

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO – USP
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

MESTRADO EM ARTES CÊNICAS

RODOLFO VAZQUEZ GARCIA

AS FORMAS DE ESCRITURA CÊNICA E PRESENÇA
NO TEATRO EXPANDIDO DOS SATYROS

SÃO PAULO
2016

RODOLFO VAZQUEZ GARCIA

**AS FORMAS DE ESCRITURA CÊNICA E PRESENÇA
NO TEATRO EXPANDIDO DOS SATYROS**

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Área de concentração: Teatro

**Orientador: Prof.-Dr. Marcos Aurélio Bulhões
Martins**

SÃO PAULO
2016

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Garcia, Rodolfo Vazquez

As formas de escritura cênica e presença no Teatro
Expandido dos Satyros / Rodolfo Vazquez Garcia. -- São
Paulo: R. V. Garcia, 2016.

181 p.: il. + DVD, programa de espetáculo.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Artes
Cênicas - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de
São Paulo.

Orientador: Marcos Aurélio Bulhões Martins

Bibliografia

1. teatro expandido 2. presença teatral 3. teatro
ciborgue 4. dramaturgia expandida 5. teatro em campo
expandido I. Martins, Marcos Aurélio Bulhões II. Título.

CDD 21.ed. - 792

FOLHA DE APROVAÇÃO

Autor: RODOLFO VAZQUEZ GARCIA

Título: AS FORMAS DE ESCRITURA CÊNICA E PRESENÇA
NO TEATRO EXPANDIDO DOS SATYROS

Natureza do trabalho: Dissertação de Mestrado
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES (ECA)
DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO (USP)

Grau pretendido: Mestre

Área de Concentração: Teoria e Prática do Teatro

Data da Aprovação: _____ 2016.

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Marcos Aurélio Bulhões Martins, Doutor em Artes Cênicas, ECA-USP

Primeiro titular: _____

Segundo titular: _____

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos os artistas que participaram do projeto *E se fez a humanidade ciborgue em sete dias*, em especial ao parceiro de todos estes anos teatrais, Ivam Cabral, ao orientador Marcos Aurélio Bulhões Martins, que foi fundamental para que este trabalho fosse viabilizado, e a Elizabeth Silva Lopes

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Alberto Guzik e Ivam Cabral em cena de <i>Transex</i> (2004).....	31
Figura 2 – Gustavo Ferreira, Luiza Gottschalk e Ivam Cabral em cena de <i>Não amarás</i> (2014)	59
Figura 3 – Fábio Penna contracenando com avatar de mulher-objeto.....	61
Figura 4 – Katia Calsavara como KCC e Phedra D. Córdoba, com a imagem de Phedra projetada ao fundo	63
Figura 5 – A atriz Katia Calsavara oferece o rosto-iPad a uma espectadora a fim de que esta tire uma selfie.....	64
Figura 6 – Atrizes na cena inicial de <i>Não permanecerás</i> (2014).....	65
Figura 7 – Cena do espetáculo <i>Não saberás</i> (2014), com os atores José Sampaio e Bruno Gael; atrás, os atores Suzana Muniz, Dyl Pires e Samira Lochter	67
Figura 8 – Cena do espetáculo <i>Não saberás</i> (2014), na qual a maquete sofre uma nevasca, provocada pela atriz Samira Lochter	67
Figura 9 – Cena do espetáculo <i>Não saberás</i> (2014), em que a atriz Samira Lochter dialoga com a cabeça-robô	68
Figura 10 – Guilherme Araújo e Henrique Mello na cena de abertura de <i>Não salvarás</i> (2014)	69
Figura 11 – Cena do espetáculo <i>Não salvarás</i> , com a atriz Samira Lochter	70
Figura 12 – Cena do espetáculo <i>Não vencerás</i> (2014), na qual os atores portavam máscaras.	71
Figura 13 – Cena da peça <i>Não vencerás</i> , em que uma nota de 50 reais era queimada.....	72
Figura 14 – Cristo ciborgue em <i>Não saberás</i> (2014).....	82
Figura 15 – Cena das zebras em <i>Não fornicarás</i> (2014)	92
Figura 16 – Cena do espetáculo <i>Não fornicarás</i> , com os atores Sabrina de Nóbile e Marcelo Thomaz	94
Figura 17 – O ator Robson Catalunha e a cabeça-robô (com Luiza Gottschalk como operadora de movimentos e Gustavo Ferreira como voz) em diálogo em cena do espetáculo <i>Não amarás</i>	96
Figura 18 – A atriz Suzana Muniz é cercada pelo robô operado por Pablo Tiscornia em <i>Não permanecerás</i> (2014)	97
Figura 20 – Cabeças-robôs na abertura da cena de <i>Não saberás</i> , operadas pelos atores José Sampaio e Bruno Gael	100

Figura 21 – O ator Tiago Leal contracenando com seus espectros em cena de <i>Não morrerás</i> , a partir de texto de Drauzio Varella (foto de gravação da peça)	103
Figura 22 – Imagem de cena do coro ciborgue do espetáculo <i>Cabaret Stravaganza</i> (2011) ..	108
Figura 23 – Presença híbrida de KCC, protagonizada por Katia Calsavara, ao lado de Henrique Mello e Marcelo Thomaz, em cena de <i>Não morrerás</i>	109
Figura 24 – Fernanda D’Umbra cantando em dueto com a presença espectral involuntária de Nina Simone em <i>Não amarás</i> (2014)	111
Figura 25 – <i>Não amarás</i> : cena em que, após um dueto com a presença espectral de Nina Simone, Fernanda D’Umbra agradece ao público espectral (foto de ensaio)	112
Figura 26 – Ivam Cabral em cena de <i>Cabaret Stravaganza</i> (2011)	113
Figura 27 – Caderno de ensaio de direção com anotações sobre programas de computador a ser usados em improvisos	115
Figura 28 – O ator Pablo Benítez Tiscornia construindo um cenário virtual a partir de sua vocalidade	117
Figura 29 – Caderno de direção, com as observações do dia 27.01.2014 – o ator hacker propõe um improviso em que descobre a senha do perfil de outro ator no Facebook. Pelas três estrelas na lateral esquerda, fica claro o interesse da direção pela proposta.....	122
Figura 30 – Cena dos mortos de <i>Os 120 dias de Sodoma</i> (2005), com os atores Henrique Mello e Andressa Cabral	128
Figura 31 – Maria Casadevall e Robson Catalunha em cena de Roberto Zucco (2009)	129
Figura 32 – Foto de Ivam Cabral e Cléo De Páris com a plateia em <i>Cosmogonia</i> – experimento nº 1 (2005).....	130
Figura 33 – A cena da cidade-luz em <i>Não saberás</i> , com os atores José Sampaio e Suzana Muniz	131
Figura 34 – Diálogo entre os robôs, cena do espetáculo <i>Não saberás</i> (2014).....	136
Figura 35 – O ator Ivam Cabral e sua extensão ciborgue iPad com texto, em cena do espetáculo <i>Cabaret Stravaganza</i> (2011). No iPad, pode-se ler: “Candidato número 1: Sou Ivam Cabral, ator. Aqui, não tenho uma personagem. Sou uma figura dublando Lhasa de Sella que morreu.”	139
Figura 36 – Ivam Cabral, Helena Ignez e Cléo De Páris em cena de <i>Vestido de noiva</i>	141
Figura 37 – Projeção de texto sobre o corpo do ator Tiago Capella em <i>Inferno na paisagem belga</i> (2013).....	142
Figura 38 – Projeção de texto sobre o corpo do ator Tiago Capella em <i>Inferno na paisagem belga</i>	144

Figura 39 – Ensaio de <i>Não amarás</i>	148
Figura 40 – Foto de ensaio de <i>Não amarás</i> – o texto da projeção é: “Obviamente, por ser apenas mais uma entrega, rapidamente o pensamento se dissolve em sua mente.”	149
Figura 41 – Captura de tela do laptop com o PowerPoint da cena do telefonema – 1º slide..	150
Figura 42 – Captura de tela do laptop com o PowerPoint da cena do telefonema – slide 9...	151
Figura 43 – Captura de tela do laptop com o PowerPoint da cena do telefonema – slide 15.	152
Figura 44 – Cena do telefonema ao solitário, com Gustavo Ferreira, Ivam Cabral e Robson Catalunha	153
Figura 45 – Cena da cidade luz em <i>Não saberás</i> , com os atores José Sampaio, Samira Lochter, Dyl Pires, Suzana Muniz e Bruno Gael	168
Figura 46 – Chegada da personagem KCC (Katia Calsavara) carregada por seus médicos (Henrique Mello e Bruno Gael)	169
Figura 47 – Phedra D. Córdoba em <i>Não morrerás</i>	169
Figura 48 – Espetáculo <i>Não morrerás</i> – cena do balão de oxigênio, com os atores Bruno Gael, Fábio Penna, Henrique Mello, Marcelo Thomaz e Tiago Leal.....	172

RESUMO

Esta pesquisa aborda as possibilidades de dramaturgia e de presença que as novas tecnologias da Era Digital oferecem para o fenômeno teatral a partir da observação e reflexão do processo de criação dos espetáculos de Teatro Expandido realizados pela companhia de teatro Os Satyros durante os anos de 2014 e 2015. Usando a abordagem metodológica de pesquisa/ação (Michel Thiollent), as investigações empíricas resultaram na dramaturgia e encenação dos sete espetáculos do projeto *E se fez a humanidade ciborgue em sete dias*. A partir da revisão bibliográfica baseada em pensadores do teatro como Béatrice Picon-Vallin, Josette Féral, Silvia Fernandes, Erika Fischer-Lichte, Marcelo Denny e Jeniffer Parker-Starbuck, bem como em cientistas sociais e estudiosos da Comunicação como Slavoj Žižek, Jürgen Habermas, Zygmunt Bauman, Manuel Castells e Shanyang Zhao, são analisados aspectos do processo de criação de cenas em que as tecnologias contemporâneas contribuíram para formas expandidas de presença e dramaturgia, do ponto de vista do diretor-dramaturgo. A pesquisa visa contribuir para a discussão das potencialidades tecnológicas do teatro contemporâneo. Este trabalho se dirige a alunos de graduação e pós-graduação interessados nas artes cênicas contemporâneas, encenadores interessados em tecnologia da cena e formas expandidas de dramaturgia.

Palavras-chave: teatro em campo expandido, presença teatral, tecnologia da cena, Teatro Expandido, teatro ciborgue, Os Satyros, teatro brasileiro, dramaturgia expandida.

ABSTRACT

This research discusses the possibilities of playwright and presence that the new technologies of the Digital Age offer to the theatrical phenomenon, based on the observation and thinking of the creation process of the augmented theater performances developed by the theater company Os Satyros during 2014. Following the action research methodology proposed by Michel Thiollent, the empirical investigations resulted in the dramaturgy and mise-en-scène of the seven performances of the project “And so was the Cyborg Mankind made in seven days”. From the bibliographic review based on theater thinkers such as Béatrice Picon-Vallin, Josette Féral, Silvia Fernandes, Marcelo Denny and Jeniffer Parker-Starbuck, as well as social scientists such as Slavoj Žižek, Jürgen Habermas, Zygmunt Bauman, Manuel Castells and Shanyang Zhao, a series of scenes and investigations made in the project are analysed. The research aims to contribute to the discussion of the potentialities of contemporary theater. It addresses stage arts graduation and post-graduation students, theater directors interested in stage technology and hybrid stage artists.

Keywords: theater in expanded field, theatrical presence, Augmented Theater, stage technology, cyborg theater, Os Satyros, Brazilian theater, augmented dramaturgy

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
1 O MANIFESTO DO TEATRO EXPANDIDO DOS SATYROS: ORIGENS E PRINCÍPIOS.....	21
1.1 A VIRADA PERFORMATIVA DOS SATYROS: INCORPORANDO NOVAS PRESENCAS NA ESCRITURA CÊNICA (OU OS SATYROS NO REINO DE SERENDIPE) 22	
1.2 PRIMÓRDIOS E ESCOPO DA INVESTIGAÇÃO DO TEATRO EXPANDIDO DOS SATYROS	35
1.3 OS PRINCÍPIOS DO TEATRO EXPANDIDO	44
1.4 AS EXPERIÊNCIAS DE TEATRO EXPANDIDO DOS SATYROS.....	52
1.4.1 Pesquisas Iniciais.....	53
1.4.2 Experimentos Cênicos de E se fez a humanidade ciborgue em sete dias	55
2 AS FORMAS DE PRESENÇA EXPANDIDA OBSERVADAS NO TEATRO EXPANDIDO DOS SATYROS	74
2.1 A PRESENÇA NO TEATRO DOS SATYROS (1989-2009).....	76
2.2 AS NOVAS FORMAS DE PRESENÇA NO MUNDO CONTEMPORÂNEO	78
2.3 NOVAS FORMAS DE PRESENÇA NO TEATRO EXPANDIDO DOS SATYROS 81	
2.4 A TELEPRESENÇA E A TELECOPRESENÇA.....	85
2.4.1 A Telecopresença Corporal.....	88
2.4.2 A Copresença Virtual	95
2.4.3 A Telecopresença Virtual.....	97
2.4.4 Copresença Hipervirtual.....	100
2.5 AS FORMAS DE PRESENÇA DIGITAL ESPECTRAL.....	102
2.6 O IMPACTO DA PRESENÇA EXPANDIDA NA CENA DOS SATYROS	114
2.7 DESAFIOS ÉTICOS E LIMITAÇÕES DA TECNOPRESENÇA NO TEATRO EXPANDIDO DOS SATYROS	117
3 OS NOVOS HORIZONTES DA DRAMATURGIA NA EXPERIÊNCIA DO TEATRO EXPANDIDO DOS SATYROS	125
3.1 A TRAJETÓRIA DRAMATÚRGICA DOS SATYROS (1989-2009).....	127
3.2 OS DESAFIOS TEMÁTICOS DA DRAMATURGIA EXPANDIDA DO PROJETO CIBORGUE	131
3.3 NOVOS MEIOS TECNOLÓGICOS PARA O TEXTO TEATRAL NA CENA EXPANDIDA	138
3.4 POLIFONIA DRAMATÚRGICA NA CENA EXPANDIDA DOS SATYROS....	154
CONSIDERAÇÕES FINAIS	175
REFERÊNCIAS.....	182
ANEXOS	189

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa foi realizada com o intuito de contribuir para as investigações sobre as relações entre a cena teatral contemporânea e as potencialidades oferecidas pelo desenvolvimento tecnológico da Era da Informação, a partir da pesquisa-ação desenvolvida sobre o Teatro Expandido¹ dos Satyros² durante os ensaios, reflexões, investigações e construção dos sete espetáculos do projeto *E se fez a humanidade ciborgue em sete dias*. Entendemos a Era da Informação como aquela em que “a nova sociedade emergente... é capitalista e também informacional, embora apresente variação histórica considerável nos diferentes países, conforme sua história, cultura, instituições e relação específica com o capitalismo global e a tecnologia informacional” (CASTELLS, 1999, p. 50). O termo *Teatro Expandido* refere-se à forma teatral que investiga as potencialidades dos recursos tecnológicos do século XXI, pois “hoje, paradoxalmente, para discutir o humano, o teatro deve ir para além do humano, para o universo tecnológico, como forma mais poderosa de expressar a condição da humanidade expandida” (GARCÍA VÁZQUEZ, 2011, p. 77). Para o Teatro Expandido, essa nova condição humana “parte do princípio que o corpo é a plataforma física a partir da qual o ser humano se expande e se manifesta diante do mundo utilizando-se de vários recursos tecnocientíficos disponíveis” (GARCÍA VÁZQUEZ, 2011, p. 76).

O projeto teve sua estreia em março de 2014 e ficou em cartaz ininterruptamente durante sete meses no Espaço dos Satyros Um, em São Paulo, e posteriormente durante o ano de 2015. Cada um dos sete espetáculos do projeto se dedicava a abordar um dos temas expandidos propostos pelo grupo: *Não amarás* (a experiência do amor e da solidão nas grandes metrópoles), *Não fornicarás* (as possibilidades do sexo digital e suas contradições), *Não morrerás* (a exacerbação da tecnologia médica e farmacêutica e a dissolução da morte como experiência), *Não permanecerás* (o impacto da fragmentação dos conceitos de espaço e tempo em nosso cotidiano), *Não saberás* (os conflitos entre a civilização pós-industrial e a natureza), *Não salvarás* (as formas digitais de religiosidade) e *Não vencerás* (a luta pela expressão do indivíduo digital contra os poderes constituídos nas democracias representativas).

¹ A expressão Teatro Expandido foi criado em 2009 por Os Satyros para definir a investigação estética realizada pelo grupo sobre as relações entre as tecnologias do século XXI e a cena teatral, que resultaram inicialmente no espetáculo *Hipóteses para o amor e a verdade* (2010). O termo se distingue da utilização do termo “teatro em campo expandido”, feita por pensadores como Silvia Fernandes e Martha Isaacsson. Tal distinção é discutida no capítulo 1.

² Coletivo brasileiro de teatro e ativismo fundado em 1989 por Ivam Cabral e Rodolfo García Vázquez.

Como objetivos específicos desta pesquisa, busquei analisar as novas formas de presença cênica e de dramaturgia que as tecnologias do século XXI disponibilizam atualmente para o teatro, a partir da experiência concreta dos Satyros.

As formas de presença verificadas no Teatro Expandido dos Satyros foram analisadas a partir de estudos de teóricos da comunicação e da sociologia como Erwin Goffman, Shanyang Zhao, Giuseppe Riva e Giuseppe Mantovani. Por outro lado, as potencialidades dramáticas que o Teatro Expandido trouxe para o trabalho dos Satyros são analisadas a partir de três princípios: as novas temáticas, a forma de escrita polifônica (baseada no conceito de Bakhtin) e o leque de meios de expressão textual na cena.

A tecnologia e o teatro

Apesar da relação visceral entre a tecnologia e a cena teatral, com desdobramentos fundamentais para a estética espetacular, esta sempre foi negligenciada na análise do fenômeno teatral pelos pensadores clássicos ocidentais. A tradição aristotélica, em seu pendor platônico, exaltava a experiência estética do texto teatral em si, em detrimento da concretude da cena. No decorrer da história do teatro europeu, em especial após a Renascença, o aristotelismo contribuiu enormemente para essa negligência teórica em relação ao aspecto tecnológico no teatro. Como bem define Parker-Starbuck: “...segundo os elementos hierarquizados do drama de Aristóteles, as formas teatrais que colocam ênfase nos efeitos tecnológicos se situam na categoria ‘espetáculo’, e são consideradas entretenimento mais do que drama sério” (PARKER-STARBUCK, 2011, p. 5).

Representativo de outra possibilidade para o entendimento da relação entre teatro e tecnologia, o livro fundador do teatro clássico hindu tem uma abordagem muito ampla e detalhada do fenômeno teatral. O *Natya Shastra* exalta a dimensão religiosa da experiência cênica em todos os seus aspectos, inclusive a questão tecnológica, tal como “o método de construção do teatro” (BHARATA-MUNI, 1951, p. 19), especificando até mesmo as formas de construção do edifício teatral e advertindo que “qualquer coisa recitada ou dita em um teatro demasiado grande perderá eufonia pois a enunciação das sílabas se tornaria indistinta para espectadores que não se sentassem suficientemente próximos ao palco” (BHARATA-MUNI, 1951, p. 20).

Tais preocupações técnicas também estavam presentes nos artistas cênicos da Grécia clássica, pois a cena teatral da época empregava uma série de recursos tecnológicos dos mais avançados disponíveis para a sua realização. A “magnífica acústica do teatro ao ar livre da Antiguidade [que permitia que] o menor sussurro [fosse] levado aos assentos mais distantes” (BERTHOLD, 2001, p. 114) não era fruto do acaso, mas do conhecimento tecnológico e das pesquisas feitas pelos gregos sobre a questão da tecnologia do som. As traquitanas criadas pelos *mechanopoioi* utilizavam conhecimentos de arquitetura grega. A máscara clássica era criada com a utilização de “linho revestido de estuque, prensada em moldes de terracota – amplificava o poder da voz” (BERTHOLD, 2001, p. 114). Assim, apesar da negligência artistotélica em relação ao aspecto tecnológico da cena, era inegável a grande preocupação tecnológica entre os artistas cênicos gregos.

Os Satyros e a produção acadêmica sobre o grupo

Outro objetivo desta dissertação também é o de lançar luz sobre a evolução estética do trabalho teatral dos Satyros, focando sua análise especificamente no desenvolvimento das suas investigações de Teatro Expandido. Em seus vinte e sete anos de trajetória, Os Satyros³ se caracterizam por um trabalho contínuo nas áreas de teatro, artes e intervenção sociocultural. Em seu currículo constam mais de 80 produções teatrais apresentadas em quinze países. Além das realizações teatrais, o coletivo tem atuado em áreas como cinema, TV, produção de festivais de cultura, literatura, pedagogia teatral, intervenção urbana e rádio. Os Satyros também idealizaram o maior festival livre de artes de São Paulo, as Satyrianas, que se realiza desde 2001 na Praça Roosevelt, local onde está sediado o coletivo, e que reúne anualmente ao redor de 40.000 pessoas para assistir a mais de 1.000 apresentações durante 4 dias na primavera. Os Satyros também foram idealizadores e cofundadores da organização social Associação dos Artistas Amigos da Praça, responsável pela idealização e gestão do projeto pedagógico da SP Escola de Teatro⁴, financiado pelo governo do Estado de São Paulo.

Apesar da grande quantidade de estudos acadêmicos sobre Os Satyros, o que se observa é que, à parte a dissertação sobre o Teatro Veloz, de Ivam Cabral, as reflexões teóricas sobre a estética teatral do grupo são escassas, restritas basicamente a artigos de jornal e críticas. A maior

³ Para conhecer o trabalho atual da companhia, sugere-se a visita ao site de Os Satyros: www.satyros.com.br.

⁴ Para conhecer a SP Escola de Teatro, sugere-se a visita ao site www.spescoladeteatro.org.br.

parte dos estudos acadêmicos sobre os Satyros refere-se ao impacto urbanístico, político, sociocultural e geográfico do trabalho da companhia, em especial desde sua chegada à Praça Roosevelt. Tais estudos são fundamentais para que se possam compreender aspectos importantes da ação do grupo. Eles fazem parte da sua história artivista, pois “de uma perspectiva disciplinar, qualquer arte engajada com a sociedade e com as pessoas dentro dela demanda uma leitura metodológica que é, pelo menos parcialmente, sociológica” (BISHOP, 2012, p. 7, T.A.). No entanto, esses estudos não se dedicam às questões estéticas levantadas pela produção teatral de Os Satyros.

No campo da dramaturgia, o trabalho de Antonio Manuel Ferreira, da Universidade de Aveiro, aborda a forma de construção do espetáculo *De profundis*, de 2002) (FERREIRA, 2007). No âmbito da antropologia social, Marcela Maria Soares da Silva realizou uma dissertação de mestrado sobre o impacto da presença dos Satyros no entorno da Praça Roosevelt (SILVA, 2015) e Bernardo Fonseca Machado analisou o trabalho dos Satyros no contexto da produção teatral paulista (MACHADO, 2012). Daniela Palma aborda o trabalho dos Satyros no escopo da Ciência da Comunicação em sua tese de doutorado (PALMA, 2010), assim como Rodrigo Arrigoni em sua dissertação de mestrado *O espaço comunicativo no teatro dos Satyros: o ator e o espectador* (ARRIGONI, 2006). Steven K. Smith, em sua tese de doutorado de Filosofia na Universidade do Wisconsin-Madison, aborda o trabalho dos Satyros do ponto de vista do ativismo político (SMITH, 2008). Na área de arquitetura e urbanismo, Os Satyros também foram objeto de estudo em teses com abordagens variadas (PIETRARÓIA, 2014; YAMASHITA, 2013), assim como em geografia humana (FERREIRA, 2009, pp. 86 a 94), em sociologia (LIMEIRA, 2011) ou na intersecção entre o lugar teatral e o urbanismo (SIMÕES DE ALMEIDA, 2010).

É notável, apesar de tamanha reflexão acadêmica sobre o grupo, a ausência de estudos sobre Os Satyros na área da estética teatral, em especial no que se refere a dramaturgia e processos de criação cênica. Ao me debruçar sobre o Teatro Expandido dos Satyros, pretendo contribuir para a compreensão da estética teatral do grupo e de que modo ela se articula do ponto de vista teórico ao seu artivismo. Desse ponto de vista, somente por meio do entendimento da forma como se dão as articulações entre as dimensões estética e política é que se pode ter uma visão global do trabalho dos Satyros.

Nos primórdios do Teatro Expandido, no meu artigo inicial (GARCÍA VÁZQUEZ, 2011) sobre as pesquisas que pretendíamos desenvolver nos anos seguintes, fica claro o princípio de que nenhuma pesquisa estética formal se sustenta por si própria. O trabalho dos Satyros sempre se pautou pela ideia de “arte como crítica da alienação, como realização

exemplar de seus poderes criativos, como reconciliação ideal do sujeito e do objeto, do universal e do particular, da liberdade e da necessidade, da teoria e da prática, do indivíduo e da sociedade” (EAGLETON, 1993, p. 266). A pesquisa formal está sempre aliada a uma reflexão sociopolítica crítica e um entendimento do papel cultural do grupo no contexto social. Tal princípio, sempre presente na produção do grupo, é decorrente do entendimento de que o diálogo crítico com a sociedade baseia sua forma de produção cultural, nas mais variadas esferas de atuação. Tanto no teatro quanto na literatura, na música, nas artes visuais, na produção de eventos culturais (como as Satyrinas), na pedagogia teatral e no cinema, Os Satyros têm buscado sempre uma atuação dialógica e crítica.

A Pesquisa

Formulei esta pesquisa-ação a partir da metodologia proposta por Michel Thiollent, em que a pesquisa de base empírica foi concebida e realizada “em estreita associação com uma ação ou com a resolução de um problema coletivo e na qual os pesquisadores e os participantes representativos da situação ou do problema estão envolvidos de modo cooperativo ou participativo” (THIOLLENT, p. 14). Tal pesquisa foi realizada por meio de um projeto de sete experimentos cênicos, com encenações que foram “geradas a partir de um modelo de ação” (KOUDELA, 2008, p. 45). Os ensaios investigaram os temas e as formas cênicas do Teatro Expandido dos Satyros, a partir dos desafios propostos para o projeto, inspirados nas referências concretas de espetáculos anteriores de Teatro Expandido realizados pelos Satyros (*Hipóteses para o amor e a verdade*, 2009; *Cabaret Stravaganza*, 2010; e *Inferno na paisagem belga*, 2013) e pelo artigo-manifesto escrito por mim, denominado “Em busca do Teatro Expandido” (GARCÍA VÁZQUEZ, 2011). Os sete espetáculos do projeto *E se fez a humanidade ciborgue em sete dias* foram apresentados de março a setembro de 2014. Durante esse período de temporada, Os Satyros se dedicaram à manutenção e à incorporação de novas cenas, dando continuidade à investigação.

As etapas desse trabalho foram: uma revisão bibliográfica inicial nos campos da teoria do teatro, da comunicação, das ciências sociais e da filosofia; o planejamento da pesquisa; sua realização e a análise dos resultados obtidos ao longo desta. As etapas desse projeto sofreram algumas alterações de cronograma à medida que a pesquisa era realizada e percalços surgiam. Houve, também, uma necessidade de pesquisa de novas fontes bibliográficas para poder fazer a análise final dos resultados.

A revisão bibliográfica foi realizada a partir do estudo de diferentes campos de conhecimento: teatro contemporâneo, teatro em campo expandido, performatividade, cyberart, teatro ciborgue, estudos sobre a Era Digital e teorias da comunicação sobre as formas contemporâneas de presença. Na leitura de várias fontes de teoria teatral contemporânea, me debrucei sobre textos de Erika Fischer-Lichte, Josette Féral, Béatrice Piccon-Valin, Hans-Thies Lehmann, Patrice Pavis, Jacques Rancière, entre outros. Como referências de arte contemporânea, os textos de Elizabeth Bishop foram fundamentais para minha reflexão sobre o ativismo. A bibliografia brasileira sobre o teatro contemporâneo inclui pensadores como Elizabeth Silva Lopes, Silvia Fernandes, Marta Isaacsson, Gabriela Lírio Gurgel Monteiro, Luiz Fernando Ramos, Marcelo Denny de Toledo Leite, Marcos Bulhões Martins, entre outros. Outro campo de estudo importante foram as reflexões sobre a teoria ciborgue, de pensadores como Donna Haraway, Hari Kunzru e o antropólogo brasileiro Tomaz Tadeu. Os estudos na área das relações entre arte e tecnologia focaram-se tanto em estudos de artistas multidisciplinares pioneiros como Sterlac, Marcus Bastos e Eduardo Kac, como nas reflexões mais específicas da recente produção sobre o teatro ciborgue, de estudiosos como Jennifer Parker-Starbuck, Izabella Pluta, Valéria Radrigán, Anxo Abuín González e Pablo Benítez Tiscornia. Também me debrucei sobre estudos de pensadores sociais contemporâneos, a fim de ampliar o olhar da pesquisa para as questões sociopolíticas da Era Digital, em especial no que se refere aos temas abordados pelo projeto dramaturgico da pesquisa, mediante reflexões de Jürgen Habermas, Slavoj Žižek, Manuel Castells e Pierre Lévy. No estudo da questão de presença na contemporaneidade, necessária para o entendimento das formas teatrais que estávamos investigando, foram revistas as obras de pensadores como Erwin Goffman, Giuseppe Mantovani, Giuseppe Riva e, em especial, Shanyang Zhao. Finalmente, na abordagem da questão da polifonia dramaturgica, recorri aos estudos da obra e dos conceitos de Bakhtin.

O planejamento da pesquisa foi realizado antes do processo dos ensaios, no entanto foi submetido a algumas modificações durante a própria execução da pesquisa. Tal planejamento levou em consideração as necessidades específicas do projeto, que contaria com um processo de *devising*⁵ em que todos os artistas partilhariam o processo de criação artística e quase todas as fronteiras entre as funções cênicas seriam eliminadas. O planejamento foi bastante complexo, considerando-se que o grupo amplo de quase trinta artistas seria dividido em subgrupos menores que deviam ser articulados para cada um dos sete espetáculos previstos no projeto. Na

⁵ O artigo “A prática do devising” de Deirdre Heddon e Jane Milling esclarece o conceito de devising. Pode-se dizer que o teatro colaborativo é uma das formas possíveis de devising que, no entanto, abarca muitas outras formas de processos artísticos (HEDDON; MILING, 2014).

fase de planejamento, foram definidos os diretores-assistentes de cada projeto e os provocadores que enviariam materiais (textos, entrevistas, artigos) a ser utilizados em cada um dos espetáculos.

A realização da pesquisa em si foi iniciada com o processo de ensaios dos sete espetáculos. Os ensaios se realizaram de janeiro a março de 2014, com oito horas diárias, e cada subgrupo marcava ensaios em horários diferenciados. Após a estreia, em março de 2014, os espetáculos foram apresentados diariamente durante mais de dois meses e posteriormente foram concentrados em apresentações aos finais de semana (sexta, sábado e domingo). Mesmo após a estreia, continuamos a investigar novas possibilidades de cenas expandidas com os subgrupos, gerando novas pesquisas. Eventualmente, algumas dessas cenas foram incorporadas aos espetáculos.

A análise dos resultados obtidos foi iniciada imediatamente após a estreia do projeto. Os depoimentos dos atores e as observações do público, aliados às percepções pessoais, contribuíram de forma decisiva para a análise dos resultados obtidos.

O trabalho de investigação envolveu 30 artistas que atuaram nas sete montagens, sendo que a grande maioria destes atuava, no mínimo, em duas montagens diferentes. No decorrer do ano de 2014, pudemos reavaliar o trabalho e realizar novas pesquisas que eram, eventualmente, incorporadas às montagens. Isso deu ao projeto um caráter de investigação prolongada, realizada na presença de espectadores que semanalmente tinham a oportunidade de assistir a novas cenas expandidas. Foram realizadas mais de 150 apresentações públicas do projeto, totalizando um público superior a 10.000 pessoas.

Para a análise da experiência de Teatro Expandido realizada, utilizei-me dos seguintes materiais: cadernos de notas de direção, fotografias, vídeos dos espetáculos, entrevistas com os atores, debates com convidados, artigos de jornais e revistas, palestras realizadas no escopo do projeto e uma extensa revisão bibliográfica nos campos da Teoria do Teatro, da Sociologia e da Ciência da Comunicação. O processo de análise do trabalho se dava concomitantemente à realização da investigação cênica, mas continuou no período posterior com o acesso aos materiais acima mencionados. Grande parte da bibliografia utilizada não está disponível em língua portuguesa, o que tornou necessário, para citação nesta dissertação, que eu fizesse a tradução de inúmeros trechos de obras originais em inglês, francês, espanhol e alemão. Tive alguma dificuldade na tradução de alguns termos, pois não foi possível localizar correspondentes em português. Nesses casos, mantive a expressão no idioma original, tentando explicar o conceito da palavra.

No primeiro capítulo, trago à luz a trajetória do grupo, de sua fundação até o advento do Teatro Expandido, a partir do conceito de serendipidade, que pode ser definida como uma habilidade para dialogar e interagir com os acontecimentos e as oportunidades que se colocam na trajetória de um agente. Coletivo fundado em 1989, Os Satyros tiveram seu início no Brasil, mas, depois de pouco mais de dois anos de atuação em São Paulo, decidiram-se por um autoexílio na Europa, sediando-se em Portugal até 1999. Inicialmente um grupo de pesquisa teatral que buscava textos de grandes dramaturgos para suas montagens, Os Satyros passaram a explorar, a partir de sua chegada à Praça Roosevelt em dezembro de 2000, outras possibilidades teatrais. O aspecto documental surgiu com a influência do universo travesti e transexual da Praça nos primeiros anos, devido ao convívio diário que tínhamos com a comunidade. Essa mudança de paradigma fez com que Os Satyros passassem a dirigir seu olhar artístico sobre as relações com o entorno, estimulando possibilidades de uma produção teatral com dramaturgia própria a partir das questões levantadas por este. Ainda a partir de sua serendipidade, surgiu a oportunidade para seu trabalho com a periferia de São Paulo, na comunidade do Jardim Pantanal, com os ex-detentos, prostitutas e outros grupos sociais do entorno. E todas essas comunidades foram determinantes para uma série de pesquisas estéticas desenvolvidas pelos Satyros, em espetáculos como *Transex* (2004), *A vida na Praça Roosevelt* (2005), *Hipóteses para o amor e a verdade* (2010), *Cabaret Stravaganza* (2011) e *Pessoas perfeitas* (2014), entre outros. Ainda no primeiro capítulo, busco traçar os fundamentos do Teatro Expandido dos Satyros, a genealogia da construção desse conceito e as questões que preocupavam o grupo naquele momento inicial, que ocorreu em 2009. Também busco estabelecer de que forma a revolução tecnológica contemporânea afetou a estética do grupo. Finalmente, analiso os cinco fundamentos articuladores do Teatro Expandido dos Satyros (espaçotemporal, formal, político, temático e tecnocientífico) e as questões que eles despertaram para sua produção inicial. O fundamento articulador temático traz a questão de que os novos tempos da Era Digital e da vertiginosa sucessão de potencialidades do convívio humano nos levam a conviver com novos desafios que devem ser enfrentados pela dramaturgia expandida.

