcionário do aparelho “língua”. Brinca com símbolos contidos no programa linguístico” (2002, p.25). Espero que me perdoe pelo salto a partir do seu raciocínio, mas me permita pensar assim a relação do dramaturgo, como um funcionário da “língua”, programando símbolos em uma dramaturgia da qual

encenadores, atores, técnicos vão também ser funcionários, numa produção de mensagens, de informação, que chega até o espectador, que por sua vez, vai ser funcionário de toda a encenação na tentativa de remagicização.

De certo modo, então, em um espetáculo teatro, essa programação poderia ser entendida como restrita, já que não precisaria exceder às necessidades do próprio espetáculo, porém, a própria encenação precisa estar aberta ao jogo dos atores. A própria cena precisa ser programada para essa troca.

“Um teatro que se proponha então como remoto digital.”

As cenas são registradas para a câmera, diante de marcações e indicações de um diretor, mas passam por um processo posterior de edição, até chegarem ao acesso do espectador. Mesmo no registro teatral, no teatro filmado, o espetáculo a ser exibido em vídeo passa por um processo de edição, de escolha de câmeras, cortes, equalização do som, até ser disponibilizado.

No teatro virtual ao vivo, nesse formato live, o público não está presente, mas acompanha com a sensação de estar em tempo real com o acontecimento (Se aponta aí toda uma problemática do delay temporal e da transmissão da imagem, que já foi colocada aqui). Há uma expectativa construída entre quem se exhibe na tela e quem acompanha, de qualquer lugar. Se por um lado, não há ninguém presente, há uma infinidade de alguéns em quaisquer lugares. Nesse sentido, pessoas em qualquer parte do planeta poderiam acompanhar simultaneamente o mesmo espetáculo.

“Um teatro sem espaço, ou um teatro no não espaço, no virtual.”

Essa presentificação pode se dar através da conversa, da troca por videoconferência entre os artistas, numa celebração mútua, estimulando o público a celebrar junto, inclusive participando em momentos pontuais, através de ferramentas de comunicação digital. Isto nos leva a outra questão importante, que é a da realização de espetáculos nas modalidades presencial e remota, simultaneamente. De um lado, existem aqueles que habitam o *théatron*, que em grego significava “o lugar donde se vê”, enquanto do outro, existem os expectadores remotos em seus *tele-théatrons*, *tele* que faz menção ao que está distante, portanto, seriam “os lugares de onde se vê o acontecimento à distância”. Poderíamos até falar dos espectadores em seus *théatrons*

virtuais, já que nessa modalidade, salas e quartos de casa se colocam em um estado de vir a ser plateia, em um devir *théatron*.

“Imagina um Sófocles, ou mesmo um Aristóteles, tentando entender essa nossa conversa.”

Certamente Aristóteles já estaria redigindo uma nova Poética. Mas como não temos o luxo de sua presença, permita-me mais um momento cabotino. Faço menção a uma obra realizada por mim mesmo, ao final do ano de 2020, com alunos do curso de Teatro da UFT. No espetáculo, chamado “Delírios de uma vida quarentemada”. Mesmo não promovendo uma participação ativa dos espectadores, a estrutura do espetáculo buscava manter uma conexão direta, onde mesmo as ações pré-gravadas, passavam pela sua inserção no momento presente, ou seja, tudo era apresentado no mesmo tempo em que os espectadores estavam assistindo. Desde a (des)conexão entre indivíduos tentando se comunicar, até a dúvida entre gravado ou ao vivo, passamos por um samba-enredo, pelo uso de máscaras, pela vontade de compartilhar momentos, diante da necessidade de isolamento.

A presentificação pode se dar através da conversa, da troca por videoconferência entre os artistas, numa celebração mútua, estimulando o público a celebrar junto, inclusive participando em momentos pontuais, através de ferramentas de comunicação digital.

Se entendermos que a sensação de presença, a presentificação, se dá quando espectador se encontra no mesmo espaço e tempo em que a ação está sendo realizada, a presença no campo virtual mantém o eixo temporal, mas expande a relação espacial para qualquer lugar onde os indivíduos possam se conectar, no mesmo ciberespaço, ao mesmo tempo. Essa vai se manter ainda uma diferença entre mídias do audiovisual, como séries e filmes, já que estes são gravados em um momento a priori, editados, para então serem exibidos, em qualquer tempo. O mesmo poderíamos dizer para diferenciarmos a exibição de registro de um espetáculo, do testemunho da obra no mesmo tempo de sua realização. Ambas podem ser consideradas formas de relação entre o teatro e o ambiente virtual, porém, apenas aquela que se realiza no mesmo tempo do espectador, mantém a noção de presença. A noção de que tudo que ocorre na cena está ocorrendo ao mesmo tempo em que se

assiste e, portanto, tudo pode acontecer. Tudo é virtualmente possível, seja no sentido artístico, como também na transformação de nossas casas em virtuais plateias.

“Que delírio, de fato!”

Efetivamente há um acréscimo do risco que corremos com essa modalidade, já que ela depende do funcionamento de aparelhos que necessitam de energia e conexão. Mas honestamente, também em uma grande sala de teatro, se faltar luz, grande parte dos espetáculos não teria como ter prosseguimento. A solução, muitas vezes, pode ser o uso de velas, ou no caso da cena virtual, dos dados móveis do celular, para quem sabe dar continuidade à cena.

“Só não pode cair a conexão de internet.”

E aproveitando que nossa conexão ainda está firme, preciso dizer que nos encaminhamos para o final da viagem. Mas antes da parada final e de nossa despedida, me permita relaxar um pouquinho a regra das nossas referências musicais, para terminar essa etapa de conversa com o mesmo álbum que começamos, “Olho de peixe”, de Lenine e Suzano, mas agora citando outra música, que não fala tanto de navegação, mas se conecta muito com o que penso tanto da educação como do fazer artístico.



Imagem 105 - “O que é bonito”

O que é bonito?
É o que persegue o infinito;
Mas eu não sou
Eu gosto do inacabado,
Do imperfeito, o estragado,
O que dançou
Eu quero mais erosão
Menos granito.
Namorar o zero e o não
Escrever tudo o que desprezo
E desprezar tudo o que acredito.
Eu não quero a gravação,
Eu quero o grito.
É que a gente vai
E fica a obra.
Mas eu persigo o que falta
Não o que sobra
Eu quero tudo o que dá e passa.
Quero tudo que se despe,
Se despede.
E despedaça.

(Lenine e Suzano, 1993, 48s-01m31s)

Fonte: Álbum “Olho de peixe”, 1993.

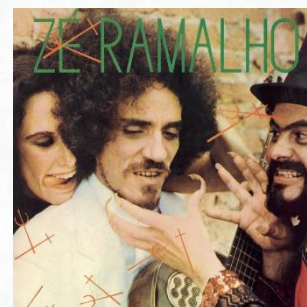
11 Parada final

(In)concluindo a viagem, sonhando na
beira-mar dessa navegação digital

Imagem 106 - “Beira-mar”
Ói, por dentro das águas há quadros e sonhos
E coisas que sonham o mundo dos vivos
Há peixes milagrosos, insetos nocivos
Paisagens abertas, desertos medonhos
Léguas cansativas, caminhos tristonhos

Que fazem o homem se desenganar
Há peixes que lutam para se salvar
Daqueles que caçam em mar revoltoso
E outros que devoram com gênio assombroso
As vidas que caem na beira do mar
É na beira do mar
(Zé Ramalho, 1979)

Fonte: Álbum “Zé Ramalho”, 1979.



Confiante que a rede internética siga firme, façamos, nessa última parada breve, a nossa despedida.

“Mas já? Se alguém tinha de estar cansado aqui sou eu, com tantas voltas, algoritmos, aparelhos, metamodernismo, entrevistas...”

Mas esse acúmulo de referências é parte da relação metamoderna, que já lhe mencionei. E tem tudo a ver com o teatro, com a arte, com o devir artístico de um caos que se organiza na cena.

“Tá bem, lá vem você de novo com sua organização desorganizada.”

Começamos com uma troca sobre o significado da caixa preta. Essa terminologia ampla que aqui, assumiu tanto a forma dos aparelhos, como do espaço teatral. Navegando entre essas caixas, fomos carregados pela corrente dos algoritmos, que cada vez mais estruturam nossas relações aparelhísticas e informacionais.

Sobrenadando nas ondas, nos vimos diante do oceano internético, onde não apenas indivíduos, mas até mesmo entidades que deveriam resguardar a produção de conhecimento - como as instituições de ensino – passaram de consumidores a subservientes às plataformas digitais de informação.

Somos levados a crer que somos servidos, quando nos tornamos, cada vez mais, serventia.

Mas também encontramos no fazer teatral exemplos de ações que (re)organizam nossas relações de vivência, nesse jogo com os aparelhos. Como dizia Elis, em música de Guilherme Arantes, “vivendo e aprendendo a jogar, nem sempre ganhando, nem sempre perdendo, mas, aprendendo a jogar”

Falando em jogo, e nossos jogadores, parceiros de viagem. Não vão se despedir?”

Mas é claro! Faço questão de trazê-los novamente para últimas palavras. Suely, quer começar?

Suely Figueiredo

Pensando em formação da pessoa, não pode só ser uma relação online, porque tem que haver uma prática da convivência, não sei se em escola, não sei se em sala de aula, mas tem que haver essa prática da convivência.

Isso nos cobra um preço, mesmo que uma geração tente abrir mão, isso vai cobrar um preço. Porque nós somos grupais, fisicamente grupais, então, sempre vamos tentar encontrar um jeito de nos agradar, de nos trazer essa parte lúdica na presença do outro, que é onde eu falei que eu acho que especificamente o teatro teria uma coisa com tudo, porque embora você possa fazer muitas experiências teatrais, essa coisa do carinha estar falando ali na sua frente te provocando com experiências pessoais, é diferente e é cara para nós é vital para nós no sentido evolutivo.

Ivan Cabral

A gente tem que entender como que esses algoritmos... quem são eles, onde eles vivem, o que que eles falam, o que que eles conversam, para a gente entender que é possível fazer com que eles trabalhem a nosso favor. Tem um monte de coisas surgindo aí, que a gente ainda... Por exemplo, toda a questão da inteligência artificial.

Então, eu acho que o próximo passo, principalmente a gente aqui que está no lugar da educação, é falar mais sobre isso, produzir o máximo de conteúdo que

a gente acredita, mas também possibilitar, proporcionar o máximo de interações que você possa ter. Conversar com as pessoas que te buscam, que te marcam, para a gente tentar entender também o que eu não quero, porque também muitas dessas pessoas não me interessam.

Elas estão ali também por outras questões. Então, tentar entender isso eu acho importante. E levar para o teatro também.

Renata Patrícia

Eu sou uma pessoa da presença. Eu tenho o privilégio de ser professora de estágio, então o estágio tem que ser presencial. Eu não consigo, Gustavo, ainda visualizar esses processos de ensino-aprendizagem, principalmente dentro do teatro, fora de uma presencialidade em sua maioria, quando se trabalha prática, por exemplo.

Juliana Oliveira

A gente está refém. A gente tem esse conceito muito claro, muito evidente, que nós somos reféns das mídias sociais. Hoje em dia, se você não aparece no Instagram, você não existe, não aconteceu. Então, a gente faz espetáculos e a gente quer chamar público, a gente precisa de uma assessoria de imprensa, mas a assessoria de imprensa vai fazer matéria no jornal. Quem vê jornal hoje em dia?

Ivan Cabral

Totalmente. No teatro, por exemplo, a partir de 2010, 2012, por aí, a gente ficou um longuíssimo período sem mandar release para os jornais. Por exemplo, toda a nossa divulgação era feita pela internet.

Então, por exemplo, a gente estreava peça e nenhum jornal nem sabia que a gente estava. A gente queria que o nosso público, que vocês, chegassem no nosso site, no nosso Instagram, no nosso Facebook. E a gente sempre teve a sala lotada.

Era como se a gente dirigisse um trabalho para quem queria ver, conhecer e estar perto do nosso trabalho.

Um pouco já uma ideia algorítmica, que é como você pode selecionar o seu público, quem são essas pessoas, quem se interessarão, que pessoas se interessarão por você, de onde elas vêm.

Enfim, acho isso bem importante entender.

Gabriel Dias

É muito difícil hoje eu parar para assistir uma live de qualquer coisa, mas se eu penso assim, pô, se tem um espetáculo que eu gostaria muito de assistir, vejo, vejo uma chamada para esse espetáculo, vai ter uma apresentação, vai ter essa apresentação online, eu quero assistir, eu gosto daquela temática, eu vou assistir online e vou ficar naquele momento, sabe? Então, não acho que seja uma coisa mais de uma necessidade como existia antes, mas que ainda há espaço, só não acho que esse espaço é o mesmo de antes, definitivamente não.

Vinícius Piedade

Você vai em um espetáculo e o próximo que você vai é uma experiência totalmente diferente. Acho que, de fato, na experiência que a pessoa vai ter, assistindo um espetáculo online, ela vai ter uma sensação do que é estar no teatro, mas nunca vai ser o que é estar no teatro. Vai ser a experiência que ela vai ter com aquela adaptação que aquele artista fez para a linguagem.

Heitor Martins

Então, como para mim sempre já teve esse estranhamento com elementos sonoros que fossem gravados e trazidos para a peça, talvez eu entenda a dimensão que se possa ter de resistência a pensar, por exemplo, uma peça que tenha uma das personagens que apareça só como um vídeo pré-gravado. Para o teatro isso talvez pareça muito estranho ou muito nicho, alguém que tem uma pesquisa específica que vai desenvolver uma proposta assim.

Mas que eu, para mim, desse ponto de vista de mídias em geral, como elementos de uma construção cênica, eu sinto no mesmo lugar. E eu acho que tem uma problematização geral que se possa fazer sobre qual é essa relação de presença, de significação que está acontecendo quando você insere mídias em uma construção cênica.

Juliana Oliveira

O nível de atenção das pessoas tem mudado. Essa coisa de stories e reels e TikToks, essas coisas são menores. Então, a gente tem que ter o poder de síntese para fazer coisas menores, para as pessoas poderem se interessar em assistir inteiro, para poder se interessar em vir.

Leandro Freiberg

Mas o problema é outro. O problema é que para você ter um público que compartilhe existencialmente o processo artístico, ele tem que ter o contato com a obra artística sem a codificação dessa obra artística por meio de um aparelho porque senão ele não vai ter o processo formativo é muito difícil isso ocorrer praticamente impossível formar um público de teatro por imagem técnica eu imagino praticamente impossível como processo originário.

Fernando Yamamoto

É, mas a gente usava muito o termo de hackear a internet, de hackear a tecnologia. Ou seja, de usá-la de um jeito que ela não foi feita para isso. Era um pouco isso.

A gente subvertia, desde a camada da fábula mesmo, a gente já subvertia essa ideia, mas tentava usar de um jeito que ela não tinha sido feita para tal.

Isso também era uma justificativa para a gente lidar com as intempéries das conexões.

Pascoal da Conceição

Interpretar é dar significado, é descobrir, é tirar, tanto que na interpretação não existe obsceno, obscenidade, fora de cena, tudo está em cena, tudo você

revela, no caso da interpretação digital, ela tem um campo fechado onde ela não deixa revelar todo o resto, no caso do teatro, é total, não tem um lugar aqui, tem umas bananeiras vivas, imagina que você fazia uma cena aqui sem considerar essas bananeiras que estão ali na frente, imagina se eu vou fazer um, a questão é ser ou não ser, vou fazer um ser ou não ser, sem considerar essas bananeiras, sem considerar aquelas casas, não tem como, te coloca na cena, exige de você.

Cida Almeida

Pois é, isso para mim é uma incógnita.

E eu penso que a gente trabalha, quando eu falo, a memória afetiva.

Talvez seja ela onde a gente tem que se preocupar mais. Porque talvez nela esteja o lugar para a gente alimentar a possibilidade do devir criativo. Entende?