No capítulo II, faço uma análise dos experimentos cênicos realizados no projeto *E se fez a humanidade ciborgue em sete dias* a partir da questão das possibilidades de presença que o Teatro Expandido dos Satyros propiciou. No início do capítulo, tento abordar o conceito de presença dentro da literatura sobre o assunto, tanto de pensadores clássicos das Ciências Sociais, como Erwin Goffman, quanto dos estudiosos das presenças tecnológicas da área das Ciências da Comunicação, como Giuseppe Mantovani e Shanyang Zhao, além das observações

sobre a telepresença feitas pela estudiosa de teatro Béatrice Picon-Valin. A partir desses estudos, identifico e analiso as diferentes formas de presença cênica empregadas no Teatro Expandido dos Satyros, tais como a telecopresença corporal, a telecopresença virtual, a copresença hipervirtual e a eletropresença espectral. Ao fim do capítulo, discuto os desafios éticos implicados nessas formas de presença, que acabaram provocando uma série de questionamentos ainda não esclarecidos na produção do grupo.

No capítulo III, faço inicialmente um relato sobre a questão da dramaturgia nos Satyros durante os primeiros vinte anos de sua trajetória. Nesse período, trabalhamos basicamente com textos clássicos da dramaturgia universal, adaptações de obras literárias e os primórdios da pesquisa de uma dramaturgia documental. Em seguida, busco analisar a virada do entendimento da dramaturgia textual na produção do grupo a partir da pesquisa sobre o Teatro Expandido. São analisados basicamente três aspectos dessa virada: o surgimento de novos temas, os novos meios tecnológicos para a inserção do texto teatral na cena expandida e a polifonia dramaturgic. No caso dos novos temas, abordo questões como a bioética, as relações entre o mundo físico e o mundo digital e as novas formas de atuação sociopolítica. Com relação aos novos meios tecnológicos para a inserção do texto teatral em cena, busco discutir como da voz do ator, considerada o meio supremo para a transmissão textual na cena, passamos a contar com outras possibilidades de transmissão textual, como vozes pré-gravadas, projeções textuais e programas de computador projetados. Finalmente, em matéria de polifonia dramaturgic, discuto as possibilidades polifônicas no teatro contemporâneo, a partir do conceito de Bakhtin, e como estas foram utilizadas nos espetáculos expandidos dos Satyros.

Com esta dissertação, busco contribuir para o debate de ideias sobre o impacto das novas tecnologias da Revolução da Informação Digital sobre o convívio humano e como este pode gerar novas possibilidades para o teatro contemporâneo, em especial a partir da questão das novas formas de presença e da dramaturgia teatral. O público a ser atingido com este trabalho é formado por profissionais e pesquisadores do teatro de investigação, estudantes de artes cênicas, dramaturgos, atores, cenógrafos, sonoplastas e outros artistas da cena interessados no uso de tecnologias no teatro contemporâneo e nas potencialidades do teatro ciborgue.

1 O MANIFESTO DO TEATRO EXPANDIDO DOS SATYROS: ORIGENS E PRINCÍPIOS

Buscamos, aqui, lançar luz sobre as razões das transformações ocorridas no fazer teatral de Os Satyros desde sua chegada à Praça Roosevelt, em dezembro de 2000, e como estas acabaram levando o grupo a investigar e fundamentar, quase uma década depois, as possibilidades tecnológicas para a cena teatral.

O termo *Teatro Expandido* foi cunhado pelos Satyros em outubro de 2009, quando o grupo iniciou suas investigações sobre as potencialidades das tecnologias da Era Digital sobre a cena teatral. Em uma série de debates com o pesquisador e acadêmico José Simões, ele nos provocou sobre as possibilidades da tecnologia para a cena teatral, em especial sobre a realidade aumentada⁶ e a telefonia. Até então, não havia uma discussão sobre as potencialidades tecnológicas na produção estética satyriana. As inovações tecnológicas, especialmente na área de equipamentos de sonorização, iluminação e vídeo, eram incorporadas de maneira inconsciente, sem uma reflexão dos artistas dos Satyros sobre como estas afetariam nossas próprias opções estéticas. As transformações vertiginosas nos equipamentos cênicos no período de 20 anos de existência do grupo (1989-2009) nos pareciam naturais, inevitáveis e, acima de tudo, bem-vindas.

A partir de outubro de 2009, no entanto, mudamos nossa compreensão do significado da tecnologia para a produção teatral dos Satyros. Mais do que isso, passamos a associar as profundas transformações tecnológicas que a Era da Sociedade em Rede⁷ trazia a uma nova condição humana. Inevitavelmente, começamos a entender que, para expressarmos esteticamente esta nova sociedade, deveríamos revolucionar o teatro produzido pelos Satyros.

Essa “virada tecnológica” dos Satyros, no entanto, não pode ser compreendida se não for contextualizada em um movimento mais profundo de transformação na produção teatral do grupo e que está basicamente relacionado àquilo que denominamos serendipidade, característica desenvolvida pelo grupo para construir sua trajetória de resiliência e produção estética durante os primeiros anos de sua chegada à Praça Roosevelt.

⁶ O site <http://realidadeaumentada.com.br/realidade-aumentada/> define a realidade aumentada como “a integração de informações virtuais a visualizações do mundo real (por exemplo, através de uma câmera)”.

⁷ Termo cunhado por Manuel Castells para definir a condição das sociedades contemporâneas em seu livro **Sociedade em rede**. Também utilizaremos os termos Era Digital e Era da Informação para nos referirmos ao mesmo fenômeno.

1.1 A VIRADA PERFORMATIVA DOS SATYROS: INCORPORANDO NOVAS PRESENÇAS NA ESCRITURA CÊNICA (OU OS SATYROS NO REINO DE SERENDIPE)

Certa vez li um conto de fadas ingênuo, chamado “Os três príncipes de Serendipe”; na ocasião em que suas altezas viajaram, estavam sempre fazendo descobertas, por acidente ou sagacidade, de coisas pelas quais não estavam em busca: por exemplo, um deles descobriu que um camelo cego do olho direito tinha viajado pela mesma rota recentemente, porque a grama havia sido comida apenas pelo lado esquerdo, onde ela estava em piores condições do que pela direita – agora você entende serendipidade? Uma das mais notáveis experiências dessa sagacidade accidental (pois você deve perceber que nenhuma descoberta de algo que você busca vem de acordo com essa descrição)⁸ (LEWIS, 1960, p. 407-8).

Em 28 de janeiro de 1754, o intelectual inglês Horace Walpole escreve uma carta ao amigo Horace Mann, na qual explica como criara o neologismo “serendipity”. Seria inspirada pelo conto lendário “Os três príncipes de Serendipe”, cujos heróis estariam sempre fazendo descobertas, por acaso e sagacidade, de coisas pelas quais não estavam originalmente em busca. Serendipidade não seria, portanto, um simples acaso, ou o desenrolar de eventos casuais. Na verdade, serendipidade é a habilidade ou capacidade de enxergar pontes onde os outros enxergam apenas vazios. Os eventos inesperados acabam por ser incorporados de forma prazerosa à busca empreendida pelo indivíduo, que consegue enxergar no aleatório as oportunidades para conectar os eventos arbitrários à sua trajetória de forma rica. O acaso, portanto, seria um evento arbitrário na vida de um indivíduo; a serendipidade seria a capacidade de incorporar esse evento arbitrário à sua trajetória, de forma feliz.

Assim como os cientistas, os artistas também costumam ter uma visão autorreferencial e autossuficiente. No caso dos cientistas, baseada na lógica e na previsibilidade. No caso dos artistas, baseada na vontade própria e na força expressiva.

A serendipidade, no entanto, tem sido reconhecida por muitos pesquisadores como uma fonte fundamental para o mundo das invenções, da criatividade e das descobertas. Segundo o pesquisador Pek van Andel, serendipidade seria “a arte de fazer descobertas não buscadas” (ANDEL, 1994, p. 631).

Serendipidade trata da feliz sagacidade com que respondemos a – e interagimos com – eventos casuais que possam ocorrer em nossas vidas, que não estavam previstos em nosso

⁸ “I once read a silly fairy tale, called The Three Princes of Serendip; as their highnesses travelled, they were always making discoveries, by accidents and sagacity, of things which they were not in quest of: for instance, one of them discovered that a mule blind of the right eye had travelled the same road lately, because the grass was eaten only on the left side, where it was worse than on the right – now do you understand serendipity? One of the most remarkable instances of this accidental sagacity (for you must observe that no discovery of a thing you are looking for comes under this description).” (Trad. nossa). LEWIS, W.S. **Horace Walpole’s Correspondance**. vol. 20, Londres: Oxford University, 1960, pp. 407-8.

trajeto original. A difícil tradução do termo, no entanto, é adequada para a história de Os Satyros, pois ela define bem a maneira como a trajetória do grupo se desenvolveu, em especial a partir de 2000, quando o grupo chegou à Praça Roosevelt. A serendipidade não é o acaso em si, mas a forma como nos relacionamos com ele, a relação dialética entre o que nos é dado e a sagacidade com que trabalhamos com os acontecimentos, em uma fonte contínua de prazer e descobertas. Em nenhum momento na primeira década de existência dos Satyros houve um projeto racional e elaborado de abordar questões de gênero em nossos trabalhos. O mesmo se pode dizer da pesquisa sobre o Teatro Expandido.

Até o início deste milênio, éramos um grupo de investigação teatral que se articulava em torno de bases textocêntricas, trabalhando a partir de textos teatrais clássicos ou adaptações de romances literários radicais, tais como os romances do Marquês de Sade, as tragédias gregas como *Prometeu agrilhado* (1995), *Electra* (1997) e *Medea* (1999), ou mesmo *Maldoror* (1999), a partir de Lautréamont. Mas já naqueles primeiros anos, mesmo com a base textocêntrica acima mencionada, era possível antever como Os Satyros estavam abertos a testar novas possibilidades teatrais e temas. Em *Prometeu agrilhado*, o grupo já discutia a questão do excesso tecnológico com a falha trágica da contemporaneidade. Em *Maldoror*, havia uma experiência de site specific, com o transporte do público em ônibus totalmente lacrados para pontos distantes do centro de Curitiba e de São Paulo.

A partir de 2000, a Praça Roosevelt passa a ser o reino de Serendipe para o grupo. Os Satyros passam a viver intensamente, a partir de então, as novas descobertas e os acasos inesperados que se colocarão no seu percurso. Partindo deles, uma nova identidade será construída. O contato com o mundo da prostituição e do tráfico no entorno do pequeno teatro da Praça Roosevelt vai ser fundamental para o desenvolvimento de novos horizontes estéticos para o grupo. E o próprio entendimento das possibilidades dos Satyros como agente social em relação direta com seu entorno muda sua percepção das funções do teatro.

Primeiros anos: brincando com a profusão de formas

O artista é um receptáculo para emoções que vêm de todos os lados: do céu, da terra, de um rabisco no papel, de uma forma que passa, de uma teia de aranha.

Pablo Picasso⁹

⁹ PICASSO, Pablo. Entrevista com Christian Zervos. In **Conversation avec Picasso**. Paris: Cahier d'Art. Paris, X, 1935. In H.B. **Teorias da arte moderna**, p. 270.

A primeira montagem dos Satyros, coletivo fundado em 1989 por mim e por Ivam Cabral, foi um espetáculo infantil inspirado em personagens da Commedia dell'Arte, chamado *Aventuras de Arlequim* (1989). Logo em seguida, provocado pela profunda crise que atingia o Brasil, o grupo formado por jovens artistas recém-formados se permite produzir um espetáculo controverso, *Sades ou noites com os professores imorais* (1990), com cenas de sexo e escatologia que chamarão a atenção da mídia e do público. O espetáculo torna-se um *succès de scandale*. Imediatamente, o grupo recebe propostas de vários textos na linha do Marquês de Sade, tanto como adaptações literárias possíveis ou como textos originais de dramaturgos brasileiros e estrangeiros.

Os Satyros se colocam, então, uma questão: havíamos descoberto uma forma estética de impacto que poderia ser aprofundada e investigada com mais rigor. Mas também havia nesse desafio o risco do apego a uma fórmula estética que, no decorrer do tempo, poderia se esvaziar. O debate interno sobre a questão da forma acaba se tornando uma obsessão para o grupo e se transforma em tema da montagem seguinte.

Foi nesse contexto que começamos os ensaios da segunda montagem adulta dos Satyros. *A proposta* (1991) partia da comédia curta *O pedido de casamento* (1888), de Anton Tchekhov. Na verdade, o trabalho fragmentava e desconstruía o texto original. O que poderia soar como um contrassenso continha, efetivamente, a essência da inquietação que Os Satyros desenvolveriam em sua trajetória.

A ideia do espetáculo era simples: durante quase 20 minutos os espectadores assistiam a uma montagem de época, realista, de *O pedido de casamento*. Em um rompante, entrava em cena inesperadamente o “diretor” do espetáculo, dizendo que aquele ensaio estava horrível, cheio de clichês teatrais, e que eles (os atores) deveriam ajudá-lo a procurar novos horizontes para a montagem, ou estariam fadados a fazer uma simples cópia de formas já consagradas. A angústia do diretor era ficar se repetindo, copiando fórmulas teatrais.

A partir desse momento, o espetáculo entrava em uma espiral metateatral *nonsense*, apresentando propostas do diretor com múltiplas estéticas teatrais, que provocavam o riso no espectador pelo exagero formal delirante. Linguagens teatrais eram radicalizadas em cenas cômicas absurdas, até o fim do texto de Tchekhov. Ao escancarar os formalismos da moda teatral, o mote do espetáculo se construía diante do público: a forma não poderia ser algo definido *a priori*, nem mesmo investigado como “lugar a ser alcançado”. Era esse o impasse que enfrentávamos naquele momento. As formas não poderiam comandar nosso processo criativo. Como diria Paul Klee, a arte não trata da forma, mas do processo para se chegar à forma:

O estudo da criação lida com os caminhos que levam à forma. É o estudo da forma, mas enfatiza os percursos para a forma, mais do que a forma em si (...). Essa liberdade na maneira com que a natureza constrói a forma é uma boa escola para o artista. Pode produzir nele o que parece liberdade, e com isso ele pode apoiar-se para desenvolver livremente seus próprios caminhos para a forma¹⁰ (KLEE, 1973, p. 17).

Naquele momento, já contávamos com a produção de um espetáculo infantil inspirado no espírito subversivo do Arlequim da *Commedia dell'Arte*, *Aventuras de Arlequim* (1989), e uma montagem realista ousada e escatológica da obra do Marquês de Sade, *Sades ou noites com os professores imorais* (1990), além de estarmos preparando ainda outra montagem, a partir de leituras da obra artaudiana, com *Saló Salomé* (1991). Também estávamos produzindo a primeira edição das *Satyrianas*, naquela época com o nome de *Folias Teatrais* (1991), evento anual com ares de festival que reúne centenas de artistas das mais variadas expressões. Tudo isso ocorrendo no pequeno espaço do precário Teatro Bela Vista, pouco antes do exílio do grupo na Europa, para onde partimos em junho de 1992.

Os três primeiros anos de existência de Os Satyros permitem observar algumas características que estarão presentes na trajetória do grupo até os dias atuais:

uma produção prolífica e variada – são mais de 70 produções teatrais até o momento, além de inúmeros eventos e ações em outros campos culturais (rádio, cinema, literatura, música, educação etc.). Essas produções foram feitas sempre com ou sem a existência de verbas de patrocínio que permitissem sua realização;

uma estética libertária e crítica – desde o início, Os Satyros buscaram uma atitude independente, assumindo riscos e traçando críticas à opressiva desumanização das relações sociais, sempre respeitando o “poder que cada um (espectador) tem de traduzir à sua maneira o que percebe” (SARRAZAC, 2012, p. 20);

a busca de uma residência artística fixa – onde será apresentada a imensa maioria da nossa produção, com um impacto forte de intervenção urbana. Tanto no Brasil (São Paulo e Curitiba) quanto em Portugal (Lisboa), sempre houve a busca de um espaço que nos tornasse independentes;

¹⁰ Texto original: “The study of creation deals with the ways that lead to form. It is the study of form, but emphasizes the paths to form rather than the form itself... This freedom in nature’s way of building form is a good school for the artist. It may produce in him what seems profound freedom, and with it he can be relied on to develop freely his own paths to form.”

uma dramaturgia própria – a vasta maioria da produção teatral dos Satyros foi escrita por Ivam Cabral e por mim. Trabalhando inicialmente com adaptações literárias, posteriormente os textos acabam sendo escritos a partir de material próprio;

uma atividade contínua no exterior – com um período de exílio em Lisboa de sete anos (1992-1999), uma parceria artística com a instituição alemã Interkunst (1997-2004) e apresentações em mais de 15 países, Os Satyros sempre tiveram um contato intenso com o estrangeiro.

Mas, acima de tudo, o que já ficava claro naquele início era que a trajetória dos Satyros seria marcada por jogos incessantes com formas, sem apego a uma linguagem específica. Assim, os nossos espetáculos eram sempre um work in progress em que as formas estilísticas surgiam como decorrência do trabalho. Estas seriam sempre a consequência (acima de tudo) do processo vivido pelos artistas, e nunca o impulso original dos processos. O cerne da questão do trabalho dos Satyros era sempre o que nos tocava, nos angustiava, em determinado momento.

Esse repúdio de uma forma estética única também se refletia em nossas posições políticas, religiosas, partidárias, econômicas, sociais etc. O caráter anárquico e sempre crítico de todo tipo de instituição nunca significou a negação do diálogo. Ao contrário, Os Satyros sempre contaram, desde o início, com artistas e interlocutores sociais dos mais variados partidos políticos, causas e movimentos sociais. De políticos poderosos a prostitutas, de intelectuais a traficantes, de ultrarreligiosos a libertinos, todo tipo de grupo social era bem-vindo nos Satyros. Mas o que pretendíamos na cena sempre havia sido libertário. Apesar de altamente críticos, Os Satyros nunca pensaram em fazer um teatro que fosse “a transmissão do saber ou do sopro do artista ao espectador” (RANCIÈRE, 2012, p. 19). Ao nunca se negarem ao diálogo, os artistas dos Satyros criaram um espaço teatral profundamente democrático e poroso a várias questões e linguagens estéticas.

Foi nesse contexto de produção artística que surgiu o Teatro Veloz, o conjunto de conceitos e procedimentos criado pelos Satyros, utilizado principalmente durante o período europeu até nossa chegada à Praça Roosevelt. O Teatro Veloz não tinha uma forma fechada, mas buscava respostas variadas em diversas fontes de inspiração. Apesar dessa aparente falta de rigidez metodológica, havia uma busca literária que, *a priori*, determinava o tipo de projeto que iríamos desenvolver na sequência. Esse textocentrismo nos levou a visitar grandes expoentes da literatura dramática, com versões contemporâneas: *Prometeu agrilhoado* (Ésquilo), *Electra* (Sófocles), *Medea* (Eurípides), *Pacto de sangue* (Ramón del Valle-Inclán) e *Maldoror* (Lautréamont, neste caso um texto literário) foram alguns dos trabalhos do período.

Teatro e real: sobre travestis e extraterrestres

A escolha da Praça Roosevelt para ser o espaço geográfico onde instalaríamos a nossa sede não havia sido casual. No ano de 2000, havíamos acabado de chegar a São Paulo, após anos de autoexílio na Europa, e localizamos uma pequena sala de aproximadamente 120 m², com um diminuto hall na entrada. A sala não atendia às dimensões de sala de espetáculos que procurávamos. O pequeno espaço na frente serviria para fazermos um bar que, pensávamos, poderia atender espectadores e artistas à noite. Apesar dessas restrições, consideramos que a localização da Praça era excelente, pois se encontrava em um ponto urbano nevrálgico: fundamento de várias vias de transporte importantes, no coração da cidade, a Roosevelt permitia o acesso rápido a diferentes regiões de São Paulo. Além desses fatores, havia outro desafio a ser enfrentado: tratava-se de uma das regiões mais perigosas da cidade, com altas taxas de criminalidade, prostituição e tráfico de entorpecentes. Mesmo assim, Os Satyros acreditavam que o teatro seria capaz de interagir com aquela realidade e superar as dificuldades mais evidentes. O relato de Alberto Guzik sobre a situação da região é bastante esclarecedor:

(...) pude testemunhar a transformação que Os Satyros propiciaram ao seu entorno, a combalida e decrépita Praça Roosevelt. Outrora um centro de cinemas de arte e bares e restaurantes elegantes, ela estava, em fins dos anos 90, transformada em reduto de traficantes, pequenos marginais, garotos de programa. Além de uma fauna que incluía transexuais, travestis, prostitutas, mendigos de todo tipo e cidadãos de classe média que ocupam os vários edifícios residenciais que formam um paredão à esquerda da Igreja da Consolação. Era um lugar que não se podia atravessar à noite sem receio (GUZIK, 2006, P. 16).

Nos primeiros anos após a inauguração do nosso espaço na Praça Roosevelt, estávamos trabalhando na linha textocêntrica de anos anteriores, com textos de dramaturgos consagrados ou grandes literatos, como Ramón del Valle-Inclán, *Retábulo da avareza, luxúria e morte* (2000); Oscar Wilde, *De profundis* (2001); Sófocles, *Antígona* (2003); e o Marquês de Sade, *A filosofia na alcova* (2004). Como sempre, esses espetáculos pesquisavam formas teatrais bastante variadas: teatro de sombras, teatro de bonecos, bufonaria, tragédia com recursos tecnológicos de vídeo, linguagem poética de imagens. Enquanto isso, nossa convivência com a comunidade local trazia questões muito diversas. Houve um estranhamento grande no início com as travestis, os traficantes e os outros moradores da Praça. Aos poucos, fomos sendo incorporados pela comunidade local, por meio de ações específicas. Desde a incorporação de

travestis como Phedra D. Córdoba e Savannah Meirelles ao elenco dos *Satyros* até o diálogo e a oferta de cerveja a traficantes que nos ameaçavam diariamente.

Assim, a recusa inicial transformou-se em convivência rica e intensa com o entorno da Praça, em menos de um ano. O cotidiano na região passou a oferecer ao grupo experiências absolutamente inéditas. A convivência diária com as travestis, as transexuais e os michês nos levou a conhecer seu estilo de vida, suas regras sociais e as estratégias que desenvolviam para sobreviver ao preconceito e à discriminação em uma metrópole. A maneira como se relacionavam com seus clientes também nos fazia entender a rede de relações intrincada e cruel que se formava hipocritamente. Além disso, dialogávamos diariamente com os moradores em situação de rua e seus dramas, os camelôs, prostitutas, traficantes. Esse território vivo e complexo também nos expôs a situações-limite para as quais não estávamos preparados: fomos ameaçados de morte por traficantes, vimos pessoas sendo assassinadas à nossa porta, suicidas pulando de janelas e caindo em nossa calçada.

Durante os dois primeiros anos, foi ficando cada vez mais evidente o descompasso entre aquele entorno perigoso, cheio de regras próprias, violento e prostituído, e as montagens clássicas que fazíamos com elencos de atores vindos de um treinamento tradicional. Em 2003, decidimos dar um passo importante, ao convidar Phedra D. Córdoba para integrar o elenco de *A filosofia na alcova*. Vinda de Cuba ainda como jovem bailarino no final dos anos 1950, trabalhou com grandes nomes do teatro de revista nos anos 1960, com artistas e produtores como Eliana Pittman, Watusi e Walter Pinto. Tornou-se transexual em 1968 e, a partir dos anos 1970, com a decadência do gênero da revista, acabou por realizar shows em casas noturnas gays e passou a trabalhar com prostituição (ou, em suas palavras em uma entrevista para a *Folha de S. Paulo*, trabalhou “como cortesã”). Com a entrada de Phedra D. Córdoba, Os *Satyros* abrem a porta para a Praça Roosevelt e sua realidade invade a dinâmica do próprio grupo.

Foi nesse contexto que, em uma mesa do bar do nosso Espaço, numa noite em fins de 2003, eu e Ivam Cabral testemunhamos um diálogo insólito entre nossa atriz Phedra D. Córdoba e sua amiga Savannah Meirelles. Elas viviam juntas e, naquela noite, estavam tendo uma desavença grave.

Savannah, adepta da seita raeliana, dizia ser apaixonada por um ser extraterrestre invisível. Phedra a contestava, dizendo que era evidente que aquele ser pelo qual Savannah era apaixonada não era um extraterrestre, mas um espírito da umbanda chamado Exu¹¹, um “nome

¹¹ Sobre a religião afro-brasileira, ver DONATO, Hernâni. **Dicionário das mitologias americanas**. São Paulo: Cultrix, 1973, p. 104.

genérico dos espíritos que presidem ou realizam a Magia Negra, através das linhas de quimbanda”. Na verdade, todo o problema entre elas começou após Savannah ter participado de um programa vespertino de televisão, cuja apresentadora se chamava Márcia Goldschmidt, no qual a convidada havia relatado os detalhes mais picantes dessa história. A comunidade travesti, que conhecia ambas, fez chacota dessa situação e do depoimento televisivo de Savannah Meirelles. Phedra, por sua vez, estava indignada não apenas pelo bullying das amigas travestis, mas também pelo fato de Savannah ter se deixado ludibriar pela divindade do candomblé.

Essa situação insólita nos levou, a Ivam Cabral e a mim, a discutir com mais profundidade todas as situações que havíamos vivido na Praça: a prostituição dos michês e das travestis, o tráfico de drogas, as ameaças de morte, a polícia e os comerciantes locais. O diagnóstico do abismo entre nossa produção artística e nosso cotidiano nos obrigava a tomar uma atitude. Foi nessa condição que surgiu a ideia de levar à cena aquele universo (até então) invisível para nós, evitando qualquer tipo de maniqueísmo ou julgamento moral. O que nos chamava a atenção, no caso, era como as possibilidades de vida em uma metrópole como São Paulo são infinitas, como as redes de convívio social se plasmam das mais variadas formas. Também levantamos a questão de como os valores e crenças são construções de grupos sociais, criados tanto pelos nossos valores e perspectivas quanto pelas especificidades econômicas, sociais e culturais do ambiente em que vivemos.

Outro aspecto que também nos chamava a atenção em toda essa vivência da Praça era o fato de que aquela realidade não fazia parte de nenhuma referência cultural ou social disponível nos grandes meios de comunicação. Essa invisibilidade midiática só era eventualmente superada ao se utilizarem clichês instantâneos para abordar a vida de travestis, transexuais, traficantes, prostitutas e moradores de rua. Por serem grupos sociais que não pertencem ao mercado consumidor capitalista tradicional, suas vidas não representavam interesse econômico real. Não só estávamos abordando aquela realidade de forma dramática, mas, também, duas das protagonistas dessa montagem eram transexuais prostituídas na região, o que mudava qualitativamente a forma como os corpos se manifestavam em cena, de forma intensa, pois “a presença de corpos desviantes no teatro contemporâneo... pela alteração da normalidade, chegam a formas trágicas de expressão” (FERNANDES, 2008, p. 26). As questões colocadas pelos Satyros naquele momento mudam seu olhar: não caberia ao teatro jogar luz sobre essa realidade e desconstruir esses clichês, oferecendo visões mais complexas da cidade e do entorno que nos cercava? Faria sentido, naquela altura, montar mais alguma obra clássica, diante de um universo gigantesco e tão poderoso que nos envolvia e do qual estávamos fazendo parte? Essas

foram questões importantes para nós naquele momento e que foram determinantes para a ruptura.

Assim, resolvi escrever um texto a partir das histórias vistas, ouvidas e vividas em nosso cotidiano na Praça. Desse texto nasceu a montagem de *Transex* (2004). Tratava-se de uma decisão eminentemente política, já que arte e política “têm a ver uma com a outra como formas de dissenso, operações de reconfiguração da experiência comum do sensível” (RANCIÈRE, 2012, p. 63). A política da arte encontra-se especialmente em “novas formas de circulação da palavra, de exposição do visível... determinam capacidades novas, em ruptura com a antiga configuração do possível” (RANCIÈRE, 2012). Não havia uma preocupação de nossa parte, naquele momento, em apresentar uma leitura ideológica daquilo que estávamos vivenciando na Praça, ou uma utopia que pudesse calcar um programa de libertação das pessoas que viviam na região. Ao contrário, o trabalho tinha um caráter de depoimento (auto)biográfico do que se passava conosco. A política do nosso trabalho naquele momento funcionava como um “recorte singular dos objetos da experiência comum, que funciona por si mesma, independentemente dos desejos que os artistas possam ter de servir esta ou aquela causa” (RANCIÈRE, 2012, p. 63).

Em *Transex*, as protagonistas são um casal de amigas travestis que vivem na Praça Roosevelt. Uma delas se apaixona por um extraterrestre e a outra tem certeza de que se trata do Exu. Tereza, a apaixonada pelo extraterrestre, é interpretada por Ivam Cabral e é inspirada em Savannah Meirelles, que também era conhecida na vida noturna gay de São Paulo como Bibi ou Big Loira, e que na peça fazia o papel de Bibi. Logo no início do espetáculo, em um monólogo lírico, a personagem Tereza se apresenta ao público:

Sou Tereza de Ávila, é assim que eu gosto de ser chamada. Foi uma homenagem à santa... Acho que ela e eu somos, cada uma do seu jeito, santas. Ela, com aquelas orações, preces e súplicas. Eu, através da minha atividade profissional. Eu e ela somos santas e revolucionárias... Pra mim, o que eu faço é sagrado. Eu chego no que existe de mais íntimo em um homem, porque o sexo é uma experiência mística, única. Mas, do lado material, é uma atividade profissional desgastante, muito desgastante. Vocês podem imaginar o que essa troca de fluidos corpóreos faz com a gente (GARCÍA VÁZQUEZ, 2010, p. 121).

No decorrer do espetáculo, elas recebem amigas que fogem de um traficante, pois uma delas havia sido eleita musa da internet e sua rival (outra travesti) pediu ao namorado traficante que a matasse – o que também foi inspirado em uma história real que presenciamos na Praça. O zelador, chamado Tarcísio, tenta seduzir Tereza (também inspirado em acontecimentos que ocorreram no nosso prédio, cujo zelador se chamava Tarcísio). Finalmente, Tereza recebe a visita de René, seu professor de história da arte, que confessa seu amor por ela. René,

interpretado por Alberto Guzik, na verdade era um transexual masculino. Tal roteiro propunha uma ruptura total com os temas que normalmente abordávamos em nossos trabalhos, sem perder no entanto a essência transgressora. Quebrava a forma textocêntrica baseada em textos literários e nos lançava em outra forma, mais documental, que acabou por ter um profundo impacto sobre nossa própria percepção da arte.

Figura 1 – Alberto Guzik e Ivam Cabral em cena de *Transex* (2004)



Foto: ANDRÉ STEFANO (2004)

Também começamos a tatear, de forma insegura e cheios de dúvidas, esse universo estético. Afinal, não era aquilo que costumávamos fazer em teatro. Referências visuais, sonoras, ideológicas, culturais do entorno da Praça Roosevelt, tudo passou a ser incluído em nosso novo processo, poroso ao movimento da calçada. A rua invadiu nosso teatro. Nossa experiência de vida e o universo único pelo qual circulávamos diariamente passariam, a partir de então, a determinar muito do que seria desenvolvido em nossas pesquisas teatrais futuras. Tim Ingold (2012), diria que foi o momento de pararmos de entender o mundo que nos envolvia como objeto e passarmos a encará-lo como coisa, algo fluido e poroso que nos penetrava vivencialmente e artisticamente. A mesma atitude passou a surgir em relação ao espaço e ao território, segundo os conceitos do geógrafo Milton Santos. A Praça Roosevelt deixou de ser um lugar impermeável onde estávamos instalados como artistas isolados para se tornar o território poroso e relacional do qual fazíamos parte. Éramos alguns a mais naquele caldeirão

de vidas, impulsos desejanter e pequenas tragédias. Ao perceber como grupo que, mais do que tudo, pertencíamos àquele ambiente, os paradigmas do trabalho satyrico modificaram-se profundamente: não éramos mais obrigados a trabalhar com os textos clássicos e recriá-los; também não tínhamos de representar a realidade de um Brasil utópico ou estatístico.

Apesar de uma profunda mudança em nossa forma de estar no mundo como artistas, esse movimento não foi percebido imediatamente pela crítica ou mesmo pelo público. *Transex* era a ruptura com tudo o que já havíamos feito, mas como forma artística não expressava com maestria esse momento de ruptura. O espetáculo teve uma repercussão contraditória e pouco estimulante da crítica teatral, como havíamos imaginado inicialmente. Isso se devia não apenas ao fato de estarmos quebrando os paradigmas do teatro que se esperaria de nossa trajetória, mas também porque o resultado estético tinha evidentes limitações. Atores sem treinamento formal, temas inéditos e muito localizados e limitações de produção eram dificuldades que se impunham e diminuía a potencialidade do trabalho. No entanto, havia uma paixão em contar aquela história que transformava todas as dificuldades em simples etapas a serem superadas. Ivam Cabral constata:

Forma-se [nesse momento] um núcleo de trabalho que começa a contar uma história... mas sempre fazíamos isso quando havia dinheiro, um projeto, verba. Sumia o dinheiro, sumiam as pessoas... [Esse núcleo,] ao contrário, se forma num dos momentos mais difíceis da nossa trajetória: nenhum desses atores tinha salário. (GUZIK, 2006, p. 239)

Em *Transex*, também tivemos outro elemento fundamental de ruptura na nossa trajetória artística. Nós, artistas treinados em escolas técnicas e academias, não estávamos contando no palco apenas as histórias que testemunhávamos na Praça singular. Integramos duas moradoras e frequentadoras da Praça como parte do grupo, justamente as protagonistas do diálogo surpreendente: Phedra D. Córdoba e Savannah Meirelles. O elenco então passava a ser formado por atores treinados em escolas tradicionais e por atores não treinados, mas que carregavam nos seus corpos as histórias que estávamos vivendo. No teatro mimético tradicional, os atores pensam seus corpos como algo a ser treinado para anular as características pessoais (sotaques regionais, vícios de postura corporal e voz etc.) e dominar seu corpo, voz e emocional, instrumentos de expressão de sua arte, para poder representar personagens. E, quanto melhor for a representação, mais anulada será a singularidade do ator em si. A partir de *Transex*, passamos a encarar a arte do ator de forma menos ortodoxa. Era possível trabalhar com atores treinados. Mas, dependendo do projeto, seria interessante trazer o elemento biográfico do ator para o palco. Phedra D. Córdoba e Savannah Meirelles carregavam, em seus corpos, sua condição

mutante. Seus corpos na vida e em cena carregavam silicone e botox. No cotidiano, buscavam expressar sua identidade feminina que vivia aprisionada por um corpo originalmente masculino. E isso era também visível no palco. Conheciam profundamente o mundo da prostituição e das drogas. Inclusive, eram suas próprias histórias pessoais que se encontravam ali, no palco. A questão do domínio técnico do ator, por um momento, se tornou secundária em relação à questão biográfica. A biografia dos Satyros tornou-se outra também. Era um novo grupo.