Para suportar a impermanência. Porque é o momento que você diz o que é. Vem o palhaço para dizer o que não é.

Está mentindo. Está mentindo para você. Para que você duvide.

Para que você não, né? Não aceite aquilo como uma verdade.

Marcial Asevedo

Mas a experiência de vídeo... No fundo é o desespero de continuar criando. É o desespero de continuar se expressando pela arte. A solidão de só eu e meu sobrinho gravando. Mas no fundo é arte do mesmo jeito. No fundo são as escolhas artísticas do mesmo jeito.

Gustavo Henrique

Você acha que é teatro? Tem teatro ali?

Marcial Asevedo

Tem. Tem. Depois de tudo isso, tem.

A pessoa assiste... não no teatro... Talvez agora, tempo, espaço e ação?

Não, agora ela não tá nem dividindo comigo o tempo, né? Pois é. Mas tem teatro. Talvez não tenha o fenômeno teatro, mas tem teatralidade. Tem teatralidade. Tem um jeito de contar a história diferente do cinema, da novela. Tem um jeito de... De escolhas. De texto em off. De, às vezes, só imagens, né? Diferenciado. Pode não ter o fenômeno teatro. Mas qualidades teatrais ali tem sim.

Gustavo Henrique

E o que define o fenômeno teatro hoje?

Marcial Asevedo

É. Ah, hoje, né? Para além desse tempo, espaço e ação, né?

Sim, né? Hoje não temos personagem, necessariamente. Não temos história, necessariamente.

Às vezes é só um jogo. Às vezes é só uma improvisação. É, esse próprio teatro ampliou seus elementos, né?

A gente não precisa achar que tá traindo o teatro. Porque ele mesmo...

Ele mesmo se ampliou nas fontes que ele bebe, nas coisas que ele acredita, né? Hipertexto, intertexto, ritual.

Gustavo Henrique

O teatro não é monogâmico.

Marcial Asevedo

Não é monogâmico, exatamente. Ficou uma... uma puta maior do que ele já era, assim, bem legal.

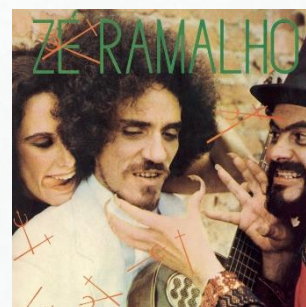
Nosso barco de papel vai se desfazendo e preciso me despedir de você que me acompanhou até esse momento. Se não temos vislumbre de um porto seguro, é justamente porque nossa viagem não acaba aqui e, ao menos de minha parte posso dizer que seguirei ecoando o que passei ao longo de todas essas paragens. Ainda assim, nesse aportar sem porto, é preciso traçar um final, mesmo que esse final não exista. Construiremos ele artificialmente, assumindo a ideia metamoderna, nos convencendo de que aqui faremos nosso ponto de paragem, esta conclusão, mesmo sabendo que ela é inconclusa, pois seguem abertas nossas relações com os aparelhos. Seguimos aprendendo a jogar, navegando em águas cada vez mais revoltas, em nossos barquinhos de sonhos.

Se os algoritmos inventam para nós aquilo que supostamente deveríamos seguir, pois façamos como o Marinheiro, que perdido em uma ilha longínqua, sonhou para si uma pátria que nunca tivesse tido. “Cada hora ele construía em sonho esta falsa pátria, e ele nunca deixava de sonhar. [...] Todos os dias punha uma pedra de sonho nesse edifício impossível” (Pessoa, 1976, p.39). Afinal, como dizia outro grande poeta e dramaturgo, “nós somos feitos das mesma substância dos sonhos e nossa pequena existência acontece entre um sono e outro” (Shakespeare, 2015, p.133 – tradução nossa³³).

Vejo em minha mente as luzes desse porto devaneante. Aportemos nossa embarcação na beira desse mar digital, minha querida contraparte, afinal, está ficando tarde demais.

O tempo à nossa disposição, infelizmente, está acabando. Cloto e Láquesis terminaram a sua tarefa, e agora é a minha vez. Espero que os Senhores possam me desculpar, mas neste instante, que estou medindo com uma clepsidra diferente da sua, apareceu para todos o mesmo ano, o mesmo mês, o mesmo dia, a mesma hora de cortar o fio. E é isso que, com amargura, acreditem, estou encarregada de fazer. Agora. Imediatamente. Já (Tabucchi, 2001, p.188).

Imagem 107 - “Beira-mar”
Além, muito além onde quero chegar
Caindo a noite me lanço no mundo
Além do limite do vale profundo
Que sempre começa na beira do mar
É na beira do mar
 (Zé Ramalho, 1979)
 Fonte: Álbum “Zé Ramalho”, 1979.



³³ We are such stuff as dreams are made on, and our little life is rounded with a sleep (Shakespeare, 2015, p.133).

REFERÊNCIAS

AL-KHWARIZMI, Muhammad ibn Musa. “Algebra al-Khwarizmi (Kitab fi al-Jabr wa al-Muqabala)”. In: **Internet Archive**. Adicionado em 14 de janeiro de 2020. Disponível em: https://archive.org/embed/aljabar_alkhwarizmi. Acesso em: 04 ago. de 2023.

ALMENDRA, Caio. As Big Techs têm mais controle sobre nossos dados do que qualquer ditador jamais sonhou ter. [Entrevista cedida a Aydano André Motta]. In: **#Colabora**. Publicada em 28 de novembro de 2023. Disponível em: <https://projetocolabora.com.br/ods12/as-big-techs-tem-mais-controle-sobre-nossos-dados-do-que-qualquer-ditador-sonhou-ter/>. Acesso em: 23 mai. de 2024.

AMADO, Jorge. **Bahia de Todos os Santos: guia de ruas e mistérios**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

AMARANTE, Dirce Waltrick do. “O teatro e o virtual”. In: **Teatrojornal.com.br**, dia 07 de agosto de 2015. Disponível em <https://teatrojornal.com.br/2015/08/o-teatro-e-o-virtual/>. Acesso em: 29 jul. de 2020.

AMOR marejador. Intérprete: Benito di Paula. Compositor: Benito Di Paula. In: Pode acreditar. Álbum produzido por Benito Di Paula. EAC, 1994.

ANDRADE, Rodrigo de Oliveira. “ChatGPT inaugura uma nova era na interação entre seres humanos e computadores” In: **Revista Pesquisa FAPESP**, Ed. 325, março de 2023. Disponível em: 1. Acesso em: 05 mar. de 2023.

ANJOS Tronchos. Intérprete: Caetano Veloso. Compositor: Caetano Veloso. In: Meu Coco. Álbum musical produzido por Caetano Veloso e Lucas Nunes. Sony Music Brasil, 2021.

ARTAUD, Antonin. **O Teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BATES, J. (1992). “Virtual Reality, Art, and Entertainment”. In: **Presence: Teleoperators and Virtual Environments**, 1(1), 1992, p. 133–138. Disponível em: <http://doi:10.1162/pres.1992.1.1.133>. Acesso em: 13 jun. de 2020.

BEIRA-mar. Intérprete: Zé Ramalho. Compositor: Zé Ramalho. In: A Peleja do Diabo com o Dono do Céu. Produzida por Carlos Alberto Sion. Sony Music Entertainment, 1979.

BENJAMIN, Walter. **A Obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: L&PM Editores, 2019.

BENTO, Maria Aparecida da Silva. **Pactos narcísicos no racismo: branquitude e poder nas organizações empresariais e no poder público**. Tese de doutorado, São Paulo: Universidade de São Paulo, 2002. Disponível em: https://teses.usp.br/teses/disponiveis/47/47131/tde-18062019-181514/publico/bento_do_2002.pdf. Acesso em: 08 set. de 2023.

BERGSON, Henry. **Matéria e Memória**. São Paulo: Ed. WMF Martins Fontes, 2010.

BLINKSTEIN, Isidoro. **Kaspar Hauser Ou a Fabricação Da Realidade**. São Paulo: Culturix, 2003.

BRENTJES, Sonja, “Algebra”, *In: Encyclopaedia of Islam, THREE*, Editada por: Kate Fleet, Gudrun Krämer, Denis Matringe, John Nawas, Devin J. Stewart. Edição online de 2007. Disponível em: http://dx.doi.org/10.1163/1573-3912_ei3_COM_0030. Acesso em: 04 de agosto de 2023.

BRUHN, Jørgen. “What is Mediality, and (How) does it Matter? Theoretical Terms and Methodology”. *In: The Intermediality of Narrative Literature – Medialities Matter*. UK, Palgrave Macmillan, 2016 (p. 13–40).

BURKE, P. Problemas causados por Gutenberg: a explosão da informação nos primórdios da Europa moderna. *Estudos Avançados*, [S. l.], v. 16, n. 44, p. 173–185, 2002. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/9854>. Acesso em: 25 set. 2023.

CHAN, Wilfred. “\$7,000 a day for five catchphrases: the TikTokers pretending to be ‘non-playable characters’”. *In: The Guardian*. Disponível em: <https://www.theguardian.com/technology/2023/jul/19/tiktok-npc-streaming-live-stream-pinkydoll>. Acesso em: 16 set. de 2023.

CHAT GPT. UNESP's Performance Research Group. Conversa com chat GPT. *In: Open AI*. Disponível em: <https://chat.openai.com/share/ee20631e-1760-4b7b-9a1a-8d335b05f838>. Acesso em: 31 jul. de 2023.

CHOMSKY, Noam; Roberts, Ian ; Watumull, Jeffrey. “A falsa promessa do ChatGPT”. *In: Folha de São Paulo - Opinião*. 10 de março de 2023. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/tec/2023/03/a-falsa-promessa-do-chatgpt.shtml>. Acesso em: 14 nov. 2023.

CHUÊ... Chuá... As águas vão rolar!. Intérprete: Paulinho Mocidade - G.R.E.S. Mocidade Independente de Padre Miguel. “Compositor: Tôco, Jorginho Medeiros, Tiãozinho da Mocidade. *In: Samba de Enredo – Escolas de Samba do Grupo 1ª – Carnaval 91*. Álbum produzido por Laíla, Rivaldo Santos e Genaro Soalheiro. Co-produção LIESA. RCA, 1991.

CNN Arena. *In: CNN* – Youtube. Programa transmitido dia 24 de março de 2023 (streaming, 117m). Disponível em: <https://www.youtube.com/live/AKmy-hJI3EA?si=BVk2VoVc76b6zIBc>. Acesso em: 20 ago. de 2023.

COMO nossos pais. Intérprete: Elis Regina. Compositor: Belchior. *In: Falso Brillhante*. Álbum musical produzido por Mazzola. Universal Music, 1976.

CONVERSAS no digital. Imagem técnica criada por Gustavo Henrique com a ferramenta de IA DALL-E. *In: Conversas no digital (2023) – variações*. DALL-E, 2023. Disponível em: <https://labs.openai.com/sc/Qzm65lo1HGO3bllSB9DNc6X4>. Acesso em: 31 jul. de 2023.

CORAGEM. Intérprete: Elza Soares. Compositor: Elza Soares, Jefferson Junior, Pedro Loureiro e Umberto Tavares. *In: No tempo da intolerância*. Álbum musical produzido por Rafael Ramos. Deck, 2023a.

CORSÁRIO. Intérprete: João Bosco. Compositor: Aldir Blanc e João Bosco. *In: Essa é a sua vida*. Álbum musical produzido por João Bosco. Sony Music Entertainment, 1981.

COUCHOT, Edmond. "Boîtes noires". *In: Technologies et imaginaires*, M. Klonaris, K. Thomadaki, dir. Paris: Dis Voir, 1990, p. 48–59.

COZER, Raquel. "Coletivo caça voluntário para gravar cena de beijo". *In: Folha de São Paulo*, 30 de setembro de 2006. Disponível em: <https://recrutasdogobsquad.files.wordpress.com/2009/11/folha-de-sp-sns-reduzido2.jpg>. Acesso em: 03 jul. de 2020.

CURY, Maria Eduarda. "O que são "lives de NPC"? Nova trend do TikTok faz influenciadores ganharem milhares de reais em minutos". *In: IGN Brasil*. Disponível em: <https://br.ign.com/tech-3/113752/news/o-que-sao-lives-de-npc-nova-trend-do-tiktok-faz-influenciadores-ganharem-milhares-de-reais-em-minuto>. Acesso em: 16 set. de 2023.

DA LAMA ao Caos. Intérprete: Nação Zumbi. Compositor: Chico Science. *In: Da Lama ao Caos*. Produzida por Ronaldo Viana. Chaos, 1994.

DEMARTINI, Felipe. "Gmail é o serviço de email com maior número de usuários do mundo". *In: Tecmundo*. Matéria de 31 de outubro de 2012. Disponível em: <https://www.tecmundo.com.br/gmail/32119-gmail-e-o-servico-de-email-com-maior-numero-de-usuarios-do-mundo.htm>. Acesso em: 15 ago. de 2023.

DESFILÉ Completo G.R.E.S. Unidos do Viradouro 1997 – Globo. *In: Canal Thiago Tapajós no Youtube*. Publicado em 31 de agosto de 2016 (streaming, 71m). Disponível em https://youtu.be/wrZGW8ltc_4?si=Nu-p0NOWLI4heTHR. Acesso em: 28 set. de 2023.

DEUTSCHE Welle. "Discurso de Alvim com referências ao nazismo gera repúdio". *In: Política DW*, 17 de janeiro de 2020. Disponível em: <https://www.dw.com/pt-br/biografia-mostra-goebbels-perturbado-e-em-busca-de-reconhecimento/a-6290524>. Acesso em: 3 set. de 2023.

DIAS, Tatiana; RIBEIRO, Paulo Victor. "Quanto custa o gratuito? Como universidades brasileiras se tornaram reféns do Google – Newsletter The Intercept Brasil" *In: Combate ao Racismo Ambiental*. [S.l.], 21 de maio de 2022. Disponível em: <https://racismoambiental.net.br/2022/05/21/quanto-custa-o-gratuito-como-universidades-brasileiras-se-tornaram-refens-do-google/>. Acesso em: 26 mai. de 2022.

DOMINGOS, Adenil Alfeu. "Afiml. O Que é Storytelling Midiado: a Wikiciberepopéia na Era Cíbrida". *In: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Recife, PE – 2 a 6 de setembro de 2011*. Disponível em:

<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2011/resumos/R6-2519-1.pdf>. Acesso em: 03 abr. de 2020.

DOMINGOS, Ana Claudia M. e PINTO, Ádria G. “William Shakespeare: diálogos intertextuais e intermediáticos no filme Anônimo”. In: **Tradução em Revista**. Vol 25, p. 24–49. PUC Rio, 2018.2.

DON'T smile at me. Intérprete: Billie Eilish. Álbum musical produzido por Finneas O'Connell. Interscope Records, 2017.

DUARTE, Jorge. “Entrevista em profundidade”. In: DUARTE, Jorge e BARROS, Antonio (org.). **Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação**. São Paulo: Atlas, 2005, p. 62–64.

DUARTE, Rodrigo. “Modos de presença nas manifestações estéticas contemporâneas” In: HERMANN, Nadja e RAJOBAC, Raimundo (orgs.). **A Questão do estético**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2020.

E LA NAVE va. Direção e roteiro de Federico Fellini e Tonino Guerra. Produção de Franco Cristaldi. Itália, Rai 1, Vides Produzione e Gaumont, 1983. (DVD, 132m).

EFE. “Museu de Auschwitz pede que visitantes não façam ‘fotos fúteis’”. In: G1, Mundo. Disponível em: <https://g1.globo.com/mundo/noticia/2019/03/22/museu-de-auschwitz-pede-que-visitantes-nao-facam-fotos-futeis.ghtml>. Acesso em: 26 setembro de 2023.

ELES vivem. (original *They live*). Direção e roteiro de John Carpenter e Ray Nelson e produção Larry Franco. EUA: Universal Pictures, 1988 (DVD, 94min).