Sujeito e objeto em crise: a Praça é nossa, mas nós também somos dela

Desde então, o teatro se tornou mais fluido para nós, a distância entre a calçada e o palco tornou-se mínima. E é simbólico que, a partir do momento em que o Espaço dos Satyros se abre para o público em geral, nunca tenha havido uma porta entre a Praça Roosevelt e o nosso palco. Se uma pessoa desavisada entrar no espaço e for até o fundo, ela pode eventualmente aparecer no palco, se não for impedida por alguém da nossa equipe (aliás, isso já aconteceu inúmeras vezes). O que se representava no palco (ainda estávamos, nesse momento inicial, no registro dramático apenas) dialogava plenamente com o cotidiano do entorno, tanto em termos temáticos quanto culturais, estéticos, sonoros, ideológicos etc. Ao mesmo tempo, o grupo já não era formado apenas por artistas treinados, mas por um leque amplo de pessoas com biografias as mais variadas: traficantes, moradores de rua, travestis etc. A própria noção de grupo, coletivo ou companhia esmoreceu. Os limites se tornaram tênues. Quem é e quem não é dos Satyros deixa de ser uma questão burocrática ou artística. Os Satyros passam a ser um movimento, um agrupamento de muitas pessoas em vários níveis de pertencimento.

Não é por acaso que a transformação urbanística da Praça se dá através dos teatros de grupo e não de outras estruturas teatrais mais tradicionais. O Teatro Cultura Artística, por exemplo, que era o grande teatro comercial de São Paulo naquela época, ficava a pouco mais de duzentos metros do Espaço dos Satyros. Jô Soares, Regina Duarte, Antonio Fagundes, Marco Nanini, Paulo Autran, entre outros, eram as estrelas que se apresentavam no espaço que ficava praticamente atrás do nosso prédio, com ingressos custando 7 a 10 vezes mais do que os praticados no Espaço dos Satyros. Mas, para o famoso teatro, a região era apenas o local onde estava instalado. Havia uma relação de absoluta alteridade com a prostituição que grassava na sua calçada. A distância entre a realidade do belo teatro e o entorno era reforçada pelo gigantesco aparato de segurança que eles mantinham entre os estacionamentos da região e a entrada do teatro. Os espectadores dos trabalhos realizados no Teatro Cultura Artística saíam de seus carros e iam diretamente para o conforto do hall do teatro, em absoluta segurança, sem

se permitir nenhum contato com o entorno no trajeto entre ambos. Os limites eram muito bem estabelecidos e a segurança, nesse caso, também servia de isolamento. O Teatro Cultura Artística era isolado daquela realidade.

Por outro lado, para o Espaço dos Satyros, o teatro que não tinha portas, nenhuma alteridade era possível. Éramos parte da fauna da Praça Roosevelt. A Praça perpassava o cotidiano do teatro e vice-versa. Antes e após os espetáculos, nossas mesas na calçada e nosso minúsculo bar eram frequentados pelo público, por passantes, por jornalistas e travestis, pedintes e traficantes, sem distinção. A partir do momento em que essa convivência de pessoas de diferentes origens sociais e biografias se construiu, novos frequentadores começaram a vir ao nosso espaço. A Praça Roosevelt foi se transformando em outra “coisa”, usando a terminologia de Ingold. E nós fazíamos parte dela.

A rápida transformação urbana que ocorre com a chegada dos Satyros e de outros teatros à região é notável: em três anos, os custos de aluguéis e a compra de imóveis na região aumentam substancialmente. Os traficantes, michês, travestis, prostitutas e pessoas em situação de rua são afastados da Praça por razões econômicas e a classe média vem se instalar na região. Artistas passam a frequentar a Praça Roosevelt e, em seguida, o público começa a considerar a área segura, apesar de sua localização na famigerada região central da cidade. São Paulo enfim tinha uma ilha de civilidade no centro. E isso se devia ao esforço de artistas de teatro de grupo, sem a interferência de órgãos de urbanismo da administração pública. Era uma atividade privada com um impacto público gigantesco sobre uma determinada região crítica da cidade.

O movimento hegeliano do singular para o particular e finalmente para o universal se realiza nos Satyros por meio da Praça Roosevelt. Essa dinâmica está presente na produção artística de forma bastante consistente desde os anos 1980. Schechner apresenta a questão da seguinte forma:

O movimento do pessoal para o local e para o global e o retorno é um caminho muito batido... Um grande número de performances baseadas em comunidades (*community-based performances*) opera sobre a premissa de que o que é específico dos indivíduos que vivem em um local específico e em uma comunidade específica também é generalizável... Entretanto, de forma crescente, no século XXI, com sua quantidade enorme de guerras, deslocamentos, e migrações, uma fluidez nunca antes experienciada está tornando tal preservação difícil, senão impossível. O local está se dissolvendo. O que resta é o global e o glocal (SCHECHNER, 2013, p. 321).

1.2 PRIMÓRDIOS E ESCOPO DA INVESTIGAÇÃO DO TEATRO EXPANDIDO DOS SATYROS

A profunda revolução tecnológica pela qual está passando a civilização ocidental vem causando uma mudança radical nas relações sociais, em todos os âmbitos. Os Satyros, atentos às novas configurações da sociedade atual, começaram, a partir de 2009, a pesquisar novas possibilidades para o teatro que o grupo produzia. Teatro Expandido, no conceito dos Satyros, é o teatro que dialoga com as questões trazidas pela Era Digital, e se realiza mediante a utilização de recursos tecnológicos disponibilizados a partir da revolução ocorrida nas últimas duas décadas.

A humanidade passa por uma grande transformação que está causando um impacto inédito em todos os âmbitos da sociedade, pois, como diria Habermas, “após as invenções da escrita e da impressão, a comunicação digital representa a terceira grande inovação no plano das mídias” (HABERMAS, 2014).

O tempo da “ sociedade em rede” (CASTELLS, 1999, p. 20) traz uma série de desenvolvimentos tecnológicos que se tornam disponíveis para o teatro contemporâneo. Ao mesmo tempo, essa revolução tecnológica radical traduz-se em um *Zeitgeist* que nos leva a novas dramaturgias, como abordado por mim em artigo de 2010:

Um novo campo teatral começa a nascer, disposto a dialogar com todas as questões que a sociedade contemporânea traz. Fruto da sua época, mas ao mesmo tempo crítico da sua condição, esse teatro não se furta ao confronto com as imensas dificuldades atuais. A esse novo campo teatral, um bebê recém-nascido ainda vulnerável, mas cheio de vitalidade eletrônica, denominarei Teatro Expandido (GARCÍA VÁZQUEZ, 2011, p. 77).

O significado do termo *expandido* nos Satyros, no entanto, não corresponde exatamente ao jargão teatral utilizado atualmente. Para Gabriela Lírio Gurgel Monteiro, a cena expandida é:

(...) aquela que não se circunscreve apenas ao fazer teatral, como aquele associado aos modos de produção e recepção teatrais convencionais, mas também se articula diretamente a áreas artísticas distintas, em uma espécie de convergência que tangencia conhecimentos oriundos das artes cênicas, visuais, das mídias audiovisuais, da performance, da dança, da literatura, da fotografia (MONTEIRO, 2016, p. 40)

Gabriela Lírio valoriza, em seu texto, o caráter multidisciplinar da cena expandida, o que não deixa de ser uma das características do Teatro Expandido desenvolvido pelos Satyros, pois:

As fronteiras científicas e artísticas do Positivismo se dissolvem... A porosidade transdisciplinar também está chegando ao Teatro Expandido, tornando-o uma arte de limites imprecisos, em que as funções não serão fixas e imutáveis e os integrantes de um processo teatral poderão ser artistas, cientistas e pensadores que, juntos, transformarão seu processo em expressão artística de suas questões (GARCÍA VÁZQUEZ, 2011, p. 84).

Ao fazer a apresentação dos campos expandidos do teatro, Silvia Fernandes e Marta Isaacsson os descrevem no seguinte âmbito:

A migração do teatro para além dos paradigmas tradicionais é uma constante na cena contemporânea, em que proliferam experiências híbridas, descentradas, cujo traço dominante é furtar-se a padrões de criação e leitura convencionais. Seja quando se expande para além dos limites do que se considera uma manifestação teatral, seja quando invade a vida e dela se apropria por mecanismos de anexação do real, parece evidente que o campo de ação do teatro é amplo e informe (FERNANDES; ISAACSSON, 2008, p. i).

Há, em Silvia Fernandes e Marta Isaacsson, uma compreensão mais alargada dos campos expandidos, incluindo “inúmeras experiências de uso direto da realidade social que borram os limites entre teatro e realidade” (FERNANDES; ISAACSSON, 2008, p. v). Os campos expandidos seriam, assim, uma variedade de formas e possibilidades que o teatro contemporâneo assume que deflagram uma crise nas convenções e nos limites teatrais.

No caso dos *Satyros*, o termo *Teatro Expandido* foi criado em 2009 e estava relacionado diretamente à ideia de realidade expandida (*augmented reality*, em inglês) e do novo ser humano que surge nos tempos digitais. A questão se colocava em dois planos: no impacto das novas tecnologias sobre a cena e, principalmente, nos desafios dos tempos digitais para a humanidade. Por isso, o outro termo que também nos viera à cabeça naquela mesma época era teatro ciborgue, que posteriormente viria a ser popularizado por estudiosos do teatro contemporâneo como Jennifer Parker-Starbuck¹². No entanto, também em Parker-Starbuck o que se valoriza é o impacto cênico das tecnologias, mais do que propriamente a condição ciborgue do público e do atuante, que são fundamentos de nossa pesquisa. O que viria a ser o espectador ciborgue? O que é o atuante ciborgue? Foi no sentido de responder a essas perguntas que nos propusemos a pesquisar esse novo campo. Para *Os Satyros*, o Teatro Expandido não implica apenas a quebra das fronteiras entre formas artísticas, a intervenção do real sobre a cena ou a utilização de recursos tecnológicos, mas o próprio entendimento das mudanças ocorridas nos atores e nos espectadores do teatro, e conseqüentemente das transformações ocorridas na

¹² O recente livro de Jennifer Parker-Starbuck, **The cyborg theatre**, traz uma grande contribuição para o estudo das formas cyborgues no teatro contemporâneo.

sociedade contemporânea, pois “são os processos (tecnológicos) que estão transformando, de forma radical, o corpo humano que nos obrigam a repensar a alma humana” (TADEU, 2009, p. 10).

O Teatro Expandido dos Satyros busca investigar a forma pela qual o novo mundo digital afeta nossa própria percepção da condição humana, em um tempo no qual a questão mais contundente é justamente “onde termina a máquina e onde começa o humano?” (TADEU, 2009, p. 10). E se precisamos fazer o teatro dialogar com a realidade deste novo momento da humanidade, nada mais natural do que pesquisar o ator ciborgue e o espectador ciborgue.

Mergulho no Campo Expandido

A partir das experiências vividas por Os Satyros na Praça Roosevelt, a relação porosa que o grupo passou a instaurar entre sua produção estética e a realidade social que o circundava criava um dilema incontornável. Não poderia haver um sistema estético e/ou ideológico fechado e autorreferencial na forma de fazer teatro. A Praça Roosevelt obrigou Os Satyros a pensar seus projetos teatrais como processos autônomos, com dinâmicas e estéticas próprias, nascidas dos temas, dos materiais e das relações que os artistas vivenciavam no processo dialógico que mantinham com o entorno. O primeiro grande passo nesse sentido havia sido dado justamente no diálogo (cotidiano e estético) estabelecido com o universo das travestis prostituídas com as quais dividíamos o espaço da Praça Roosevelt e dentro do próprio grupo.

Surgida em 2004, essa nova forma porosa de entender a criação dos Satyros como um processo aberto sem formas e temas predefinidos, construído no devir dos diálogos e experiências teatrais, nos colocou em uma relação mais dialógica e ativa com o mundo à nossa volta. A atitude de observação do mundo ao redor e as provocações do real nos levaram a ficar disponíveis para novos desafios. Só se pode entender o passo dos Satyros em relação ao Teatro Expandido nesse contexto.

No ambiente efervescente da Praça, ainda em 2005, surgiu um grupo de artistas que se propôs a criar uma escola livre com áreas do fazer teatral de formação técnica. Os artistas que idealizaram esse projeto foram o cenógrafo J. C. Serroni, o iluminador e fundador do Teatro da Vertigem, Guilherme Bonfanti, o sonoplasta Raul Teixeira, os fundadores do Teatro Parlapatões, Raul Barretto e Hugo Possolo, as dramaturgas e pesquisadoras Marici Salomão e Beatriz Gonçalves, o dramaturgo Sérgio Roveri, e, dos Satyros, Ivam Cabral, Cléo De Páris, Alberto Guzik e eu.

Em setembro de 2009, a SP Escola de Teatro finalmente foi aberta, com apoio da Secretaria Estadual de Cultura do Estado de São Paulo. Os fundadores do projeto puderam enfim elaborar e concretizar o projeto pedagógico da escola. Naquele momento, convidamos o doutor José Simões para que, com sua vasta experiência pedagógica na área das artes cênicas, pudesse nos provocar na estruturação final do projeto pedagógico que havíamos vislumbrado durante três anos, entre 2006 e 2009.

Em um dos encontros que tivemos, o professor Simões mencionou casualmente a questão do Teatro Expandido, um teatro que exploraria as inovações tecnológicas das últimas décadas. Aquela questão ficou, para nós, dos Satyros, como um desafio sedutor. Não chegamos a aprofundar a discussão com o professor Simões naquele momento, mas começamos a investigar o conceito. Tínhamos consciência de que não poderíamos correr o risco de simplesmente fazer uma investigação que visasse à utilização de dispositivos tecnológicos por si. A discussão deveria tratar dos questionamentos sobre as condições materiais da sociedade tecnológica e de como o teatro se relacionava com elas. Passamos a considerar que os recursos da Revolução da Tecnologia da Informação fatalmente seriam agregados ao fazer teatral com a mesma organicidade com que eles foram incorporados ao nosso cotidiano. Iniciamos nossas pesquisas sobre as questões da sociedade contemporânea, em especial o impacto das novas Tecnologias da Informação sobre nosso cotidiano. Nesse momento, fomos inspirados pelas reflexões sobre a cultura contemporânea feitas por pensadores como Pierre Lévy:

A cibercultura expressa uma mutação fundamental da própria essência da cultura. De acordo com a tese que desenvolvi neste estudo, a chave da cultura do futuro é o conceito de universal sem totalidade. Nessa proposição, “o universal” significa *a presença virtual da humanidade para si mesma*. O universal abriga o aqui e agora da espécie, seu ponto de encontro, um aqui e agora paradoxal, sem lugar nem tempo claramente definíveis... O horizonte de um ciberespaço que temos como universalista é o de interconectar todos os bípedes falantes e fazê-los participar da inteligência coletiva da espécie no seio de um meio ubíquitário (LÉVY, 1999, p. 247).

Nesse momento de nossa epifania tecnológica, pudemos observar a ubiquidade em que estávamos efetivamente mergulhados. Estávamos na Praça Roosevelt, mas, do ponto de vista digital, a Praça Roosevelt era o mundo e o mundo era a Praça Roosevelt. O ciberespaço nos colocou a questão do entorno de uma nova forma. Assim, apesar de conscientes de que “(...) as novas tecnologias, aplicadas ao teatro, ainda chamam demais a atenção sobre elas próprias como meio ou dispositivo, de maneira que a transparência comunicativa torna-se, em muitos casos, um objetivo até o momento impossível” (ABUÍN GONZÁLES, 2008, p. 31), entendíamos que deveríamos ser fiéis aos princípios vitais que estavam marcando nossa trajetória nos anos mais recentes, e a realidade brutal do ciberespaço já tinha se imposto sobre

nós, e não tínhamos como lhe negar o direito de ser tematizada em nosso próprio trabalho teatral.

A nomenclatura *Teatro Expandido* abrangia, naquele momento, as formas teatrais que pudessem ser feitas com a utilização dos recursos tecnológicos mais avançados. Ainda não tínhamos, naquele momento, clareza sobre tais como o *Teatro Ciborgue*, termo que passamos a usar a partir de 2013 para algumas experiências teatrais que começamos a desenvolver. Segundo Donna Haraway, “(...) um ciborgue é um organismo cibernético, um híbrido de máquina e organismo, uma criatura de realidade social e também uma criatura de ficção” (HARAWAY, 2009, p. 36).

Para embasarmos nossas investigações em 2010, realizamos uma série de buscas na internet e em bibliotecas especializadas em artes cênicas sobre o Teatro Expandido, mas elas se mostraram pouco eficazes. Apesar de razoavelmente clara a questão que estava sendo trazida à tona, nós contávamos com uma escassez de referências teatrais sobre as quais pudéssemos nos basear durante a pesquisa cênica que estávamos empreendendo. A maior parte da investigação, então, foi feita a partir de reflexões próprias e de referências a alguns pensadores sociais como Donna Haraway, Pierre Lévy e Manuel Castells.

Nosso primeiro trabalho de investigação sobre o Teatro Expandido realizou-se nos ensaios de *Hipóteses para o amor e a verdade*, iniciado em outubro de 2009. Partindo de recursos presentes em nosso cotidiano, como celulares, internet e redes sociais, começamos a desenhar nosso processo de trabalho ao lado de pesquisas e entrevistas com pessoas reais que viviam no centro da cidade, considerando que, “(...) a despeito do desenvolvimento histórico que gerou um paradigma novo como o da poética da cena, a tensão entre o dramático e o espetacular não se extingue por decreto” (RAMOS, 2008, p. 70). E nossa aventura pela Serendipe ciborgue começava.

Em maio de 2010, estreamos o espetáculo *Hipóteses para o amor e a verdade*. Nossa busca inicial nesse espetáculo era justamente discutir as formas de relacionamento amoroso de moradores e frequentadores da região de prostituição do centro de São Paulo (Praça Roosevelt e arredores). Simultaneamente, decidimos incorporar as tecnologias utilizadas por essas pessoas em seu cotidiano ao espetáculo, em especial a telefonia, a internet e as redes sociais.

O processo de ensaios já trazia a provocação em duas frentes. Em primeiro lugar, gostaríamos de investigar os moradores e frequentadores do centro de São Paulo, descobrir suas histórias e dialogar com sua realidade para criar a dramaturgia. Por outro lado, iríamos investigar o potencial de elementos telefônicos e de internet na cena. O processo de ensaios

instigava a equipe a trazer improvisos e ideias em que as duas frentes de investigação fossem atendidas e o resultado final ficou evidentemente impregnado dessa busca dupla.

Os ensaios e a investigação nos levaram à construção de cenas inéditas em nossa trajetória. Na ocasião, Os Satyros mudaram a própria compreensão do fenômeno teatral: já que nós, humanos, não somos mais apenas nosso corpo físico, mas também nossas extensões tecnológicas, como os celulares, deveríamos pensar que tanto os atores quanto os espectadores do espetáculo deveriam incorporar seus celulares à própria experiência do teatro. Ao entrarem na sala de espetáculos, avisávamos aos espectadores que não desligassem seus aparelhos celulares. Ao contrário, deveriam manter seus aparelhos ligados e com volume de toque alto, de forma que, se o aparelho tocasse durante o espetáculo, eles poderiam atender a ligação. Essas ligações seriam incorporadas à própria experiência teatral como fenômenos do acaso, mas também como sintomas de uma nova condição da humanidade. Assim, os celulares foram incorporados à encenação, não só como dispositivo tecnológico, mas também como dramaturgia e ambiente sonoro no qual o espetáculo se realizava.

Ao assumir os celulares (tanto do público quanto dos atores), pudemos investigar e propor cenas novas e absolutamente inéditas em nossa trajetória. As cenas, as situações de diálogo telefônico com o público, as dificuldades dramatúrgicas, os impasses técnicos e o impacto na decisão de assumir os celulares pessoais dentro da encenação nos levaram a uma série de reflexões que modificaram profundamente nossa forma de entender as possibilidades do teatro contemporâneo diante da Revolução Tecnológica.

Ator expandido, cena expandida, espectador expandido passaram a ser expressões utilizadas em nosso cotidiano para dar sentido a uma experiência para a qual o teatro não havia ainda criado palavras. Outros termos também passaram a ser contestados nesse contexto. Um telefone celular pessoal de um ator em cena não poderia ser mais encaixado na categoria “adereço”. Nem mesmo um computador pessoal. Para nós, o termo adereço não era o suficiente para explicar a função cênica de ambos. Estávamos, portanto, diante de algo a mais. Uma extensão tecnológica do corpo do ator. Estávamos diante de uma prótese ciborgue. Como afirma Parker-Starbuck, “(...) associações corpóreas com tecnologias dos séculos XX e XXI em uma época chamada pós-humana criaram a ideia do ciborgue como uma realidade” (PARKER-STARBUCK, 2011, p. xiii).

O manifesto *Por um Teatro Expandido*, escrito durante o processo de ensaios de *Hipóteses para o amor e a verdade* e publicado na primeira edição da revista *A[l]berto*, em 2011, expressava alguns dos conceitos e reflexões que estávamos encaminhando na pesquisa sobre Teatro Expandido. Apesar de termos realizado apenas um espetáculo dentro da (ainda

incipiente) investigação de Teatro Expandido, havia claras questões que começaram a se colocar naquele momento e para as quais estávamos apenas começando a encontrar respostas artísticas. O manifesto, que contava com dez páginas, buscava traçar alguns pontos fundamentais do que seria essa pesquisa teatral e das razões profundas que nos levavam a ela.

O que nos movia basicamente era a necessidade de conexão com o que vivíamos naquele momento histórico. Nos últimos decênios do século XX e já no início do século XXI, observou-se uma grande revolução tecnológica que transformou radicalmente a civilização humana. A Revolução Industrial havia determinado a definitiva ascensão da burguesia na Europa e a radical modificação das formas teatrais com o consequente surgimento do teatro burguês, como foi brilhantemente argumentado por Peter Szondi. A Revolução Tecnológica Pós-Industrial pela qual passamos atualmente não afeta apenas os meios de produção econômica, mas também (e especialmente) os meios de comunicação. Se as duas primeiras grandes revoluções comunicacionais da história da civilização, a Escrita e a Imprensa, causaram impacto em longo prazo, a mais recente Revolução Digital nos levou à internet com um imediato e gigantesco impacto sobre a sociedade. A chamada Revolução da Tecnologia da Informação, assim definida por teóricos como Manuel Castells, provoca uma profunda repercussão em todos os âmbitos da ação humana, na economia, na política, na cultura de forma geral. Ao contrário das outras grandes revoluções comunicacionais, essa nova Revolução não se restringiu inicialmente a uma região geográfica específica. Ela instantaneamente se tornou um fenômeno mundial, contribuindo para o fenômeno da globalização e para a mudança de sensibilidade social. Um novo *Zeitgeist* se manifesta em todas as partes do planeta, trazendo novas formas de percepção sensorial. Como afirma a pesquisadora Picon-Vallin:

O espetáculo, hoje, utiliza todo tipo de imagens fixas, animadas, sujas, HD, preto e branco, coloridas, analógicas, digitais, diretas, pré-gravadas, retrabalhadas – nos colocando às vezes diante do conjunto dos diferentes estados históricos do nosso olhar. A ampliação de nossa experiência, graças às tecnologias digitais, implica a existência de uma nova condição sensorial, independente de qualquer simbolização e de qualquer elaboração imaginária. A realidade de hoje é ao mesmo tempo vivida e visual, decididamente híbrida (PICON-VALLIN, 2010, p. 329)

O Teatro Expandido (e suas manifestações, como o teatro ciborgue) é esse ponto de intersecção entre o corpo humano e a tecnologia, o “reflexo do urdimento histórico conjunto do corpóreo e do tecnológico” (PARKER-STARBUCK, 2011, p. 9).

Os adolescentes e o futuro do Teatro Expandido

Em 2011, é publicado um artigo-manifesto de minha autoria para a primeira edição da revista *Al]berto*, editada pela SP Escola de Teatro. O artigo começa justamente por uma provocação, ao relatar a experiência de adolescentes que fazem a oficina de teatro dos Satyros:

Um grupo de adolescentes de escolas públicas do centro de São Paulo participa de um projeto teatral. Um ensaio. O orientador pede que os atores juvenis façam uma improvisação. Eles se organizam, discutem a cena e vão para o palco. De forma absolutamente natural e espontânea, com o uso de celulares, eles criam a própria iluminação e a sonoplastia. A dramaturgia também é composta por frases curtas (como um twitter cênico) em situações que se resolvem rapidamente e se sobrepõem em ritmo veloz.

Isso acontece diariamente no ensaio dos quinze adolescentes que estão participando de um projeto nos Satyros. Eles não têm qualquer experiência teatral e tudo o que propõem em cena vem muito mais da sensibilidade de sua geração do que propriamente de um treinamento tradicional de ator (GARCÍA VÁZQUEZ, 2011, p. 75)

Inspiradas em experiências vividas por mim na Europa no início dos anos 2000, por meio dos projetos Stay or Get Away e Beschadigte Seelen, produzidos pela instituição alemã Interkunst, sediada em Berlim, essas oficinas começaram a ser realizadas no Brasil em 2009. Elas são parte fundamental do projeto artístico dos Satyros, e oferecem a adolescentes de 15 a 17 anos da rede pública de ensino a oportunidade de ter contato com o mundo do teatro pela primeira vez, desenvolver habilidades como atores-criadores e formar sua cidadania, ao abordar questões de seu dia a dia e suas expectativas de vida em uma oficina de atuação que resulta em um espetáculo final.

Ao utilizar os próprios celulares, os adolescentes concebem suas cenas de forma autônoma, com trilha sonora e iluminação executadas ao vivo pelos seus aparelhos pessoais de celular. É de se destacar o fato de serem neófitos, de nunca terem tido contato com o universo teatral e as referências de sua tradição. Um treinamento na tradição teatral jamais lhes permitiria a utilização de um aparelho celular em cena. Isso evidencia que a naturalidade com que eles entendem seus celulares na cena provém não de estudos sobre as correntes mais avançadas da vanguarda teatral, mas de suas próprias experiências de vida, de uma forma social histórica de estar-no-mundo que a geração dos “millennials” experiencia diariamente.

Essa narração inicial evoca uma série de outras questões para discussão. Em primeiro lugar, há uma distinção entre esse adolescente e a forma como os artistas de teatro tradicionalmente eram ensinados em escolas de teatro. Essa distinção tem a ver com as condições históricas em que a arte teatral se desenvolveu, sua autoimagem e as limitações que esta causa no desenvolvimento de novos campos da ação teatral. A ideia de ator tradicional é de um artista que se utiliza unicamente de seu corpo para performar sua arte da atuação, enquanto que, ao contrário da tradição, esses adolescentes se utilizam de forma natural de seus

corpos e suas próteses ciborgues (o celular pessoal) para criar a atuação. O ator-adolescente dos Satyros se manifesta espontaneamente como um ator ciborgue, cujas próteses fazem parte da própria atuação. O entendimento da presença em cena desses jovens é um entendimento de presença corpórea e tecnológica, pois é assim que eles próprios se percebem no mundo social.

O que para a tradição teatral seria uma exceção, para eles é naturalidade. Os artistas de teatro de gerações anteriores foram criados em um mundo analógico. Os artistas do futuro são criados desde pequenos em um mundo digital eletrônico que lhes propicia outra forma de percepção do próprio corpo humano. A presença, para esses jovens, expandiu-se eletronicamente, por meio de acessórios ciborgues. Como constatou a jornalista Juliette Garside: “As crianças talvez não saibam quem foi Steve Jobs ou nem mesmo saibam como atar seus próprios cadarços de sapato, mas a criança média de seis anos de idade entende mais do mundo digital do que um adulto de 45 anos”.¹³

O fato de esses adolescentes não terem tido uma formação prévia em teatro também lhes dava espontaneidade nas formas expressivas, sem os padrões e os paradigmas que a tradição teatral nos ensina (e impõe). Nesse sentido, podemos dizer que a tradição dificulta às gerações mais velhas a percepção do grande potencial ciborgue da cena teatral contemporânea, condição que para os adolescentes dos Satyros é íntima e corriqueira. Isto implica dizer que o Teatro Expandido será uma forma absolutamente natural de expressão cênica nas próximas décadas. Ao narrar a espontaneidade com que os adolescentes fazem uso dos recursos ciborgues, o artigo-manifesto está, portanto, chamando a atenção para um fenômeno incontornável do século XXI e que fatalmente determinará alguns dos percursos do teatro do porvir:

O teatro, manifestação superestrutural de tal sistema, vive uma relação intensa e contraditória com ele, ora negando suas influências, mantendo-se fiel à sua história e à preservação de ideais anteriores de humanismo, ora incorporando os elementos deste novo tempo e antecipando tendências. Os temas e os potenciais instrumentais desse universo ultratecnológico estão aí para serem discutidos, incorporados, instrumentalizados, criticados, repensados. Cabe ao teatro descobrir as formas mais adequadas de fazê-lo (GARCÍA VÁZQUEZ, 2011, p. 77).

Os adolescentes que fizeram cenas ciborgues espontaneamente, sem nenhum conhecimento prévio das pesquisas que estávamos desenvolvendo no âmbito do Teatro Expandido, foram a prova viva de uma questão tecnológica inexorável para o teatro do futuro.

¹³ “They may not know who Steve Jobs was or even how to tie their own shoelaces, but the average six-year-old child understands more about digital technology than a 45-year-old adult.” (Trad. livre). (GARSIDE, 2014).

Bastava apenas que nos dedicássemos a olhar com atenção à nossa volta e começássemos a investigar.

1.3 OS PRINCÍPIOS DO TEATRO EXPANDIDO

No artigo-manifesto, foram identificados cinco princípios sobre os quais se levantaram as bases para as investigações dos Satyros sobre o Teatro Expandido. Esses cinco princípios correspondem aos aspectos mais sensíveis que nortearam, naquele primeiro momento, a pesquisa sobre o Teatro Expandido e acabaram se revelando em várias facetas do trabalho que viria a ser desenvolvido pelo grupo Os Satyros nos trabalhos subsequentes.

O fundamento temático está diretamente ligado às novas dinâmicas sociais decorrentes das novas formas de interação social surgidas na Era da Revolução Digital. Com o advento das chamadas tecnologias emergentes, manifestas em várias áreas do conhecimento humano¹⁴, e do impacto da Revolução Tecnológica nas relações sociais, torna-se inevitável uma transformação nos temas a serem abordados pela dramaturgia. Surgem temas inéditos para o artista expandido explorar em seus trabalhos. Tais temas abrem um campo imenso de discussões éticas para a humanidade pós-industrial. Os avanços no campo das tecnologias de guerra, como exemplo, nos levaram à possibilidade de autodestruição. Se “a verdade que a ciência busca pode ser certamente considerada um substituto perigoso para Deus, na medida em que ela tende a nos levar à nossa própria extinção” (JOY, 2007, p. 32), a questão prometeica atinge seu máximo paroxismo, além do que o próprio Ésquilo poderia supor em sua época.

Hari Kunzru, ao discutir a teoria ciborgue de Donna Haraway, fala deste novo tempo complexo:

(...) é um mundo de redes entrelaçadas – redes que são em parte humanas, em parte máquinas; complexos híbridos de carne e metal que jogam conceitos como “natural” e “artificial” para a lata do lixo. Essas redes híbridas são os ciborgues e eles não se limitam a estar à nossa volta – eles nos incorporam. Uma linha automatizada de produção em uma fábrica, uma rede de computadores em um escritório, os dançarinos em um clube, luzes, sistemas de som – todos são construções ciborguianas de pessoas e máquinas. As redes também estão dentro de nós. Nossos corpos, nutridos pelos produtos da grande indústria de produção de alimentos, mantidos em forma sadia –

¹⁴ As tecnologias emergentes se manifestam em diversas áreas da atuação tecnocientífica do capitalismo pós-industrial, como os alimentos geneticamente modificados, a robótica, a engenharia genética, a nanotecnologia, a neurociência, o 4G, a computação avançada, entre outros ramos do conhecimento. Acrônimos como NBTC (Nanotecnologia, Biotecnologia, Tecnologia da Informação e Ciência Cognitiva) e similares fazem parte do movimento para designar os campos tecnológicos avançados que vêm alterando sensivelmente as estruturas sociais. Entre os estudiosos mais destacados desse campo, pode-se citar o cientista da computação Bill Joy e seu artigo “Why the future doesn’t need us” (JOY, 2007, pp. 17-39).

ou doentia – pelas drogas farmacêuticas e alterados pelos procedimentos médicos, não são tão naturais quanto a empresa Body Shop quer nos fazer crer. A verdade é que estamos construindo a nós próprios, exatamente da mesma forma que construímos circuitos integrados ou sistemas políticos – e isso traz algumas responsabilidades (KUNZRU, 2009, p. 24)

Além disso, existem novas formas de interação social, como no caso das redes sociais, que nos provocam questões diversas das que se observavam até a sociedade industrial. Os avanços da medicina e as possibilidades de rearranjos cirúrgicos dos corpos, com a possibilidade de readequação da identidade de gênero, por exemplo, também nos levam a questões éticas e religiosas nunca abordadas. O uso de fármacos, a diluição das fronteiras geográficas, as pesquisas do genoma humano, etc., todos esses aspectos serão abordados em uma dramaturgia expandida, em que novos temas surgirão como consequência das próprias questões humanas que se aproximam. Por intermédio da tecnologia, a humanidade passa a ocupar o lugar do Deus das religiões.

É importante observar que a abordagem das questões políticas no trabalho dramaturgicamente dos Satyros torna-se bastante alterada com o projeto expandido que surge em 2009. Os Satyros entenderam que, para a discussão de seus novos temas, deveriam buscar também novas formas de dramaturgia. Esse processo apresenta certa sintonia com um movimento que se manifesta em inúmeros projetos teatrais pós-dramáticos dos anos 2000, como bem observa Lehmann:

Aparentemente, as estratégias pós-dramáticas continuam sendo vistas por muitos profissionais do teatro como as mais adequadas para se discutir questões sociais (desemprego, violência, isolamento social, terrorismo, questões raciais ou de gênero) do que o modelo tradicional de drama socialmente engajado (LEHMANN, 2013, p. 865).

As novas formas de dramaturgia abordadas pelos Satyros serão analisadas mais detalhadamente no capítulo dedicado à dramaturgia expandida.

Em termos políticos, Os Satyros tiveram sempre claro o paradoxo em que a Revolução Digital nos coloca. Como diria a primeira lei de Kranzberg: “A tecnologia não é nem boa, nem ruim, e também não é neutra” (KRANTZBERG apud CASTELLS, 1999, p. 113). As estruturas da sociedade e a organização social das classes dominantes buscam fundamentalmente a manutenção do *status quo*. A exploração dos avanços tecnológicos pelas classes dominantes busca justamente a desorganização dos grupos críticos de resistência à ordem social e a exploração das camadas desprovidas dos meios de produção. Se “as elites são cosmopolitas e as pessoas são locais” (CASTELLS, 1999, p. 440), os recursos das redes de comunicação digital tornam-se aliados poderosos das formas de controle das microestruturas sociais. Por meio de

suas estratégias de controle cerrado de seus espaços físicos (ambientes fechados, zonas exclusivas para habitação e lazer), essas elites usam as redes digitais de informação para expandir seus domínios econômicos, transpondo fronteiras e efetuando transações financeiras em termos globais.

Por outro lado, a Revolução Digital oferece mecanismos eletrônicos de emancipação dos meios de comunicação, historicamente controlados por empresas capitalistas. No entanto, não há, na abordagem dos Satyros, a crença absoluta pós-humanista em um futuro tecnológico que nos salve da opressão e das injustiças sociais. As tecnologias ocupam posição paradoxal nas relações econômicas, e conseqüentemente sociopolíticas. O desenvolvimento tecnológico serve como instrumento para manter as estruturas sociais tais como estão, reforçando as desigualdades sociais, ou eventualmente aprofundar as disparidades e as injustiças sociais:

A taxa de rendimento do capital é determinada pelas seguintes forças: a tecnologia (para que serve o capital?) e a abundância do estoque de capital (capital em excesso mata o retorno do capital). Evidentemente, a tecnologia desempenha um papel central. Se o capital não servir como fator de produção, sua produtividade marginal é nula, por definição (PIKETTY, 2014, pp. 294-295)

As potencialidades de melhora das condições de vida oferecidas pela tecnologia (especialmente na indústria de alimentos e nas redes sociais) não significam necessariamente uma maior justiça social. Se “as esperanças democráticas e meritocráticas (...) devem se apoiar na existência de instituições específicas, e não apenas nas forças do progresso tecnológico e do mercado” (PIKETTY, 2014, p. 130), tais instituições dependem do jogo político dos agentes sociais que, nem sempre, possuem o mesmo acesso aos avanços tecnológicos ou aos mecanismos do mercado. A instância do jogo político se torna, nesse sentido, não democrática, pois os agentes políticos não estão em condições de igualdade tecnológica para o processo democrático. Os detentores dos recursos tecnológicos mais avançados entram no jogo político democrático em situação de vantagem inegável. Assim, a igualdade democrática na Era da Tecnologia Digital é limitada pelas diferenças de acessibilidade aos recursos tecnológicos.

Se “é preciso (...) a coragem de engajar a vida na recusa das injustiças, na confiança dos poderes da arte e na vontade irrepreensível de pensar sobre o real” (PAVIS, 2013, p. 175), o teatro está inexoravelmente destinado à discussão política, à luta pela humanização das relações sociais.

A questão tecnocientífica, pouco explorada pela teoria teatral até os anos 1960 (exceção feita a pensadores como Gordon Craig e Meyerhold), torna-se inescapável se quisermos compreender os caminhos estéticos que vêm sendo apontados pelo teatro contemporâneo. Os

avanços tecnológicos da Era Digital estão surgindo de forma vertiginosa e acabam por ter um impacto imenso sobre todas as dimensões da vida social, inclusive na cena teatral. Para Os Satyros, isso significa que fazer teatro hoje corresponde a acompanhar atentamente a evolução dos recursos tecnológicos e fazer uso destes na cena expandida.

Esse excesso de informação e descobertas nos leva a sofrer uma angústia com a qual nunca poderemos estar atualizados com novos dispositivos, possibilidades tecnológicas para a cena etc. No entanto, cabe ao artista expandido tentar manter-se atualizado com as possibilidades que a tecnologia permite à cena e com as questões que os novos avanços tecnocientíficos podem provocar no teatro.

No campo da sonoplastia, por exemplo, a evolução dos recursos disponíveis para a ambientação sonora de espetáculos desde a fundação dos Satyros (1989) foi gigantesca. Tais transformações ocorreram de forma vertiginosa e inédita, jamais vivenciada por outras gerações de artistas da cena. A primeira montagem realizada pelo grupo, *Sades ou noites com os professores imorais* (1990), já utilizava o recurso de *voice over*. As vozes eram pré-gravadas em estúdio e tinham de ser editadas em rolos de gravação. A edição da voz tinha ainda um caráter manual, pois os trechos da fita de rolo que interessavam eram recortados com tesoura. Posteriormente, esses trechos eram remontados e colados, num processo manual que exigia alguma habilidade e se assemelhava ao processo do cinema antigo.

Nas primeiras apresentações de *Sades ou noites com os professores imorais*, foi usado um gravador de rolo para a reprodução da voz pré-gravada. Posteriormente, a partir da estreia em São Paulo, passamos a usar fitas cassete. Estas, no entanto, já perdiam muito em qualidade sonora em relação ao suporte do rolo. Apesar do barateamento do custo do equipamento de reprodução e da agilidade de manuseio, a perda de qualidade era gigantesca. Mesmo assim, o recurso foi regularmente usado pelos Satyros, pois era mais acessível para nossa condição financeira.

Aliás, a questão do registro e da qualidade do som, aliada à questão da operação de som, é algo importante a destacar. Desde a fundação dos Satyros, utilizamos os seguintes recursos tecnossonoros:

- analógicos – fita de rolo (*Sades ou noites com os professores imorais*, 1990) e fita cassete (até *Quando você disse que me amava*, 1994);

- digitais – CD (a partir de *Prometeu agrilhado*, 1995) e arquivos digitais MP3 (a partir de *Pacto de sangue*, 2001), inicialmente com aparatos específicos e depois com laptops (2005) e com a alternativa de celulares e tablets (2010);

- aplicativos de celular – em *Cabaret Stravaganza* (2011), uma cena foi ambientada sonoramente com um aplicativo de celular que era utilizado ao vivo. O aplicativo utilizado se chama Bloom e foi desenvolvido pelo músico Brian Eno em parceria com o designer Peter Chilvers;

- programas de computador – em 2014, utilizamos vários programas de computação para geração de ambientes sonoros nos espetáculos do projeto *E se fez a humanidade ciborgue em sete dias*.

Essa evolução de recursos de sonorização é vertiginosa, se considerarmos que, apenas vinte anos antes de Os Satyros serem fundados, os sonoplastas usavam LPs para sonorizar espetáculos teatrais. Assim como no campo da sonorização, todas as tecnoartes do palco observaram transformações gigantescas durante esse período.

No que tange à iluminação, apesar das grandes limitações orçamentárias às quais o coletivo se encontra submetido, impedindo a utilização de recursos luminotécnicos mais sofisticados, pudemos fazer experimentos cênicos luminotécnicos com variados suportes através do nosso percurso teatral:

- refletores convencionais – utilizamos PCs, pin beams, set lights, lâmpadas pares e ímpares, entre outros, desde o início de nossa trajetória;

- fontes não convencionais naturais – entre as fontes tradicionais, sempre fizemos uso de velas, lampiões, tochas, entre outros;

- lâmpadas convencionais elétricas – lâmpadas comuns (no espetáculo *Retábulo da luxúria, avareza e morte*, de 2000, fizemos uso de lâmpada incandescente de 60w para iluminar uma cena de 25 minutos na técnica de teatro de sombras);

- vídeos – desde 1995, com *Prometeu agrilhoado*, temos usado recursos de vídeo para criar cenografias. Tal recurso foi fundamental para compor cenografias virtuais, como as definidas por Marcelo Denny nesse período. Mesmo nessa época, os recursos de vídeo também contribuíam para a iluminação subjacente da cena. A partir de 2014, os vídeos também começaram a funcionar exclusivamente como recursos de iluminação, como no caso da cena dos avatares em *Não morrerás*, que é mais detalhadamente discutida no tópico sobre presenças espectrais;

- aplicativos de celular – também a partir de 2014, as projeções de vídeo de caráter luminotécnico passaram a se utilizar de recursos como o aplicativo de celular Grivilux operado por um ator (*Não permanecerás*, 2014).

É interessante observar, no caso da evolução dos recursos de iluminação, que, apesar de não termos acesso a recursos caros como o moving light e mesas digitais de luz, mesmo assim conseguimos explorar novos recursos luminotécnicos de baixo custo e tecnologia mais avançada.

Assim, Os Satyros têm se preocupado em acompanhar ostensivamente as novas descobertas tecnológicas, não apenas na área de som e de luz diretamente, mas em outras áreas do desenvolvimento tecnológico, tais como programas de computador e aplicativos de celular, entre outros. Esses desenvolvimentos tecnológicos, aparentemente sem conexão com a cena teatral, podem ser de grande interesse para Os Satyros. Na lista de aplicativos do iPhone disponível na internet, a Apple anuncia que, “eventualmente, um aplicativo surge sem ter nenhuma aplicação prática mas é TÃO LEGAL que você precisa possuí-lo” (PLAY GOOGLE, 2016).¹⁵ O excesso tecnológico que, aparentemente, não tem utilidade prática foi utilizado em nossas investigações cênicas, resultando em uma forma de iluminação espetacular. Aquilo que poderia surgir como apenas uma excrescência tecnológica, um simples aplicativo de celular que se propunha a ser apenas um passatempo, tornou-se para o espetáculo dos Satyros um elemento estético importante para a construção da cena.

Quanto ao princípio formal, Os Satyros discutem justamente a importância que os recursos das novas tecnologias surgidas na Era Digital têm sobre a organização estética da cena expandida do grupo. Este, ao fazer uso de tantas transformações tecnocientíficas, inevitavelmente acaba passando por uma revolução de sua estética teatral. Theodor Adorno já observava na década de 1960 que a técnica não era uma questão intraestética, mas que poderia ser consequência de uma ação extraestética, a partir de um desenvolvimento tecnológico da sociedade:

A ponta que a arte volta para a sociedade é, por seu turno, algo de social, reação contra a pressão opaca do “corpo social”; tal como o progresso intraestético, progresso das forças produtivas, especialmente da técnica, está ligado ao progresso das forças produtivas extraestéticas. Por vezes, forças produtivas esteticamente libertadas representam a libertação real, que é impedida pelas relações de produção. Obras de arte organizadas pelo sujeito podem realizar *tant bien que mal* o que a sociedade

¹⁵ “Every once in a while, an app will come along that has no practical application whatsoever but is just SO COOL that you have to have it.” T.A. In Play. Google. Disponível em <https://play.google.com/store/apps/details?id=com.snibbe.gravilux.activities&hl=pt_BR>. Acesso em 15 jun. 2016.

organizada sem sujeito não permite... O antagonismo no conceito de técnica como algo intraesteticamente determinado e um desenvolvimento exterior às obras de arte não pode conceber-se de modo absoluto... Hoje em dia, é já possível, na eletrônica, produzir artisticamente a partir da natureza específica de meios de origem extra-artística (ADORNO, 1966, p. 46)

Do ponto de vista histórico, o desenvolvimento estético da arte teatral se deu, especialmente, a partir das condições materiais históricas disponíveis para o teatro de cada época. A dramaturgia, a forma de atuação, o cenário, os figurinos, a sonoplastia, a iluminação, as técnicas de palco, todas essas áreas da expressão cênica sempre estiveram ligadas não apenas ao gosto da época, mas também aos recursos tecnológicos disponíveis.

A influência da luz elétrica sobre a estética da cena teatral é fundamental. Em 1905, em seu *Primeiro diálogo entre um profissional de teatro e um amador*, Gordon Craig coloca a questão da iluminação sob um novo olhar:

O ENCENADOR – (...) mas saiba que o cenário instalado na cena, e os atores vestindo seus figurinos, ainda faltam muitas dificuldades a vencer;

O AMADOR DE TEATRO – A tarefa do encenador não acabou ainda? Os atores não farão o restante?

O ENCENADOR – Você quer dizer que é a parte mais interessante do seu trabalho que começa. O cenário e os atores vestidos formam um quadro diante dele. Ele mantém sobre o “platô” apenas alguns personagens que abrem o diálogo e deve iluminá-los.

O AMADOR DE TEATRO – Isso não é o trabalho do chefe de eletricidade e de sua equipe?

O ENCENADOR – No que diz respeito ao mecanismo de iluminação, mas é o encenador que, via de regra, faz uso dele (CRAIG, 2004, p. 139).

Esse trecho do diálogo escrito por Craig coloca em evidência algo que os artistas do palco sempre souberam e praticaram. O teatro é uma arte de múltiplas competências, agregando conhecimentos humanos das mais diversas áreas. Aquilo que Wagner vislumbrara na tragédia grega clássica como proposta da sua expressão operística, a *Gesamtkunstwerk*, sempre foi a essência do teatro. Na cena teatral, por mais que haja tecnólogos especializados nas mais diversas áreas, cabe ao(s) artista(s) dar a determinado recurso tecnológico sua função estética na cena. O encenador, ao assumir o controle sobre o uso da luz na cena, está delimitando a atuação do chefe de eletricidade ao domínio de sua tecnologia, no que se refere ao funcionamento. No entanto, para fazer teatro, é necessário o olhar do artista, que não necessariamente domina as questões técnicas de cada área, mas sabe fazer o uso estético de sua materialidade no palco.

É nesse contexto que Os Satyros imaginam a estética do Teatro Expandido. O surgimento das novas tecnologias não significa, em si, que há uma nova forma de fazer teatro. Esse fazer teatral que gera uma nova estética só pode ocorrer a partir do momento em que os artistas se propõem a fazer uso dessas novas tecnologias.

Finalmente, a questão spatiotemporal está intimamente ligada à questão da presença no pós-Revolução da Informação. A teoria social de espaço de Castells deixa claro o que vem ocorrendo na sociedade:

Espaço é a expressão da sociedade. Uma vez que nossas sociedades estão passando por transformações estruturais, é razoável sugerir que atualmente estão surgindo novas formas e processos espaciais... Não é uma tarefa fácil porque o conhecimento, aparentemente simples, de uma relação significativa entre sociedade e espaço esconde uma complexidade fundamental, uma vez que o espaço não é reflexo da sociedade, é a sociedade... As formas e processos espaciais são constituídos pela dinâmica de toda a estrutura social (CASTELLS, 1999, p. 435).

A mudança estrutural da percepção de espaço afeta diretamente a presença como fundamento da cena. Seguindo as novas percepções do que viria a ser a presença no espaço contemporâneo, o palco expandido também vai colocar a questão do espaço de uma nova forma. O espaço do teatro tradicional era dimensionado pela copresença física de atores e espectadores. No entanto, “(...) o desenvolvimento da comunicação eletrônica e dos sistemas de informação propicia uma crescente dissociação entre a proximidade espacial e o desempenho das funções rotineiras...” (CASTELLS, 1999, p. 419). As pesquisas feitas pelos Satyros levam a uma requalificação da questão espacial, conduzindo o espetáculo expandido a novas percepções de espacialidade para a experiência teatral.

O mesmo se aplica à questão temporal. As sociedades contemporâneas estão assistindo a uma verdadeira fragmentação do tempo cronológico, em que a simultaneidade de tempos, a virtualidade temporal e a quebra de expectativas de linearidade temporal fazem as pessoas alterar sua própria percepção da realidade.

Devido às transformações radicais da Era da Informação Digital, a sensibilidade da humanidade pós-industrial se alterou sensivelmente. Categorias que são consideradas, pelo senso comum, imutáveis passaram a ser percebidas e, principalmente, vividas de forma diferente. Os conceitos de espaço e tempo que, do ponto de vista da física clássica, eram claros e bem postos, no campo da experiência social foram se transformando através dos séculos. As últimas décadas afetaram profundamente a percepção social do tempo e do espaço, por meio dos recursos tecnológicos, da quebra das fronteiras física e temporal pelas redes sociais, pela internet e por outros dispositivos contemporâneos. Ao mesmo tempo, a diluição da experiência

social da morte provocou um embotamento das fronteiras da própria vida. Ao perceber as novas dimensões sociais do espaço e do tempo de forma mais fluida e fragmentária, a pesquisa dos Satyros reflete os novos tempos da Era da Sociedade em Rede, em que “(...) o espaço de fluxos (...) dissolve o tempo” (CASTELLS, 1999, p. 490).

1.4 AS EXPERIÊNCIAS DE TEATRO EXPANDIDO DOS SATYROS

Desde fins de 2009, a partir do momento em que Os Satyros decidiram iniciar uma pesquisa sobre o Teatro Expandido, a companhia passou a se debruçar, em uma série de espetáculos, sobre seus temas, procedimentos e estética. Esses espetáculos aliaram temas contemporâneos de interesse dos Satyros às investigações sobre o Teatro Expandido. Todos eles tiveram a dramaturgia realizada por Ivam Cabral (*Hipóteses para o amor e a verdade*, em 2010), Maria Shu (*Cabaret Stravaganza*, em 2011) e Rodolfo García Vázquez (*Inferno na paisagem belga*, em 2013, e *E se fez a humanidade ciborgue em sete dias*, em 2014) em processo de *devising*.

As abordagens dos espetáculos são muito diferentes entre si. *Hipóteses para o amor e a verdade*, estreado em 1º de maio de 2010, trafega pelo registro dramático, com alguns rompantes performativos e de interação com a plateia e com atuantes externos, mediante recursos tecnológicos, como celular e redes sociais.

Em *Cabaret Stravaganza*, que teve estreia digital em 27 de setembro de 2011 e estreia física em 20 de outubro de 2011, trabalhamos com depoimentos pessoais, em tom documental, e elementos expandidos em alguns pontos específicos da encenação, como a iluminação por intermédio de celulares e a campanha de arrecadação de fundos via internet para a operação de mastectomia de Léo Moreira Sá.

Finalmente, no projeto que foi objeto específico da pesquisa-ação realizada nesta dissertação, *E se fez a humanidade ciborgue em sete dias*, estreado em 08 de março de 2014, composto de sete espetáculos curtos com temas diversos, há um mergulho profundo na performatividade e na pesquisa da questão ciborgue na cena.

Ao lado desses espetáculos com investigações basicamente dedicadas ao Teatro Expandido, também pudemos observar elementos expandidos em *Inferno na paisagem belga*, estreado em 16 de novembro de 2011. As grandes diferenças de linguagem existentes entre os

dez espetáculos acima elencados simplesmente reiteram as inúmeras possibilidades cênicas que a Revolução Tecnológica nos oferece para o desenvolvimento da arte teatral.

1.4.1 Pesquisas Iniciais

As primeiras investigações cênicas sobre o Teatro Expandido nos Satyros deram-se com a montagem de *Hipóteses para o amor e a verdade* (2010). O projeto realizou uma série de investigações por meio de telefonia e internet a partir de situações dramáticas vividas por personagens inspirados em moradores e frequentadores do centro de São Paulo.

Em 2010, Os Satyros deram continuidade às pesquisas expandidas, que resultaram na montagem de *Cabaret Stravaganza*, espetáculo com caráter mais narrativo e performativo, que trabalhava a partir de referências pessoais dos atores.

Após essas duas investigações-montagens iniciais, alguns dos principais aspectos do Teatro Expandido se estabeleceram na prática dos Satyros de forma perene. Alguns atributos da cena expandida foram posteriormente incorporados em espetáculos como *Inferno na paisagem belga* (2013) e *Édipo na Praça* (2014), bem como em outros experimentos teatrais realizados nas oficinas de teatro dos Satyros.

A pesquisa-ação que deu origem a esta dissertação se realizou no ano de 2014, e resultou nos ensaios, estreia e temporada do projeto *E se fez a humanidade ciborgue em sete dias*. Para fins de exemplificação, poderemos eventualmente nos remeter a cenas e pesquisas realizadas nos espetáculos expandidos realizados anteriormente por Os Satyros. Isso se justifica porque tais espetáculos geraram um conhecimento prévio importante na elaboração estética de Os Satyros sobre o Teatro Expandido e que se encontrava incorporado organicamente entre as reflexões e experimentos realizados pelos artistas que trabalharam na pesquisa-ação de 2014. No entanto, o foco de análise deste trabalho será fundamentalmente o projeto *E se fez a humanidade ciborgue em sete dias*.

O Pioneirismo de Hipóteses para o Amor e a Verdade

Em maio de 2010, alguns meses após a provocação lançada pelo professor doutor José Simões, estreava o espetáculo *Hipóteses para o amor e a verdade*, que abordava temas que já eram bastante caros aos Satyros havia alguns anos. Focando-se na vida cotidiana dos moradores

e frequentadores da região central de São Paulo, foram abordados a prostituição, a transexualidade e o tráfico de drogas.

No entanto, novos elementos passaram a fazer parte da montagem. O enfoque se dava sobre a questão do amor e da solidão nos centros urbanos e como as pessoas desenvolvem estratégias de sobrevivência por intermédio da tecnologia, das redes sociais, da telefonia etc.

O elenco nesse momento era composto por vários atores transexuais, a saber: Esther Antunes, Léo Moreira Sá, Phedra D. Córdoba e Tânia Granussi. Tânia Granussi e Esther Antunes haviam sido ator e diretor de teatro profissional respectivamente e, nesse espetáculo, acabaram assumindo sua identidade feminina. Phedra D. Córdoba já era atriz atuante no grupo Os Satyros desde 2003, ocasião da chegada do grupo à Praça Roosevelt, e Léo Moreira Sá havia sido preso e condenado por tráfico de drogas. Sua condição masculina transexual foi assumida durante o período na prisão, e, desde que havia sido libertado, menos de um ano antes, ele se encontrava vivendo sua nova identidade de gênero socialmente.

Além dos transexuais, o elenco contava com a participação de Luiza Gottschalk (posteriormente substituída por Maria Casadevall), Paulo Faria e Marcelo Szykmann (posteriormente substituído por Robson Catalunha e Gustavo Ferreira).

A montagem partiu de entrevistas com moradores e frequentadores da região central de São Paulo que estivessem envolvidos na prostituição e no tráfico de drogas. Aliás, três dos convidados a participar dessas entrevistas (Esther Antunes, Léo Moreira Sá e Tânia Granussi) acabaram sendo convidados a tomar parte no espetáculo. A partir dos depoimentos dos convidados e dos próprios atores, foram propostas improvisações que geraram personagens, conflitos e situações. Posteriormente, as cenas foram alinhavadas pela dramaturgia de Ivam Cabral.

Outro diferencial importante em relação a outros projetos que já havíamos realizado sobre a comunidade da região central: foram desenvolvidas pesquisas e improvisações de cenas com telefonia e internet, que se incorporaram ao roteiro final da montagem. Essas pesquisas de cunho tecnológico eram fruto da nossa necessidade de abordar o impacto da tecnologia no cotidiano urbano. No entanto, a própria prostituição no mundo contemporâneo traz a necessidade das pesquisas sobre salas de sexo on-line e linhas de telefone hotline.

A utilização da tecnologia da telefonia na montagem foi radicalizada tanto do ponto de vista do público quanto dos espectadores. Antes de abrir a sala de espetáculos, solicitávamos aos espectadores, na entrada, que deixassem seus números de celular na bilheteria e continuassem com os celulares ligados durante a sessão, para que pudéssemos telefonar para eles.

Por outro lado, várias cenas da peça só eram possíveis com o uso de celulares e internet, tornando *Hipóteses para o amor e a verdade* o primeiro espetáculo de Teatro Expandido realizado por Os Satyros.

A Aventura de Cabaret Stravaganza

Cabaret Stravaganza insere-se de forma distinta na trajetória de pesquisa do Teatro Expandido dos Satyros. Apesar da continuidade de pesquisa dos elementos ciborgues na cena, em especial com relação aos temas e à utilização de celulares e iPads como elementos cênicos, o espetáculo buscava situações não dramáticas, com a prevalência de narrações poéticas, depoimentos pessoais e ações performativas.

As pesquisas dos atores se baseavam em suas próprias biografias e nas discussões que tínhamos sobre nossas impressões a respeito do momento atual, sem uma articulação cronológica das ações cênicas e sem a busca de relações de causa/efeito entre estas, como um painel da condição cibernética do elenco.

O espetáculo distinguia a dimensão digital da dimensão corpórea, e, nesse sentido, a estreia digital contemplava um evento em que os atores estavam digitalmente disponíveis para a realização teatral.

1.4.2 Experimentos Cênicos de E se fez a humanidade ciborgue em sete dias

Os benefícios que fiz aos mortais atraíram-me este rigor. Apoderei-me do fogo, em sua fonte primitiva; ocultei-o no cabo de uma fêrula, e ele tornou-se para os homens a fonte de todas as artes e um recurso fecundo... Eis o crime para cuja expiação fui acorrentado a este penedo, onde estou exposto a todas as injúrias! Oh! Ai de mim! (ÉSQUILO, 2005, p. 13).

Desde que iniciamos as pesquisas sobre a revolução tecnológica vivida na Sociedade em Rede, tentamos evitar os clichês e preconceitos que costumam envolver o assunto. Negamos peremptoriamente a existência da falsa dicotomia que costuma associar ao passado menos tecnológico uma visão positiva e “humanista”, em contraposição ao mundo “frio” da tecnologia. Por outro lado, também buscamos uma visão crítica sobre a tecnologia, percebendo-a como parte do processo de controle social e dominação, e não como a simples panaceia para todas as mazelas da condição humana.

As investigações para a realização dos sete espetáculos do projeto *E se fez a humanidade ciborgue em sete dias* (2014) buscaram evitar cair nesses clichês tecnológicos. Os Satyros pensaram em trabalhar a partir das questões mais próximas, do cotidiano das relações sociais que envolvem diretamente a tecnologia. A partir disso, buscamos criar um painel das relações humanas nas Sociedades em Rede que ocorrem em condição ciborgue¹⁶. Escolhemos sete binômios que guiarão as sete produções, a saber:

- *Não amarás* – a partir do binômio amor real x amor digital
- *Não fornicarás* – a partir do binômio sexo real x sexo digital
- *Não morrerás* – a partir do binômio corpo real x corpo digital
- *Não permanecerás* – a partir do binômio espaço-tempo real x espaço-tempo digital
- *Não saberás* – a partir do binômio ciência x natureza
- *Não salvarás* – a partir do binômio fé real x fé digital
- *Não vencerás* – a partir do binômio individualidade x poder no mundo digital

Ensaio das Montagens

As montagens foram desenvolvidas em conjunto, numa estrutura matricial em que todos os atores auxiliavam no processo criativo uns dos outros, em *devising*¹⁷. No nosso caso específico, o processo assumiu um caráter antropofágico, em que referências extrateatrais, fragmentos de ações cotidianas, imagens pop, influências externas dos provocadores convidados, entre outros elementos, eram porosamente incorporados no processo de construção do trabalho. O canibalismo praticado nesse projeto está intimamente ligado ao *devising* mais radical, sendo uma forma tipicamente brasileira de apropriação e reelaboração criativa desde os tempos dos modernistas brasileiros. Essa antropofagia afirmativa não impede o processo de criação, ao contrário o fortalece, pois, segundo as palavras de Marcos Bulhões Martins, “um canibal sabe escolher o melhor referencial artístico de outro contexto, capturá-lo, desconstruí-lo e rearranjá-lo conforme a dinâmica da sua própria cultura. Ele se opõe ao colonizado e ao tradicionalista” (MARTINS, 2004, p. 95). Buscou-se no processo um hibridismo de linguagens,

¹⁶ Pensamos a condição ciborgue como aquela em que o indivíduo, para poder conviver e agir em sociedade, utiliza-se de partes corpóreas e partes cibernéticas. Os teóricos que embasaram o trabalho são Donna Haraway, Hari Kunzru e o antropólogo brasileiro Tomaz Tadeu.

¹⁷ *Devising* é o termo anglo-saxônico usado para processos criativos que se realizam sem um texto *a priori* e sem uma hierarquia de materiais cênicos (especificamente, sem a primazia do texto sobre as outras instâncias teatrais).

no qual o elemento performativo era preponderante, entendendo-se a performatividade como a primazia do aqui/agora sobre qualquer relação mimética, inspirado nas reflexões de Josette Feral, Renato Cohen, Erika Fischer-Lichte e Richard Schechner sobre a questão.

No caso específico dessas montagens, cada artista trouxe contribuições dentro de suas próprias potencialidades, além de participar e colaborar em cenas propostas por outros participantes. Eu, como diretor e coordenador geral do projeto, apresentava estímulos para cada núcleo de trabalho e, a partir deles, desenvolviam-se improvisações e/ou propostas cênicas que, posteriormente, eram adicionadas a uma lista de potencial cênico.

Os ensaios tinham vários fundamentos de desenvolvimento: a reflexão teórica, a investigação cênica, a pesquisa tecnológica e a proposta dramatúrgica.

A reflexão teórica foi abordada nos itens acima. A investigação cênica partiu de diversos disparadores (imagens, dispositivos tecnológicos, questões do cotidiano, depoimentos pessoais, simulações em ambiente digital) para gerar experimentos cênicos que posteriormente eram avaliados pelo conjunto de pessoas em seu potencial dramatúrgico.

A pesquisa tecnológica era realizada em especial pelos artistas mais comprometidos com os avanços da telefonia móvel e de seus aplicativos e os programas de computação mais atualizados. Essa pesquisa posteriormente originava experimentos cênicos que também eram avaliados pelo conjunto de pessoas em seu potencial dramatúrgico. As cenas foram desenvolvidas pensando-se, acima de tudo, em uma construção cênica que fosse realizada em parceria com os espectadores, mediante sua interferência em várias dimensões da cena, da sonoridade à cenografia, passando por todas elas. As experimentações cênicas tinham um caráter preponderantemente performativo e primavam pelo hibridismo de linguagens.

A partir da coleta de todos os materiais improvisacionais e dos materiais fornecidos pelos sete provocadores convidados, a proposta dramatúrgica foi desenvolvida por Rodolfo García Vázquez.

Os artistas eram convidados a contribuir para o processo com suas habilidades pessoais. Um dos artistas, Fábio Ock, domina programas de computação que trabalhem com imagens e sonoridades. Havia também um ator hacker, que dominava recursos da deepweb e de programas de invasão de computadores. Pablo Benítez Tiscornia, artista uruguaio, foi especialmente convidado para o projeto por causa de seu conhecimento de teatro robótico¹⁸ (TISCORNIA, 2014, p. 32).

¹⁸ Para conhecer mais das reflexões de Pablo Benítez Tiscornia sobre Teatro Expandido, sugerimos seu artigo na revista **Alberto**, nº 6, outono de 2014, que trata da questão do Teatro expandido e da robótica.

Para cada projeto havia também um provocador externo que não estava ligado diretamente ao processo e que contribuía com material textual. Esse material poderia ser em forma de cena teatral, depoimento, entrevista, artigo científico etc. Cada provocador traria materiais relacionados ao tema do binômio do núcleo ao qual estava ligado. Esses materiais seriam incorporados ao projeto, de acordo com a forma de assimilação que o núcleo considerasse mais adequada. As contribuições dos convidados provocadores visavam à polifonia dramatúrgica, que será analisada no capítulo III. Desses processos matriciais e polifônicos complexos surgiram os sete espetáculos, a saber:

Não amarás

Surgido do núcleo que desenvolveu o trabalho a partir do binômio Amor e Solidão, *Não amarás* remete à virtualidade das relações contemporâneas, à fluidez destas e ao desafio de manter vivas as relações que estão sendo, o tempo todo, bombardeadas pela velocidade e pelo excesso de informações. “Não amarás” pode ser tanto “não conseguirás amar” quanto “não quererás amar”. Interação de telefonia móvel, depoimentos e cenas relacionais são alguns dos elementos do trabalho.

O espetáculo se iniciava com a atriz Fernanda D’Umbra fazendo uma ligação telefônica à rede de fast food Habib’s. Ela fazia uma encomenda que atendia aos desejos dos cinco atores em cena. Durante todo o espetáculo, os atores se revezavam, fazendo ligações ao serviço de delivery, em vários momentos do espetáculo, como se fosse um ato impulsivo de pessoas solitárias que buscam ouvir uma voz, mesmo que digitalizada, para falar com elas. Após o pedido, a atriz começava a cantar os primeiros versos de “Love me or Leave me”, a canção de Nina Simone, e, posteriormente, se dirigia ao fundo do palco e passava a contracenar com a própria imagem de Nina Simone cantando a mesma canção.

Em seguida, os atores Ivam Cabral, Robson Catalunha e Gustavo Ferreira contavam em um clima fabular a história de uma menina que fora seduzida e engravidara de um homem mais velho, que a abandonara. Enquanto eles narravam essa história, montavam uma estrutura com uma escada na qual subia Robson Catalunha, com uma câmera na mão. Essa ação era simultânea à movimentação da atriz Luiza Gottschalk, que realizava uma coreografia de acordo com a narração. Sua imagem era captada pela câmera e projetada no fundo do palco, como se pode observar na Figura 2.

Após essa cena, havia a projeção de um rio carregado em efeitos de computação gráfica, que o tornavam quase irreal. O ator Ivam Cabral se dirigia ao fundo da sala, mesclando sua imagem à do rio digital, em uma atmosfera lírica. A partir de então, passava a declamar o poema “Vem sentar-te comigo, Lúcia, à beira do rio”, do heterônimo Ricardo Reis, de Fernando Pessoa. A atriz Luiza Gottschalk entrava nua, com o rosto coberto por um iPad que projetava a imagem de seu próprio rosto sendo molhado por uma chuva contínua.

Figura 2 – Gustavo Ferreira, Luiza Gottschalk e Ivam Cabral em cena de *Não amarás* (2014)



Foto: ANDRÉ STEFANO (2014)

Era aproximadamente nesse ponto do espetáculo que o pedido do delivery chegava, às vezes um pouco antes, ou na cena posterior. No entanto, independentemente da cena que estivesse sendo realizada, na entrada do teatro havia alguém da equipe de produção que encaminhava imediatamente o motoboy com a entrega para o palco. O pacto feito pela equipe era de que o espetáculo seria interrompido obrigatoriamente com a chegada do motoboy. Após a entrega, os atores comeriam a comida solicitada, realizando uma determinada coreografia. O espetáculo seria então retomado do início da cena que havia sido interrompida.

Em seguida, havia uma cena em que os atores Robson Catalunha e Gustavo Ferreira liam comentários escritos pelo público na bilheteria (ainda antes da apresentação) a partir de duas provocações: *Eu me sinto sozinho quando...* e *Eu amo...* Em seguida, Fernanda D’Umbra recitava um texto de sua autoria sobre a solidão e Luiza Gottschalk dava um depoimento pessoal

sobre a experiência da maternidade. O ator Ivam Cabral, após esses depoimentos, sentava-se em uma cadeira sobre uma estrutura e um texto projetado solicitava a um dos espectadores uma sequência de ações que geraria uma ligação telefônica banal ao ator.

Posteriormente, um trecho da entrevista com o provocador Contardo Calligaris era projetado e todos os atores assistiam a ele para, em seguida, executarem a coreografia final a partir da canção “Algo estranho acontece”, do português António Zambujo. *Não amarás* contou com direção e roteiro de Rodolfo García Vázquez, texto-provocação de Contardo Calligaris, assistência de direção de Ivam Cabral, cenografia de Marcelo Maffei, figurinos de Telumi Hellen, iluminação de Flávio Duarte e o elenco era composto por Fernanda D’Umbra, Gustavo Ferreira, Ivam Cabral, Luiza Gottschalk e Robson Catalunha.