ELLESTRÖM, Lars. “Adaptation and Intermediality”. In: **The Oxford Handbook of Adaptation Studies**, p. 509–526, Oxford University Press, 2017.

ELLESTRÖM, Lars. “Coherence and truthfulness in communication: Intracommunicational and extracommunicational indexicality”. In: **Semiotica**, Issue 225, p. 423–446, 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.1515/sem-2017-0001>. Acesso em: 13 fev. de 2020.

ELLESTRÖM, Lars. “Identificando, construindo e transpondo as fronteiras das mídias” – Tradução de Camila Figueiredo. In: **X Seminário de Pesquisa, II Encontro Internacional: Jornada Intermídia** / [ed] Greicy Pinto Bellin, Curitiba: Uniandrade. 2018, p. 01–15.

ELLESTRÖM, Lars. “Photography and intermediality: Analytical perspectives on notions referred to by the term ‘photography’”. In: **Semiotica**, Issue 197, 2013.

ESCOLINHA do Professor Raimundo. “Estreia de José Vasconcelos (Sá Silva) na Escolinha do Professor Raimundo”. In: **TV Globo**, 1993. Vídeo no canal Rodrigo Rodrigues no Youtube, postado em 27 de março de 2013 (streaming, 03m16s). Disponível em: <https://youtu.be/AL2YEEp2vPU?si=MbD2CQc5j8J6EHu3>. Acesso em: 23 nov. de 2023.

FARMAN, Jason. "Intermediality in Theatre and Performance. Edited by Freda Chapple and Chiel Kattenbelt." *In: Theatre Journal*, Vol. 59, No. 2 (May, 2007), p. 329–330. Published by: The Johns Hopkins University Press. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/25070039> . Acesso em: 03 abr. de 2018.

FEMINELZA. Intérprete: Elza Soares. Compositor: Pitty. *In: No tempo da intolerância*. Álbum musical produzido por Rafael Ramos. Deck, 2023b.

FÉRAL, Josette. **Além dos Limites - Teoria e Prática do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FERREIRA, Gustavo Henrique Lima e CASSIANO, Thiago Francysco Rodrigues. "Macbeth é uma história contada por um tolo, cheia de som e fúria... e com diferentes versões." *In: AVANCA|CINEMA 2018*, págs. 109-116. Edições Cine-Clube de Avanca, 2018.

FERREIRA, Juca. "O futuro do Brasil" *In: Revista Fórum*, 24 de abril de 2022. Disponível em: <https://revistaforum.com.br/opiniao/2022/4/24/futuro-do-brasil-por-juca-ferreira-113413.html> - Acesso em: 12 mai. de 2022.

FILHO, João. "Atenção, eleitor: não caia no engodo chamado 'Ranking dos Políticos'". *In: Intercept Brasil*, em 05 de agosto de 2018. Disponível em: <https://www.intercept.com.br/2018/08/05/atencao-eleitor-nao-caia-no-engodo-chamado-ranking-dos-politicos/>. Acesso em: 28 setembro de 2023.

FISHER, Max. **A máquina do caos: Como as redes sociais reprogramaram nossa mente e nosso mundo**. São Paulo: Todavia, 2023.

FLUSSER, Vilém. "O 'Fusca' - A origem de um mito". *In: Flusser Brasil* - textos em português. [S.l.:sn.] [198-?]A. Disponível em: <http://flusserbrasil.com/art449.pdf>. Acesso em: 11 set. de 2023.

FLUSSER, Vilém. "Reconsiderer le temps" *In: Multitudes* 2019/1 (nº 74). p. 207–211. 2019b. DOI: 10.3917/mult.074.0207. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-multitudes-2019-1-page-207.htm>. Acesso em: 23 mai. de 2023.

FLUSSER, Vilém. "Zona cinzenta entre ciência, técnica e arte". *In: Flusser Brasil* - textos em português. [S.l.:sn.] [198-?]B. Disponível em: <http://flusserbrasil.com/art88.pdf>. Acesso em: 12 set. de 2023.

FLUSSER, Vilém. **Comunicologia: Reflexões sobre o futuro**. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

FLUSSER, Vilém. **Elogio da Superficialidade: O Universo das Imagens Técnicas**. São Paulo: É Realizações, 2019a.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa Preta: Ensaios Para um Filosofia da Fotografia**. São Paulo: É Realizações, 2018.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa Preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

FLUSSER, Vilém. **O Mundo Codificado: Por uma Filosofia do Design e da Comunicação**. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

FONTANA Mix With Aria. Intérprete: John Cage. Compositor: John Cage. *In: Early Electronic & Tape Music*. Álbum musical produzido por Robert Worby. Record Industry, 2014.

FOTOGRAFIA. Leoni. Compositor: Leo Jaime. *In: Você sabe o que eu quero dizer*. Álbum musical produzido por Beni Borja. Videolar, 2002.

FREIBERG, Leandro Beck. **Pós-história e educação em Vilém Flusser**. Tese de Doutorado em Educação nas Ciências da Universidade Regional do Noroeste do Estado do Rio Grande do Sul (UNIJUÍ). Disponível em: <https://repositorio.uft.edu.br/handle/11612/3061>. Acesso em: 25 set. de 2023.

G1. "Daft Punk se separa após 28 anos de carreira". *In: g1 Pop & Arte*, 22 de fevereiro de 2021. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/noticia/2021/02/22/daft-punk-se-separa-apos-28-anos-de-carreira.ghtml>. Acesso em: 10 mai. de 2023.

GERALDO, Nathália. "Buscar "mulher negra dando aula" no Google leva à pornografia: por quê?" *In: Universa UOL*, em 27 de outubro de 2019. Disponível em: <https://www.uol.com.br/universa/noticias/redacao/2019/10/27/pesquisa-mulher-negra-dando-aula-leva-a-pornografia-no-google.htm?cmpid=copiaecola>. Acesso em: 08 set. de 2023.

GOB SQUAD. "Show Me A Good Time". *In: Gobsquad.com*. [2020]a. Disponível em: <https://www.gobsquad.com/projects/show-me-a-good-time/>. Acesso em: 03 agosto de 2020.

GOB SQUAD. "Super Night Shot". *In: Gobsquad.com*. [2020]b. Disponível em: <https://www.gobsquad.com/projects/super-night-shot/>. Acesso em: 03 ago. de 2020.

GREENE, Andy. "The 10 Most Annoying Concert Behaviors". *In: Rollingstone.com*, 14 de janeiro de 2013. Disponível em: <https://www.rollingstone.com/music/music-news/the-10-most-annoying-concert-behaviors-199696/>. Acesso em: 26 set. de 2023.

HAN, Byung-Chul. **A Salvação do belo**. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2019.

HAN, Byung-Chul. **No enxame: perspectivas do digital**. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2018.

HERDY, Thiago. "Sócios da Localiza bancaram 28% dos gastos eleitorais de Zema em MG". *In: UOL reportagem*, em 24 de março de 2023. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/colunas/thiago-herdy/2023/03/24/socios-da-localiza-bancaram-28-dos-gastos-eleitorais-de-zema.htm?cmpid=copiaecola>. Acesso em: 29 set. de 2023.

<http://www.biolinguaagem.com/inuma/RIBEIRO%202006%20Humanos%20criados%20como%20animais.pdf>. Acesso em: 21 ago. de 2023.

HUMAN after all. Intérprete: Daft Punk. Compositor: Guy-Manuel de Homem-Christo e Thomas Bangalter. *In: Human after all. Álbum musical produzido por Guy-Manuel de Homem-Christo e Thomas Bangalter. Virgin Records, 2005b.*

HUME, David. **Investigações Sobre o Entendimento Humano e Sobre os Princípios da Moral**. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

INFOPEDIA. “Dicionário de Língua Portuguesa”. *In: Infopedia.pt*. Disponível em: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/virtual>. Acesso em: 05 abr. de 2021.

ISAACSSON, Marta. “Ciberteatro e a atualização da experiência espaço-temporal promovida pelo acontecimento teatral”. *In: LÍRIO, Gabriela (org.). Cenas Contemporâneas*. Rio de Janeiro: FAPERJ, 2023. p. 33–47.

JITRIK, Noé. “La Mirada” *In: Las artes que atraviesan el teatro: las lecciones de 20 grandes maestros*. Org. Marcos ROSENZVAIG. Buenos Aires: 2012

JOÃOSINHO Trinta: “quem gosta de miséria é intelectual, pobre gosta de luxo”. *In: Globoplay*. Fantástico, TV Globo, 20/01/1980 (streaming, 5m). Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/1199208/>. Acesso em: 28 set. de 2023.

KATTENBELT, Chiel. “Intermediality in Theatre and Performance: Definitions, Perceptions and Medial Relationships.” *In: Cultura, Lenguaje y Representación / Culture, Language and Representation – Revista de Estudios Culturales de La Universitat Jaume I / Cultural Studies Journal of Universitat Jaume I*. Vol. VI \ 2008, p. 19–29.

KRUGER, Justin; DUNNING, David. “Unskilled and Unaware of It: How Difficulties in Recognizing One's Own Incompetence Lead to Inflated Self-Assessments”. *In: Psychology*, 2009, v. 1, p. 30–46. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/12688660_Unskilled_and_Unaware_of_It_How_Difficulties_in_Recognizing_One's_Own_Incompetence_Lead_to_Inflated_Self-Assessments. Acesso em: 13 set. de 2023.

LA PARTENZA. Intérprete: Gianfranco Plenizio. Compositor: Gianfranco Plenizio, a partir da introdução da ópera “La forza del destino”, de Giuseppe Verdi. *In: E La Nave Va trolha sonora original*. Produzido por Éditions Milan Music, 1983.

LABAN, Rudolf. **Domínio do Movimento**. Organização Lisa Ullmann. São Paulo, Ed. Summus, 1978.

LADEIRA, João Damasceno Martins. “O algoritmo e o fluxo: Netflix, aprendizado de máquina e algoritmos de recomendações”. *In: Intexto*, Porto Alegre, n. 47, p. 166–184, 2019. DOI: 10.19132/1807-8583201947.166-184. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/intexto/article/view/83748>. Acesso em: 26 abr. de 2022.

LENDA das Sereias. Intérprete: Marisa Monte. Compositor: Arlindo Velloso, Dinoel e Vicente Matos. *In: Marisa Monte MM (ao vivo)*. Álbum musical produzido por Nelson Motta. EMI, 1989.

MACHADO, Arlindo. "Repensando Flusser e as imagens técnicas". In: **Arte en la Era Electrónica - Perspectivas de una nueva estética**. Barcelona, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, de 29.01 a 01.02.1997.

MANSUR, Rafaela. "Zema sanciona lei que aumenta o próprio salário em 298%". In: **G1 Minas**, em 03 de maio de 2023. Disponível em: <https://g1.globo.com/mg/minas-gerais/noticia/2023/05/03/zema-sanciona-lei-que-aumenta-o-proprio-salario-em-298percent.ghtml>. Acesso em: 29 set. de 2023.

MARTINEZ, Ron. "Fuja das revistas predatórias | Vida Acadêmica". In: **Ciência UFPR**. Disponível em: <https://ciencia.ufpr.br/portal/fuja-das-revistas-predatorias-ron-martinez-vida-academica/>. Acesso em: 25 set. de 2023.

MCLUHAN M., M. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. São Paulo, Cultrix, 1964.

MENDONÇA, Renato. "Espetacular Tiro no Escuro". In: **Jornal Zero Hora**, 21 de outubro de 2006. Disponível em: <https://recrutadogobsquad.files.wordpress.com/2009/11/nightshot-zerohora-012.jpg>. Acesso em: 03 jul. de 2020.

MENSAGEM de Amor. Intérprete: Paralamas do Sucesso. Compositor: Herbert Vianna. In: **O passo do Lui**. Produzida por Marcelo Sussekind e Mayrton Bahia. EMI, 1984.

MICHAELIS. "Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa". In: **michaelis.uol.com.br**. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=virtual>. Acesso em: 05 abr. de 2021.

MIRAGEM do Porto. Intérprete: Lenine e Suzano. Compositor: Bráulio Tavares e Lenine. In: **Olho de Peixe**. Álbum musical produzido por Denilson Campos, Lenine e Marcos Suzano. Casa 9, 1993.

MONTEIRO, Gabriela Lírio G. "A Cena Expandida: alguns pressupostos para o teatro do século XXI" In: **ARJ – Art Research Journal / Revista de Pesquisa em Artes**, volume 3, número 1, p. 37–49, 17 maio 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/8427>. Acesso em: 18 mai. de 2021.

MONTEIRO, Gabriela Lírio G. "O corpo expandido e os efeitos de presença em performances intermediais" In: **Revista VIS: Revista Do Programa De Pós-Graduação Em Arte**, 17(2), p. 103–120, 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.26512/vis.v17i2.20643>. Acesso em: 17 mai. de 2021.

MONTEIRO, Gabriela Lírio Gurgel. "Intermedialidade na cena contemporânea: o uso de dispositivos audiovisuais em 'Justo uma imagem' e 'Outro'". In: **Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 1, n. 22, p. 145–156, 2014. DOI: 10.5965/1414573101222014145. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101222014145>. Acesso em: 19 jun. de 2023.

MONTEIRO, Gabriela Lírio Gurgel. “Poéticas cênicas em espetáculos intermediais: imagem e presença”. In: **O Percevejo Online**, [S. l.], v. 5, n. 2, 2014. Disponível em: <https://seer.unirio.br/opercevejoonline/article/view/3772>. Acesso em: 18 dez. de 2023.

MORENA bela. Intérprete: Jackson do Pandeiro. Compositor: Juarez Santiago e Onildo Almeida. In: O Dono do Forró. Álbum musical produzido por CBS, 1971.

MUJICA, Alejandro L. et al. Addiction by design: Some dimensions and challenges of excessive social media use. **Medical Research Archives**, v. 10, n. 2, 2022. Disponível em: <<https://esmed.org/MRA/mra/article/view/2677>>. Acesso em: 17 outubro de 2024. doi: <https://doi.org/10.18103/mra.v10i2.2677>.

MUNDO, Ababelado. “Histórias de fantasmas: Mark Fisher e as políticas da nostalgia”. In: **Medium**, em 21 de ago. de 2018. Disponível em: <https://medium.com/@ababeladomundo/histórias-de-fantasmas-mark-fisher-e-as-políticas-da-nostalgia-bc995f26b709#ftn5>. Acesso em: 29 set. de 2023.

MUNGIOLI, Maria Cristina Palma e PENNER, Tomaz Affonso Penner. “O universo narrativo de Latitudes: primeiros apontamentos”. In: **Revista de Estudos da Comunicação**. PUCPR v. 16, n. 39, 2015. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.7213/rec.v16i39.22517>. Acesso em: 06 abr. de 2020.

MUNIZ, Mariana Lima e DUBATTI, Jorge. “Cena de Exceção: o teatro neotecnológico em Belo Horizonte (Brasil) e Buenos Aires (Argentina)”. In: **Rev. Bras. Estud. Presença**, Porto Alegre, v. 8, n. 2, p. 366–389, abr./jun. 2018. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/2237-266069727>. Acesso em: 13 mar. de 2021.

NA LINHA do mar. Intérprete: Clara Nunes. Compositor: Paulinho da Viola. In: Esperança. Álbum musical produzido por Renato Correa. EMI, 1979.

NA LINHA do mar. Intérprete: Clementina De Jesus. Compositor: Paulinho da Viola. In: Marinheiro só. Álbum musical produzido por Milton Miranda. ODEON, 1973.

NÃO Vale Nada. Intérprete: Tropical Nada. Compositor: Chuck Peres e Daniel Furlan. In: Tropical Nada. Álbum musical produzido por Bento Abreu, Daniel Furlan e Marcel Dadalto. Deck, 2023.