Não fornicarás

Surgido do núcleo que desenvolveu o trabalho a partir do binômio Sexo Corporal e Digital, *Não fornicarás* (2014) tratava da corporificação do sexo virtual e da virtualização do sexo corporal. Num mundo onde todas as relações exigem uma proteção plastificada, o mundo digital permite a realização de toda e qualquer fantasia e o encontro veloz dos iguais. Bonecas de plástico, sites pornográficos interativos, sexo entre robôs e pedofilia virtual faziam parte das cenas do trabalho.

A peça foi apresentada ininterruptamente, com boa repercussão de público, até maio de 2016.

O espetáculo se iniciava com a sala escura. No silêncio, ouvia-se a voz sensual de uma atriz (Júlia Bobrow) prestes a ter um orgasmo. Ao final do ato, acendia-se um foco e via-se a atriz sentada em uma cadeira, de costas para o público. Um ator, carregando uma câmera ligada a um projetor, ia captando a imagem das costas da atriz até chegar diante dela. Somente então o público percebia, por meio da projeção, que a atriz estava, na verdade, lixando suas unhas enquanto fazia sexo pelo telefone. Ao desligar, a atriz descrevia a relação sexual que mantivera com um cliente virtual. Ela fazia uma estimativa do número de relações sexuais telefônicas que as atendentes têm por dia. Sua cena fazia parte de um tríptico de cenas, chamadas Ricardos. Os Ricardos são as pessoas que vivem suas experiências sexuais unicamente por intermédio do mundo virtual. Além dessa, havia a cena do Ricardo (Fábio Penna) que pratica sexo com uma mulher digital em um game de site pornográfico, como pode se observar na Figura 3, e o

Ricardo gay (Robson Catalunha) que fazia sexo e se apaixonava por um boneco inflável, seu melhor parceiro.

Figura 3 – Fábio Penna contracenando com avatar de mulher-objeto



Foto: ANDRÉ STEFANO (2014)

Em seguida, dois atores nus, Giovanna Romanelli e Pablo Benítez Tiscornia, faziam uma coreografia enquanto os atores Sabrina de Nóbile e Marcelo Thomaz, vestidos com zentais simulando pele de zebra, travavam o diálogo escrito pela provocadora Rosana Hermann, sobre um casal que filmou suas cenas de sexo diversas vezes e publicou na internet. Posteriormente, havia uma cena em que os atores faziam o jogo infantil das cadeiras (no qual os participantes disputam para se sentar nas poucas cadeiras disponíveis). Os perdedores deveriam dizer a música que ouvem quando fazem sexo e o motivo. Na verdade, o público era convidado na entrada a escrever suas preferências musicais durante o ato sexual e cada ator escolhia um dos textos escritos pelo público para usar em cena. A vencedora do jogo era a atriz Júlia Bobrow, que naquele momento representava a figura de uma menina de nove anos. Na sequência, a menina era carregada pelos dois atores-zebras e subia em um carrinho, que a conduzia a passear por imagens pornográficas projetadas em todas as paredes da sala, simulando sites pornográficos e a facilidade com que as crianças têm acesso a eles.

Posteriormente, os atores-zebras, Sabrina de Nóbile e Marcelo Thomaz, que são casados na vida real, faziam sexo ao vivo para a plateia e, simultaneamente, para um site de relacionamentos virtuais. Os parceiros virtuais assistiam às imagens transmitidas por uma câmera que era operada pelo ator Robson Catalunha. A câmera captava apenas as imagens do casal de atores fazendo sexo. Portanto, os parceiros virtuais não tinham consciência de estar no ambiente de uma sala de espetáculos. Outra atriz, Júlia Bobrow, descrevia os parceiros virtuais do casal. Finalmente, a atriz Giovanna Romanelli fazia uma cena em que defendia a liberdade da mulher em usar seu corpo como bem entendesse. O encerramento da peça se dava com a projeção de imagens de sites pornográficos e um texto que descrevia o mundo do sexo do ponto de vista de um *flâneur*.

Não fornicarás foi dirigido e roteirizado por Rodolfo García Vázquez, com texto-provocação de Rosana Hermann, assistência de direção de Robson Catalunha, cenários de Luiza Gottschalk e Marcelo Maffei, figurinos de Telumi Hellen e o elenco contou com os atores Fábio Penna, Giovanna Romanelli, Julia Bobrow, Marcelo Thomaz, Nina Nóbile, Pablo Benítez Tiscornia e Robson Catalunha.

Não morrerás

Surgido do núcleo que desenvolveu o trabalho a partir do binômio Corpo e Morte, *Não morrerás* trata da busca obsessiva de alongar a juventude e a vida humana em todas as instâncias. Trata também do esmaecimento dos rituais da morte e da passagem. Em um mundo cheio de fármacos e cirurgias plásticas, buscamos a manutenção da juventude eterna de forma artificial, fugindo de qualquer relação com o envelhecimento. Mulheres-bonecas, sites com e-mails enviados para o futuro, a figura da diva clássica e o híbrido corpo/máquina são alguns dos temas abordados pelo trabalho.

O espetáculo se iniciava com a entrada de médicos e enfermeiros carregando a atriz Katia Calsavara, caracterizada com um vestido singelo de dona de casa. Nesse momento, os médicos e enfermeiros trocavam o traje da atriz, colocando um figurino sexy com toques futuristas. Em sua cabeça era acoplado um capacete que, na parte frontal, portava um iPad no qual foram inseridas imagens da transformação cirúrgica do rosto da atriz, mudando-a em uma mulher cibernética, que a partir daquele momento era chamada de KCC.

O espetáculo fazia um paralelo entre KCC, a miss intergaláctica, e Phedra D. Córdoba, atriz transexual de 76 anos na época, que chegava a aparecer nua em uma projeção que ocupava

todo o fundo do palco, onde se podiam ver todas as intervenções cirúrgicas pelas quais ela havia passado para se redefinir corporalmente como mulher, como as sucessivas aplicações de silicone industrial feitas nos anos 1970, durante a ditadura militar, assim como as rugas que a idade impingiu ao seu rosto, como se pode observar na imagem da cena (Figura 4).

Figura 4 – Katia Calsavara como KCC e Phedra D. Córdoba, com a imagem de Phedra projetada ao fundo



Foto: ANDRÉ STEFANO (2014)

Em várias cenas do espetáculo, trabalhamos a partir do texto-provocação de Drauzio Varella que discutia a questão da morte na contemporaneidade, como na cena em que Tiago Leal contracenava com seus avatares projetados em tamanho real, e na cena em que vários atores entravam com preservativos inflados colocados sobre a cabeça.

Também eram usados recursos de internet, como na cena em que os atores Bruno Gael e Fábio Penna convidavam um dos espectadores da plateia a escrever um e-mail para si mesmo. Por meio de um site de internet, esse e-mail seria programado para ser entregue em dez anos, o que exigiria do espectador um esforço para imaginar-se no futuro. Também havia uma cena em que a atriz Katia Calsavara prestava um depoimento sobre a última vez que viu seu pai, antes da morte dele. Discorria sobre como aquela imagem ficou gravada em sua memória e como o passado e o presente vivem juntos em nossa imaginação. Em seguida, a atriz pedia ao público que tirasse uma selfie no iPad dela, para que ela guardasse essa imagem para sempre, como se

observa na Figura 5. Na última cena, os atores cantavam com KCC o tema de Gilberto Gil, “Não tenho medo da morte”.

Figura 5 – A atriz Katia Calsavara oferece o rosto-iPad a uma espectadora a fim de que esta tire uma selfie



Foto: ANDRÉ STEFANO (2014)

A direção e o roteiro do espetáculo ficaram a cargo de Rodolfo García Vázquez. O texto-provocação foi escrito por Drauzio Varella. Fábio Ock foi o assistente de direção. A montagem teve cenários de Marcelo Maffei e figurinos de Telumi Hellen.

A captação e a edição de imagens couberam a Fábio Ock. No elenco, os atores Bruno Gael, Fábio Penna, Tiago Leal, Marcelo Thomaz, Henrique Mello, Katia Calsavara e Phedra D. Córdoba.

Não permanecerás

Surgido do núcleo que desenvolveu o trabalho a partir do binômio Espaço e Tempo, *Não permanecerás* (2014) aborda a questão da percepção da velocidade e da transitoriedade do mundo contemporâneo. Teatro robótico, aplicativos de celular, programas de computador que reagem a impulsos vocais e interatividade formam os elementos cênicos propostos para textos

de Albert Einstein. Pedro Burgos foi o jornalista científico convidado a escrever um texto-provocação para o projeto.

O espetáculo se iniciava com a entrada do público em um ambiente soturno, onde todas as cinco atrizes em cena estavam vestidas com zentais ao som dos seus celulares pessoais tocando simultaneamente, como se pode observar na Figura 6. Ao se encerrar a entrada do público, Suzana Muniz dava um depoimento a partir do texto-provocação de Pedro Burgos.

Em seguida, havia uma sucessão de cenas que discutiam a questão do tempo e espaço, a partir da utilização de recursos tecnológicos propostos pelo estudioso de teatro ciborgue Pablo Benítez Tiscornia.

Em uma cena, um carrinho-robô, guiado por Pablo da coxia, circundava o corpo de Suzana Muniz, ao som de um texto de Albert Einstein sobre a Teoria da Relatividade. Em outra cena, uma espécie de cata-vento com sensor era instalado no centro do palco. O sensor fazia as hélices se moverem todas as vezes que um corpo humano se aproximasse. A movimentação das atrizes Débora Tieppo, Marya Cecília Ribeiro, Patrícia Luna e Taís Luna seguia um rígido esquema, inspirado na cena *Quad I+II*, de Samuel Beckett, transmitida pela Süddeutscher Rundfunk em 1981, com texto escrito colaborativamente. Em outro momento, o atuante Pablo Benítez Tiscornia fazia uma cena em que cantava com impostação lírica. Os sons emitidos por Pablo eram captados por um programa instalado em um computador que transformava os sons em imagens. Tais imagens eram projetadas no fundo do palco simultaneamente durante o canto de Pablo.

Figura 6 – Atrizes na cena inicial de *Não permanecerás* (2014)



Foto: ANDRÉ STEFANO (2014)

A direção e o roteiro ficaram a cargo de Rodolfo García Vázquez. A assistência de direção ficou a cargo de Pablo Benítez Tiscornia. O cenário foi de Marcelo Maffei e Luiza Gottschalk. Os figurinos foram criação de Telumi Hellen. O texto-provocação foi escrito por Pedro Burgos. Débora Tieppo, Marya Cecília Ribeiro, Pablo Benítez Tiscornia, Patricia Luna, Suzana Muniz e Taís Luna foram os atuantes do espetáculo.

Não saberás

Surgido do núcleo que desenvolveu o trabalho a partir do binômio Ciência e Natureza, o espetáculo *Não saberás* parte da necessidade humana de tentar controlar a imprevisibilidade da natureza por meio da ciência e de como esta acaba por afetar os eventos naturais. Uma maquete de cidade cenográfica realizada com pedaços de computadores mortos, de uma praia artificial e um experimento científico que gera energia elétrica ao vivo por um dos atores faziam parte da peça. Em uma das cenas, o ator Bruno Gael captava em close-up as imagens da maquete, que eram projetadas em uma tela grande, na qual o público podia observar ruas e avenidas, prédios e outras construções urbanas. O ator José Sampaio, mediante um dínamo, acionava os pedais de uma bicicleta estática que gerava energia elétrica para as luzes da maquete se acenderem (Figura 7).

Figura 7 – Cena do espetáculo *Não saberás* (2014), com os atores José Sampaio e Bruno Gael; atrás, os atores Suzana Muniz, Dyl Pires e Samira Lochter



Foto: ANDRÉ STEFANO (2014)

Em outro momento, havia uma série de ocorrências “naturais” a afligir a cidade-maquete, como inundações, chuva e até neve (Figura 8). Estas eram produzidas pelos atores.

Figura 8 – Cena do espetáculo *Não saberás* (2014), na qual a maquete sofre uma nevasca, provocada pela atriz Samira Lochter



Foto: ANDRÉ STEFANO (2014)

Também havia cenas em que as cabeças-robôs desempenhavam papel fundamental. Logo na abertura, havia o diálogo entre duas cabeças-robôs em que elas discutiam sua controversa “condição humana”. Em outro momento, havia o diálogo entre a atriz Samira

Lochter e a cabeça-robô, a partir do texto-provocação do engenheiro genético Marcos Piani (Figura 9).

O espetáculo se encerrava com uma praia artificial projetada, com controles de umidade, temperatura, velocidade do vento e exposição aos raios solares. Os atores e outros convidados entravam como banhistas para aproveitar as perfeitas condições daquele ambiente de férias controlado.

A direção e o roteiro ficaram a cargo de Rodolfo García Vázquez. O texto-provocação foi escrito por Marcos Piani, o diretor-assistente José Sampaio trabalhou também nas edições sonoras. A cenografia e a cenotecnia foram criadas por Marcelo Maffei, o que inclui a maquete da cidade. Os figurinos foram realizados por Telumi Hellen. O elenco contou com a participação dos atores Bruno Gael, Dione Leal, Dyl Pires, José Sampaio, Samira Lochter e Suzana Muniz.

Figura 9 – Cena do espetáculo *Não saberás* (2014), em que a atriz Samira Lochter dialoga com a cabeça-robô



Foto: ANDRÉ STEFANO (2014)

Não salvarás

Surgido do núcleo que desenvolveu o trabalho a partir do binômio Fé e Ateísmo, o espetáculo *Não salvarás* trata do enfraquecimento das instituições religiosas tradicionais e do advento de um ateísmo militante e novas expressões de fé. Cenas com elementos religiosos tradicionais, sites católicos de interatividade com o mundo espiritual e textos de Nietzsche foram fundamentais para a realização das cenas.

A entrada do público se dava entre imagens do Centro de São Paulo e o ator Guilherme Araújo caracterizado como Cristo cibernético abandonado em um canto do palco. Ao final da entrada, o Cristo ciborgue se levantava e era ajudado por Henrique Mello, como se pode ver na Figura 10, caracterizado como um operário a se posicionar como na cruz. Uma série de cenas era construída a partir de mitos esfacelados, com figuras como Chapeuzinho Vermelho (Luiza Gottschalk), Coelho da Páscoa (Henrique Mello) e Papai Noel (Tiago Leal). As figuras, descompostas se entrecruzavam em vários momentos do espetáculo, inclusive na cena em que faziam um piquenique juntas com o fundo sonoro de um texto de Nietzsche sobre a morte de Deus.

Figura 10 – Guilherme Araújo e Henrique Mello na cena de abertura de *Não salvarás* (2014)



Foto: ANDRÉ STEFANO (2014)

Outra cena com utilização de internet era quando o ator Henrique Mello descrevia seu sentimento religioso e como ele estabelecia um diálogo com Deus. Em seguida, ele solicitava

a um espectador que falasse um pouco sobre sua relação com a religiosidade e apresentava um site no qual o espectador poderia enviar um e-mail para Deus. Nesse momento, Henrique pedia ao operador de vídeo que projetasse o site e escrevesse o e-mail do espectador para Deus.

O texto-provocação de Xico Sá foi incorporado à cena em que a atriz Luiza Gottschalk era banhada por um líquido vermelho. Em seguida, a atriz Dione Leal assumia a personagem de uma curiosa religiosa que frequenta todos os templos e religiões, em busca de uma solução para sua vida. Um dos atores, Gustavo Machado, ficava paralisado em um canto do palco observando todas as cenas, sem reação. Ao fim do espetáculo, ele se levantava, dirigia-se ao microfone e abria seu casaco, sob o qual se via uma série de dispositivos explosivos. Assumia-se como ateu e relatava todas as atrocidades que já foram cometidas em nome de Deus, instigando o público a abandonar as religiões. A peça se encerrava com a figura de Nossa Senhora Aparecida, representada por Samira Lochter, ouvindo pedidos enviados de todos os pontos do país, com projeção de imagens da cidade grande.

Figura 11 – Cena do espetáculo *Não salvarás*, com a atriz Samira Lochter



Foto: ANDRÉ STEFANO (2014)

A direção e o roteiro foram de responsabilidade de Rodolfo García Vázquez, o texto-provocação foi escrito por Xico Sá, a assistência de direção foi assumida por Henrique Mello e Tiago Leal, os cenários foram compostos por Luiza Gottschalk, os figurinos ficaram sob responsabilidade de Telumi Hellen. O elenco contou com a participação dos seguintes atores:

Dione Leal, Guilherme Araújo, Gustavo Ferreira, Henrique Mello, Luiza Gottschalk, Samira Lochter e Tiago Leal.

Não vencerás

Partindo do binômio Poder e Individualidade, o núcleo desenvolveu o espetáculo *Não vencerás* a partir da questão da dificuldade de manter o anonimato em uma sociedade controlada digitalmente. Os vestígios digitais, nos dias de hoje, tornam quase impossível a ação anônima. Depoimentos de black blocs, máscaras, busca da felicidade individual e o conflito desta com uma realidade sufocante, interação com o público e violência são alguns dos elementos fundadores das cenas. A partir do texto-provocação de Marici Salomão e de entrevistas com expoentes do movimento black bloc, construímos um roteiro em que nenhum ator podia ser identificado. Eles assumiam várias funções durante o espetáculo, sempre com o rosto coberto por máscaras e toucas balaclava (Figura 12).

Figura 12 – Cena do espetáculo *Não vencerás* (2014), na qual os atores portavam máscaras



Foto: ANDRÉ STEFANO (2014)

Em vários momentos do espetáculo, ouviam-se sons das manifestações políticas de 2013, que correspondiam a cenas com coreografias bastante violentas executadas pelos atores. A montagem contou também com cenas interativas, como aquela em que os atores se sentavam diante do público e um deles entregava uma lista de perguntas provocativas para serem feitas

pelo público. Um espectador fazia as perguntas e os atores se revezavam nas respostas, sempre com discursos politicamente incorretos.

Em outra cena, um dos atores pedia uma nota de cinquenta reais a um dos espectadores. O espectador que oferecesse a nota poderia observar o ator montar uma traquitana gigante para recolher o dinheiro sem contato físico.

Assim que a traquitana recolhia a nota, o ator pegava um isqueiro e a queimava, o que costumava causar uma reação bastante constrangedora do público (Figura 13). Essa cena provocou uma série de debates internos sobre questões éticas e legais, mas foi mantida na versão final do espetáculo.

Figura 13 – Cena da peça *Não vencerás*, em que uma nota de cinquenta reais era queimada



Foto: ANDRÉ STEFANO (2014)

Aliás, várias improvisações foram excluídas do roteiro final por questões éticas levantadas internamente. Em um dos improvisos, um dos atores, que tinha conhecimento de atividades hacker, roubava a senha do Facebook de um espectador.

Em outra cena, projetávamos a explosão de morteiros com o rosto de políticos. Essas imagens eram construídas pelos atores em vários pontos da cidade. Em outra improvisação, entrávamos na deepweb e pesquisávamos atividades ilícitas que poderiam atender à curiosidade dos espectadores.

Não vencerás teve direção e roteiro de Rodolfo García Vázquez, texto-provocação de Marici Salomão, Dyl Pires como assistente de direção, cenografia de Marcelo Maffei, figurinos

de Telumi Hellen e contava com atores que optaram por manter o anonimato até o fim da temporada.

2 AS FORMAS DE PRESENÇA EXPANDIDA OBSERVADAS NO TEATRO EXPANDIDO DOS SATYROS

“We shape our tools and thereafter they shape us”
(CULKIN, 1967, apud GROSSWILER, 2010, p. 73).¹⁹

Na abertura do capítulo, apresento o conceito de presença e sua percepção, do ponto de vista histórico, intimamente relacionada com a ideia de realidade e, portanto, de Verdade. Diante das mudanças drásticas que a realidade digital impôs ao cotidiano da sociedade contemporânea, o entendimento clássico de presença, elemento fundamental para a construção social, tornou-se obsoleto. Novas formas de presença foram detectadas e, para que elas sejam compreendidas, novos termos e uma literatura dirigida ao estudo da questão de presença se alastram rapidamente, em especial nos campos da Sociologia e da Ciência da Comunicação.

Também me proponho a definir a presença no âmbito de “um construcionismo social que concebe o ‘real’ como uma co-construção, um processo de modelamento recíproco entre o ator e o ambiente” (MANTOVANI; RIVA, 1999, p. 12). Nessa abordagem de presença, não há a cisão clássica entre o ser presente e o mundo exterior e dado *a priori*. Ao contrário, para fins desta dissertação, utilizarei uma “visão ecológica” de presença como “uma alternativa ao dualismo ubíquo” (MANTOVANI; RIVA, 1999, p. 10). Nessa situação, a presença está diretamente ligada a uma capacidade de ação em um ambiente “composto de cultura como um meio de mediação composto por artefatos e princípios” (MANTOVANI; RIVA, 1999, p. 13).

O ator presente, diante dos olhos do público, sempre foi o fundamento para a arte do teatro. Se, para a mimesis, a presença no tempo real era submetida a uma suspensão diante da ficção que se propunha a ser o foco da cena teatral, a partir dos anos 1960 muitos espetáculos de grupos independentes como o Living Theater e o Teatro Oficina colocarão em cheque a função do espectador na experiência concreta do teatro. Em função disso, torna-se evidente a necessidade de discutir o teatro a partir do conceito de copresença, na qual ator e espectador desempenham papéis fundamentais, tornando a experiência teatral mais complexa.

Uma série de novas formas de presença estudadas pela Ciência da Comunicação, de acordo com a taxonomia elaborada por Zhao e outros estudos do gênero, foram observadas na cena dos espetáculos expandidos dos Satyros, dentro da investigação do projeto *E se fez a*

¹⁹ CULKIN, John, in GROSSWILER, Paul (org.). **Transforming McLuhan: Cultural, Critical and Postmodern Perspectives**. Nova York: Peter Lang, 2010, p. 73.

humanidade ciborgue em sete dias (2014). Algumas cenas de espetáculos anteriores de Teatro Expandido realizados pela companhia – especialmente *Hipóteses para o amor e a verdade* (2010) e *Cabaret Stravaganza* (2011) – também foram utilizadas para exemplificar as formas de presença observadas durante a investigação.

As investigações do Teatro Expandido dos Satyros buscaram, ao aprofundar o conceito de copresença no mundo ciborgue, entender as novas possibilidades que a Era Digital permite às artes espetaculares. Essas investigações se alinham com alguns experimentos teatrais contemporâneos que estão explorando as possibilidades de um teatro que questione e amplie esse fundamento. No entanto, nas investigações de Teatro Expandido nos Satyros ainda se pode dizer que a copresença corpórea é o fundamento da maior parte das cenas.

Nas investigações sobre o Texto Expandido, a presença cênica passou a se utilizar de formas híbridas. A copresença corpórea, no caso específico dos Satyros, tornou-se a base a partir da qual outras formas de presença se manifestaram na cena. O conceito de copresença leva à valorização da presença do espectador tanto quanto a do ator para a construção da cena teatral, em duas dimensões fundamentais, *ad et hunc*. O espaço e o tempo compartilhados pelo ator e pelo espectador são dimensões fundamentais para a experiência teatral. No entanto, a Revolução Tecnológica, ao fragmentar essas duas categorias da experiência sensível, nos leva a formas de presença que cabalmente acabam por negar uma ou duas dessas dimensões. As novas formas de presença acabam, portanto, por expandir as dimensões de tempo e espaço para a cena teatral. Por outro lado, as novas presenças só são possíveis por meio da condição ciborgue que a sociedade contemporânea nos oferece. A condição ciborgue no palco é “criada mediante uma conexão e uma negociação entre os materiais orgânicos e não orgânicos, o corpo e a tecnologia” (PARKER-STARBUCK, 2011, p. 14).

Os fundamentos para a copresença teatral pressupõem um tempo e um espaço únicos. Tempo e espaço não são apenas as categorias essenciais do teatro, mas também, e principalmente, “as principais dimensões materiais da vida humana” (CASTELLS, 1999, p. 403). A percepção do tempo e a do espaço não são dados autóctones, mas dependem da experiência histórica de determinada sociedade. Portanto, a presença no fenômeno teatral também está subordinada à forma histórica que o tempo e o espaço assumem na sociedade em que o fenômeno teatral ocorre. Se “espaço é a expressão da sociedade” (CASTELLS, 1999, p. 435), com o advento da Revolução Tecnológica da Informação acaba por ocorrer uma explosão das categorias tradicionais de tempo e espaço físicos e, por consequência, uma fragmentação e uma hibridização. Para Castells, vivemos em um espaço de fluxos, em que o teletrabalho vai se tornando cada vez mais central e a presença física reduz a eficiência econômica. As novas

possibilidades das dimensões sociais e tecnológicas do tempo e do espaço e sua decorrente fragmentação nos levam, conseqüentemente, a uma miríade de possibilidades de presença. E as formas contemporâneas de presença tornam-se possíveis também para o evento teatral.

2.1 A PRESENÇA NO TEATRO DOS SATYROS (1989-2009)

Historicamente, a presença do corpo físico do ator é considerada o suporte fundamental para a existência da forma artística do teatro. Trata-se a presença como “o bem supremo a ser possuído pelo ator e sentido pelo espectador” (PAVIS, 2007, p. 305). A presença seria “uma comunicação corporal ‘direta’ com o ator que está sendo objeto de percepção” (PAVIS, 2007, p. 305). A etimologia da palavra *theatron*, “lugar de onde se vê”, revela a ação de um ser humano de olhar para algo a partir de determinado lugar. E esse algo teatral seria, basicamente, o corpo de outro ser humano em determinado espaço-tempo. Durante as primeiras duas décadas de trabalho dos Satyros, a presença corpórea era tratada como a condição *a priori* para o teatro realizado pelo grupo. Nesse período, o trabalho já era pautado pela relação entre o ator e o espectador, naquilo que pode ser chamado de presença relacional, “(...) uma materialidade da ação própria do encontro” (FERRACINI; PUC CETTI, 2011, p. 361).

O entendimento do que seria presença na arte teatral foi se transformando nas últimas décadas. Passou-se a valorizar, a partir de uma série de espetáculos e do fortalecimento de experiências performativas dos anos 1960, a relação entre os corpos do ator e do espectador para a efetivação da experiência teatral. Discussões iniciadas no campo da Sociologia, em especial com Erwin Goffman, alçam o termo *copresença* a um fundamento da experiência teatral. A copresença valoriza o estar aqui e agora com o outro/para o outro:

El teatro es, dentro de la cultura viviente, un acontecimiento de singularidad, [...] su medio expresivo son las acciones corporales, físicas y físico verbales, generadas por alguien con su cuerpo ante otro que observa (percibe, no sólo mira) estas acciones en presencia de él. El teatro es acontecimiento corporal empírico en acto, hecho histórico de la vida que puede atestiguar quien lo observa. [...] Un hombre, que produce una acción con su cuerpo, en una encrucijada espacial y temporal compartidas con otro hombre, que mira (percibe con todos sus sentidos) esa acción, ambos de cuerpo presente, necesariamente próximos en el espacio, sin intermediación tecnológica. Para que haya teatro alguien debe hacer-decir algo con su cuerpo ante la percepción de otro, ambos presentes (DUBATTI²⁰ apud RADRIGÁN, 2014).

²⁰ DUBATTI, Jorge. Filosofía del teatro 1. Convivio, experiencia, subjetividade. **Textos básicos atuel**, 2007, pp. 34-5.

O conceito sociológico de copresença surge em Goffman nos anos 1960, como um modo de estar com os outros na forma de uma coocupação de espaço (*colocation*) na qual indivíduos tornam-se “acessíveis, disponíveis e sujeitos uns aos outros”. Assim, trata-se de uma “(...) articulação de condições espaço-temporais na qual interações humanas nos dois sentidos podem ocorrer” (GOFFMAN, 1963, p. 22). A copresença, no sentido original, pressupõe, portanto, interações humanas instantâneas em tempo real e valoriza a reciprocidade da experiência e a possibilidade de uma comunicação baseada em feedbacks dos copresentes. Assim, ao assumir o termo *copresença* na definição da experiência teatral, passa-se a valorizar também o papel do espectador nesta, suas reações e a comunicação que este estabelece com o espetáculo e seus artistas. O ator, portanto, percebe mediante seus sentidos a presença corpórea do espectador e reage a ela tanto quanto o espectador o faz. A copresença corpórea, base de toda a experiência teatral, é também a forma original de associação entre os seres humanos.

Para o teatro da tradição dramaturgica ocidental, a dualidade temporal é fundamental para a experiência dramática: o tempo real, vivido pelo ator e pelo espectador em determinado fenômeno de copresença; e o tempo ficcional, que realiza uma ação cujo objetivo é criar a mimesis, uma representação que se refere a outro espaço-tempo. Essa dualidade acaba por marcar também a forma como os atores são treinados: “Na tradição teatral ocidental o trabalho do ator-bailarino tem sido orientado para uma rede de ficções, de “ses mágicos”, que lida com a psicologia, o comportamento e sua história e as personagens que está representando” (BARBA, 1995, p. 18).

A copresença de ator/espectador – participantes do fenômeno teatral *hic et nunc* – é, no caso do teatro dramático, meramente o suporte para o objetivo final da cena: a representação.

A partir de 1960, a produção teatral mais experimental instaura a crise dos valores tradicionais do teatro dramático ao tratar justamente da ruptura do tempo ficcional, em trabalhos com os do Living Theater e do próprio Teatro Oficina, em especial a partir de fins dos anos 1960. Ao valorizar o tempo real, em detrimento da mimesis e do tempo ficcional, a questão da copresença passa a ser fulcral para a produção de teatro mais experimental. Erika Fischer-Lichte observa que a virada performativa (*performative turn*) no teatro ocorre a partir dos anos 1960, na busca da redefinição do teatro:

(...) a partir da redefinição da relação entre atores e espectadores. O teatro não era mais concebido como uma representação de um mundo ficcional que a plateia, por sua vez, deveria observar, interpretar e compreender. Algo deveria ocorrer entre os atores e os espectadores no teatro e isso constituiria o teatro. Era fundamental que algo acontecesse entre os participantes e menos importante o que exatamente era isso (FISCHER-LICHTE, 2008, p. 21).

Desse ponto de vista, a virada performativa, ao fazer a desconstrução crítica do tempo ficcional, passará a valorizar a copresença como fundamento básico do fenômeno teatral. A copresença em tempo real não será mais simples base para alcançar um fim superior, que seria a representação ficcional. Na performatividade, abandona-se a finalidade da mimesis como fundamento para a experiência do fenômeno teatral. A tradição da mimesis aristotélica será então subjugada pela valorização da copresença *hic et nunc* de atores e espectadores. O fenômeno do teatro performativo não ocorre em circunstâncias isoladas e específicas dentro do universo teatral. Ao contrário, ele é consequência de um fenômeno global, o *Zeitgeist* do capitalismo atual, afinal “o capitalismo tardio da... era (do final da Guerra Fria) intensificou-se desde então para tornar-se o capitalismo just-in-time (o que significa dizer, all-the-time) de nossa era neoliberal” (NEALON, 2012, pp. 10-1).

Se a valoração do talento de um ator, até algumas décadas atrás, estava baseada especialmente em sua capacidade mimética, novas questões sobre a presença vêm sendo levantadas, reposicionando o corpo e a voz do ator como unidade biográfica passível de teatralidade. No entanto, há o “desaparecimento de um lugar confortável”, assegurado por uma tradição cultural que autenticava tanto o eu quanto o sistema de discurso teórico (e representacional) já a partir dos anos 1980 (CARLSON, 1997, p. 517). A pesquisadora Claudia Bosse destaca que “o corpo é sempre documento de sua vida, e assim também de sua práxis, sua atitude, suas emoções, suas causas, seus conflitos, projeções e ideais” (BOSSE, 2014, p. 66).

Essa virada performativa, cujo epicentro localiza-se no conceito de presença e na negação do estatuto superior da ficção na cena, terá um forte impacto na estética teatral. Não por acaso, a proxêmica começa a estudar os fenômenos teatrais. Na supremacia do aqui e agora, os estudos sobre “que tipo de espaço (fixo/móvel) a encenação escolhe, como ela codifica as distâncias entre os actantes, entre os atores e os objetos ou entre o palco e a plateia” (PAVIS, 2007, p. 310) acabam assumindo um papel de maior relevo na construção teatral e na sua consequente compreensão.

2.2 AS NOVAS FORMAS DE PRESENÇA NO MUNDO CONTEMPORÂNEO

“People say I live in Russia, but that’s actually a little bit of a misunderstanding. I live on the Internet” (SNOWDEN, 2015).

A fala acima, de Edward Snowden, deixa clara a profunda transformação no entendimento do que é a presença e a existência social no mundo contemporâneo. No momento em que passou a viver exilado em Moscou, após as graves denúncias feitas por ele dos esquemas de espionagem desenvolvidos pela NSA nos Estados Unidos em relação a cidadãos americanos e estrangeiros, Snowden continuou vivendo e atuando na defesa dos direitos à privacidade e dos limites a que o Estado deve obedecer diante de seus cidadãos por meio da internet. Essa mudança de paradigma do que é ação social, que se dá como natural para as novas gerações, evidencia o gigantesco impacto que a Revolução da Tecnologia da Informação causou nas relações sociais. A copresença física, um *a priori* de todo o campo da teoria social, tornou-se obsoleta para definir muitas das manifestações das relações entre seres humanos.

A contradição entre a presença corpórea de Snowden em Moscou e sua marcante presença expandida por intermédio da internet coloca com clareza a nova dinâmica das relações sociais contemporâneas. Considerado por muitos como um dos mais importantes ativistas na luta pelos direitos humanos na contemporaneidade, Edward Snowden passa a ser um dos primeiros heróis digitais do mundo globalizado. O impacto de suas ações na sociedade global não é definido por suas ações físicas, corpóreas. Ao contrário, sua atitude contestatória está vinculada justamente ao desnudamento dos mecanismos de controle e opressão realizados por meio do mundo digital. A descrição do sociólogo americano Erwin Goffman ainda nos anos 1960 sobre os fundamentos das relações sociais era sintomática da delimitação da vivência social a uma experiência corpórea:

O comportamento comunicativo daqueles imediatamente presentes um diante do outro pode ser considerado em duas etapas. A primeira lida com a interação desfocada, ou seja, o tipo de comunicação que ocorre quando alguém recolhe informações sobre outra pessoa mediante um olhar dirigido a ela, apenas momentaneamente, assim que passa pelo olhar do outro. A interação desfocada tem a ver mais com a gestão da pura e mera copresença. A segunda etapa lida com a interação focada, o tipo de interação que ocorre quando pessoas se reúnem e abertamente cooperam para sustentar um único foco de atenção, tipicamente por meio de turnos de fala (GOFFMAN, 1966, p. 138).

A copresença corpórea é o fundamento da arte teatral. O suporte histórico do teatro é a copresença do artista e do fruidor da experiência teatral. Como esclarece Erika Fischer-Lichte:

Como demonstrado por Hermann, a condição midiática da realização cênica funda-se na copresença física de atores e espectadores. Para que tal copresença seja possível, dois grupos de pessoas que funcionam como “atuantes” e “observantes” devem congregarem-se em um determinado momento em um lugar concreto e compartilhar nele um lapso de tempo de suas vidas. A realização cênica tem sua origem no encontro de ambos os grupos, em seu confronto, em sua interação (FISCHER-LICHTE, 2011, p. 77).