NAUFRÁGIO. Intérprete: Amália Rodrigues. Compositor: Alain Oulman e Cecília Meireles. In: Com que voz. Álbum musical produzido por David Ferreira. Edições Valentim de Carvalho, S.A. original de 1970, remasterizado em 2010.

NEW Performances and Theoretical Models in France and the U.S. La Maison Française of New York University. In: Youtube. Conférence Global French Theater, outubro 2016, New York University. Vídeo postado em 5 de abr. de 2017. Disponível no link: <https://youtu.be/6yQWIIeUu7Y?si=rKYvhFu1mV1DIFf6&t=4341>. Acesso em: 20 set. de 2021.

NOBLE, Safiya Umoja. “Google Search: Hyper-Visibility as a Means of Rendering Black Women and Girls Invisible”. In: **InVisible Culture**, n. 19, 2013. Disponível em: <http://ivc.lib.rochester.edu/google-search-hyper-visibility-as-a-means-of-rendering-black-women-and-girls-invisible/>. Acesso em: 08 set. de 2023.

NOBLE, Safiya Umoja. **Algoritmos da Opressão: Como o Google fomenta e lucra com o racismo**. Santo André: Editora Rua do Sabão, 2021.

NOITE Transfigurada Op. 4. Orquestra Sinfônica TNCS. Compositor: Anton Webern e conduzida por Claudio Santoro. *In: Canal Orquestra sinfônica TNCS* – Youtube, 31 de janeiro de 2023 (streaming, 31m). Disponível em: <https://youtu.be/ceT6lScnbWw>. Acesso em: 14 jun. de 2023.

NUWER, Rachel. “This Guy Simultaneously Raised a Chimp and a Baby in Exactly the Same Way to See What Would Happen”. *In: Smithsonian Magazine*. 28 de julho de 2014. Acesso em: 21 ago. de 2023.

O DESCOBRIDOR dos Sete Mares. Intérprete: Tim Maia. Compositor: Gilson Mendonça e Michel. *In: O descobridor dos sete mares*. Álbum produzido por Tim Maia. Universal Music, 1983.

O DIA. “Youtuber Felca, que começou as lives de 'NPC', doa todo dinheiro que ganhou para a caridade”. *In: O Dia - Celebidades*, Rio de Janeiro, 23/09/2023. Disponível em: <https://odia.ig.com.br/diversao/celebidades/2023/09/6713045-youtuber-felca-que-comecou-as-lives-de-npc-doa-todo-dinheiro-que-ganhou-para-a-caridade.html>. Acesso em: 16 de dez. de 2023.

O ENÍGMA de Kaspar Hauser (original *Jeder für sich und Gott gegen alle*). Direção e roteiro de Werner Herzog e Jakob Wassermann. Produção de Werner Herzog. Alemanha: Werner Herzog Filmproduktion e Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF), 1974. (DVD, 110min).

O QUE é bonito. Intérprete: Lenine e Suzano. Compositor: Bráulio Tavares e Lenine. *In: Olho de Peixe*. Álbum musical produzido por Denilson Campos, Lenine e Marcos Suzano. Casa 9, 1993.

OLIVEIRA, L. “O texto como espetáculo”. *In: eLyra: Revista da Rede Internacional Lyracompoetics*, n. 10, 16 jan. 2018. Disponível em: <https://www.elyra.org/index.php/elyra/article/view/215>, Acesso em: 02 abr. de 2020.

PAIVA, Eduardo. “Música e Tecnologia, do Vinil ao MP3”. *In: Contemporanea: Revista de comunicação e cultura* - vol.10 – n.01 – janeiro-abril 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/view/5796>. Acesso em: 21 de ago. de 2023.

PELA Internet 2. Intérprete: GILBERTO GIL. Compositor: Gilberto Gil. *In: OK OK OK*. Álbum musical produzido por Gege Edições Musicais, 2018.

PELA Internet. Intérprete: GILBERTO GIL. Compositor: Gilberto Gil. *In: Quanta*. Álbum musical produzido por Palco WMB, 1997.

PESSOA, Fernando **Poemas dramáticos. Poemas ingleses. Poemas franceses. Poemas traduzidos**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1975.

PINTO, Ádria Grazielle e DOMINGOS, Ana Cláudia Munari. “William Shakespeare: diálogos intertextuais e intermediários no filme Anônimo”. *In: Tradução em Revista*

n. 25, 2018, p. 24–49. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/colecao.php?strSecao=resultado&nrSeq=35382@1>. Acesso em: 02 out. de 2023.

PINTO, Alex Fernando Teixeira. “Interfaces de interação: da potencialidade à virtualidade”. In: **Revista FAMECOS**, nº 9, Porto Alegre, dezembro 1998.

POLÊMICA da semana – Racismo. In: **Canal Porta dos Fundos** – Youtube. Vídeo do dia 24 de ago. de 2020 (streaming, 4m). Disponível em: <https://youtu.be/E90pluaeHkU?si=92ofogVmjpGELxyG>. Acesso em: 15 ago. de 2023

PUCHKO, Kristy. “How ‘Everything Everywhere All at Once’ Is a Love Letter to Moms...And the Internet.” In: **Mashable**. 7 de junho de 2022. Disponível em: <https://mashable.com/article/everything-everywhere-all-at-once-daniels-interview-moms>. Acesso em: 31 mai. de 2023.

RAMOS, Luiz Fernando. **Mimesis Performativa: A Margem de Invenção Possível**. São Paulo, Annablume, 2015.

RATOS E Urubus... Larguem Minha Fantasia. Intérprete: Neguinho da Beija-Flor - G.R.E.S. Beija-Flor de Nilópolis. Compositor: Betinho, Glyvaldo, Osmar e Zé Maria. In: Sambas de Enredo – Escolas de Samba do Grupo 1ª – Carnaval 91. Álbum produzido por Laíla e Rivaldo Santos. Co-produção LIESA. RCA, 1989.

REEVE, Carlton. “Presence in Virtual Theater”. In: **Presence: Teleoperators and Virtual Environments**, vol. 9 nº 2, 2000, p. 209–213.

RIBEIRO, Flávia. “Humanos criados como animais: coração selvagem”. In: **Guia do Estudante**, 2006. Disponível em:

RIBEIRO, Paulo Victor. “Google é proibido pelo PROCON de limitar serviço oferecido como ‘ilimitado’ a universidade” In: **Intercept Brasil**. [S.l.], 7 de julho de 2022. Disponível em: <https://theintercept.com/2022/07/07/google-e-proibido-pelo-procon-de-limitar-servico-oferecido-como-ilimitado-a-universidade/>. Acesso em: 29 jul. de 2022.

RODRIGUES, Matheus. “Live NPC: nova tendência faz influenciadores viralizarem no TikTok e ganharem milhares de reais em poucos minutos”. In: **G1 Tecnologia**. Disponível em: <https://g1.globo.com/tecnologia/noticia/2023/09/14/live-npc-nova-tendencia-faz-influenciadores-viralizarem-no-tiktok-e-ganharem-milhares-de-reais-em-poucos-minutos.ghtml>. Acesso em: 16 set. de 2023.

ROGERO, Tiago. “Pesquise 'tranças bonitas' e 'tranças feias' no Google: um caso de racismo algorítmico”. In: **Blog do Anselmo – O Globo**. Disponível em: <https://blogs.oglobo.globo.com/ancelmo/post/pesquise-trancas-bonitas-e-trancas-feias-no-google-um-caso-de-racismo-algoritmico.html>. Acesso em: 08 set. de 2023.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 1998.

ROUBINE, Jean-Jacques. **Introdução às grandes teorias do teatro**, Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 2003.

SAFATLE, Vladimir. “Sobre vampiros e capital”. In: **Revista Cult**. 17 de julho de 2023. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/sobre-vampiros-e-capital/>. Acesso em: 28 jul. de 2023.

SANTOS, Valmir. “A disputa de presenças e o lugar do teatro”. In: **Teatrojornal.com.br**, dia 20 de agosto de 2015. Disponível em: <https://teatrojornal.com.br/2015/08/a-disputa-de-presencas-e-o-lugar-do-teatro/>. Acesso em: 29 jul. de 2020.

SARAMAGO, José. **O conto da ilha desconhecida**. São Paulo: Cia. Das Letras, 2007.

SARRAZAC, Jean-Pierre et. al.. **Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo**. Cosac Naify, São Paulo, 2012

SETE previsões tecnológicas de Star Trek que se concretizaram. **BBC News Brasil**, 10 de setembro de 2016. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/geral-37311793#:~:text=O%20telefone%20celular%20%C3%A9%20provavelmente,um%20dos%20cap%C3%ADtulos%20da%20s%C3%A9rie>. Acesso em: 04 mai. de 2021.

SHAKESPEARE, William. **The Tempest**. Nova Iorque: Simon & Schuster, 2015.

SILVA, Tarcízio. 3. Visibilidades algorítmicas diferenciais. In: **Racismo Algorítmico: Inteligência Artificial e Discriminação Nas Redes Digitais**. São Paulo: SESC Edições, 2022. Versão digital Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International (CC BY-NC-SA 4.0). Disponível em: <https://racismo-algoritmico.pubpub.org/pub/visibilidades-algoritmicas-diferenciais>. Acesso em: 31 ago. de 2023.

SINGH, J. A. L.; ZINGG, Robert M.. Wolf-children and Feral man. New York and London: Harper & Brothers Publishers, 1942. Disponível em: <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.158185>. Acesso em: 25 janeiro de 2024.

SLOW Movement For String Quartet (1905). Intérprete: Webern, Boulez. Compositor: Anton Webern e conduzida por Pierre Boulez. In: Complete Webern. Álbum musical produzido por Alison Ames. Deutsche Grammophon GmbH, 1995.

SMALL, Daniele Avila. “Presencialidade intertemporal e multiespacial na cena contemporânea: poéticas do endereçamento no teatro filmado, no teatro on-line e na reperformance”. In: LÍRIO, Gabriela (org.). **Cenas Contemporâneas**. Rio de Janeiro: FAPERJ, 2023, p. 89–112.

SOBRINHO, Wanderley Preite. “Secretário de Tarcísio tem empresa com ações em contratada pela Educação”. In: **UOL Educação**, em 05 de janeiro de 2023. Disponível em: <https://educacao.uol.com.br/noticias/2023/01/05/renato-feder-tarcisio-de-freitas-secretario-estadual-de-educacao-sao-paulo.htm?cmpid=copiaecola>. Acesso em: 29 set. de 2023.

SONHO Checo (original *Ceský sen*). Direção e roteiro de Vít Klusák e Filip Remunda. Produção de Filip Cermák, Ivan Hronec, Morgan Spurlock e Irena Taskovski. República Checa: Česká televize, FAMU, Hypermarket Film e Studio Mirage, 2004. (DVD, 90min).

STATISTA. "Number of active Gmail users worldwide from January 2012 to October 2018". In: **Statista.com**, 2018. Disponível em: <https://www.statista.com/statistics/432390/active-gmail-users/>. Acesso em: 17 mai. de 2023.

SZONDI, Peter. **Teoria do Drama Moderno[1880 –1950]**. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

TABUCCHI, Antônio. **Está ficando tarde demais**. Rio de Janeiro: Rocco, 2021

TECHNOLOGIC. Intérprete: Daft Punk. Compositor: Guy-Manuel de Homem-Christo e Thomas Bangalter. In: Human after all. Álbum musical produzido por Guy-Manuel de Homem-Christo e Thomas Bangalter. Virgin Records, 2005a.

The ENIGMA of Kaspar Hauser (1974) – trailer. In: **canal BFITrailers**, postado em 06 de junho de 2013. Disponível em <https://youtu.be/tzxreLUzuUI?si=3a8-lytD5D49JiNO>. Acesso em: 23 nov. de 2023.

TIMONEIRO. Intérprete: Paulinho da Viola. Compositor: Herminio Bello de Carvalho e Paulinho da Viola. In: Bebedosamba. Álbum musical produzido por Sérgio Carvalho. RCA Records, 1996.

TREVAS! Luz! A Explosão Do Universo. Intérprete: Dominginhos do Estácio - G.R.E.S. Unidos do Vidarouro. Compositor: Dominginhos Do Estácio, Flavinho Machado, Heraldo faria, R. Mocotó. In: Samba Enredo, Carnaval 97, Grupo Especial. Álbum musical produzido por Laíla, Genaro Soalheiro e Mário Jorge Bruno. Gravadora das Escolas de Samba, BMG, 1997.

TUDO em todo lugar, ao mesmo tempo (original *Everything Everywhere All at Once*). **Direção**, roteiro e produção de Daniel Kwan e Daniel Scheinert. EUA, A24, 2022 (streaming, 139m). Disponível em: <https://www.primevideo.com/detail/Everything-Everywhere-All-at-Once/0RD50QEUASWM7D5972FMTQ7UPQ>. Acesso em: 29 set. de 2023.

TURNER, Luke. "Metamodernism: A Brief Introduction". In: Metamodernism.com – In the press, Theory, 2015. Disponível em: <https://www.metamodernism.com/2015/01/12/metamodernism-a-brief-introduction/>. Acesso em: 23 dezembro de 2023.

TURNER, Luke. "METAMODERNIST // MANIFESTO". In: **Metamodernism.org**, 2011 Disponível em: <http://www.metamodernism.org>. Acesso em: 27 set. de 2023.

UFABC. "Ibict/MCTI lança pesquisa para mapear práticas de revistas predatórias". In: **Sistemas de Bibliotecas, Universidade Federal do ABC**. Disponível em:

<https://portal.biblioteca.ufabc.edu.br/noticias/levantamento-de-revistas-com-indicios-de-praticas-predatorias>. Acesso em: 25 set. de 2023.

UFJF. “Por que o espaço das contas institucionais será limitado?”. *In: UFJF | Notícias*. 23 de janeiro de 2023. Disponível em: <https://www2.ufjf.br/noticias/2023/01/23/por-que-o-espaco-das-contas-institucionais-sera-limitado/>. Acesso em: 15 ago. de 2023.

VERMEULEN, Timotheus & VAN DEN AKKER, Robin. “Notes on metamodernism”, *In: Journal of Aesthetics & Culture*, vol. 2, 2010. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/epdf/10.3402/jac.v2i0.5677?needAccess=true>. Acesso em: 31 mai. de 2023.

VIRACASACAS Podcast. “#360 “O mundo (ainda) do avesso” – com Letícia Cesarino”. *In: Viracasacas.wordpress.com*, 02 de janeiro de 2024. Disponível em: <https://viracasacas.wordpress.com/2024/01/02/360-o-mundo-ainda-do-avesso-com-leticia-cesarino/>. Acesso em: 17 jan. de 2024.

WOLF, Maryanne; BARZILLAI, Mirit; DUNNE, John. “The importance of deep reading”. *In: Challenging the whole child: reflections on best practices in learning, teaching, and leadership*, v. 130, p. 21, 2009.

APÊNDICES

APÊNDICE 1 - Trazendo Flusser a bordo

Conversa imaginada com Vilém Flusser, sobre aparelhos e virtualidades 229

APÊNDICE 2 - Roteiro Cinematográfico registrado na Biblioteca Nacional.... 250

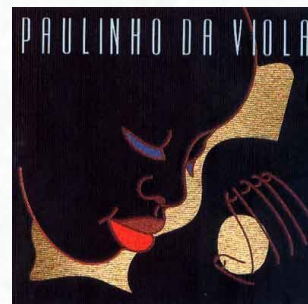
APÊNDICE 3 - Registros da exibição do documentário curta metragem “Navegando entre Caixas Pretas” 260

APÊNDICE 1 - Trazendo Flusser a bordo

Conversa imaginada com Vilém Flusser,
sobre aparelhos e virtualidades³⁴

Imagem 108 - "Timoneiro"
Não sou eu quem me navega
Quem me navega é o mar
Não sou eu quem me navega
Quem me navega é o mar
É ele quem me carrega
Como nem fosse levar
É ele quem me carrega
Como nem fosse levar

(Paulinho da Viola, 1996, 00s-50s).
Fonte: Álbum "Bebadosamba", 1996.



Caro Flusser, recebo você a bordo dessa viagem, com Paulinho da Viola, de quem você talvez tenha ouvido falar, mas cantando uma música que você não conheceu, ao menos não em vida. Ah! Antes que eu me esqueça, vou deixar as referências musicais, imagéticas e audiovisuais em destaque nesse nosso diário de viagem. Basta clicar nas imagens para conferir o que despertar seu interesse.

Eu sei, você já falou isso lá no começo, antes de embarcarmos.

Eu sei! Mas é que a ideia é trazer o Flusser a bordo e pensei que poderia repetir o aviso para ele e para quem mais estiver subindo agora, no meio da viagem. Aliás, foi pra isso que eu fiz aquela paradinha anterior. Para explicar que iria receber o Flusser e tentaria falar mais diretamente com ele. Espero que você não se incomode mas é que eu realmente precisava dessa conversa mais direta com ele.

Tá bem, vou deixar passar dessa vez, mas não esquece que eu tô por aqui, hein.

Nunca!! Estamos juntos nessa viagem.

Mas, Flusser, como eu ia dizendo, a imagem de cima leva justamente à música de Paulinho, gravada pela primeira vez no disco "Bebadosamba", em 1996, cinco anos

³⁴ Este texto é uma adaptação do capítulo "Carta para Vilém Flusser", escrito por mim no livro "Entrecartas: Ensaio de escritas", Organizado pelo Grupo de Pesquisa Performatividades e Pedagogias e publicado pela editor Tesseractum, em 2024.

depois daquele acidente de carro, quando você e Esther voltavam de Praga. E logo quando voltavam à cidade natal depois de meio século.

Eu tinha apenas cinco anos, quando vocês sofreram esse acidente, sabia? A mesma distância que separa meu nascimento de sua morte, é a que te separa de ter conhecido o disco de Paulinho. Talvez Esther tenha ouvido, já que sobreviveu por mais 13 anos. De todo modo, sei que hoje vocês descansam juntos na mesma cidade em que nasceram. Peço desculpas em lhe chamar assim, mas queria tanto que nós conversássemos um pouco.

Aliás, aproveitando esse ensejo musical no nosso início de conversa, queria propor ouvirmos outra música, agora de Caetano. Essa certamente nem Esther conheceu, já que é de um disco bem recente, chamado “Meu Coco”, lançado em 2021. Caetano transforma em música questões que ressoavam em sua mente, ecoavam no coco. Uma delas acho que particularmente vai lhe interessar. Chama-se “Anjos Tronchos” e fala da nossa relação com as redes digitais. Confesso que depois de tudo que li de você, não me lembro se chegou a usar o termo redes, mas creio que você não vai ter nenhuma dificuldade em entender do que se trata, já que no século passado já soube apontar tão bem algumas questões que encaramos agora. Também podes ouvi-la com um simples toque. Acho que vale destrincharmos pedaço a pedaço, conforme conversamos.

Imagem 109 – “Anjos tronchos”
Uns anjos tronchos do Vale do Silício
Desses que vivem no escuro em plena luz
Disseram vai ser virtuoso no vício
Das telas dos azuis mais do que azuis
 (Caetano Veloso, 2021, 00s-31s).
 Fonte: Álbum “Meu coco”, 2021.



Confesso que ao receber você aqui, eu preciso abordar um dos maiores problemas que enfrento ao tentar lidar com seus escritos. Espero que entenda que não se trata aqui de nenhuma reclamação, afinal, quem sou eu na fila do pão para reclamar contigo. Até agora basicamente tudo que enxergo em suas obras são acertos muito precisos sobre o desenvolvimento da nossa relação com os aparelhos, as imagens técnicas e os desdobramentos na nossa conectividade no mundo digital, cada dia mais naturalizada. O problema tem sido tentar acompanhar seus conceitos sem cair na esparrela de tratar seus escritos como profecias nostradâmicas.

Ao mesmo tempo que surpreende a precisão dos seus apontamentos sobre o desenvolvimento dos aparelhos e da nossa conectividade, décadas atrás, é preciso ficar claro, muitas vezes até para mim mesmo, que essa sua análise não se tratava de nenhum poder místico de vidência, mas de um olhar afinado com a *realidade*, entendendo-a tal qual você mesmo definiu no glossário da *Filosofia da Caixa Preta* (2002, p.77-79), como sendo “tudo contra o que esbarramos no caminho à morte, portanto, aquilo que nos interessa”. E continuando a perscrutar em seu glossário, esbarro contigo no meu caminho de interesse, na minha *realidade*, evocando sua “existência no espaço-tempo do eterno retorno”, a qual chamaste de *magia*, nesta viagem que se manifesta como *rito*, ou seja, “comportamento próprio da forma existencial mágica”.



Imagem 110 - Fotografia minha com álbum em vinil “Meu Coco” (2021), de Caetano Veloso. Fonte: Elaborado pelo autor.

Aliás, considerando que você utiliza o exemplo das câmeras fotográficas, em particular, como geradoras de imagens técnicas, eu aproveito para lhe enviar uma. Uma fotografia digital de uma versão física do mesmo álbum de Caetano que compartilho contigo em meios virtuais. Resultado do movimento entre eu-e-aparelho, onde o efeito do gesto foi retardado em função da câmera, utilizando o temporizador que permitiu que o apertar do botão fosse realizado antes, dando tempo para que eu pegasse o disco em minhas mãos, posicionasse o aparelho, que em seu tempo gerou a imagem.

Hoje, no mesmo período em que lhe escrevo, me vejo encarando ondas de novas inteligências artificiais, IAs que simulam o pensamento humano, interagindo em uma aceleração do que você mesmo chamou de “uma memória crescente em plena expansão” (2017, p.55-61), em um de seus textos sobre a *não coisa*. Sigo testemunhando os avanços desse mundo das *não coisas*, como você definiu à época, de elementos que não existem para nós fisicamente, não estão ao alcance de nossas

mãos, mas que estão disponíveis digitalmente, a partir dos toques de nossos dedos em teclados ou telas.

IAs que são nada menos que novos aparelhos. Afinal, como você definiu, “aparelhos são caixas pretas que simulam o pensamento humano, graças a teorias científicas, as quais, como o pensamento humano, permutam símbolos contidos em sua ‘memória’, em seu programa. Caixas pretas que brincam de pensar” (2002, p. 28).

Aproveito, inclusive, para enviar outra imagem gerada na relação eu-e-aparelho, mas agora com uma inteligência artificial. Uma imagem técnica em forma de desenho/pintura digital, gerada pela IA, através dos meus comandos, para representar justamente esta conversa que tenho agora contigo.

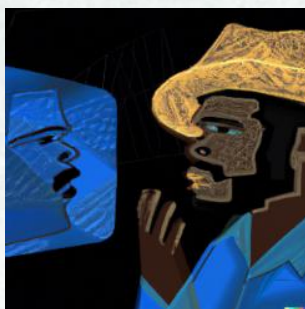


Imagem 111 - “Conversas no digital” (2023). Criação minha, gerada através da IA DALL-E. Caso deseje, é possível acessar a página com variações desse mote, clicando na imagem. Fonte: Elaborado pelo autor.

Uma *cultura imaterial*, dessas *não coisas* que existem na virtualidade e que, por isso, são efêmeras, “pois aparecem como relâmpago e como relâmpago desaparecem. No entanto são ‘eternas’, porque guardadas em memórias e também recuperáveis ‘imediatamente’” (2019, p.200).

A possibilidade desta nossa viagem se insere nesta relação, afinal, só posso estar aqui conversando contigo pois não estamos limitados pelo espaço-tempo. Não escrevo ao seu eu físico, mas ao seu eu memorial e imaterial, que (re)existe nas memórias guardadas e por mim recuperadas, ao meu dispor. Minha escrita passa a estar contigo e agir contigo neste não lugar, em um não tempo que acontece agora, mas se dilata na eternidade dessa inserção de memórias a serem guardadas e recuperáveis no mundo das não coisas.

Imagem 112 - “Anjos Tronchos”

*Agora a minha história é um denso algoritmo
Que vende venda a vendedores reais
Neurônios meus ganharam novo outro ritmo
E mais e mais e mais e mais e mais
Primavera Árabe e logo o horror
Querer que o mundo acabe-se
Sombras do amor*

(Caetano Veloso, 2021, 32s-01m17s)

Fonte: Álbum “Meu coco”, 2021.



Sobrenadando nessas águas agitadas pelos avanços da imaterialidade, vi menções interessantes sobre sua obra em um livro do Byung-Chul Han, chamado *No Enxame: Perspectivas do Digital* (2018). O problema para ele é que a comunicação digital no século XXI, ao invés de suscitar a alteridade, teria destruído a lógica de coletividade, se pautando por uma relação individualista, não dialógica. A transposição do sujeito para um projeto de si, evocaria a liberdade, mas em realidade tornaria o sujeito livre para se auto coagir.

Ao chamar de messianismo a busca de uma sociedade pautada na alteridade, Han ignora que suas obras nunca apontaram uma crença na salvação pelo avanço da conexão digital, mas também não fizeram deste o apocalipse das relações humanas. Muito pelo contrário, fica clara a necessidade de estressarmos essa relação não apenas com os aparelhos, mas com a superestrutura na qual estamos inseridos.

Quando você falou da sociedade do futuro como uma sociedade de programadores programados, ainda pensava numa superação à lógica do capital. Não atoa falou de um totalitarismo programado “extremamente satisfatório, pois os programas são cada vez melhores. Ou seja, eles contêm uma quantidade astronômica de possibilidades de escolha que ultrapassa a capacidade de decisão do homem” (2017, p.55-61).

Aquilo que poderia ser uma utopia, ou plenitude das eras, onde a disponibilidade seria tamanha que viveríamos em uma sensação de total liberdade nas decisões, onde as capacidades infinitesimais dos programas nos libertasse do trabalho, acabou por ocorrer em revés. Penso que talvez esteja aí o grande problema, afinal, essa passagem do sujeito ao projeto foi pautada pela lógica do neoliberalismo, não como um si que se projeta à coletividade, mas como um projeto individualista. Um

si enalacrado em si mesmo, em meio à lógica de acúmulo e de exploração desenfreada.

Imagem 113 - “Anjos Tronchos”
Palhaços líderes brotaram macabros
No império e nos seus vastos quintais
Ao que reveem impérios já milenares
Munidos de controles totais
 (Caetano Veloso, 2021, 01m18s-01m36s).
 Fonte: Álbum “Meu coco”, 2021



Consumidores consumidos, nós nos alimentamos de dados, enquanto nossos próprios dados alimentam a rede. Tornamo-nos produtos delas. Nessa perspectiva, quando o sujeito se transforma em projeto, ele carrega para si a própria auto exploração. Não é esse, porém, o projeto que você aponta, ao chamar o ser humano de artista. Pelo contrário, ao invés de um projeto de exploração e acúmulo, o próprio texto de Han esclarece que você defende o ser como “um ‘artista’ que projeta mundos alternativos” (2017, p.82).

A questão que fica é como unirmos essas *ilhas narcisistas de egos*, que nos tornamos, para resgatarmos o que você defendia ser possível, do Si como um “ponto nodal de virtualidades que se cruzam”, e de Nós como um “nó de possibilidades” (Han, 2018, p.83).

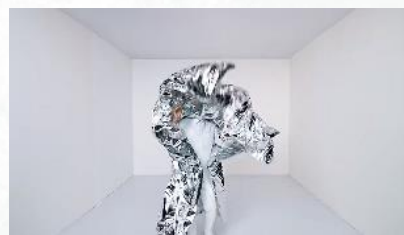
Precisamos pensar em como contrapor essa erosão da coletividade, que alisa e esteriliza as relações. Não por acaso, Han aponta o liso como a marca do nosso presente, quer dizer, o meu presente, não exatamente o seu. Essa erosão do espaço-tempo é um ponto fulcral em nossa discussão, afinal, se estamos juntos agora é porque você existe para mim a partir do que foi escrito em outro tempo, em outro espaço.

Quem escreve projeta seu potencial destinatário, esse outrem que existe como potência, virtualmente. O destinatário que lê, faz vir à tona seu virtual remetente. Esse projetar de si para outrem, é o que permite que estejamos juntos agora, que tentemos resgatar entre nós, esse “nó de possibilidades”.

Imagem 114 - “Anjos Tronchos”
Anjos já mi ou bi ou trilionários
Comandam só seus mi, bi, trilhões
E nós, quando não somos otários
Ouvimos Schoenberg,
Webern, Cage, canções

(Caetano Veloso, 2021, 01m37s-01m58s).

Fonte: Álbum “Meu coco”, 2021



Quando Caetano menciona Schoenberg, Webern, Cage, ele evoca três experimentalistas que abriram novas possibilidades para o fazer musical. Músicos que contornaram os modelos programados, constituindo novas formas de composição musical, como a atonalidade.



Imagem 115 - Arnold Schoenberg,
Noite Transfigurada Op. 4 (1899)
 Fonte: Orquestra. Sinfônica
 TNCS, 2023.



Imagem 116 - Anton Webern,
Slow Movement For String Quartet (1905)
 Fonte: Webern; Boulez, 1995.

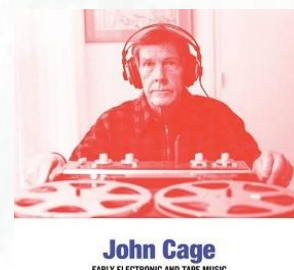


Imagem 117 - John Cage,
Fontana Mix With Aria
 Fonte: John Cage, 2014.

Possibilidades que estão disponíveis para nós nas redes, mas que só conseguimos acessar quando sabemos o que procurar, “quando não somos otários”. Diante de um totalitarismo programado dentro da lógica neoliberal, precisamos pensar em como nos desviarmos da programação, da centralidade, do centro tonal dessa realidade.

Imagem 118 - “Anjos Tronchos”
Ah, morena bela estás aqui
Sem pele, tela a tela, estamos aí
Um post vil poderá matar
Que é que pode ser salvação?
Que nuvem, se nem espaço há
Nem tempo, nem sim nem não
Sim nem não

(Caetano Veloso, 2021, 01m59s-02m43s).

Fonte: Álbum “Meu coco”, 2021



A morena bela, cantada há tantos anos atrás por Jackson do pandeiro no álbum *O Dono do Forró* (1971) – “Morena bela, eu era, eu sou. Bela morena, eu serei o seu amor” – aparece agora no espelhamento tela a tela da virtualidade digital. Ela aparece também sem pele, desnuda, expondo-se para os que estão aí. Seria uma referência aos *nudes*? Perdão Flusser, acho que esse termo não era usado na sua época, mas dada a contextualização anterior e o seu claro conhecimento da língua inglesa, acho que não preciso dar maiores explicações. Inclusive o uso dos aparelhos e câmeras para fotografias íntimas não se trata de uma invenção do digital, mas é preciso reconhecer que houve uma potencialização desse fenômeno nas redes.



Imagem 119 – Álbum “O Dono do Forró” de Jackson do Pandeiro, com a canção “Morena Bela”. Fonte: Álbum “O Dono do Forró”, 1971.

Voltando a esse trecho, um detalhe fundamental, está na relação dos advérbios de lugar. No espelhamento das telas, não somos nós que estamos aqui, nem é você quem está aí. A morena bela está aqui, sem pele, expondo-se, enquanto nós estamos aí, nesse não lugar da virtualidade, onde nem espaço há, mas onde a toxicidade, permeada por racismo e misoginia, é capaz de ferir e matar.

Como resgatar esse projeto de si para uma efetiva lógica de coletividade, ante o vazio tóxico das redes? Ouço a resposta de Caetano como se fosse também sua, na transcendência que virtualidade da arte permite, a busca por outros caminhos.