A partir de meados do século XX, com a Revolução da TI, o conceito de presença vem sendo rediscutido como uma questão fundamental das Ciências Sociais para o entendimento das dinâmicas das sociedades contemporâneas, nas quais os dispositivos tecnológicos permitem “estar” em diferentes locais. A tradição filosófica, desde Platão, identificava a presença com a Verdade do ser, em uma unidade de tempo e espaço. Presença seria, portanto, o ser em determinado espaço e tempo. Nesse sentido, a presença é a coisa diretamente relacionada ao seu espaço e tempo. Nesse sentido, a presença não tem transcendência. Segundo Derrida, para que se conheça a presença são necessárias as formas de mediação, pois o sentido só pode surgir em um meio. O binarismo presença/ausência, termos que historicamente eram vistos como entre-excludentes, já se dissipa em uma nova forma de experiencição do mundo. Os conceitos presente/ausente no mundo ciborgue atual acabam por se complementar e, muitas vezes, assumir-se simultaneamente, como descreve a estudiosa Katherine Hayles em *How We Became Post-Human: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature and Informatics*.

A questão da tecnopresença no teatro é um fenômeno que se torna possível apenas no contexto do capitalismo pós-industrial. No entanto, Os Satyros não propõem que a utilização de dispositivos tecnológicos em seu teatro tenha uma filiação político-ideológica *a priori*. Claire Bishop faz uma discussão pertinente sobre a necessidade de descolamento que a boa arte tem em relação às condições materiais em que a tecnologia que produz foi utilizada. Ao abordar as reflexões de Jacques Rancière sobre o assunto, ela menciona:

Boa arte, argumenta Rancière, deve negociar a tensão que (de um lado) conduz a arte em direção à “vida” e que (por outro lado) separa a sensorialidade estética das outras formas de experiência sensível. Essa fricção idealmente produz a formação de elementos “capazes de falar duplamente: de sua legibilidade e de sua ilegibilidade” (RANCIÈRE). Em segundo lugar, adotei a ideia de Rancière de arte como um reino autônomo da experiência no qual não há um meio privilegiado. O sentido das formas artísticas muda em relação aos usos também feitos dessas formas pela sociedade em larga escala, e conseqüentemente estas não têm uma afiliação política fixa ou intrínseca (BISHOP, 2012, pp. 29 e 30).

A partir da Revolução Digital, a ideia de presença deixou de ser tratada como um fenômeno delimitado a uma esfera puramente corporal. O meio se torna, também, um elemento fundamental para a definição da presença. As interações humanas decorrentes da copresença entre os agentes já não podem ser entendidas somente como experiências físicas e táteis. Uma série de novas interfaces comunicacionais, que jamais haviam sido vivenciadas anteriormente, são oferecidas à humanidade no mundo contemporâneo. Os parâmetros de interfaces da presença passam pela corporificação (*embodiment*), imediatez (*immediacy*), escala e

mobilidade, que nos levam a entender a presença de forma plural e não binária. Assim, as interações sociais passam a assumir formas distintas que propiciam novas possibilidades de ação social. As novas tecnologias terão seu impacto sentido não apenas na esfera das interações sociais, mas também na experimentação artística. Vários artistas da performance começaram a explorar as possibilidades dessas novas formas de presença em meados do século passado. Na década de 1990, o brasileiro Eduardo Kac defendia que “(...) a telepresença e a realidade virtual estão entre as várias tecnologias recentes que abriram novas áreas de experimentação artística” (KAC, p. 315). O performer Stelarc, um dos mais destacados artistas que atuam na investigação das relações entre arte e tecnologia, ressitua o corpo no debate da arte do século XXI:

O Corpo precisa ser reposicionado, do reino psíquico, do biológico, para a ciberzona da interface e da extensão – dos limites genéticos para a extrusão eletrônica. As estratégias rumo ao pós-humano tratam mais do apagamento do que da afirmação – uma obsessão que não é mais com o eu, mas uma análise da estrutura... Corpos cyborg não são simplesmente conectados com fios e extensões, mas são também ampliados com componentes implantados (STELARC, 1997, p. 52).

Hoje podemos nos relacionar socialmente por intermédio de telefones, redes sociais, aplicativos de celulares e outros aparatos que fazem da experiência da interação social um fenômeno muito mais complexo e cheio de camadas. Essa questão levou Os Satyros a pensar nas possibilidades cênicas decorrentes das novas formas de presença. E foi a partir dessa discussão que uma série de procedimentos, improvisos e cenas efetivas nos levou ao redimensionamento da presença teatral em nosso trabalho.

Para efeitos desta dissertação, baseamos nossas reflexões sobre as possibilidades de presença nas experiências cênicas de Teatro Expandido dos Satyros a partir da taxonomia das novas formas de presença realizada pelo pesquisador de Sociologia da Universidade de Temple, Shanyang Zhao, entre outros pesquisadores que discutem essa questão nos campos da Sociologia, da Teoria da Comunicação, da Engenharia e da Computação.

2.3 NOVAS FORMAS DE PRESENÇA NO TEATRO EXPANDIDO DOS SATYROS

As origens na civilização ocidental do conceito de presença abrangiam, historicamente, duas dimensões complementares: o corpo e a alma. Essa dicotomia sofreu um questionamento crítico, especialmente por pensadores como Freud e Nietzsche, em fins do século XIX, pelo fortalecimento dos valores capitalistas e a derrocada do poder espiritual do cristianismo.

Nietzsche tornou-se o filósofo por excelência da nova ideia do corpo. No entanto, após o advento da Era Digital e das dinâmicas sociais tecnológicas, surgem novas formas de presença que acabam por modificar o próprio conceito de presença.

O conceito de presença sofre, durante os séculos, uma série de alterações que se devem às mudanças nas dinâmicas das sociedades. Nas tradições ocidentais, o ser humano é constituído basicamente por duas dimensões: o corpo e a alma. Na cultura grega clássica, por exemplo, a dicotomia entre o corpo e a alma era uma das dimensões mais importantes da filosofia platônica. A dor e a morte embutidas no corpo eram os fatores que faziam da alma uma instância superior para a humanidade. A alma estaria, assim, no campo superior das Ideias. O surgimento da metafísica era “(...) o esquecimento da carne, com o imediato esquecimento de tudo o que é corporal” (BARRENECHEA, p. 7). Ao corpo, restava a busca da Beleza, como uma “sombra” do Mundo das Ideias. A busca da perfeição do corpo era estética ao tempo que transcendental. O corpo era o meio de presença no mundo das sombras. Estar presente diante de outro ser significava, assim, duas sombras do Mundo das Ideias, em diálogo imperfeito.

Figura 14 – Cristo ciborgue em *Não saberás* (2014)



Foto: ANDRÉ STEFANO (2014)

O cristianismo, em especial a partir da Idade Média, situa o corpo como o âmbito do pecado e do erro. A alma, no pensamento judaico-cristão, teria de se purificar do pecado cometido pelo corpo. Assim como no platonismo, o corpo é o campo do erro e da imperfeição. A alma situa-se na proximidade de Deus e de sua pureza. Desde essa época, o corpo também passou a carregar a culpa, e a negação do impulso erótico era fundamental para se manter a

limpeza desse mesmo corpo. O corpo presente diante do outro só poderia ser um meio para a possibilidade do pecado. A expiação do erro seria feita por meio de presenças que controlam os impulsos e se dirigem para a dimensão do sagrado.

Nietzsche vai redimensionar a questão do corpo na discussão filosófica, coerente com o *Zeitgeist* do final do século XIX. A distinção entre corpo e alma passa a ser diluída, e passível de crítica. Seu questionamento é o de que a filosofia possa ter sido “até hoje... apenas uma interpretação do corpo e uma má compreensão do corpo” (NIETZSCHE, 2001, prólogo, p. 2).

A partir dos anos 1950 especialmente, a copresença torna-se uma expressão popularizada por cientistas sociais para definir o movimento e a ação no âmbito da sociedade, em especial com a obra de Erwin Goffman. A copresença se faz necessária para que os agentes sociais interajam em grande número de situações do cotidiano. A teoria social passa a valorizar formas não-orgânicas de interação social na medida em que percebe que a própria dinâmica social passa a ser pautada por relações de telepresença.

Com o surgimento da arte da performance, em especial a partir dos anos 1950, a questão da copresença de artistas e espectadores também passa a ser fulcral. A copresença passa a definir a performance na medida em que “enquanto os atores fazem algo – se movem através do espaço, realizam gestos, manipulam objetos, falam e cantam –, aqueles que agem como espectadores percebem isso e reagem” (FISCHER-LICHTE, 2004, p. 2). A copresença valoriza, portanto, a presença do espectador na ocorrência do fenômeno artístico e, assim, coloca o ator ao lado do espectador como criador da performance, não apenas pela forma como este reage ao que está assistindo, mas também pelo fato de que é este o criador de sentido para a obra de arte. Fischer-Lichte destaca a questão corporal do fenômeno performativo na medida em que é “por causa da copresença corpórea de atores e espectadores (que) a corporalidade desempenha um papel fundamental nas performances” (FISCHER-LICHTE, 2004, p. 6). O corpo do ator na performance não é apenas um corpo fisiológico, afetivo, energético e gerador de movimentos. Trata-se de um corpo semiótico, que propicia experiências estéticas ao espectador.

O protagonismo do corpo na cultura ocidental, a partir do início do século XX especialmente, desfaz os atributos que o platonismo e o cristianismo lhe haviam concedido em outros tempos: a falha, o erro, o pecado. Surge, assim, uma nova compreensão da presença. Por outro lado, a partir de meados do século XX, um novo movimento da cultura do Capitalismo Pós-Industrial se inicia. Com a radicalização do consumidor atomizado, passamos a viver a Cultura do Narcisismo. Se “(...) novas formas sociais requerem novas formas de personalidade, novos modos de socialização, novos modos de se organizar a experiência” (LASCH, 1983, p. 76), o capitalismo e suas estruturas perversas, como o excesso da cultura do individualismo, o

esfacelamento da família tradicional e a presentificação radical da experiência da vida, fizeram com que o narcisismo se transformasse no sintoma mais agudo das questões da contemporaneidade.

O narcisismo transforma o corpo no templo único a ser consagrado e as dimensões espirituais são dizimadas pela supremacia do corpo, com o conseqüente esvaziamento da experiência da morte. O corpo como meio de presença passa a ser, então, a forma de valorizar o bem supremo: o presente imediato.

Ao mesmo tempo que o corpo assume o protagonismo narcísico na nova “ética da autopreservação” (LASCH, 1983, p. 77), o desenvolvimento tecnológico também passa a oferecer uma nova possibilidade para o corpo humano. A condição ciborgue torna-se concreta, e não mais um delírio de ficção científica. A já envelhecida dicotomia corpo/alma passa a ser substituída por outra, a do corpo/máquina, que traz novos desafios para o entendimento do que é humano, “pois uma das mais importantes questões do nosso tempo é justamente: onde termina o humano e onde começa a máquina?” (TADEU, 2009, p. 10). A dicotomia antiga, de corpo e alma, valorizava a metafísica em detrimento da experiência corporal. A dicotomia atual, do humano e da máquina, deve compreender que elas não são autoexcludentes, e que somente por meio de ambas o ser humano pode ser um agente na sociedade contemporânea.

Assumir que a ciência e a tecnologia não são a antítese da humanidade é essencial para o entendimento das novas formas de presença e da nossa própria condição ciborgue, como afirma a pensadora feminista Donna Haraway:

Assumir a responsabilidade pelas relações sociais da ciência e da tecnologia significa recusar uma metafísica anticiência, uma demonologia da tecnologia e, assim, abraçar a habilidosa tarefa de reconstruir as fronteiras da vida cotidiana, em conexão parcial com os outros, em comunicação com todas as nossas partes. Não se trata apenas da ideia de que a ciência e a tecnologia são possíveis meios de grande satisfação humana, bem como uma matriz de complexas dominações. A imagem do ciborgue pode sugerir uma forma de saída do labirinto dos dualismos por meio dos quais temos explicado nossos corpos e nossos instrumentos para nós mesmos (HARAWAY, 2009, p. 99)

Ao considerar que a maior parte de nossas relações sociais se dá, na contemporaneidade, por meios cibernéticos, temos que considerar que o corpo físico já não é o único meio de presença com o qual contamos para poder participar da vida social.

É no mundo ciborgue que as novas formas de presença se realizam. Eletrônicas, elas precisam de energia elétrica para ocorrer. Tecnodependentes, elas se tornaram a base funcional das relações sociais do mundo pós-globalizado.

E o teatro, como arte visceralmente arraigada na sociedade em que se manifesta, viverá as novas formas de presença inescapavelmente. Foi a partir disso que a investigação dos Satyros se construiu. Como consequência dessa investigação da questão ciborgue, o Teatro Expandido dos Satyros se propôs a estudar as novas formas de presença disponíveis na sociedade.

2.4 A TELEPRESENÇA E A TELECOPRESENÇA

Béatrice Picon-Vallin (2010, p. 329) menciona o fenômeno da telepresença como uma possibilidade da cena contemporânea:

Telepresença, vida artificial, robôs cada vez mais próximos do humano são novas facetas da existência que o teatro pode e deve sem dúvida levar em consideração. A tensão entre nossa realidade biológica e nossa realidade tecnológica obriga a repensar a percepção, a visão que se tem do ser humano, e os problemas colocados por essa mutação podem ser analisados de modo lúcido e crítico em cena, lugar político para colocar o ator e o espectador vivos diante de seus duplos digitais (vídeos, clones, marionetes eletrônicas, hologramas, robôs) – e lugar experimental e lúdico ao mesmo tempo, para pensar a técnica em mutação e a evolução dos modos de estar no mundo.

O teatro se constrói em relação dialética com os fenômenos da vida social. Se, para uma nova realidade social, novos conceitos se fazem necessários para que se possa dar conta de entender a experiência do mundo, o mesmo vale para o mundo do teatro. O mundo da Era da Informação Eletrônica propicia novas formas de interação social. Assim, o fenômeno teatral deixa de pensar apenas em função da presença corporal do ator e do fruidor e passa a realizar formas híbridas de presença na cena teatral.

A etimologia do prefixo *tele* combina duas origens distintas, do grego *tele*, que pode se traduzir como afastado, distante, e *teleos*, que pode ser traduzido como finalidade, objetivo. Do latim, a palavra presença etimologicamente se refere ao que está presente, visível, imediato, disponível. A palavra telepresença, portanto, engloba em si algo que, historicamente, seria uma contradição: estar visível, imediato a distância. Estar aí (*Dasein*) a distância é a condição para a maior parte das relações sociais dos dias de hoje. A telepresença refere-se a todos os fenômenos em que a distância entre os indivíduos é superada por meio especialmente da eletrônica e mediante a qual pelo menos um dos indivíduos se torna presente para o outro. Uma senhora no interior do Pará, por exemplo, assistindo a um repórter de TV que faz a cobertura de um acontecimento em São Paulo, é um fenômeno dessa natureza. O repórter está telepresente

em sua casa, ele não tem uma interação direta com a paraense, no entanto sua presença pode causar forte impacto nela.

O surgimento do conceito da telepresença, no escopo da Ciência da Comunicação, se dá a partir dos anos 1990 a fim de dar conta de fenômenos sociais de tecnocomunicação associados ao momento pós-Revolução Digital. Telepresença seria, assim, a forma de presença em que um indivíduo, presente corporalmente em determinada locação física, se manifesta e se torne presente por um meio eletrônico em outro espaço, físico ou eletrônico.

A experiência da telecopresença deve ser diferenciada da telepresença remota unidirecional, caracterizada por informação que é disponibilizada apenas por um dos agentes comunicacionais, como no caso de um programa de TV ou de rádio. A telepresença remota de TV e rádio supõe que apenas um indivíduo se faz presente para o outro, o que significa que o(s) outro(s) indivíduo(s) assume(m) uma posição exclusiva de receptor, passivo, na relação comunicacional.

A telecopresença, no entanto, é um fenômeno que exige a presença dos dois indivíduos interagindo em proximidade eletrônica. Ela supõe que os (no mínimo) dois indivíduos interajam eletronicamente, a partir de pontos físicos distantes entre si. Seus corpos encontram-se em locais físicos distintos, e o contato físico entre eles seria impossível. No entanto, eles estão em interação em uma locação eletrônica. A telecopresença não necessariamente exige que ambos os indivíduos estejam ao mesmo tempo interagindo, como no caso de troca de e-mails.

A telecopresença como fenômeno da cena veio a ocorrer em uma série de situações dentro dos Satyros, na investigação do Teatro Expandido. Na maior parte das cenas de telecopresença, Os Satyros exploraram o aspecto performativo daquela situação. Os fenômenos de telecopresença ocorreram tanto em forma de áudio, por meio de telefones celulares, quanto de chats on-line pela internet.

A Telecopresença via Telefonia Pré-Abertura da Sala

A telecopresença corpórea implica a presença em espaço de proximidade digital (*colocation*), e também em tempo real com os corpos dos dois agentes presentes no momento da interação. Nesse sentido, “interagir com alguém em telecopresença corporal significa

interagir com aquela pessoa ‘diante de um aparato’, ou seja, pessoa a pessoa mediante uma rede de comunicações aliada a um aparato de interface” (ZHAO, 2003, p. 447)²¹.

Em *Hipóteses para o amor e a verdade* (2010), Os Satyros buscaram a integração expandida dos espectadores e dos atuantes durante o evento teatral. Segundo nossas reflexões, nossa dimensão ciborgue inclui todos os aparatos tecnológicos que nos cercam e o celular é parte fundamental da condição social contemporânea. Decidimos aceitar o aparelho de celular como parte integrante do corpo ciborgue dos espectadores tanto quanto dos atores. Conceitualmente, isso significa dizer que o ator expandido é não apenas seu corpo físico, mas também suas manifestações ciborgues, como seus celulares, iPads e identidades digitais em redes sociais. O mesmo se pode dizer do espectador ciborgue.

Em *Hipóteses para o amor e a verdade*, radicalizamos a pesquisa da condição ciborgue de ambos os agentes do fenômeno teatral. Tanto o ator ciborgue quanto o espectador ciborgue estavam presentes na cena teatral. O ator ciborgue se utilizava de seu celular pessoal para comunicar-se em cena. O espectador ciborgue era o tempo todo convidado a participar do espetáculo mediante o uso de seu celular pessoal. *Hipóteses para o amor e a verdade* tornou-se um espetáculo expandido que previa, em seu roteiro, uma série de ações em que presenças híbridas se tornavam parte das cenas. Várias das cenas da peça seriam impossíveis sem o uso de extensões ciborgues.

Assim, na bilheteria ainda, o bilheteiro solicitava a cada espectador que anotasse seu número de telefone celular em uma lista. Nesta, além do nome e do número do celular, o espectador deveria anotar o nome da operadora de telefonia à qual seu celular estava vinculado. Antes de iniciarmos o espetáculo, cada ator deveria escolher um dos celulares dos espectadores disponíveis, o que era feito a partir das operadoras. Ainda antes do início, os atores ligavam para os espectadores e estabeleciam seu primeiro contato. Tratava-se de uma cena expandida que se realizava antes mesmo do início do espetáculo físico. Nessa ligação, a partir de suas personagens, os atores improvisavam um diálogo com os espectadores, sobre o tema da solidão na cidade grande. Essa cena, do ponto de vista dramaturgico, estabelecia as bases para aquilo que viria a ocorrer posteriormente na cena. Solidão, contatos tecnológicos, a busca do outro por meio de um aparelho – estes eram já os primeiros componentes de um espetáculo que viria a ser trilhado por todos em um ambiente expandido.

²¹ Texto original. “To Interact with someone in corporeal telecopresence is to Interact with that person ‘face to device’, that is, person to person via a communications network plus an interface device”.

Pode-se dizer, portanto, que a peça começava de forma expandida antes mesmo de seu início físico. Os atores já se encontravam “em cena”, mas, diferentemente da tradição, podemos dizer que se encontravam “em cena expandida”. Havia também uma grande curiosidade dos atores pelo desenvolvimento dos diálogos com os espectadores nesse momento pré-físico. Suas reações, seu tom, sua disponibilidade para o diálogo, tudo isso levava os atores a imaginar o público com o qual iriam criar o espetáculo. O mesmo se dava com os espectadores.

Em seguida, pouco antes da entrada do público na sala de espetáculos, pedíamos encarecidamente aos espectadores que não desligassem seus telefones celulares. Ao contrário da tradição, dizíamos que para nós era fundamental que aquele aparelho, tão importante no cotidiano e na forma de se relacionar com o mundo dos espectadores, fosse mantido ligado. Inclusive solicitávamos que os espectadores não deixassem o celular no vibrador. Eles deveriam deixar o celular com o toque em volume alto. Explicava-se aos espectadores que não deveriam se preocupar com o toque, pois ele fazia parte da paisagem sonora da peça. Vale ressaltar que o ambiente sonoro do espetáculo passava a ser feito pela extensão ciborgue dos próprios espectadores: seus celulares, com toques individualizados e pessoais. Aliás, solicitava-se explicitamente aos espectadores que atendessem o celular caso algum ator ou até mesmo alguém de fora da sala de espetáculos ligasse. E era feita a seguinte provocação: “Se o espetáculo estiver aborrecido, fiquem à vontade para falar com o interlocutor do outro lado da linha. E se o espetáculo estiver agradável, atendam o celular, expliquem a situação ao interlocutor, digam que ligarão mais tarde e desliguem sem ansiedade.” Isso efetivamente ocorria durante as apresentações e era incorporado à estética expandida da montagem. Do ponto de vista conceitual, para *Os Satyros*, a presença do atuante e do espectador era total, com a dimensão física e ciborgue dialogando plenamente para a ocorrência do fenômeno teatral.

2.4.1 A Telecopresença Corporal

A telecopresença corporal é um dos recursos que surgiram com mais força em nossa pesquisa sobre a cena expandida. A telecopresença corporal pressupõe que dois indivíduos interajam em proximidade eletrônica em tempo real, com a presença corporal ao vivo em seus pontos de origem, o *hic et nunc* eletrônico. A telecopresença corporal é, portanto:

(...) uma forma de partilha de espaço (*colocation*) na qual os indivíduos estão presentes pessoalmente em seus espaços pessoais, mas estão presentes um para o outro por proximidade eletrônica e não física. Apesar de posicionados fora do alcance das percepções sensoriais puras um do outro, os indivíduos estão dentro do alcance imediato um do outro por meio de uma rede de comunicação eletrônica. Mediante a extensão de seus sentidos, eletronicamente, pela internet, por exemplo, indivíduos separados fisicamente, que podem eventualmente estar a uma distância de meio mundo um do outro, podem manter contato instantâneo um com o outro (ZHAO, 2003, p. 447.).²²

Dessa forma, a telecopresença corporal pode ser entendida nas relações entre seres humanos como ligações telefônicas, ligações via aplicativos como Skype e Whatsapp, e chats on-line na internet. Nessa forma de presença, estar presente corporalmente no ato de comunicação, podemos ter reações arbitrárias. A distância corpórea, entendida como aquilo que não é alcançável pelos sentidos, é superada pelas extensões ciborgues. Uma ligação telefônica e um contato por intermédio de chats on-line são formas possíveis de telecopresença corporal. Uma mensagem eletrônica, no entanto, por não contar necessariamente com a presença de ambos os interlocutores, não pertence a essa forma de presença. A telecopresença corporal só pode ser entendida no contexto do teatro na medida em que um dos indivíduos envolvidos nessa telecopresença corporal esteja corporalmente presente diante da plateia.

Nesse caso, o fenômeno teatral acontecia, dentro da maior parte de nossas pesquisas, quando um dos interlocutores em telecopresença corporal estava diante do público. Este, portanto, presenciava um dos indivíduos na relação de telecopresença corporal e o contato que se dava por meio da tecnologia com o outro indivíduo era fruído pelo espectador com o uso de recursos tecnológicos (amplificação do som do aparelho celular, projeção da imagem da tela de computador etc.). O indivíduo que corporalmente não estava presente no ambiente teatral, mas estava na “proximidade eletrônica” do ator presente no palco, tornava-se, na maior parte das vezes, um atuante involuntário na cena. Ele não estava fisicamente presente na sala de espetáculos; no entanto, os espectadores tinham uma relação direta com sua presença eletrônica.

Já em nossa primeira investigação ciborgue, em *Hipóteses para o amor e a verdade* (2014), havia dois momentos em que atuantes externos involuntários tomavam parte na cena e nos ajudavam a construir a dramaturgia do espetáculo. Em uma primeira cena, Maria Antônia, personagem composta pela atriz Tânia Granussi, começava a interagir com pessoas anônimas

²² Texto original. “Corporeal telecopresence is a form of human colocation in which both individuals are present in person at their local sites, but they are located in each other’s electronic proximity rather than physical proximity. Although positioned outside the range of each other’s naked sense perceptions, the individuals are within immediate reach of each other through an electronic communications network. By electronically extending their senses over the Internet, for example, physically separated individuals, who may be half a world apart, can stay in instant contact with each other.” (TA)

em um site de sexo virtual on-line. Ela se expunha de forma sedutora não explícita, até a altura dos seios, no site cam4.com. Esse site permite a visualização de seus participantes por pessoas do mundo inteiro. Ela se preparava para essa cena com uns quinze minutos de antecedência em relação à abertura da sala de espetáculos, o que lhe dava tempo para angariar vários seguidores em sua sala virtual particular. Em pouco tempo, acumulavam-se algumas dezenas de interessados que começavam a lhe escrever em vários idiomas, em um jogo de sedução on-line. Quando a sala era aberta, podia-se ver projetada a tela em tempo real onde esses diálogos eram mantidos. Os homens (a maioria de seus interlocutores) faziam-lhe perguntas sobre sua disponibilidade para sexo casual ou virtual e teciam elogios aos seus atributos físicos. Em geral, os participantes daquelas conversas virtuais eram homens de vários países, como Brasil, Argentina, Itália e Inglaterra.

A tela dessa sala de bate-papo era transmitida a um projetor e essas imagens eram projetadas do lado esquerdo da sala de espetáculos para que todos os espectadores, quando entrassem, pudessem ver os diálogos nos mais diversos idiomas. Em uma Babel virtual, Maria Antônia comunicava-se com seus seguidores em italiano, inglês, francês, português e espanhol. Nesses diálogos, a atriz Tânia Granussi deixava claros alguns fundamentos da personagem Maria Antônia: uma mulher romântica, com atributos diferentes de outras mulheres, solitária e em busca do amor. Era uma personagem construída por uma personagem, em um jogo de duplicidade cênica que somente o Teatro Expandido poderia oferecer. Tânia, uma atriz transexual, criava uma personagem para o espetáculo, Maria Antônia, que criava outra personagem no mundo eletrônico dos chats eróticos. Um dos objetivos da cena era justamente discutir como a carência, o vazio e a solidão permeiam a vida das pessoas que vivem em salas de sexo virtual e como esses ambientes permitem a criação de personagens eletrônicas que entram em contato com outros indivíduos, também construções fictícias. O discurso romântico e frágil de Maria Antônia era contraposto às frases muitas vezes obscenas, digitadas pelos seus interlocutores. Era evidente que, nesse tipo de ação, a personagem não poderia encontrar uma saída para sua busca de afeto, apenas jogos sexuais explícitos. A estrutura dramática necessitava, portanto, de uma participação ativa dos atores externos (os interlocutores de Maria Antônia) para que a cena fizesse sentido. Construía-se assim uma dramaturgia híbrida, com a personagem emocionalmente frágil dialogando performativamente com atores involuntários que negavam as expectativas da personagem.

A cena trazia uma presença de outros participantes que não era tecnovocal nem tecnocorporal. Uma nova possibilidade de participação cênica para o Teatro Expandido se colocava nesse momento. Os interlocutores de Maria Antônia se faziam presentes por meio de

seus textos digitais, originalmente escritos para a personagem, mas que eram compartilhados via projetor com o público. Todos esses diálogos eram realizados por intermédio de textos escritos ao vivo, sem que os envolvidos soubessem de que se tratava de uma cena de um espetáculo teatral que estava se realizando naquele momento em São Paulo, Brasil.

Viam-se os textos sendo escritos ao vivo, viam-se os rostos de seus interlocutores, viam-se as reações e os desejos manifestados por pessoas localizadas em vários pontos do planeta, da Itália ao México. A cena trazia para nosso palco a tecnopresença de muitas pessoas espalhadas pelo planeta. Em nossas discussões internas, nós dos Satyros chegávamos à conclusão de que os limites da Praça Roosevelt tinham sido transbordados definitivamente. O Teatro Expandido, mediante a telefonia e a internet, fez com que nossa pequena sala de espetáculos tivesse a potencialidade de trazer eletronicamente o mundo para dentro dela. E foi o que fizemos.

Em *Não fornicáras* (2014), nos dispusemos a estudar as relações eletrônicas em torno da sexualidade humana. Com o advento da Era Digital, as possibilidades de interação humana em todas as esferas foram afetadas. E esse fenômeno também ocorreu no âmbito da sexualidade. A polêmica sobre os números reais da pornografia na internet, que podem girar em torno de 4% do total do movimento de informações a 37% do total de material pornográfico da rede²³, não diminui a importância da pornografia como fonte de material inesgotável na internet. A discussão sobre a forma como a sexualidade eletrônica afeta as interações eróticas contemporâneas ainda não foi totalmente esgotada. No entanto, o que se verifica é a ciborguização da experiência sexual, o que traz consequências ainda pouco compreendidas. O fato é que, em escala vertiginosa, a ciberdependência sexual vem aumentando significativamente nas sociedades contemporâneas nas últimas décadas.²⁴

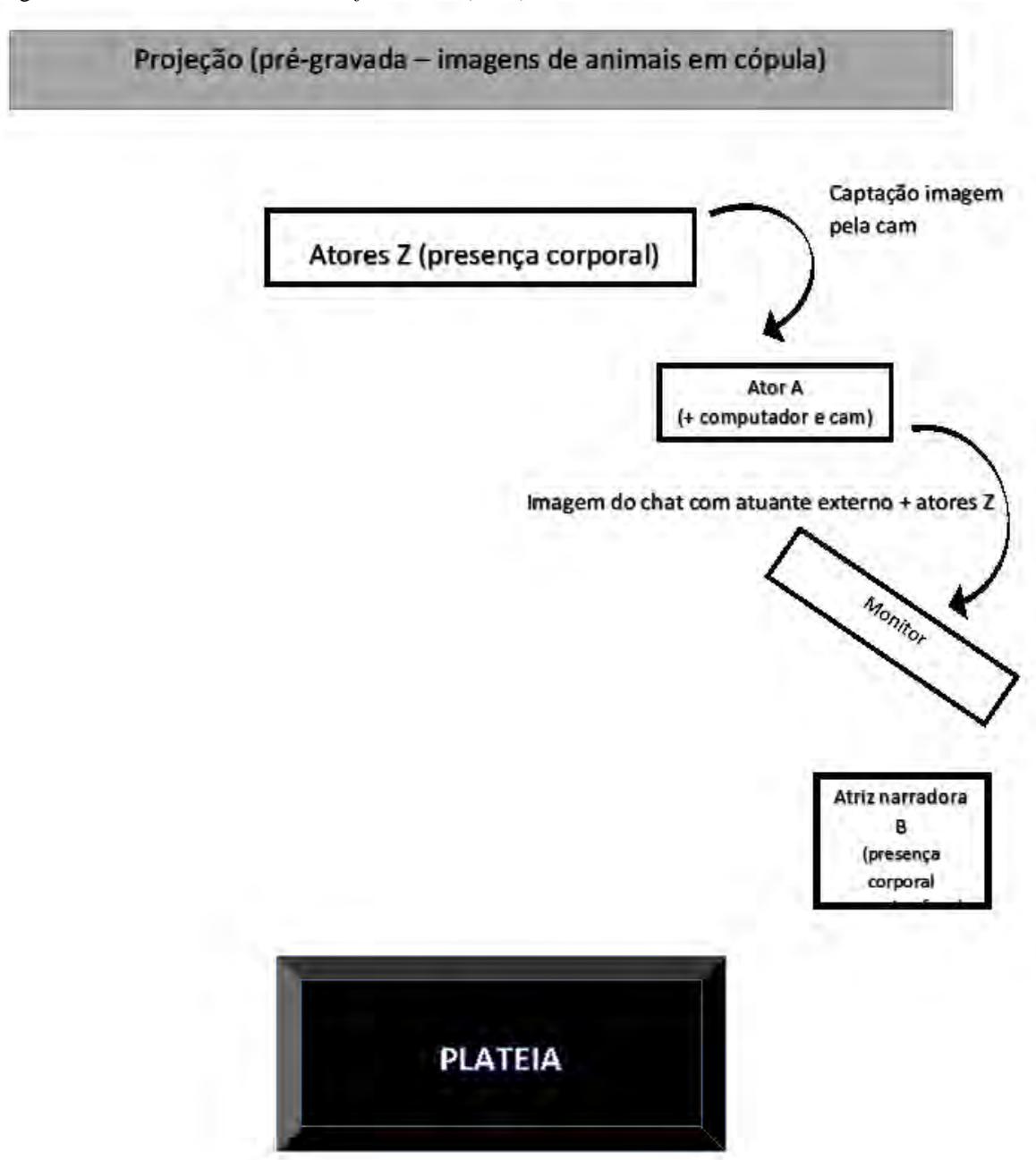
A partir disso, pensamos em criar cenas que discutissem a questão da ciberdependência sexual. Uma série de experimentos cênicos foi feita, abordando o assunto, e nossa constatação era de que a sexualidade, que sempre fora associada ao encontro erótico e era fundamento da estrutura da vida em sociedade, acabara por se tornar, nas sociedades em rede, uma experiência atomizada e narcísica. O tabu do incesto e a obrigatoriedade da exogamia, condições fundamentais para a existência da vida em sociedade, segundo pensadores como Sigmund Freud e Claude Lévi-Strauss, acabam por se esmaecer diante das possibilidades infinitas da sexualidade virtual.

²³ Sobre essa discussão, ver o artigo de Mark Ward na BBC News, de 1º de julho de 2013, “Web porn: Just how much is there”.

²⁴ Sobre esse assunto, há inúmeros estudos recentes sobre o fenômeno na área da psicologia ciborgue, como o artigo de Gabriel Cavaglioni, “Cyber-porn dependence: voices of distress in an Italian internet self-help community” (CAVAGLIONI, 2009).

As investigações que fizemos durante os ensaios nos levaram a várias possibilidades de cena. Pesquisamos artigos e teses sobre o assunto, enquanto alguns dos atores investigavam empiricamente as possibilidades da pornografia e dos contatos eróticos virtuais. Ao final de várias tentativas, acabamos por incorporar ao espetáculo *Não fornicarás* uma cena de caráter performativo em que dois atores do elenco, casados na vida real, Marcelo Thomaz e Sabrina de Nóbile, faziam sexo ao vivo e a relação era transmitida durante a apresentação em um site de chat erótico.