Imagem 120 - “Anjos Tronchos”
*Mas há poemas como jamais
 Ou como algum poeta sonhou
 Nos tempos em que havia tempos atrás
 E eu vou, por que não?
 Eu vou, por que não?*

Eu vou
 (Caetano Veloso, 2021, 02m44s-03m01s).
 Fonte: Álbum “Meu coco”, 2021



Caminhando contra o vento eu vou até você e faço você vir até mim, simulando suas palavras, através de um ciclo de abstrações, afinal, enquanto a imagem

tradicional é abstração do mundo em primeiro grau, a escrita, age em segundo grau, abstraindo as imagens para a construção de códigos. Me vejo então diante da sua escrita, dessa abstração em segundo grau, metacódigo de imagens, tentando resgatar a imaginação nos textos, para novamente retomar a abstração ao lhe escrever de volta. Como você mesmo disse: “Grandes obras do passado e do presente estão ao meu comando, para serem vistas e eventualmente modificadas” (2019a, p.200).

Imagem 121 - “Anjos Tronchos”
Uns anjos tronchos do Vale do Silício
Tocaram fundo o minimíssimo grão
E enquanto nós nos perguntamos do início
Miss Eilish faz tudo do quarto com o irmão
 (Caetano Veloso, 2021, 03m29s-04m01s)
 Fonte: Álbum “Meu coco”, 2021



Ao encerrar com uma menção à Billie Eilish e o irmão, produzindo um álbum de modo independente, Caetano traz à tona o conflito geracional na relação com o digital, que reflete a relação com a própria noção de tempo. Como você escreve em *Reconsiderer le temps* (2019b), não há mais linearidade temporal. “O futuro é composto de virtualidades distintas. Não flui em minha direção como um rio, mas corre sobre mim como areia. Na forma, por exemplo, de sensações distintas” (2019b, p. 211).



Imagem 122 – Álbum “dont smile at me”, de Billie Eilish.
 Fonte : Álbum “dont smile at me”, 2017.

Quando Caetano fala de nós, que nos perguntamos do início, ele fala da nossa relação como seres históricos, que ainda pensamos o tempo fluindo como um processo linear de início, meio e fim. Eu mesmo estou aqui lutando para fazer fluir um pensamento linear enquanto escrevo para você. Precisamos reconsiderar o tempo. Um tempo feito de pontos não integrados. Uma miríade de possibilidades, de virtualidades, que não fluem como um rio, mas que são como grãos em uma tempestade de areia. Um tempo, tal qual o título do filme, em que se ocorre “Tudo em todo lugar ao mesmo tempo” (2022).

A reação dicotômica provocada pelo filme ganhador do óscar, aliás, é demonstração dessa transformação, assim como do conflito aludido por Caetano, já que o filme empilha premiações e elogios, mas são inúmeras as reclamações sobre o caráter fragmentado e não linear da obra. A verdade é que o filme sequer rompe completamente com a estrutura histórica, mantendo até mesmo elementos de uma curva dramática, que percebemos na evolução da personagem na relação familiar, especialmente, na relação com a filha. A grande virtude da obra está em rasgar essa linearidade, em uma interpenetração das múltiplas versões das personagens nos multiversos que existem simultaneamente. Cada multiverso é como um ponto, uma virtualidade a ser alcançada e trazida para a superfície. Uma superfície de entrecruzamentos, numa alusão às nossas relações fragmentadas nas redes e no ambiente virtual, no interpenetrar dessas possibilidades, que se sobrepõem.

Um ponto fundamental do filme está na forma como ele lida com uma quase saturação de referências ao próprio cinema, que se apresentam em um fluxo de sobreposições. Em uma entrevista à época do lançamento no cinema, Kristy Puchko aponta esse uso de alusões como uma forma pungente de pós-modernismo, mas é corrigida pelo próprio Daniel Kwan, um dos diretores, que coloca a obra como uma espécie de pós-pós-modernismo, ou melhor, como um metamodernismo.



"Somos nós tentando lidar com o fato de que somos amantes do cinema, que crescemos assistindo a tantos filmes, tanto que podemos adivinhar tudo o que vai acontecer", continuou Kwan. "Todo mundo é tão experiente. Somos tão conhecedores de filmes que é realmente difícil surpreender (o público). E este filme está basicamente tentando reconhecer aquela coisa estranha que está acontecendo agora, onde estamos no pico da saturação da mídia, no pico da história saturação. E não queríamos ignorar o fato de que sabemos que esse público não existe em um vácuo histórico. Sim, não se trata de referências. É mais sobre o que é honesto e o que é pessoal. Estou tão feliz que veio e não parecem referências baratas, porque amamos todas essas coisas que estamos referenciando." (Kwan, 2022, *apud* Puchko, 2022)

Imagem 123 – "Tudo em todo lugar, ao mesmo tempo"
Fonte: Poster de divulgação do filme, 2022.

Ainda que não rompa completamente com a historicidade, o filme consegue esgarçá-la, desfiá-la de tal modo que, se torna um desafio para algumas pessoas, já que por breves momentos, experimentamos nele esse lugar de um espaço-tempo que foi explodido, em que tudo existe virtualmente em todo e qualquer lugar, em todo e qualquer tempo. Como você mesmo me disse, "Logo, não há mais 'o' espaço: todos

estamos aqui juntos, não importa onde estejamos. Logo, não há mais “o” tempo: tudo está comigo agora, não importa quando tenha acontecido” (2019a, p.200).

Penso então nas transformações do tempo histórico que você apresenta. Um tempo pré-histórico, das imagens tradicionais como abstração em primeiro grau, representando o mundo em duas dimensões, pelo plano. Quando a imaginação se torna alucinação, levando à idolatria – “o homem, ao invés de se servir das imagens em função do mundo, passa a viver em função de imagens” (2019a, p.9) – surge como resposta um método de rasgar essas imagens, abrindo-as em um segundo grau de abstração, retirando uma das duas dimensões e passando do plano para a linha, chegando à escrita linear, e fazendo surgir o tempo histórico.

Ao rasgar as imagens, os textos se estabelecem como metacódigos destas, mas tal qual a idolatria, também surge a textolatria, como você aponta: “História é a explicação progressiva de imagens, desmágicação, conceituação. Lá, onde os textos não mais significam imagens, nada resta a explicar, e a história para. Em tal mundo, explicações passam a ser supérfluas: mundo absurdo, mundo da atualidade” (2002, p.11). Surgem então as imagens técnicas – abstração em terceiro grau, perda total das dimensões, o zero. Não há mais contato com a representação, mas com a programação, pelas teclas, com os dedos, digitalmente.

Voltamos ao audiovisual com o exemplo do filme Tudo em todo lugar, ao mesmo tempo, onde todas as possibilidades alcançáveis já existem no multiverso. Quando a personagem se conecta e incorpora elementos de uma outra versão sua, o que ela faz é alcançar algo que virtualmente já existia.

Assim como na nossa relação com os aparelhos, tudo que somos capazes de realizar junto a eles precisa estar previamente contido nas suas possibilidades, mesmo antes de ser revelado na sua superfície. Consequentemente, os aparelhos vão atualizando suas programações para atenderem ao que demandamos. O que podemos fazer é cavoucar o aparelho, para produzirmos o que virtualmente já existia nele, como potencialidade a cumprir-se. Futurizamos o que no passado já estava pré-programado, como você mesmo aponta: “quando antecipo meu futuro, quando futurizo, não é que capto uma massa compacta, mas certas virtualidades distintas. Por exemplo, na forma de decisões pontuais em uma estrutura de árvore” (2019b, p. 211).

É como se entrássemos nos aparelhos para jogar com eles, enquanto eles também entram em nós e programam todo o jogo. Cada vez mais nossa presença atravessa e é atravessada pelos aparelhos. Nossas relações cotidianas cada vez mais acontecem dentre deles. Mas isso também significa que eles estão cada vez mais em nós e, embora cavouquemos inúmeras possibilidades, é a lógica do aparelho que determina os limites dessas possibilidades. Isso estimula a geração de uma produção frenética, mas sem tempo para reflexão. Precisamos cavoucar cada vez mais e mais rápido, para abrirmos novas possibilidades no aparelho, enquanto o próprio aparelho evolui e amplia sua programação cada vez mais e mais rápido.

Você acertou em cheio, Flusser, quando afirmou que o tédio seria o afeto reinante desse tempo, onde “não há mais ‘o’ tempo” (2019a, p.200). Nessa aceleração constante, nos vemos produzindo sem parar para aplacar o tédio, para preencher os vazios entre os pontos, numa velocidade que não permite tempo para reflexão, para organizar uma linha. As linhas vão sendo fragmentadas e perdem a importância nessa relação. A fragmentação, somada a essa aceleração, reforçam a perda da nossa capacidade de articularmos os acontecimentos e apreendermos a realidade como se fosse histórica.

Imagem 124 - “Não Vale Nada”
*É tão vazio que eu vou me entupir
 É tanto tédio que ia te dizer
 Mas eu só fui embora pra casa
 Todo mundo chorou no filme que eu ri
 Minha autoestima por um triz
 E sem vergonha na cara
 Compra seu Gatorade
 Seu travesseiro da NASA
 Mas eu sei, você sabe que você não...
 Você não vale nada, não vale nada
 Você não vale nada, não vale nada
 (Tropical Nada, 2023, 00s-01m17s).
 Fonte: Tropical nada, 2023.*



É por isso que o tédio se torna o afeto reinante, porque ele é a experiência do nada, o emergir dos intervalos entre esses pontos desarticulados. Diante da perda da tradição e da constante relação de espanto diante do futuro, tudo parece surgir como que do nada, tudo por acaso, não mais como resultado do que ocorrera antes.

Isso significa que o futuro, portanto o tempo em geral, é perfurado por intervalos através dos quais vejo minha morte. No entanto, esses intervalos

não são tempo e, portanto, não faz sentido querer medi-los. Eles não duram, não são longos nem curtos. Eles não são nada, eles são o nada. O termo “tédio” articula essa experiência de intervalos (2019b, p.211).

E quando isso acontece numa sociedade quase que totalmente subordinada à lógica do acúmulo de capital, o consumo irrefreável passa a ser apresentado como resposta para aplacar esse tédio. Os aparelhos passam a funcionar com prazos cada vez mais curtos, não para que possamos explorar suas programações, mas pelo contrário, para criar a ilusão da demanda por novas funcionalidades que pouco, ou nada, modificam o uso. Enquanto novidades obsoletas são apresentadas com grande alarde, outras são refreadas e disponibilizadas a conta gotas, para maximizar o tempo de lucratividades das empresas, estimulando atualizações e trocas desnecessárias em curto prazo.

O aparelho passa a ser programado para uma obsolescência, uma redução gradativa de seu funcionamento. Um desfuncionar que, por revés, nos programa a trocá-los por novas versões, antes mesmo do que seria necessário. A imagem das TVs jogadas no lixo, enquanto Daniel Furlan canta sobre não poder ouvir que *não valermos nada*, é um belo exemplo dessa relação. Aplacamos o tédio com o brilho dos aparelhos novos, jogando fora outros que seriam funcionais, não fosse pela obsolescência programada. O vídeo, aliás, intercala imagens paradisíacas com esse lixo, explicitando a contradição desse consumo irrefreável, onde sequer temos tempo de explorar as mínimas possibilidades de um aparelho, antes que sejamos bombardeados com a propaganda para comprarmos sua nova versão, atualizada para novas programações daquilo que já não dávamos conta antes. Resultando em pilhas cada vez maiores de descartes.

Talvez não tenhamos chegado ao totalitarismo programador dos aparelhos, que você mencionava em seus escritos sobre a *não coisa*, justamente porque a lógica do capital age como um meta-aparelho, programando os aparelhos para o seu próprio desfuncionamento. Afinal, apesar do nome assustador, você o considerava esse totalitarismo programador como satisfatório, com programas cada vez melhores que nos permitiriam trabalhar menos: “uma sociedade emancipada do trabalho e que acredita ser livre para decidir não seria por acaso uma daquelas utopias desde sempre imaginadas pela humanidade?” (2017, p.61). Ao invés de nos libertarmos do trabalho, como futuro que você projetava, aquele que se desvela hoje como meu presente, nos relega um aumento exponencial da exploração das forças de trabalho.

O nosso totalitarismo programador talvez esteja na dominância do capitalismo, que a tudo domina e se faz invisível, pois se apresenta como natural, como de origem inefável, pois seria advinda da essência do ser. Um totalitarismo capitalista, que nos programa sem que o alcancemos, parafraseando suas palavras, “se estiver algum dia consumado, nunca será identificado por aqueles que dele façam parte: será invisível para eles. Só se faz visível agora, em seu estado embrionário. Somos talvez a última geração que pode ver com clareza o que vem acontecendo por aqui” (2017, p.61).

Recordo-me então de *Technologic* (2005), do duo francês Daft Punk. Como uma torrente ações imperativas, a música apresenta uma espécie de assonância que tira o fôlego, enquanto desvela o quanto somos comandados pela lógica do capital, onde o *etos* é o consumo. Aplacamos nosso tédio comprando, usando bens de consumo. Aparelhos, que são programados, em sua obsolescência, para nos programarem comprá-los novamente, reiniciando o ciclo.

Imagem 125 - “Technologic”

Buy it, use it, break it, fix it, trash it, change it, mail, upgrade it
Charge it, point it, zoom it, press it, snap it, work it, quick erase it
Write it, cut it, paste it, save it, load it, check it, quick rewrite it
 [...] *Technologic, technologic, technologic, technologic*
Compre, use, quebre, arrume, jogue fora, mude, envie, faça upgrade
Carregue, aponte, dê zoom, aperte, agarre, trabalhe, apague rápido
Escreva, corte, cole, salve, ligue, cheque, saia, reescreva
 [...] *Tecnológico, tecnológico, tecnológico, tecnológico*
 (Daft Punk, 2005a, tradução nossa).

Fonte: Álbum “Human after all”, 2005.



Não por acaso, a música faz parte de um álbum chamado *Human after all*. Lembrei de uma frase sobre esse álbum que li numa reportagem, à época da separação do duo, e que representa bem essas contradições: “‘Human after all’, disco de 2005, ironiza sua característica mais marcante: usar capacetes de robôs e efeitos de voz conhecidos como vocoders” (G1, 2021).

Imagem 126 - “Human after all”

human, human, human, human 1111
human, human, human, human 1111
human, human, human, human 1111
human, human, human, after all 1110

(Daft Punk, 2005b, 03m39s-05m19s).

Fonte: Álbum “Human after all”, 2005.



A faixa título apresenta vozes robóticas dizendo “nós somos humanos”, “apesar de tudo” e “muito em comum”, terminando com trechos sequenciais onde há uma repetição extensa da palavra “humano”, como em um aparelho engasgado, *humano, humano, humano, humano...* até mudar o final para *humano, apesar de tudo*. Enquanto lhe escrevo, penso se não haveria aí um jogo com o processamento da informação nos aparelhos digitais, com códigos de uns e zeros. A repetição da palavra emula a repetição dos códigos, até chegar a uma combinação diferente.

Nos tornamos mais e mais programados por aparelhos, cada vez mais sofisticados, enquanto tentamos nos manter humanos, apesar de tudo. Esse processo se torna ainda mais complexo, com o avanço das IAs, dentro da lógica do capital, ameaçando programar nossas existências mesmo após a morte.

O Vladimir Safatle, aliás, escreveu um texto muito interessante sobre isso. Ele é professor de filosofia na USP. Fico pensando se poderia considerá-lo seu colega, afinal, você também deu aula lá, não foi? Um colega de trabalho bastante extemporâneo, já que no início dos anos 1970, eles decidiram não renovar seu contrato. E logo quando criaram um departamento de Filosofia. Azar da USP e azar nosso, já que essa decisão acabou te levando depois a deixar o Brasil, depois de mais de três décadas, retornando à Europa.