Figura 15 – Cena das zebras em *Não fornicarás* (2014)



Fonte: elaborado pelo autor (2016)

Para tanto, contávamos com quatro atuantes em cena e vários atuantes expandidos: um casal de atores Z, um ator A acionando uma câmera e um laptop, e uma atriz narradora B, que descreve a projeção da tela de computador. Vestidos de zebra, os atores Z entravam em cena e representavam um ritual de acasalamento diante de imagens projetadas de acasalamentos reais de animais em ambiente natural. Enquanto transcorria essa primeira ação, o ator A entrava com uma mesa sobre rodas que carregava um laptop conectado a um site de chat erótico. Eram utilizados alternativamente dois sites, entre inúmeros, para a cena. Ambos possibilitam o contato visual randômico com outros indivíduos, www.chatroulette.com e www.chatrandom.com, e a câmera do computador captava a imagem do casal Z e transmitia essa imagem para interação no site escolhido. Para poder assistir à relação sexual entre os atores, era obrigatório que o indivíduo no outro computador exibisse também sua imagem, em tempo real. O ator A deveria, durante a cena, ir alternando parceiros no site. Na projeção do monitor de tela plana, podia-se ver a imagem do chat, em que eram visíveis o casal Z e o indivíduo em interação com eles. Finalmente, a atriz narradora B fazia um improviso a partir da imagem do indivíduo do chat e a forma como ele se relacionava com o casal Z.

Marcelo Thomaz e Sabrina de Nóbile, o casal de atores Z, assumiram durante o espetáculo, em um jogo ambíguo de signos, a representação da dimensão natural do sexo e do fetiche contemporâneos. A cena performativa do casal poderia ser apreciada pelo público em duas formas simultâneas de presença: a presença corporal e a telepresença (mediante a imagem transmitida pelo monitor de tela plana). Os atores A e B também eram vistos em presença corporal. No entanto, a voz da atriz narradora B era reconstruída por meio de um dispositivo tecnológico. Sua voz era captada por um microfone e retrabalhada por um programa de computador. Dessa forma, no caso específico dela, o público tinha acesso à sua presença corpórea e, simultaneamente, à sua tecnovoz (também chamada de *desimbodied voice*). Finalmente, por meio da tela plana do monitor, o público podia ver, em telepresença corporal, o(s) indivíduo(s) em diálogo no chat com o casal Z. Essa pessoa, localizada em um ponto qualquer do globo, não estava ciente do mecanismo da cena e interagia com a imagem do casal Z em tempo real. Pelas regras do site, esse espectador sabia que poderia sair da conversa eletrônica a qualquer momento para mudar de parceiro. Do nosso lado, em cena, o ator A, que controlava nosso terminal de computador, ia alternando parceiros do chat de acordo com as improvisações que a atriz narradora B ia fazendo. Ela também poderia, ao vivo, solicitar a troca de parceiros, construindo uma lógica de dramaturgia ao vivo.

O parceiro do chat tornava-se um atuante expandido, interagindo ao vivo com as imagens que via e com sua telepresença corporal transmitida ao vivo no palco. Ele tornava-se

assim um atuante ciborgue involuntário da cena em questão. A questão ética e legal dessa cena é bastante complexa e será discutida ao final deste capítulo. No entanto, o que nos importa para esta reflexão específica é o potencial cênico do Teatro Expandido e as camadas híbridas de presença que este apresenta.

A cena como um todo contava com várias camadas de presença corpórea e tecnológica. Sua realização seria impossível sem esse hibridismo de presenças, a saber:

- o casal de atores Z fazendo sexo ao vivo diante do público e a projeção de sua imagem na tela, em presença corpórea e telepresença;
- o ator A, realizando operações ciborgues performativas em presença corpórea, que operava nosso computador e ficava fazendo as mudanças de parceiros;
- a atriz narradora, em presença corpórea com uso de *desimbodied voice*, com microfone que ia descrevendo para o público a imagem vista na tela;
- o(s) parceiro(s) no chat, em telepresença corpórea; e
- os animais em coito, em presença espectral.

Figura 16 – Cena do espetáculo *Não fornicarás*, com os atores Sabrina de Nóbile e Marcelo Thomaz



Foto: ANDRÉ STEFANO (2014)

2.4.2 A Copresença Virtual

A copresença virtual é uma forma de “coocupação do espaço em que ambos os indivíduos estão em proximidade física um do outro, mas um está presente pessoalmente no local e o outro está presente por meio de uma representação física” (ZHAO, 2003, p. 448), que seria o assim chamado robô social.

O espectador, nesse caso, podia fruir a presença física do ator e a presença de outro indivíduo mediante robôs que eram operados por atores a partir da coxia.

A copresença virtual, nas investigações dos Satyros, foi observada especialmente nas cenas em que as cabeças-robôs estavam diante da plateia. As cabeças-robôs eram os chamados robôs sociais que se posicionavam diante de espectadores em presença corporal. Em *Não fornicarás*, a cabeça-robô estabelecia um contato direto com o espectador. O ator Robson Catalunha fazia o texto que seria “dito” pela cabeça-robô e outro ator manipulava, por meio de um comando eletrônico, os lábios, o movimento de pescoço e os olhos da cabeça-robô, buscando sincronizar os movimentos eletrônicos realizados com o texto improvisado pelo ator Robson, que ficava na coxia e dizia o texto em um microfone sem fio. Por outro lado, a atriz Sabrina de Nóbile, assistente de palco da cabeça-robô nessa cena, entregava a um espectador escolhido arbitrariamente outro microfone, para que suas respostas fossem amplificadas para a plateia. Nesse encontro tecnológico, a cabeça-robô perguntava ao espectador sobre sua vida sexual cibernética. “Você já fez sexo virtual?” e “Você tem algum amante virtual?” eram algumas das perguntas referenciais feitas por Robson ao espectador. A partir das respostas deste, Robson desenvolvia um diálogo sobre a importância do cybersexo na vida contemporânea e de suas consequências sobre nossas questões morais (“Você acha que estaria traindo seu namorado se fizesse sexo virtual com outro homem?” etc.). Esse diálogo entre uma cabeça-robô e um ser humano enfatizava a dimensão cibernética do encontro, dando a este o mesmo caráter do sexo virtual. Só foi possível realizar teatralmente esse cyberencontro por conta da utilização do dispositivo do microfone por ambos (ator e espectador) e pela intermediação da cabeça-robô.

Também no projeto ciborgue, mas em outra das montagens, *Não amarás* (2014), novamente com a participação do ator Robson Catalunha, havia uma cena em que ele digitava algo em seu celular pessoal e, ao seu lado, encontrava-se uma cabeça-robô. A cabeça-robô, manipulada eletronicamente pela atriz Luiza Gottschalk e vocalizada na coxia com um microfone pelo ator Gustavo Ferreira, estabelecia um longo diálogo com o ator sobre sua

dificuldade de relacionamento amoroso físico, sobre sua ligação excessiva com o mundo cibernético e seu isolamento do contato físico com o mundo. O ator, em respostas lacônicas, apenas confirmava as observações da cabeça-robô ao seu lado. Nessa situação, a cabeça-robô reforçava a condição de isolamento do ator Robson Catalunha e o próprio discurso da cabeça-robô. Ele não estava dialogando com outro ser humano, mas com um aparato humanoide eletronicamente ativado. Assim, sua condição de isolamento acabava ainda mais reforçada, mesmo que por meio de um diálogo.

Figura 17 – O ator Robson Catalunha e a cabeça-robô (com Luiza Gottschalk como operadora de movimentos e Gustavo Ferreira como voz) em diálogo em cena do espetáculo *Não amarás*



Foto: ANDRÉ STEFANO (2014)

Em *Não permanecerás* (2014), um robô comandado por controle remoto na coxa pelo ator Pablo Benítez Tiscornia rodeava o corpo da atriz Suzana Muniz em cena ao som pré-gravado de um texto de Pedro Burgos. Esse robô executava uma coreografia em cena, circundando o corpo da atriz durante o texto, que era pré-gravado, com a sobreposição de vozes que criavam um balé sonoro no espaço.

Figura 18 – A atriz Suzana Muniz é cercada pelo robô operado por Pablo Tiscornia em *Não permanecerás* (2014)



Foto: ANDRÉ STEFANO (2014)

O texto-provocação de Pedro Burgos criava um jogo polifônico na cena, trazendo novos elementos para a discussão que fazíamos da questão do tempo e do espaço na Era Digital:

Tudo que a gente inventou são materializações do desejo de trapacear o tempo e o espaço. Meios de transporte, a roda, o avião. É tentar chegar mais rápido. Em última instância, a gente quer teletransporte, chegar instantaneamente no mesmo lugar. Ou algo como a holografia, de ficar em vários lugares, 3D. Mesmo depois que morre (BURGOS, 2014).

Ao circundar o corpo da atriz, o robô causava efeito repetitivo, como se a busca em “chegar mais rápido” levasse à manipulação do próprio corpo. “Chegar instantaneamente”, “ficar em vários lugares... mesmo depois que morre” seriam lutas da ciência para superar as limitações do corpo.

2.4.3 A Telecopresença Virtual

A telecopresença virtual é uma forma de presença em que um dos participantes não está em presença corpórea:

Telecopresença virtual é uma forma de coabitação humana na qual ambos os indivíduos estão em proximidade eletrônica um do outro, mas um está presente em pessoa no local e o outro está presente por meio de uma representação digital. Os aparatos de representação digital são programas de computador interativos (software) que rodam tanto em computadores locais como remotos²⁵ (ZHAO, 2013, p. 449).

A representação digital é feita mediante uma programação de computador, que pode assumir uma forma humanoide, como no caso de programas de computador interativos. Os chamados bots sociais podem ser entendidos em duas categorias: a instrumental e a comunicativa.²⁶ Os bots sociais são “especificamente desenhados para comunicar-se com humanos no lugar de humanos”²⁷.

No caso específico de atuantes externos, a tecnovocalidade possibilitou aos Satyros a criação de cenas teatrais inéditas na trajetória do grupo. Em *Não amarás*, a atriz Fernanda D’Umbra criava a figura cênica de uma mulher (presumidamente) solitária. Logo no início do espetáculo, ela ligava para o Habib’s, um serviço de fast food popular na cidade, para fazer um pedido. O público acompanhava em tempo real todo o processo do pedido padrão da rede de alimentação. A resposta automática de atendimento, a solicitação de pressionar determinado número para efetivar o pedido e o contato com uma vocalidade robótica já criam um efeito inesperado para o teatro tradicional.

A atriz de carne e osso está, diante do público, interagindo com uma voz humana que, na verdade, é ativada por um programa de computador. O aparente contato humano tecnológico (afinal, ouvem-se duas vozes humanas interagindo) não passa da relação de uma atriz com um programa de computador. Fernanda reagia aos pedidos da voz ciborgue. Tecler X se já possui cadastro em nossa empresa. Tecler Y se pretende fazer um pedido. O que estávamos discutindo era o modo como nossas relações afetivas se davam de forma nova no mundo pós-industrial. Era evidente o contentamento vivido pela figura criada por Fernanda D’Umbra de estar em contato com outro ser humano, mesmo que este fosse uma ficção da programação digital.

Posteriormente, sua ligação era transferida pelo computador para o contato real com um atendente humano. Fernanda aguardava diante do público essa transferência e tudo se passava em tempo real. O público acompanhava a ligação atenciosamente, em todas as etapas que os comandos pré-gravados da central de atendimento do Habib’s solicitavam. Mas, ao ouvir a voz do atendente, instaurava-se uma nova relação. A atriz fazia o pedido de forma gentil e

²⁵ “Virtual telecopresence is a form of human colocation in which both individuals are in each other’s electronic proximity, but one is present in person at the site and the other is present through a digital representation. Digital representational devices are interactive computer programs (software agents) that run on either local or remote computers.” In Ibid. T.A.

²⁶ Ibid.

²⁷ Ibid. “Specifically designed to communicate with humans in place of humans.” TA

prolongada, como se quisesse, de alguma maneira, estabelecer algum diálogo, mínimo que fosse. O público podia acompanhar todo o diálogo, pois o celular da atriz ficava acoplado a um microfone de pedestal instalado na frente, à direita do palco.

Fernanda D'Umbra solicitava cinco esfirras e cinco refrigerantes em lata. Essa compra estava diretamente relacionada ao fato de cinco atores fazerem o espetáculo. Ela escolhia os cinco refrigerantes a partir do gosto pessoal de cada ator. Ao fornecer o endereço de entrega, a atriz ditava o endereço dos Satyros.

Os espectadores frequentemente reagiam com risos ao pedido, como se reconhecessem o absurdo da situação robotizada de preparação de um ser humano para a alimentação, uma função humana tão básica executada num ambiente urbano.

Desde o início, ficava claro para o público que a figura criada por Fernanda D'Umbra não tinha relações sociais e/ou afetivas. Era uma mulher solitária que, de alguma forma, preenchia o vazio dessa solidão fazendo um pedido a uma rede de fast food. A ideia do preenchimento do vazio da solidão veio de uma discussão ocorrida nos ensaios, em que falamos das múltiplas formas que os anônimos encontram para preencher seus dias solitários na cidade grande. De caráter lírico, a fala performativa levava a um suspense: o pedido seria entregue efetivamente no palco? Como seria a reação do entregador?

No decorrer do espetáculo, todos os atores também executavam o mesmo procedimento; no entanto, não chegavam a realizar o pedido final. Assim, depreendia-se que todos viviam sua solidão isolados do mundo. As relações que eles estabeleciam eram com o programa de computador que se utilizava de uma voz humana predeterminada.

Outro momento em que havia o fenômeno da telecopresença virtual era com o personagem Ricardo, na cena de Fábio Penna em *Não fornicarás*. Ricardo era o nome genérico que usávamos para identificar o indivíduo solitário que se satisfazia sexualmente fazendo uso de recursos eletrônicos. Essa figura cênica estava presente em vários momentos do espetáculo, contribuindo para a construção dramática da encenação.

Na cena de Fábio Penna, uma narradora, desempenhada por Julia Bobrow, descrevia o dia a dia de Ricardo, um homem que só se satisfazia sexualmente com uma mulher virtual. Durante a descrição da vida de Ricardo, Fábio Penna entrava em cena e usava a internet, acionando um site em que uma mulher virtual pedia a ele uma série de ações digitais. Ele passava então a desnudá-la, tocá-la e masturbá-la digitalmente. Na verdade, todas essas ações eram executadas de acordo com um programa de computador que era representado digitalmente como uma mulher.

A relação de telecopresença virtual se dava diante do espectador.

2.4.4 Copresença Hipervirtual

A copresença hipervirtual é definida como “uma forma humana de coocupação de espaço em que ambos os indivíduos estão presentes virtualmente no local por meio de representações físicas que estão em proximidade física uma da outra” (ZHAO, 2003, p. 449). Nesse caso, os espectadores só podem presenciar as “representações físicas” (os robôs) em cena. Os indivíduos que acionam os robôs não se encontram fisicamente no espaço teatral; sua presença só pode ser observada hipervirtualmente.

Essa linha de pesquisa de presença pode ser observada na obra de vários artistas das artes do palco que se uniram a engenheiros robóticos para realizar espetáculos com a presença de formas robóticas, como a colaboração entre o cientista da computação Hiroshi Ishiguro e o diretor teatral Oriza Hirata e seu trabalho *I am a worker* (2008) e o trabalho pioneiro de Zaven Paré ainda em 1996.²⁸ Durante nossas investigações nos ensaios, exploramos uma série de ações com as cabeças-robôs (representações físicas) em que só eram visíveis ambas as cabeças-robôs em cena, o que implicaria em copresença hipervirtual.

Figura 19 – Cabeças-robôs na abertura da cena de *Não saberás*, operadas pelos atores José Sampaio e Bruno Gael

²⁸ Sobre o trabalho desses artistas, o artigo de Izabella Pluta (2016) é bastante elucidativo.

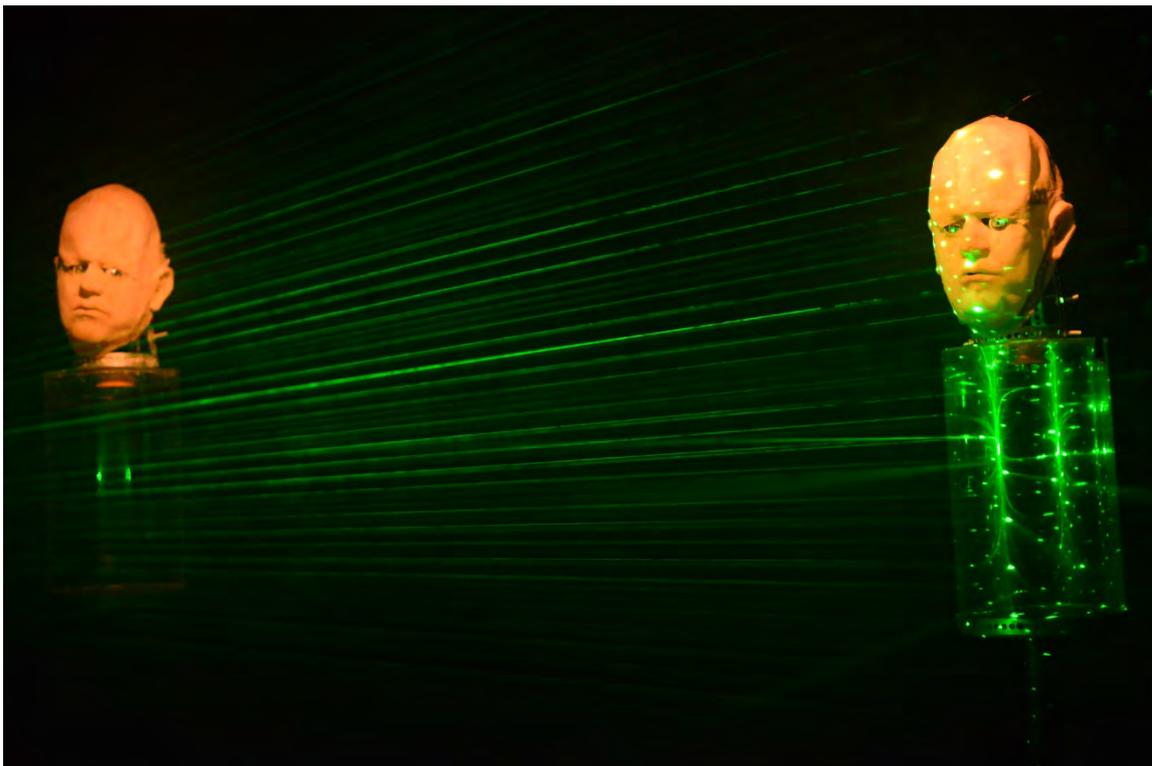


Foto: ANDRÉ STEFANO (21/03/2014)

No caso das montagens do projeto *E se fez a humanidade ciborgue em sete dias*, Os Satyros contaram com o trabalho do artista e pesquisador Pablo Benítez Tiscornia na investigação com robôs. Várias cenas dos espetáculos do projeto contavam com a presença de robôs, como já descrito anteriormente. Nas montagens finais, pudemos observar apenas uma cena exemplar em que o fenômeno da copresença hipervirtual ocorreu. Na cena de abertura de *Não saberás*, duas cabeças-robôs estabelecem um diálogo. Os atores operam as cabeças-robôs (representações físicas) na coxia. A cena está descrita em detalhes nas páginas 135-7.

Outra forma possível de presença, segundo a taxonomia de Zhao, é a telecopresença hipervirtual, definida como “uma forma humana de coocupação do espaço, em que os indivíduos de ambos os lados estão virtualmente presentes no local por meio de representações digitais situadas em proximidade eletrônica um do outro” (ZHAO, 2003, p. 449).

Em nossas investigações, não tivemos condições de explorar essa possibilidade de presença cênica. Nossa limitação temporal, aliada à falta de domínio de programas de computador que nos permitissem trabalhar com representações digitais, nos impediram de realizar esse tipo de pesquisa.

2.5 AS FORMAS DE PRESENÇA DIGITAL ESPECTRAL

Uma das investigações realizadas no campo do Teatro Expandido nos Satyros refere-se à imagem e/ou voz digital de um ser humano captada previamente e que, portanto, não está no mesmo espaço-tempo da cena teatral e nem pode realizar qualquer ação para nela interferir. Tal recurso vem sendo utilizado com frequência no teatro contemporâneo, especialmente por meio de projeções de vídeo.

Esse tipo de manifestação não implica na presença (corpórea ou tecnológica) de um atuante e/ou espectador na cena. No entanto, o signo de sua identidade (vocal, imagético ou ambos) faz parte da cena de forma ativa, contribuindo de forma decisiva para a construção dramática desta. A esse signo cênico que se refere à identidade de um sujeito humano que não pode estar presente no evento teatral mas que, inegavelmente, é parte da cena, chamamos tecnopresença espectral.

Trabalhamos em nossa pesquisa com duas formas básicas de tecnopresença espectral: voluntária e involuntária.

Tecnopresença Espectral Voluntária

Denominamos presença espectral voluntária o efeito de presença, de corpo e voz de um indivíduo que não esteja ocupando aquele espaço-tempo, mas que, por meio de recursos tecnológicos, pode ser identificado pelo espectador e fazer parte da construção dramática da cena. A presença espectral voluntária nas montagens de Teatro Expandido dos Satyros se refere a uma gravação prévia, sonora ou imagética, de um indivíduo que está consciente de sua participação no espetáculo, e que será utilizada para construir a dramaturgia. Essas presenças espectrais são invariavelmente pré-ensaiadas pelo diretor com o atuante, de forma que se atinjam os objetivos propostos pela dramaturgia da cena.

Denny destaca a questão do corpo vídeo como um dos campos de pesquisa do teatro contemporâneo, como no teatro de Denis Marleau, no espetáculo *Os cegos* (2009):

A partir de projeções, a montagem da companhia Theatre, de Montreal, reproduz no palco os rostos dos atores, elimina sua presença física e coloca em pauta os próprios limites entre o que é e o que não é teatro. Sentado na penumbra, o público deve acompanhar de perto a agonia de um grupo de doze cegos (LEITE, 2012, p. 146)

Os efeitos de presença são uma constante em numerosos trabalhos teatrais contemporâneos. Para as pesquisas de Teatro Expandido dos Satyros, a chamada presença espectral foi um recurso bastante explorado nas montagens que realizamos no projeto ciborgue.

Para o espetáculo *Não morrerás* (2014), o médico oncologista e jornalista Drauzio Varella foi convidado a participar de um desafio dramaturgico. Ele poderia escrever um texto sobre a questão da morte e a encenação se responsabilizaria por incorporá-lo à encenação. O dr. Varella aceitou o desafio e propôs um texto que relatava o processo de envelhecimento do ser humano. O texto narrativo relata, de um ponto de vista bastante pessoal, a forma como o autor entende o processo de envelhecimento, e traz uma alternância de imagens das diferentes faixas etárias e as experiências de vida, como fica patente no seguinte trecho:

Chegar aos quarenta anos com os mesmos horizontes dos quinze seria tão ridículo quanto os homens de sessenta se comportarem como se tivessem trinta.
Lamentar os erros do passado é não perceber que a juventude é carregada de imprudências, dominada por sentimentos e verdades que mudam inesperadamente. É essa mobilidade inexperiente que nos faz arriscar caminhos perigosos, que podem criar oportunidades transformadoras ou quebrar nossas caras contra a parede.
Não há do que me arrepender, porque a velhice é a somatória dos acertos e dos erros que cometi. Sem eles, não seria o que sou hoje.
Não há verdade maior do que aceitar a coerência entre a juventude e a velhice, exceto a de admitir que ambas possam ser absolutamente incoerentes e contraditórias.
Para quem correu e pulou na infância, não é fácil acabar os dias jogado nesta cama, cheia de fios e tubos ligados pelo corpo, sem liberdade para tomar banho ou urinar por conta própria. Especialmente, porque a memória do menino ágil daquele tempo permanece tão viva como sempre foi (VARELLA, 2014).

Figura 20 – O ator Tiago Leal contracenando com seus espectros em cena de *Não morrerás*, a partir de texto de Drauzio Varella (foto de gravação da peça)



Foto: ANDRÉ STEFANO (2014)

Durante o período de ensaios nos debruçamos sobre o texto de Drauzio Varella pensando em várias alternativas para a encenação. Não queríamos utilizar um simples relato feito pelo ator parado diante da plateia. Nossa proposta era de que essa intervenção fosse feita utilizando recursos tecnológicos. Em um dos ensaios, tivemos a ideia de trabalhar com uma projeção de vídeo em que o ator pudesse contracenar com várias projeções suas. Cada uma dessas projeções assumiria características de um determinado período de vida mencionado pelo autor do texto. Em algumas situações, o ator contracenaria com mais de um espectro, representando diferentes idades. O texto pré-gravado seria relacionado aos movimentos dos espectros, de forma que desse sentido dramático à cena, e o ator poderia fazer intervenções vocais ao longo desta.

A marcação da cena foi complexa e demorada. Primeiramente, fizemos um roteiro do texto original, cortando e editando para a versão cênica. Em seguida, definimos momentos em que o ator poderia usar sua própria voz ao vivo dentro do texto e calculamos as pausas para que a fala do ator pudesse ser incorporada. A partir disso, gravamos o áudio com os tempos corretos. Em seguida, definimos os espectros do ator que seriam filmados: o Tiago-criança, o Tiago-adolescente, o Tiago-adulto e o Tiago-idoso. A partir dessas definições, estabelecemos um roteiro de ações que cada um dos espectros desempenharia durante a cena, de acordo com os tempos do texto-guia que dramaturgicamente se relacionassem com a ação. Os espectros foram gravados separadamente e posteriormente editados de acordo com os tempos dramáticos

definidos. Na mixagem final dos vídeos, os espectros se sobrepuseram, entrando e saindo de cena, contracenando entre si e com o ator. O ator teve que ensaiar e se relacionar com seus espectros projetados, descobrindo o posicionamento ideal de suas marcas em cena e as reações que deveria ter a cada um deles e ao texto em off.

Para o mesmo projeto *E se fez a humanidade ciborgue em sete dias*, desafiamos o psicanalista Contardo Calligaris a propor algo para o espetáculo *Não amarás*. Ele se propôs a participar por meio de uma entrevista em que nós colocássemos questões que nos afligiam sobre a questão do amor na contemporaneidade. A entrevista foi realizada pela atriz e jornalista Kátia Calsavara e registrada em vídeo.

Durante a montagem, estudamos a gravação da sua entrevista, que veio a influenciar vários aspectos da montagem. Sua abordagem da percepção que temos do amor como uma manifestação oriunda da literatura nos provocou em vários sentidos na construção específica de uma cena. Em um dos trechos da entrevista que viria a ser incorporado à montagem, ele afirmou:

A minha esperança para o século 21 é que as pessoas parem de se amar, né? Porque o amor é uma coisa tremendamente solitária.

A gente sempre pensa no amor como sendo um momento, imagina o amor como sendo um momento fusional de verdadeira parceria na qual... Na verdade, não é nada disso. O amor é um fenômeno literário que durou o tempo inteiro da modernidade, digamos assim. O amor no sentido moderno começa no século 17 e quem sabe acabe hoje graças à modernidade dos tempos, à contemporaneidade, digamos, e eventualmente a algumas mudanças na maneira das pessoas se relacionarem. Durante todos esses séculos o amor foi só um pretexto literário para histórias desesperadas de... de desencontro.

Histórias de amor verdadeiras geralmente, verdadeiras no sentido em que durassem, implicassem uma comunidade de intenções e de vida, geralmente são comédias de boulevard porque aquilo se torna imediatamente ridículo (CALLIGARIS, 2014).

Evidentemente, um dos objetivos de Calligaris com a fala era nos provocar a repensar a questão do amor na contemporaneidade com um olhar atento ao momento histórico. Acabamos por considerar, durante os ensaios, que inserir esse trecho ampliado da entrevista de Contardo ao projeto seria uma forma bastante eficaz de construir a dramaturgia polifônica da cena.

Assim, após uma cena em que Ivam contracena com um espectador via celular, em um diálogo de vazios e clichês de absoluta solidão, todos os atores se dirigem ao fundo do palco e se posicionam de costas para o público, virados para a tela branca do fundo. Nesse momento, os atores começam a assistir à reprodução da entrevista gravada de Contardo Calligaris. A fala irônica de Contardo Calligaris provoca um choque em relação à melancolia da solidão presente na cena anterior, reforçando o caráter polifônico da montagem. Ao final dessa cena, os atores

se jogam em uma coreografia intimista a partir de uma canção do cantor português Antonio Zambujo, chamada “Algo estranho acontece”:

O nosso amor chega sempre ao fim
 tu velhinha com teu ar ruim
 e eu velhinho a sair porta fora
 mas de manhã algo estranho acontece
 tu gaiata vens da catequese
 e eu gaiato a correr da escola
 mesmo evitando tudo se repete
 o encontrão, a queda e a dor no pé
 que o teu sorriso sempre me consola

No nosso amor tudo continua
 o primeiro beijo e a luz da lua
 o casamento e o sol de Janeiro
 vem a Joana, a Clara e o Martim
 Surge a pituxa, a laica e o bobo
 e uma ruga a espreitar ao espelho
 com a artrite, a hérnia e a muleta
 tu confundes o nome da neta
 e eu não sei onde pus o dinheiro

O nosso amor chega sempre aqui
 ao instante de eu olhar para ti
 com ar de cordeirinho penitente
 mas nem te lembras bem o que é que eu fiz
 e eu com isto também me esqueci
 mas contigo sinto-me contente
 penduro o sobretudo no cabide
 visto o pijama e junto-me a ti
 de sorriso meigo e atrevidamente

Ao teu pé frio, encosto o meu quentinho
 e adormecendo lá digo baixinho
 eu vivia tudo novamente (MARTINS, 2012).

Entre a primeira cena dessa sequência, de absoluta solidão e desamparo em um diálogo telefônico de poucas palavras entre Ivam Cabral e um espectador, e a última cena, em que há a esperança do amor como experiência a ser construída por toda uma vida, foi elaborada a polifonia dramaturgica por meio da ironia presente na entrevista de Contardo Calligaris. A imagem de uma pessoa pública e “competente” para discursar sobre o amor no mundo contemporâneo e desmistificá-lo foi fundamental para inserir mais camadas sobre a abordagem do amor no espetáculo.

A presença espectral de Contardo Calligaris na montagem foi a responsável pela construção dessa camada mais crítica.

Em uma das apresentações de *Não amarás*, o próprio Contardo Calligaris esteve presente como espectador, gerando sua dupla presença durante a sessão. De um lado, a presença corpórea e, de outro, a presença espectral. Contardo Calligaris se viu em cena, e pôde observar

sua atuação no espetáculo. Ao mesmo tempo espectador e atuante, Contardo Calligaris viveu uma experiência próxima à dos atores de cinema ao verem seus filmes, e que até o século XX era impossível para o teatro.

Presença Espectral como Voz Descorporificada Gravada a Priori

A vocalidade expandida gravada *a priori* pode ser usada de diversas formas:

- material pré-gravado e retrabalhado em arquivo utilizado a partir do equipamento de som tradicional;
- material pré-gravado e retrabalhado que é utilizado a partir de dispositivo tecnológico não tradicional;
- material pré-gravado e retrabalhado em arquivo utilizado a partir do equipamento de som tradicional.

Ao longo dos anos, Os Satyros utilizaram o recurso do voice over inúmeras vezes, especialmente para descolar a questão narrativa da cena dramática. Em *Kaspar* (2004), Ivam Cabral respondia a um questionário proposto por uma voz pré-gravada, como se se tratasse de um interrogatório. Em *Inferno na paisagem belga* (2013), o mesmo Ivam Cabral se prostrava no centro do palco e uma grande massa de gelo seco o encobria. Sons de rua, de movimento de pessoas e dois biombos circulavam em volta dele com o texto de um dos mais famosos poemas de Rimbaud (2007, p. 241):

Sou um cidadão efêmero e não de todo descontente de uma metrópole tida por moderna.
 Aqui não encontrareis traços de nenhum monumento de superstição.
 A moral e a língua reduzidas à sua mais simples expressão.
 Sou um cidadão efêmero e não de todo descontente de uma metrópole tida por moderna.
 Aqui não encontrareis traços de nenhum monumento de superstição.
 A moral e a língua reduzidas à sua mais simples expressão.
 Esses milhões de pessoas não têm necessidade de se conhecerem, conduzem a educação, o trabalho e a velhice de maneira paralela.
 Assim como de minha janela, vejo espectros novos
 rolando através da espessa e eternal fumaça do carvão,
 nossa sombra dos bosques,
 nossa noite de verão!
 Diante do meu chalé que é minha pátria –
 a morte sem lágrimas, nossa ativa filha e criada,
 um Amor desesperado
 e um bonito Crime piando na lama da Rua.

Ivam Cabral surgia como figura central no palco, cercado por fumaça e a projeção do poema de Rimbaud. Enquanto sua voz pré-gravada era amplificada nas caixas de som, ele criava uma sonoridade de um lamento longo e dolorido, que contrastava com o frenesi do texto. O homem, isolado, deveria suportar a fumaça, o isolamento do “cidadão efêmero” e os “milhões de pessoas (que) não têm necessidade de se conhecerem”.

Voz Pré-Gravada como Presença Espectral

Em *Cabaret Stravaganza*, tínhamos três momentos de um coro ciborgue, que tratava da questão ciborgue em nossas vidas. No segundo desses momentos, eram retomadas partes do texto do corifeu ciborgue acima referido, mas os atores não diziam uma palavra sequer ao vivo.