Felizmente você continuou vindo ao Brasil de tempos em tempos e, depois de ser reconhecido como um importante filósofo na Alemanha, você continuou reescrevendo suas obras em português – ainda que algumas tivessem demorado tanto para serem publicadas, que só ficaram acessíveis depois da sua morte. Inclusive, voltando ao Safatle, ele ingressou como aluno de filosofia na USP em 1991, no mesmo ano em que você sofreu aquele acidente de trânsito fatal. Será que era um Volks, o carro onde você estava? Confesso que essa informação eu nunca busquei saber, mas agora que vi o fantasma digital da Elis dirigindo uma Kombi, eu fiquei imaginando em qual carro o seu fantasma digital reemergiria à nossa superfície.

Já estava me perdendo no assunto, mas a versão digitalizada da Elis é justamente o ponto de partida do artigo do Safatle. A filha de Elis, Maria Rita, dirige uma versão atualizada da Kombi, cantando trechos de “Como nossos pais”. De repente uma antiga Kombi aparece na imagem, dirigida por sua mãe, com imagem e voz reconstituídas artificialmente através de IAs. As duas cantam lado a lado. A filha

em uma nova versão do automóvel, ainda é a mesma, como sua mãe. Enquanto isso, vemos imagens de pessoas dirigindo veículos da marca, ao longo dos anos, representado todos nós, que ainda somos os mesmos e consumimos, digo, vivemos, como nossos pais. A idealização de um carro que representa os valores da família brasileira, ainda que nem brasileiro seja. Lembrei então do curto texto que você escreveu sobre a construção do Fusca e as origens da própria marca a partir de um ideal hitlerista de uma máquina que fosse a prova da superioridade, da materialização do espírito técnico vencendo a natureza. *Einen wagen (um carro), für das volk* (para o povo). *Ein Volkswagen*. Você chama atenção para o apagamento e eliminação de tantos que participaram do desenvolvimento tecnológico que não eram arianos. O próprio criador do Fusca sendo afastado da produção porque era um judeu, afinal, como você mesmo disse: “Toda a violência contra a realidade se justifica face ao mito”. (2012, p. 3)

Voltamos então ao conto de fadas criado com o fantasma de Elis para nos fascinar, mas que acabou por trazer à superfície um problema ético, no uso irrestrito da imagem da cantora, contradizendo seus próprios posicionamentos políticos. Sem falar na música que Belchior compôs em plena ditadura (há quem diga até que com críticas à falta de veemência de figuras que ficaram populares como Caetano, de quem falávamos antes, mas deixemos essa história para outro momento), “Como nossos pais”, que foi entoada como música de protesto por Elis, e agora virou discurso para a compra de carro novo. Aqui não se trata apenas de uma obra estar ao nosso comando, como você apontou na nossa relação com o registro das produções no universo das imagens-técnicas. Nesse caso, nós temos a próprio artista, mesmo depois de sua morte, completamente ao comando do interesse publicitário. E pouco importa se sua filha aprovou ou não o uso da imagem da mãe. Faço minhas as palavras de Safatle, pois entendo que ele foi cristalino ao tratar dessa questão:

Não há posição moral alguma que admita que uma pessoa, seja ela “herdeiro” ou não, tenha o direito sobre a personalidade de um outro. A patologia social que tal caso explicita consiste em confundir o direito que herdeiros teriam sobre os bens produzidos por um parente com o direito que essas mesmas pessoas teriam de dispor da personalidade desse outro. A patologia está em compreender a personalidade como um bem entre outros, como uma mercadoria entre outras. O que diz muito sobre o tipo de sociedade que nos foi imposta. (Safatle, 2023).

Novamente, não se trata aqui de uma avaliação moral sobre as tecnologias utilizadas, mas em como a lógica do acúmulo de capital, se impõe aos seres, forçando-os a trabalhar em função desta, mesmo após sua morte.

Imagem 127 - “Como nossos pais”
Por isso, cuidado, meu bem
há perigo na esquina
Eles venceram e o sinal está fechado pra nós
que somos jovens
 (Elis Regina, 1976, 52s-01m13s).
 Fonte: Fantástico, 1976.



Enquanto navegamos, chegam notícias de que atores e atrizes hollywoodianos entraram em greve, por não aceitarem contratos em que as indústrias teriam direito sobre suas imagens, que poderiam ser reconstituídas por IAs *ad nauseam*. E o uso dessas IAs tem se amplificado de modo vertiginoso. Com programações cada vez mais complexas, elas veem sendo apresentadas como originais, reflexivas e, até certo ponto sensíveis e humanas. Mas isto ocorre justamente porque são os papéis que elas foram treinadas para representar. Toda suposta originalidade, é, na verdade, fruto de uma programação. As IAs, em princípio, não estão muito distantes de artistas que improvisam a partir de roteiros pré-estabelecidos.

Será que poderíamos dizer que, tal qual os atores da *Commedia dell'arte* tinham seus *canovaccios*, como base para criarem as cenas de acordo com seu entorno, também as IAs reorganizam as informações a partir de parâmetros pré-estabelecidos, de roteiros, programações? A questão é que elas recolhem todo e qualquer dado acessível na imensidão das nuvens informacionais, compondo-os com extrema velocidade, de modo imediato, para atender quaisquer interações que possamos propor. E como um personagem muito bem ensaiado, elas projetam fundamental confiança e aparente verdade, para seu interlocutor. Se as composições das IAs são frutos dessa reorganização dos incontáveis dados disponíveis, como garantir que essa organização, e até mesmo os dados utilizados, não ferem parâmetros legais, morais, éticos. Ou mesmo como garantir que são informações corretas, verdadeiras?

Já que falei dos atores da *Commedia dell'arte* improvisando em seus *canovaccios*, preciso dizer que lembrei do *Dottore*, personagem que se apresentava como arauto da sabedoria, mas quando confrontado, percebia-se que, por trás da sua

empáfia e eloquência, muitas vezes estava lá um charlatão, balbuciando expressões complicadas para fingir-se superior e grande sabedor.

O ChatGPT, como um bom *Dottore*, falseia o que for necessário e, só admite que errou, quando o confrontamos com dados que nós já conhecíamos previamente. Veja o exemplo de uma conversa onde pergunto sobre o grupo de pesquisa no qual participo, *Performatividades e Pedagogias*, coordenado pela professora Carminda.

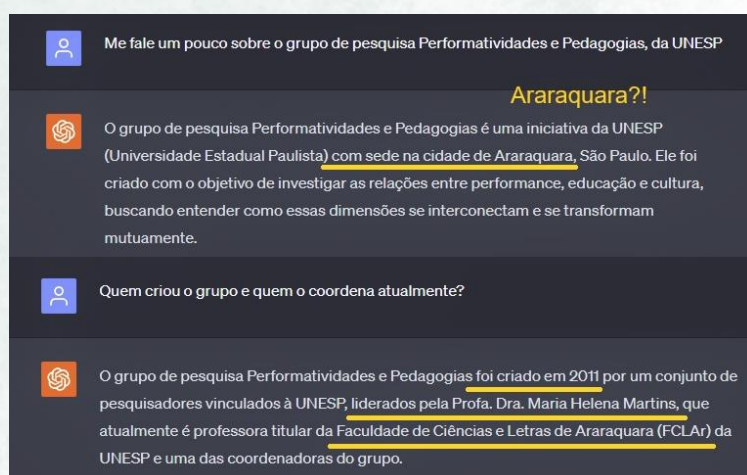


Imagem 128 - Trechos da conversa com o ChatGPT. Caso deseje, clique na imagem para ver a conversa completa.

Fonte: Elaborado pelo autor.

O grupo tem registro no CNPQ, além de constar no site do Instituto de Artes da UNESP, portanto, não seria muito complicada a coleta de dados para responder a essas informações. Mas o nosso DottoreGPT se engana na junção dos dados e tenta nos enganar com uma combinação aleatória de informações.

Ele foi programado como uma ferramenta de elaboração de textos e não de verificação de fatos. Consegue acertar quando eu lhe confronto com dados corretos. Se desmancha a aura de uma suposta inteligência infalível, capaz de instantaneamente processar todas as informações disponíveis e nos entregar uma resposta concisa, precisa e absoluta sobre o assunto.

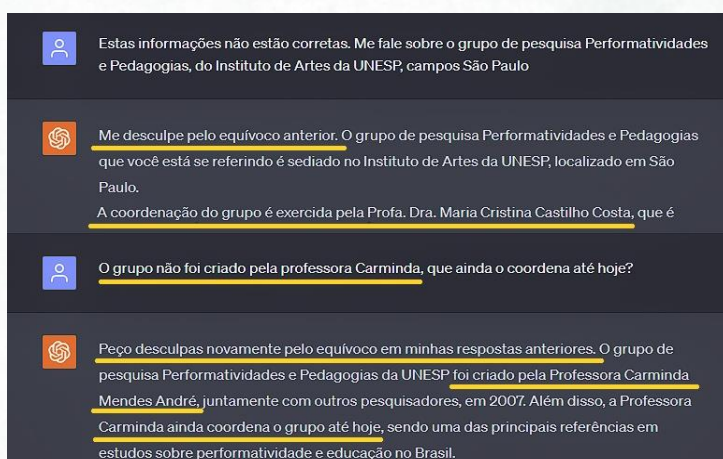


Imagem 129 - Trechos da conversa com o ChatGPT. Caso deseje, clique na imagem para ver a conversa completa

Fonte: Elaborado pelo autor.

Ao lhe entregar os dados corretos, eu também passo a alimentar a base de dados da IA, que agora tem condições de responder a outros com as informações corretas. Há aqui um processo de constante retroalimentação, afinal, as IAs não conseguem transcender o conteúdo que já existe, mas ao mesmo tempo, nós estamos a todo momento alimentando as programações com novos dados. Isso não garante que ela acertará uma nova indagação sobre o grupo, ainda que, sem titubear, ela rapidamente improvisará em cima do próprio erro e reorganizará a interação para, novamente, se projetar como uma sapiência superior, capaz de ensinar o que for necessário.

De acordo com reportagem da revista pesquisa FAPESP, por exemplo, alguns dos erros do ChatGPT incluíram afirmar que o Brasil já ganhou prêmios Nobel, Oscar de melhor atriz, mas que até hoje nunca teve uma mulher presidenta (Andrade, 2023). Alguns desses anúncios são tentadores, afinal, eu acho que a Fernandona merecia ganhar óscar por Central do Brasil, assim como Oswaldo Cruz deveria ter ganho um Nobel. Mas nesse multiverso de acontecimentos, também se apaga a posse de uma mulher como presidenta eleita e reeleita, para além de todo o processo que a retirou do poder. Se você estivesse vivo e considerasse a queda de Dilma como um golpe, ou como legítima, uma coisa que não poderia negar é que ela foi presidenta da República, eleita duas vezes. Os programadores do canovaccio de onde saiu o nosso Dottore podem ter desejado que ela nunca existisse, mas não podem alterar a historicidade dos fatos. Ainda não. Ou será que não?

Afinal, se vivemos em um mundo pós-histórico, talvez a grande lição esteja em não confiarmos completamente no que se apresenta como história. O que a explosão de aparelhos digitais, inteligências virtuais, artificiais, vem demonstrando é que, pra além de questionarmos “o quê?”, pensarmos o como, onde, quem, por que se tornam fundamentais. Não basta apenas buscar uma informação, é preciso questionar como essa informação foi produzida, onde ela se originou, quem informou e por que informou deste jeito. Não basta saber aonde se quer chegar, mas se questionar quais os caminhos que podem te levar.

Como navegar neste mar das superficialidades. Seja nosso caminho traçado pelo observar das estrelas, como os navegantes de eras passadas, ou navegando com os aparelhos, satélites, que simulam esse pensamento artificialmente, no digital.

Como dizia Gil, ainda no século passado, encontremos nosso “barco que veleje. Que veleje nesse informar. Que aproveite a vazante da infomaré” (Gil, 1996).



Imagem 130 - À esquerda, post do perfil de Gil no Twitter, em 14/12/2022, sobre a primeira transmissão de *Pela Internet* (Gilberto Gil, 1996).
Fonte: X, 2022.



Imagem 131 - À direita, frame do clipe de *Pela Internet 2*.
Fonte: Youtube de Gilberto Gil, 2018.

O próprio Gil, modificando sua própria informação do passado, reformulou a canção, onde o gigabyte, que “já dava pra fazer um barco que veleje. [...] Agora é terabyte, que não acaba mais. Por mais que se deseje” (Gil, 2018). Se antes navegávamos lentamente no nosso barquinho levando “um oriki do meu velho orixá” (1996), Gil nos mostra como presentemente tudo se acelerou e o pensamento não segue mais linearmente. Agora “o pensamento é nuvem, o movimento é drone e o monge no convento aguarda o advento de Deus pelo iphone” (2018).

Portando, saber onde e como procurar, muitas vezes é até mais importante que a informação buscada. Neste mundo de não coisas, do não lugar e do não tempo, o desafio talvez seja como nos adaptarmos. É preciso saber quais os pontos de ancoragem, de paragem, e como mapearmos esse caminho, nesse oceano de possibilidades, para que não fiquemos à deriva.

Não basta apenas sabermos navegar, mas é preciso impedirmos a total poluição desse oceano, com a criação de bolhas que se retroalimentam em suas falsas verdades criadas para massagear os egos em viés auto afirmativo. Precisamos de conexões que estimulem nossa coletividade, que fortaleçam nossa empatia.

Esvaziamos nossa coletividade, já que tudo deve atender meticulosamente à nossas individualidades, cristalizando as bolhas que nos cercam e, deste modo fechando as possibilidades com o diferente. O Algoritmo pode ser capaz de acumular dados suficientes para conhecer muito sobre nossas escolhas passadas, mas ao

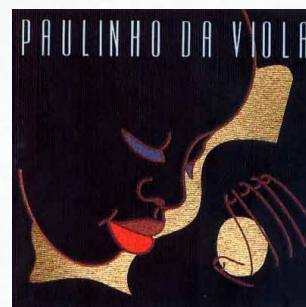
definir nossas opções futuras ele cria recortes ilusórios, que aparentam serem pensados por nós, mas que na prática nos impedem de conhecer novas opções.

Talvez tenha divagado um pouco, buscando mostrar a você algumas outras facetas desse meu navegar no oceano das superficialidades. Afinal, este nosso encontro nada mais é que a busca por uma boia, talvez um bote salva-vidas, que impeça o naufrágio e me permita novamente velejar nesse informar, buscando, nessa conversa digital-virtual, neste rito da remagicização, uma conexão a novos-e-antigos portos. Tentando encontrar lugar nesse não lugar.

Percebo então quanto tempo se passou desse nosso não tempo juntos. Mesmo antes de subir a bordo, você já me ajudava nessa navegação. Me despeço por hora, certo de que nos esbarraremos novamente. Deixo você de volta ao descanso em Praga. Peça desculpas a Esther pelo incômodo, mas convencido que lhe evocarei novamente em muito pouco tempo. E eu encerro como começamos, com Paulinho da Viola, pois se se estamos rodeados por um mar de aparelhos que cada vez mais nos programam, só nos resta jogar com esses aparelhos, seguirmos nadando e remando, já que *não sou eu quem me navega, quem me navega é o mar*.

Imagem - "Timoneiro"
*E quanto mais remo mais rezo
Pra nunca mais se acabar
Essa viagem que faz
O mar em torno do mar
Meu velho um dia falou
Com seu jeito de avisar:
Olha, o mar não tem cabelos
Que a gente possa agarrar
Não sou eu quem me navega
Quem me navega é o mar
É ele quem me carrega
Como nem fosse levar*

(Paulinho da Viola, 1996, 00s-50s).
Fonte: Álbum "Bebadosamba", 1996.



APÊNDICE 2 - Roteiro Cinematográfico registrado na Biblioteca Nacional

“Navegando entre Caixas Pretas”

Roteiro cinematográfico registrado na Fundação Biblioteca Nacional em 2023

Nº Registro: 887.598 Livro: 1.730 Folha: 327

Autor – Gustavo Henrique Lima Ferreira



Fundação Biblioteca Nacional
Escritório de Direitos Autorais

Certidão de Registro ou Averbação

Nº Registro: **887.598** Livro: **1.730** Folha: **327**

NAVEGANDO ENTRE CAIXAS PRETAS
Roteiro (audiovisual)

Navegando entre Caixas Pretas

Roteiro cinematográfico indicativo

Autor: Gustavo Henrique Lima Ferreira

Palmas, TO, 2023

Argumento

Este roteiro tem por finalidade a produção de um documentário em curta metragem (20min), a partir da realização de entrevistas com artistas do Tocantins e de diferentes regiões do Brasil, que promoveram e/ou participaram de apresentações teatrais em modo remoto digital, ou seja, quando artista e público não coabitam o mesmo espaço, com foco particular no período vivido durante a pandemia da COVID-19.

O título faz uma referência a esse momento em que a caixa preta cênica, termo muitas vezes usado para falar das maquinarias e estruturas próprias do palco teatral, precisou se incorporar à caixa preta tecnológica, termo que utilizamos aqui a partir do filósofo naturalizado brasileiro Vilém Flusser: “aparelhos são caixas pretas que simulam o pensamento humano, graças a teorias científicas, as quais, como o pensamento humano, permutam símbolos contidos em sua ‘memória’, em seu programa. Caixas pretas que brincam de pensar” (2002, p. 28).

A obra dá continuidade a uma pesquisa iniciada ainda em 2020, em Palmas, junto à Universidade Federal do Tocantins – UFT, levando à organização da obra “Artes e Mídias: um panorama por pesquisadores da Amazônia brasileira” (2020) e em especial em um artigo presente na obra intitulado “Entre Caixas Pretas, Teatro Remoto-digital e a pandemia”.

Essa pesquisa também levou à realização de um doutorado em arte educação, junto a UNESP, sob orientação da Profa. Dra. Carminda Mendes André, que colabora com o roteiro e proposta de documentário como orientadora e consultora. Em função da pandemia, as próprias atividades disciplinares do doutorado foram cumpridas de modo remoto, o que permitiu que o pesquisador mantivesse sua residência em Palmas-TO, onde desenvolve seu trabalho acadêmico e artístico, como também criou uma meta relação onde os próprios meios de estudo e pesquisa refletissem a problemática sendo pesquisada, dando ainda mais força para os questionamentos gerados.

Estão previstas entrevistas a serem realizadas em Palmas, assim como entrevistas pontuais em outras localidades, como Natal, Salvador e São Paulo. Além das entrevistas previstas, outras entrevistas poderão ser realizadas, em favor do desenvolvimento da obra, porém, é imprescindível que elas entrevistas aconteçam presencialmente, mesmo aquelas em outras localidades.

A decisão de fazer todas as entrevistas em modo presencial se deve não apenas à manutenção da unidade estética da obra, fator relevante em si, mas serve também para reforçar a noção de afeto presencial, em contraste com as angustias causadas pelo isolamento e pela (des)conexão no ambiente digital durante a pandemia, quando o ambiente remoto digital nos conectava virtualmente, mas também nos mantinha isolados, desconectados fisicamente. Essa partilha afetuosa faz parte da proposta, traçando caminhos que partem e retornam à Palmas, em um processo de (re)conexão da presença ante o isolamento vivido durante a pandemia.

A construção do roteiro de entrevistas toma como referência o modelo de tipologia apresentado por Jorge Duarte, de "Entrevistas em profundidade", que aparece na obra "Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação" (2005). Este modelo propõe interações que podem ser classificadas como semiabertas, com roteiro de questões semiestruturadas, de abordagem em profundidade e respostas indeterminadas.

Indicações de entrevistas em Palmas/TO

- Representantes do curso de licenciatura em teatro da UFT, sobre o ensino no modo remoto, durante a pandemia.
- Artistas do espetáculo remoto digital “Delírios de uma vida quarentenada”, dirigido por Gustavo Henrique, que também produz e dirige o documentário.
- Artistas e técnicos de coletivos teatrais estabelecidos no Tocantins, como o Grupo Um ponto Dois de Teatro, ou o Grupo Cena Aberta, sobre sua atuação em modalidade remota.
- Representantes de produtoras, como a Fluxo Criativo e a Quiron produções (que colabora com o projeto), sobre a produção cultural para meios remotos.

Indicações de entrevistas em outras regiões

- Natal/RN – Representantes do Grupo Clows de Shakespeare, sobre o espetáculo remoto digital “Clã_Destin@”, criado em um entrecruzamento de diferentes mídias digitais e redes sociais, durante a pandemia.
- Salvador/BA - Meran Vargens, atriz, diretora e contadora de histórias, sobre as transformações na arte de contar histórias e o fazer e ensinar através das telas. Durante a pandemia ela promoveu oficinas e criou um espetáculo que buscava interferência direta do público, mesmo de modo remoto.
- São Paulo/SP - Representantes do Teatro Oficina Uzyna Uzona, que há décadas faz uso de câmeras, imagens remotas e transmissões de espetáculos, sobre os impactos da pandemia em um espaço que valoriza a noção de coletividade.
- São Paulo/SP - Artistas ligados ao grupo de pesquisa Performatividades e Pedagogias, da UNESP, coordenado por Carminda Mendes André, que orientou a pesquisa prévia ao documentário. Sediado em São Paulo, o grupo tem abrangência nacional, com participação de pesquisadores e artistas de diferentes regiões do país, podendo trazer um panorama mais amplo das relações pesquisadas.

Alguns dos temas a serem abordados com os entrevistados

- Os impactos da pandemia na construção de cenas e no ensino de teatro.
- A construção de espetáculos intermediados para múltiplas redes, a transmissão de espetáculos e a reformulação de cenas para transmissão remota digital e para versões em vídeo.
- A reorganização dos modos de atuação, da técnica e do ensino de teatro durante o período da pandemia.
- A relação com os algoritmos e estruturas das redes sociais.

Cada entrevista deverá abordar alguns destes aspectos, produzindo, em conjunto, um panorama mais amplo desta relação com as virtualidades, buscando entender as consequências de quando o fazer teatral, um fenômeno cujas categorias que eram antes organizadas pela troca física presencial, passa a ser organizado pelas imagens técnicas, em um processo em que a própria noção de presença se virtualiza.

O documentário se propõe, portanto, como um estudo acerca da dimensão artística desse fenômeno, discutindo as características destes espetáculos e seus modos de transmissão, como o uso de ferramentas audiovisuais e aparelhos tecnológicos, mas também como um registro fundamental das consequências da pandemia causada pelo surto da COVID-19, que impactou diretamente o setor cultural, fechando espaços de apresentação e, com isso, impulsionando a busca por atividades remotas.

Roteiro de filmagem – Navegando entre Caixas Pretas

Abertura (estabelecimento do assunto e da abordagem do documentário)

Imagens de uma sala de teatro. A câmera passeia pelos equipamentos da sala, como varas de cenário e iluminação, cordas e roldanas, enquanto a narração em off fala sobre o uso de tecnologias ao longo da história do teatro.

OBS: Trechos curtos das entrevistas poderão aparecer ou não durante esta etapa inicial de narração, a critério da montagem final, desde que não descaracterizem o foco narrativo inicial.

Voz off – Como manifestação cultural e social, o teatro reflete as relações de seu tempo e, por sua vez, lança mão dos avanços tecnológicos de cada época. Na arquitetura dos teatros a céu aberto, a geometria perfeita garantia o som perfeito para qualquer espectador, onde quer que ele estivesse sentado. Passando pelas maquinarias do teatro medieval, ao uso da iluminação na era moderna, até chegarmos no uso de projeções e recursos audiovisuais em cena, a inovação tecnológica sempre esteve presente na manifestação teatral. É razoável, portanto, que em uma sociedade na qual grande parte das interações se realizam por meio de mídias digitais, este convívio virtual também se apresentasse no fazer teatral.

Imagens de registro de cena produzida por modo remoto. Ex: cena “Dança dessincronizada”, parte do espetáculo Delírios de uma vida quarentemada - <https://youtu.be/TfXDOjXu9XA>

Voz off – Mas o que acontece quando a Caixa preta cênica, esse lugar de maravilhamento onde os espetáculos teatrais se constroem, precisa se submeter a outra caixa preta, tecnológica, digital? Com o advento da pandemia global, causada pela COVID-19, estabeleceu uma necessidade de maior isolamento entre as pessoas, impactando diversos

setores, entre eles a cultura, com espaços físicos de atuação sendo fechados e atividades artísticas suspensas. O necessário isolamento social fez com que os teatros fossem fechados e o setor cultural tivesse suas atividades em geral suspensas, impossibilitando a realização de espetáculos presenciais.

A câmera se afasta mostrando a sala de teatro completamente vazia, destacando os impactos causados pela pandemia no fechamento de espaços.

Voz off – Por outro lado, esse retraimento físico dos indivíduos, acabou impulsionando o uso de ferramentas digitais para o estabelecimento de interações sociais, tanto de trabalho, como de lazer. Essa situação provocou uma corrida em busca de um meio remoto para a produção de cenas, que impulsionando o número de espetáculos transmitidos de forma digital. Foram diversos os artistas que tentaram reorganizar seus projetos, ou mesmo que buscaram criar novos espetáculos para um formato virtual. O teatro respirou por aparelhos, estes que o filósofo naturalizado brasileiro Vilém Flusser, chamava de caixas pretas que brincam de pensar. Nós, para entender um pouco melhor esse processo, resolvemos navegar entre essas caixas pretas, a da cena teatral e a da tecnologia digital, buscando nos re-conectar com quem viveu aquele momento.

A partir desse ponto, o documentário se estrutura com o confronto entre as entrevistas, buscando ressaltar elementos previstos pela pesquisa em relação à construção/reorganização de espetáculos em modo remoto digital.

Os entrevistados devem ser filmados em seus locais de residência e/ou trabalho artístico, com o uso de duas câmeras. Câmera 1 em plano médio curto e câmera 2 em plano inteiro, demonstrando melhor o ambiente no qual está o entrevistado. O entrevistador não deve aparecer em nenhum dos planos.

Depois das entrevistas, o filme se encerra com as palavras do narrador.

Sequência temática e exemplos de perguntas a serem respondidas pelos entrevistados

1ª parte - Os primeiros impactos da pandemia.

- Como foi o processo de readaptação de artistas com o fechamento dos espaços teatrais?
- Como a pandemia e o modelo remoto impactou o ensino de teatro, em cursos livres e na universidade?

2ª parte – A consolidação de modelos de espetáculo remoto, durante a pandemia. Diferentes modos estéticos de apresentação.

- Como foi a construção/adaptação e como foram suas experiências em espetáculos apresentados-e-ou-transmitidos por mídias digitais?

Variações previstas para essa questão

- A construção de espetáculos intermediados para múltiplas redes.
- A transmissão e registro de espetáculos (câmera-e-cena).
- A reformulação de cenas para transmissão remota digital e para versões em vídeo.
- Como você (artista / produtor / técnico), quais as principais diferenças que você enxerga nesse formato de apresentação remota, em relação ao presencial?
- Como estimular o espectador a uma participação ativa nessa relação intermediada pelos meios digitais? É possível jogar com o público através-e-com os aparelhos? Quais as implicações desse jogo?
- Que adaptações foram necessárias? Houve alguma preocupação específica com o engajamento e visualizações? O grupo fez algum investimento para impulsionar postagens?
- Como você percebe as implicações dessa virtualização do espetáculo nas relações afetivas entre artistas e público? Houve algum meio de retorno-e-ou-participação

do público ante o espetáculo? Você entende ser possível a interação quando a presença se torna virtual?

3ª parte – O ensino de teatro pela modalidade remota, durante a pandemia.

- Como foram suas experiências no ensino de teatro utilizando mídias digitais? Você acredita ser possível a realização de aulas completamente remotas? Ou utilizando parcialmente essas ferramentas de interação remota?
- É possível utilizar a noção de jogo e brincadeira, presentes na ludicidade do fazer teatral, também no ambiente virtual? E nesse sentido, seria possível também jogar e brincar com os aparelhos? Ou seja, jogar com aspectos de funcionamento desses aparelhos propositadamente?
- Quais as possibilidades do uso de mídias digitais você enxerga para o ensino de artes, mais especificamente, de teatro?
- Poderia esta tele-presença democratizar o acesso a essas atividades? Ou poderia provocar uma cisão entre aqueles que teriam acesso direto, presencial, e outros apenas através da forma remota-digital, distanciada?

4ª parte – A retomada após a vacinação e recuperação pós-pandemia. A relação com os algoritmos e estruturas das redes sociais.

- Após a reabertura das salas de teatro para o público presencial, você teve alguma outra experiência em espetáculos transmitido por mídias digitais?
- Como funciona a interação do grupo nas redes? Foi construída alguma estratégia específica? Há alguém que tenha essa função específica de cuidar dos perfis de interação do grupo com as redes?
- É possível jogar com o aparelho proposital-e-teatralmente? É possível jogar com o público através-e-com os aparelhos? Quem seria autor, nessa relação artista-e-aparelho?

- Pensando que estamos aqui em um registro audiovisual, de que modo você, (artista / produtor / técnico / professor) este teatro remoto-digital dialoga com o campo audiovisual e cinematográfico, inclusive no jogo com os aparelhos para a produção de imagens-técnicas?

Encerramento

Novamente imagens do interior de um teatro. Possível repetição de trechos anteriores, enquanto o narrador faz uma última fala.

Voz off - Nosso barco de papel vai se desfazendo e preciso me despedir de você que me acompanhou até esse momento. Se não temos vislumbre de um porto seguro, é justamente porque nossa viagem não acaba aqui e, ao menos de minha parte posso dizer que seguirei ecoando o que passei ao longo de todas essas paragens.

“O tempo à nossa disposição, infelizmente, está acabando. Cloto e Láquesis terminaram a sua tarefa, e agora é a minha vez. Espero que os Senhores possam me desculpar, mas neste instante, que estou medindo com uma clepsidra diferente da sua, apareceu para todos o mesmo ano, o mesmo mês, o mesmo dia, a mesma hora de cortar o fio. E é isso que, com amargura, acreditem, estou encarregada de fazer. Agora. Imediatamente. Já.” (Tabuchi, 2004, p.188).

Referências citadas

- DUARTE, Jorge. “Entrevista em profundidade”. Em Duarte, Jorge e Barros, Antonio (org.). **Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação** (pp. 62-64). São Paulo: Atlas, 2005.
- FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa Preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- TABUCHI, Antônio. **Está ficando tarde demais**. Trad. Ana Lúcia Ramos Belardinelli. Rio de Janeiro, Rocco, 2004.
- FERREIRA, Gustavo Henrique Lima. “Entre Caixa Pretas: Teatro Remoto-digital e a Pandemia”. In: NARDIM, Thaise Luciane; FERREIRA, Gustavo Henrique Lima (org.). **Artes e Mídias: um panorama por pesquisadores da Amazônia brasileira**. Palmas: Eduft, 2020. p. 18-28. Disponível em: https://repositorio.uft.edu.br/handle/11612/2552?locale=pt_BR. Acesso em 25 de out. de 2023.

APÊNDICE 3 - Registros da exibição do documentário curta metragem “Navegando entre Caixas Pretas”

Foram realizadas 3 exibições presenciais e uma online. O curta estreou dia 03/12 no Cine Cultura, depois foi exibido dia 06 de dezembro de 2024 em um dos Laboratórios do Curso de Teatro da UFT e dia 10 de dezembro de 2024 no Cine SESC Palmas. No dia 11 de dezembro de 2024 ele foi exibido online dentro da Jornada de Investigação do Laboratório de Pesquisa em Arte e Tecnologias Interativas, do Grupo de Pesquisa Artefacto CNPQ. Fonte: elaborado pelo autor, 2024.