Figura 21 – Imagem de cena do coro ciborgue do espetáculo Cabaret Stravaganza (2011)

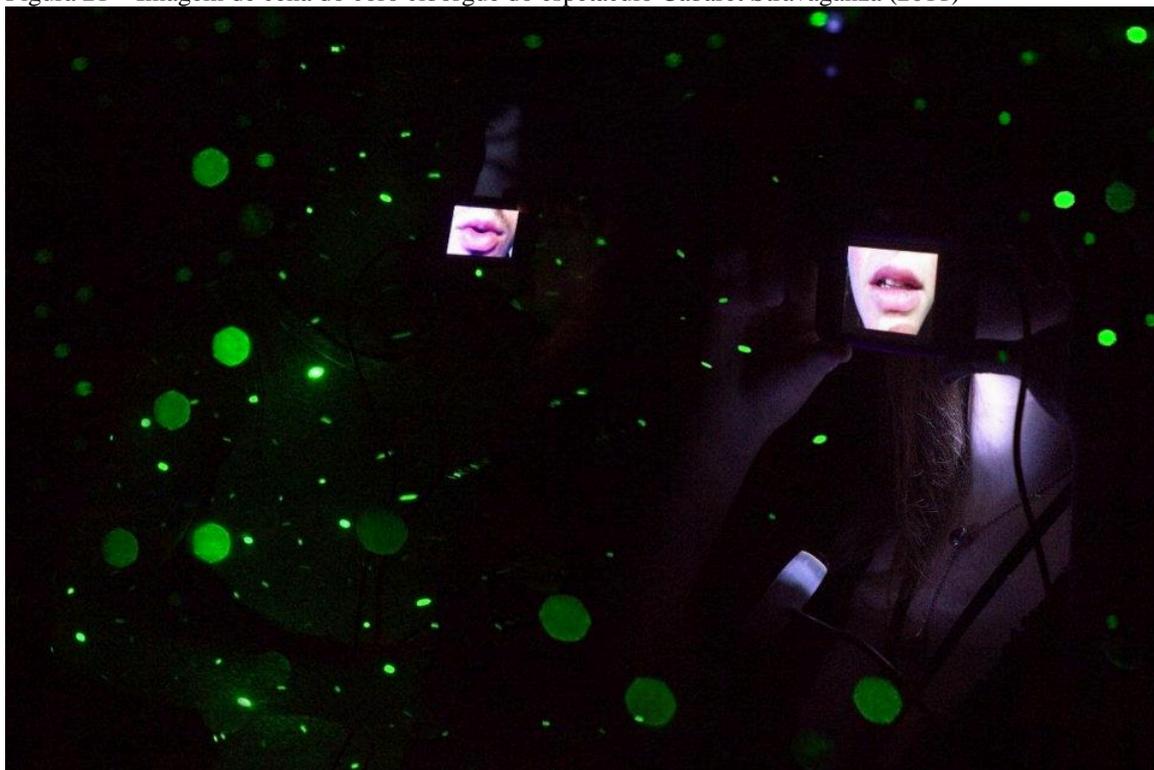


Foto: ANDRÉ STEFANO (2014)

O jogo sonoro criado pelas sonoridades que saíam de celulares, iPads e laptops criava um coro cibernético com inúmeras possibilidades de percepção. Os atores se locomoviam em cena, aproximando-se e afastando-se do proscênio durante a coreografia realizada, o que fazia com que o espectador ouvisse fragmentos do texto com mais acuidade do que outros em cada momento, gerando uma evolução de massas sonoras no decorrer da cena.

Presença Híbrida em Cena Expandida

Uma das consequências da pesquisa da presença espectral foi a possibilidade de utilização de recursos de presença espectral sobre corpos em cena. Denominamos presença híbrida as manifestações cênicas em que há uma sobreposição de presenças, corpórea e espectral, na cena expandida. A sobreposição de presenças já era uma constante no trabalho dos Satyros, em especial com relação à voz pré-gravada. Em cenas de inúmeros espetáculos, tais como *Maldoror* (1995), *Vestido de noiva* (2008) e *De profundis* (2003), havia sobreposições de tecnovocalidade e presença corporal do ator.

No entanto, foi somente no projeto ciborgue que começamos a trabalhar a sobreposição da imagem espectral ao corpo. Em *Não morrerás* (2014), a atriz Katia Calsavara criou uma personagem chamada KCC, uma espécie de Miss Universo Ciborgue Intergalática.

Tal personagem deixava claro em seu texto que ela vinha de outro planeta e que tinha como objetivo defender a paz mundial. De forma irônica, fazia-se uma crítica às figuras dos concursos de miss, seu machismo implícito e a perseguição feminina dos padrões de beleza. Esse texto estava pré-gravado no iPad que era instalado na frente do rosto dela, acoplado a um capacete. O que víamos não era seu rosto, mas a imagem projetada de um vídeo com o rosto retrabalhado eletronicamente e que articulava um texto. O iPad era conectado ao sistema de som da sala por meio de um cabo de som. E, portanto, aquele rosto digital do iPad que substituíria o rosto real da atriz era o gerador do efeito sonoro da voz que dizia o texto. Essa voz, que tinha sido trabalhada para criar um efeito de robô, aliada a uma imagem robótica do rosto real da atriz retrabalhada pelo Photoshop e projetada pelo iPad, reforçava a dimensão ciborgue daquele corpo. O corpo do ator ciborgue não era mais apenas um corpo humano, mas era também formado por uma imagem digital acoplada a ele, assim como nossa vida digital sempre está acoplada a uma imagem trabalhada e photoshopada.

Figura 22 – Presença híbrida de KCC, protagonizada por Katia Calsavara, ao lado de Henrique Mello e Marcelo Thomaz, em cena de *Não morrerás*



Foto: ANDRÉ STEFANO (2014)

Nessa cena, KCC é uma figura criada em cena por meio da presença corporal da atriz Katia Calsavara e uma presença espectral, virtual, do seu rosto retrabalhado para reforçar a imagem robótica trabalhada em programas de computador. Sua presença híbrida constante durante o espetáculo trouxe novas possibilidades para o ator contemporâneo.

Presença Espectral Involuntária

A abertura de *Não amarás* (2014) tem a atriz Fernanda D'Umbra fazendo uma ligação para um serviço de delivery. Percebe-se que se trata de uma mulher solitária e que busca preencher suas noites com alguma atividade. Lentamente, após essa ligação, ela se dirige ao fundo do palco com o microfone e começa a cantar em um dueto com Nina Simone, que tem sua imagem projetada, cantando “Love me or Leave me” (SYMONE STILE, 2012). A letra da canção colocava uma questão importante que estava sendo discutida no espetáculo:

Love me or leave me and let me be lonely
 You won't believe me but I love you only
 I'd rather be lonely than happy with somebody else

You might find the night time the right time for kissing
 Night time is my time for just reminiscing
 Regretting instead of forgetting with somebody else
 There'll be no one unless that someone is you
 I intended to be independently blue
 I want you love, don't wanna borrow
 Have it today to give back tomorrow
 Your love is my love
 There's no love for nobody else
 Say, love me or leave me and let me be lonely
 You won't believe me but I love you only
 I'd rather be lonely than happy with somebody else
 You might find the night time the right time for kissing
 Night time is my time for just reminiscing
 Regretting instead of forgetting with somebody else
 There'll be no one unless that someone is you
 I intended to be independently blue
 Say I want your love, don't wanna borrow
 Have it today to give back tomorrow
 Your love is my love
 My love is your love
 There's no love for nobody else

Figura 23 – Fernanda D'Umbra cantando em dueto com a presença espectral involuntária de Nina Simone em *Não amarás* (2014)



Foto: ANDRÉ STEFANO (2014)

A relação que se estabelece entre Fernanda e Nina Simone, em presença espectral, é de cumplicidade. No delírio daquela mulher decadente e solitária, Nina Simone era a companheira perfeita de sua solidão.

Até mesmo os aplausos finais recebidos por Nina Simone eram divididos com a mulher solitária criada por Fernanda D'Umbra.

Figura 24 – *Não amarás*: cena em que, após um dueto com a presença espectral de Nina Simone, Fernanda D'Umbra agradece ao público espectral (foto de ensaio)



Foto: ANDRÉ STEFANO (2014)

Na parte final da cena, Fernanda contracenava com a plateia de presença espectral do show de Nina Simone, em um devaneio que somente uma mulher solitária levada ao extremo poderia imaginar. Ela se imagina diante da mesma plateia de Nina Simone, recebendo os aplausos entusiasmados que Nina recebeu naquela noite. A percepção que se criava da cena era de que esse ritual diário com o espectro da cantora americana era a estratégia de sobrevivência que ela tinha construído para suas noites solitárias.

Reforço da condição ciborgue do atuante

Em *Cabaret Stravaganza* (2011), Ivam Cabral era o ator que fazia a abertura do espetáculo, munido de um iPad em que aparecia a seguinte frase: Eu sou o ator Ivam Cabral. Ivam dava o primeiro texto iluminado apenas por uma microlanterna acoplada ao capacete de seu figurino. Esse texto era amplificado pelo microfone de lapela que portava. Seu papel, nessa

cena, era o de Corifeu Cibernético, e o texto de Maria Shu deixava clara a questão que o espetáculo se propunha discutir:

MONTO E REMONTO O MEU CORPO, COMO MÁQUINA.

Passo a vida substituindo as minhas peças, de olho nas engrenagens, no nível de óleo que corre em minhas veias, como um rapaz com uma estopa nas mãos, dedicando seus finais de semana inteiros a cuidar de uma moto podre de velha.

Essa dedicação não me torna mais forte; ao contrário, só me enfraquece, porque eu me torno prisioneiro de minha obsessão.

O meu corpo-máquina é parte da minha humanidade: sou eu mesmo com minhas próteses, numa união indivisível. (*Pausa*) Sabe o que acho mais fascinante? Não ter ideia do que o próximo acessório vai fazer comigo. Não há definições. Sou um indivíduo sequelado. Não sou capaz de armazenar na cabeça tantos números que se referem a mim. Mando muitas mensagens de textos e falo o mínimo possível. Fibras óticas colorem o meu corpo.

**PROVAR A MINHA EXISTÊNCIA É UMA NECESSIDADE CONSTANTE,
POR ISSO EU MASTIGO UMA NOVIDADE A CADA PORÇÃO DE MINUTOS.
O que foi feito da minha sensibilidade?**

Um dia, vão me desligar quando eu menos esperar.

Você já pensou alguma vez por que somos o que somos?

E você, possui próteses? Órgãos artificiais? Marcapassos? Chips? Fios elétricos? Algum dos seus cinco sentidos é aperfeiçoado? As suas características fisiológicas são naturais? Já fez cirurgias estéticas como transplante de rosto, de couro cabeludo ou terceiro seio? (SHU)

As contradições da condição ciborgue em que vivemos são o enunciado da abertura do texto. E Ivam Cabral, naquele momento, era a personificação dessa condição ciborgue, com sua iluminação autóctone e seu iPad enunciando quem ele seria. No entanto, uma vocalização corporal puramente orgânica seria uma negação do próprio texto.

Assim, o próprio Ivam propôs que a sua elocução fosse não só amplificada pelo microfone, mas que ela também passasse por um efeito sonoro da mesa de som, por meio do qual sua voz sofresse uma distorção com tons metálicos, dando-lhe, ainda mais, uma sonoridade robótica.

Criando essa atmosfera sonora, sua tecnovocalidade estaria perfeitamente correlacionada ao texto dramático dito e com a aparente contradição entre o seu corpo e o discurso de um aparato tecnológico (quem dizia ser Ivam Cabral era seu iPad pessoal em cena, e não ele mesmo – era a sua tecnocorporalidade).

Figura 25 – Ivam Cabral em cena de Cabaret Stravaganza (2011)



Foto: ANDRÉ STEFANO (2011)

2.6 O IMPACTO DA PRESENÇA EXPANDIDA NA CENA DOS SATYROS

Nas pesquisas desenvolvidas pelos Satyros, foi possível observar que a Revolução Digital também causou mudanças na forma com que a presença do atuante pode interferir em outros elementos da cena teatral. O corpo físico do ator pode acionar, mediante aparatos tecnológicos e programas de computação, a cenografia, a iluminação, os figurinos e adereços da cena em que se encontra.

Esse impacto também pode se dar do ponto de vista da presença do espectador, e depende apenas do desenvolvimento de pesquisas específicas para esse fim.

Vocalidade Ciborgue e Construção de Cenários Virtuais

Uma das pesquisas desenvolvidas pelo grupo era focada na utilização de programas de computador para gerarem ambientes sonoros nos espetáculos. Em um desses experimentos, conseguimos criar imagens por meio de programas de computação a partir de vocalidades criadas pelos atores.

A singularidade da voz para a construção do fenômeno estético reside justamente na intersecção que ela promove entre espaço, tempo e corporalidade:

A voz é, de vários pontos de vista, um material muito valioso, inclusive raro. Não apenas pelo fato de que não está dada até que soe, até que não se faça soar; não apenas porque não perdura além da expiração com a qual abandona o corpo e porque tem que ser gerada novamente a cada vez; é, pois, um material que unicamente se dá como “extasis”. Não apenas porque nela se unem sonoridade, corporalidade e espacialidade de tal forma que nela a materialidade da realização cênica aparece sempre como algo que sempre se gera novamente. Além disso, no caso da voz, estamos diante de um material que pode ser linguagem sem ser significante – o que contradiz todos os princípios e regras semióticas. Nela se pronuncia o físico estar-no-mundo daquele que a profere, interpela a quem a ouve em termos do físico estar-no-mundo. Preenche o espaço entre os dois, colocando-os em relação, cria um vínculo entre eles. Quem a faz audível comove com a voz a quem o ouve (FISCHER-LICHTE, 2011, p. 263).

No caso da investigação que realizamos, a voz não apenas “preenche o espaço” entre ator e espectador, ela cria também o espaço mediante a captação que o programa de computador faz de sua sonoridade e da recriação digital em imagens projetadas.

O ator e pesquisador teatral uruguaio Pablo Benítez Tiscornia também faz pesquisas sobre Teatro Expandido em seu país e foi especialmente convidado para participar de nosso projeto *E se fez a humanidade ciborgue em sete dias*.

Figura 26 – Caderno de ensaio de direção com anotações sobre programas de computador a ser usados em improvisos

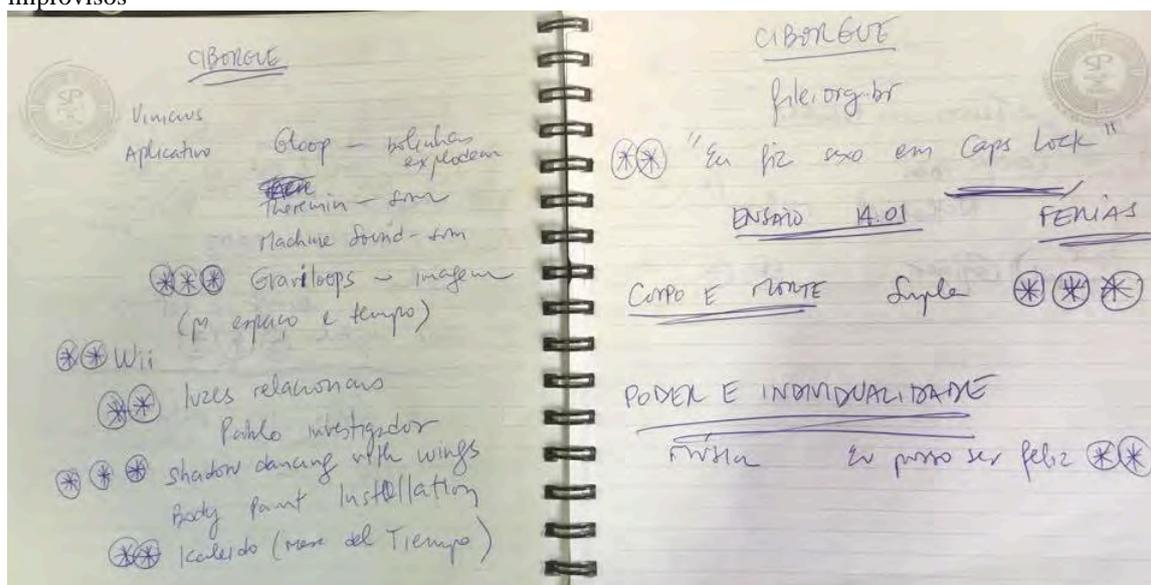


Foto: acervo do autor (2014)

Durante um ano, ele acompanhou nossos ensaios e participou ativamente do processo de construção dos espetáculos, em especial no âmbito dos robôs e dos programas de computador para utilização espetacular.

Em *Não permanecerás* (2014), onde desempenhava as funções de ator e diretor-assistente, Pablo Benítez Tiscornia realizava uma cena onde sua voz criava imagens ao vivo, por meio de um programa de computador.

Há vários programas de computador que propiciam a criação de imagens a partir de impulsos sonoros. Eles criam imagens em formas geométricas de luzes variadas em um fundo preto, de acordo com a intensidade, frequência e extensão de sons que são captados pelo microfone do computador.

Na última cena, Pablo entrava sozinho no palco e se preparava para cantar um improviso usando sua voz em um registro de falseto sobre um tema sonoro preestabelecido. A cena pretendia discutir a solidão da experiência pessoal do espaço-tempo. A partir de suas emissões vocais, o programa respondia digitalmente e criava as imagens na tela do computador. Essas imagens eram ampliadas por um projetor acoplado ao computador e projetadas sobre uma superfície branca no fundo da sala. Assim, Pablo podia trabalhar suas emissões de forma que causasse o impacto que queria em cada momento da cena. Com uma emissão de voz menos intensa, ele “desenhava” sobre a tela branca ao fundo do palco círculos pequenos e concêntricos. Com emissões vocais mais intensas e prolongadas, “desenhava” grandes círculos que se espalhavam por toda a tela branca.

Isso significa que o ator Pablo Benítez Tiscornia era capaz de construir imagens cenográficas ao fundo do palco mediante um programa de computador, utilizando apenas sua voz para criar os impulsos necessários para ativar essas imagens.

As respostas do programa de computador a um estímulo sonoro criado pela voz de um ator no palco foram uma possibilidade cenográfica inusitada que pensamos para a utilização da vocalidade ciborgue nos projetos dos Satyros. Imaginamos que esse tipo de programa virá a se desenvolver ainda mais nos próximos anos, gerando milhares de possibilidades de programação, tanto de formas abstratas quanto de formas ilustrativas, a partir de impulsos vocais (sejam palavras ou sons emitidos pela boca).

Figura 27 – O ator Pablo Benítez Tiscornia construindo um cenário virtual a partir de sua vocalidade



Foto: ANDRÉ STEFANO (2014)

A consequência dessa investigação é de que a presença física dos atores já não é a única forma de interação com o espaço-tempo na cena. Os atores podem, eventualmente, não só utilizar suas extensões ciborgues, como no caso de celulares e outros aparatos tecnológicos. Eles também podem, pela materialidade de seus corpos e vozes, afetar a cena, por meio de sensores que, quando acionados, ativam programas que geram ações digitais. A voz de Pablo Benítez Tiscornia transformava sensivelmente o espaço em que ele atuava, criando um espaço digital de forma performativa.

2.7 DESAFIOS ÉTICOS E LIMITAÇÕES DA TECNOPRESENÇA NO TEATRO EXPANDIDO DOS SATYROS

A Revolução da Tecnologia da Informação causou um profundo impacto em inúmeros campos do convívio social, em especial no campo da ética e da justiça. Essas profundas transformações colocaram em cheque os limites éticos até então estabelecidos, ao trazer novas questões decorrentes de novas possibilidades de convívio social derivadas dos avanços tecnológicos. É nesse novo horizonte ético de fronteiras mal delimitadas que a ética contemporânea ainda tateia, se materializa em dispositivos legais, começa a estabelecer novos

valores. Tal processo ocorre na incerteza e tem como consequência a reavaliação dos princípios morais da civilização ocidental que acabaram por se manifestar inevitavelmente na investigação do Teatro Expandido dos Satyros.

O teatro como arte do aqui/agora e da copresença encontra-se em permanente conflito com o real, mantendo-se como fenômeno estético de forma efêmera e como forma de socialização:

A oposição entre arte e realidade gerou uma grande quantidade de novas oposições dicotômicas como as do estético x o social, o estético x o político e o estético x o ético... as relações cênicas desde os anos sessenta conduziram ao desmantelamento de todas essas oposições de maneira ostensiva. A troca de papéis e a formação de comunidades revelam com particular clareza que as realizações cênicas são sempre uma situação social, uma forma de sociabilidade. O que acontece em uma realização cênica entre atores e espectadores se leva a cabo sempre como um processo social específico, constitui uma realidade social específica (FISCHER-LICHTE, 2011, p. 339).

No caso do Teatro Expandido dos Satyros, além dos atores e dos espectadores, existem os agentes externos que se tornam telepresentes no espaço cênico, e, assim, ficam submetidos a relações sociais que, para fins do espetáculo, são também estéticas. Por exemplo, em peças como *Hipóteses para o amor e a verdade* (2010) ou *Não fornicarás* (2014), usamos recursos de salas de sexo on-line onde os interlocutores involuntários mostravam-se para a câmera e eram projetados em nossa sala de espetáculos. Qual é o limite moral dessa ação? A partir do momento em que você se coloca em uma sala da internet, você não está assumindo explicitamente que sua imagem pode vir a ser compartilhada? A discussão dos limites legais no mundo digital, e especialmente nas redes sociais, não tem mais do que 20 anos, e somente agora os países começam a construir um arcabouço jurídico. Muitos, inclusive, estão partindo da jurisprudência que está se formando em torno desses assuntos para poder formar sua própria legislação.

Os casos de Edward Snowden e Julian Assange, de grande repercussão internacional, trazem à tona a discussão dos limites da espionagem digital feita pelas potências mundiais em uma era recém-inaugurada. Habermas, em entrevista a Nicolas Weill no *Le Monde*, colocou a questão de forma contundente:

As recentes conversas secretas do presidente Obama com os presidentes do Google, do Facebook, do Yahoo! e da Microsoft mostram que o poder dos serviços secretos norte-americanos diante das empresas de internet não é somente um problema norte-americano, mas diz respeito a todos nós. A internet não conhece nenhuma fronteira nacional (HABERMAS, 2013).

Edward Snowden, ao tornar públicos os milhões de arquivos de espionagem coletados pela Segurança dos Estados Unidos, arriscou a própria vida. Ao fazer isso, “põe tudo a perder,

sem nenhuma consideração por lucro, e sem seus próprios interesses em jogo... a lógica do seu gesto... é a alternativa” (ŽIŽEK, 2014a). No caso de Julian Assange, ao disponibilizar o site Wikileaks para abertura anônima de arquivos secretos, ele questionou a forma como o mundo digital vinha sendo manipulado por interesses poderosos. Segundo as palavras de Žižek, “o objetivo do Wikileaks deveria ser tornar esse conhecimento disponível para todos nós a um simples clique. Assange é efetivamente o d’Alambert de hoje, o organizador... da verdadeira enciclopédia do povo para o século XXI” (ŽIŽEK, 2014).

O paradoxo da World Wide Web leva a sociedade contemporânea a um impasse de proporções inauditas:

Nossos bens comuns informacionais emergiram como um dos domínios chave da luta de classes em dois de seus aspectos: econômico em sentido estrito e sociopolítico. Por um lado, novas mídias digitais nos confrontam com o impasse da “propriedade intelectual”. A World Wide Web parece ser comunista em sua natureza, tendendo ao livre fluxo de dados... É por isso que o *establishment* de negócios está envolvido numa luta desesperada para impor a forma da propriedade privada nesse fluxo. Por outro lado, as mídias digitais (especialmente com o acesso quase universal à rede e a celulares) abriram novas formas para os milhões de pessoas comuns estabelecerem uma rede e coordenar suas atividades coletivas, oferecendo também a agências estatais e a companhias privadas possibilidades inauditas de rastrear nossos atos públicos e privados (ŽIŽEK, 2014a).

Os limites da privacidade já começaram a ser regulados no Brasil, por meio da jurisprudência que começa a surgir e do Marco Regulatório. A Lei nº 12.737/12, conhecida como Lei Carolina Dieckmann, trata do direito à privacidade de arquivos de computador pessoais. A lei, no “caput” do artigo 154-A, dispõe que é crime:

(...) invadir dispositivo informático alheio, conectado ou não à rede de computadores, mediante violação indevida de mecanismo de segurança e com o fim de obter, adulterar ou destruir dados ou informações sem autorização expressa ou tácita do titular do dispositivo ou instalar vulnerabilidades para obter vantagem ilícita (BRASIL, 2012).

O texto legal pretende “incriminar a conduta do agente que invade, driblando os mecanismos de segurança, e obtém, adultera ou destrói a privacidade digital alheia, bem como a instalação de vulnerabilidades para obtenção de vantagem ilícita. Observa-se, contudo, a necessidade da existência de um mecanismo de segurança no sistema do aparelho, uma vez que a lei condiciona a ocorrência do crime com a violação indevida deste. Assim, a invasão do dispositivo informático que se der sem a violação do mecanismo de segurança pela inexistência deste será conduta atípica. Por tal razão torna-se cada vez mais importante proteger os aparelhos com antivírus, firewall, senhas e outras defesas digitais” (OLIVEIRA JR, 2016).

No entanto, no caso dos nossos espetáculos não há uma invasão digital da vida privada. Os indivíduos que entram em salas de bate-papo de sexo estão cientes de sua exposição na WWW, e assumem esse risco.

Por outro lado, eles não foram informados de que tomariam parte em uma peça teatral. Os fins aos quais se propuseram a entrar em uma sala de bate-papo não são os mesmos dos quais os atores/personagens dos Satyros se utilizaram para entrar nas salas.

Esse dilema moral continua uma questão aberta que tentamos ir resolvendo de acordo com a evolução de nossas pesquisas. Esse tema animou inúmeros debates dentro dos processos de trabalho do grupo, sem conseguirmos chegar a uma resposta clara para a questão. Alguns dos atores se posicionavam contra a utilização dessas imagens. Outros atores consideravam que o risco valia a pena na medida em que estávamos atuando em campo performativo e completamente novo para o teatro. A revolução tecnológica que estamos vivendo traz novas discussões tanto para a Justiça quanto para a Arte, e é nessa encruzilhada que nos encontramos agora. A escalada de inovação tecnológica da Era Digital está proporcionando novas formas de sociabilidade que, obrigatoriamente, causam transformações na forma de fazer teatro.

Inúmeros improvisos e investigações que fomos explorando durante os ensaios foram eliminados das montagens finais dos espetáculos por questões puramente éticas. Consideramos que nesses casos, sim, havia uma invasão de privacidade que poderia ser considerada criminosa.

No processo de ensaios de *Cabaret Stravaganza*, em uma improvisação levada a cabo por Ivam Cabral, Henrique Mello e Robson Catalunha, os atores discutiam as dificuldades e os desafios da privacidade no mundo virtual. Como é possível manter sua privacidade em um mundo virtual onde tudo é compartilhado e aberto? Em um determinado momento dessa narração, eles pediam a um dos atores fora da cena, que desempenhavam o papel de espectadores, que dissesse seu nome completo e seu número de CPF. Uma das atrizes voluntárias forneceu esses dados. Os improvisadores acessaram, por meio de um laptop acoplado a um projetor, o site Google com essas informações básicas da atriz. Eles puderam, a partir disso, descobrir as pendências legais da atriz, suas negociações financeiras e outros dados pessoais (posse de bens etc.) e seu endereço pessoal. A atriz ficou visivelmente constrangida e todos os participantes do ensaio naquele momento perceberam o grau de exposição a que todos estamos submetidos no mundo digital. Houve uma grande comoção por parte do elenco e o debate sobre os limites morais do que estávamos fazendo surgiu com grande intimidade. Até que ponto podemos invadir a privacidade de um espectador? E se o espectador aceitasse participar desse jogo? Quais seriam os riscos envolvidos?

Não se pode dizer que os atores improvisadores estivessem cometendo um crime no sentido literal do termo. Essas (e milhares de outras) informações sobre qualquer cidadão estão disponíveis nas redes sociais e basta uma busca simples no Google que elas surgirão aos borbotões. Ninguém pode ser processado por acessar informações disponíveis na internet.

E a discussão que os atores pretendiam trazer com esse improviso era justamente essa: como perdemos o direito à privacidade no mundo virtual e como os mecanismos de controle social estão se sofisticando e assumindo todas as dimensões de nossas vidas privadas. Em *Hipóteses para o amor e a verdade* (2010), essa discussão já surgia na boca da personagem Frederico, interpretada por Gustavo Ferreira:

Eu tô conversando com você através de ondas eletromagnéticas que estão atravessando o espaço tecnológico da cidade. O tempo todo, aqui no meu computador, quando eu saio do meu prédio na calçada, eu tô sendo rastreado. O gerente da minha conta sabe todas as transações que eu faço: o que eu compro, a hora em que eu compro, onde eu compro. Eu tô andando na rua, saindo do meu prédio, quando eu entro no elevador tem uma câmera que me segue até eu sair do prédio. O mistério acabou, entende?²⁹

Narrar essa condição tão contemporânea é uma coisa. Um ato performativo de invasão de privacidade é outra e contém outras implicações. A decisão, no caso do improviso do Google, foi cancelar a cena e evitar os riscos que ela continha tanto para o elenco quanto para o público.

O risco hacker

Em determinado momento do processo de *E se fez a humanidade ciborgue em sete dias*, ainda em fins de janeiro de 2014, convidamos um ator dos Satyros, que não tinha sido ainda chamado, para participar do projeto. Tínhamos a informação de que o ator tinha desenvolvido algumas aptidões de hacker na adolescência e que ele, eventualmente, poderia propor algumas cenas para algum dos espetáculos. As investigações desenvolvidas a partir da sua entrada no processo aprofundaram significativamente a discussão sobre os riscos morais do Teatro Expandido.

²⁹ CABRAL, Ivam – *Hipóteses para o amor e a verdade*.

Figura 28 – Caderno de direção, com as observações do dia 27.01.2014 – o ator hacker propõe um improviso em que descobre a senha do perfil de outro ator no Facebook. Pelas três estrelas na lateral esquerda, fica claro o interesse da direção pela proposta

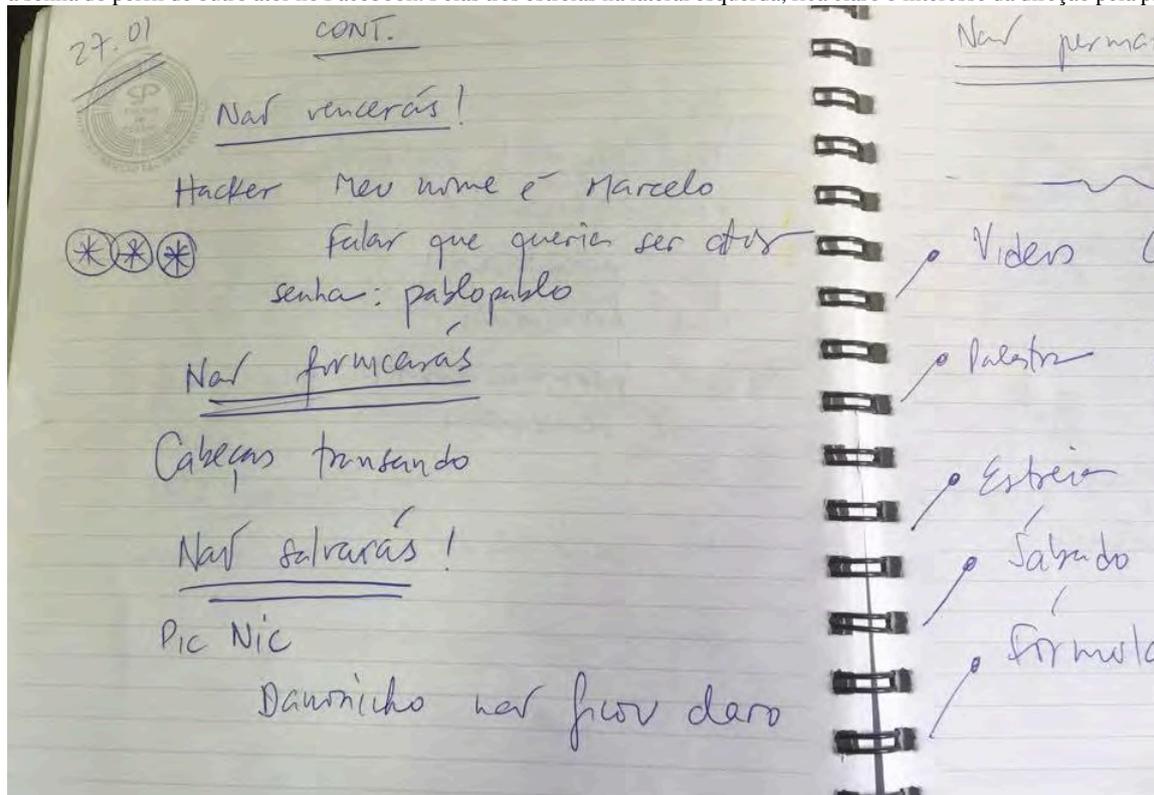


Foto: acervo do autor (2014)

A exploração dos aspectos mais polêmicos da internet surgiu a partir da dinâmica instalada em um dos sete espetáculos do projeto, *Não vencerás* (2014). Nesse trabalho, buscávamos discutir as relações entre o poder e a individualidade, ou, melhor dizendo, quais são as estratégias de sobrevivência para o indivíduo diante do Big Brother em que vivemos, uma sociedade digitalizada em que todas as informações a respeito dos indivíduos são controladas e utilizadas em favor de gigantes econômicos e políticos. Algumas das fontes de inspiração para esse projeto específico haviam sido as denúncias de Edward Snowden e Julian Assange e a perseguição que sofriam naquele momento. Também chegamos a entrevistar, em condição de anonimato, um black blocker brasileiro que havia participado ativamente das manifestações de junho de 2013.

Imbuídos dessas questões, resolvemos convidar um ator dos Satyros que não estava presente na equipe original para participar da parte final dos ensaios e da montagem. Ele havia sido hacker no final da adolescência, tendo inclusive chegado a invadir sistemas de segurança bancários. O ator, que não será identificado neste trabalho, propôs uma série de improvisos sobre os temas levantados no espetáculo e que causaram grande controvérsia no elenco.

No primeiro improviso ele propunha ao público uma série de possibilidades da deepweb para improvisação. Com seu profundo conhecimento da internet e em especial da deepweb, à qual ele tinha acesso, ele perguntava ao público sobre quais temas proibidos eles teriam curiosidade de saber mais, e listava os assuntos possíveis: contratação de assassinos de aluguel; modos de envenenamento; compra ilegal de armamento do exército de Israel; compra de cocaína e outros alucinógenos com entrega imediata; fotos e vídeos de pedofilia, zoofilia e outras formas de perversão.

Uma pessoa do público deveria escolher uma dessas possibilidades. Imediatamente, ele fazia alguns procedimentos em um laptop (cuja imagem era ampliada por um projetor para todo o público poder assistir). Por meio da deepweb³⁰, ele acessava o site correspondente ao solicitado, usando mecanismos de busca não tradicionais, e propunha aos espectadores que fizessem perguntas ou indicassem aspectos que eles gostariam de conhecer mais sobre o tema em discussão. As pessoas inicialmente eram seduzidas pelo universo proibido da deepweb e suas potencialidades. No entanto, à medida que os improvisos eram aprofundados e a pesquisa ia passando entre os temas, toda a equipe sentiu o peso daquelas escolhas e acabou por se sentir constrangida, fazendo com que as investigações cênicas dessa cena fossem abortadas. Talvez o momento mais chocante de toda a pesquisa tenha sido quando visitamos um site de pedofilia e chegamos a assistir ao início de um filme do gênero, que causou uma reação de negação imediata em todo o elenco, especialmente entre as atrizes.

Esse mesmo ator criou outro experimento em que brincava com o tema do dinheiro digital, discutindo a transformação dos padrões econômicos no mundo contemporâneo. Em determinado improviso, ele solicitava os dados pessoais de um espectador e criava, também por meio da deepweb, um cartão de crédito falso, disponível para utilização imediata, com os dados corretos do espectador. Não chegamos a completar o exercício por causa de todas as implicações legais que essa ação traria.

Em outro improviso, nosso hacker solicitava que um espectador entrasse no Facebook com seus dados pessoais (nome e senha). A pessoa teria algum tempo para usar a rede social e depois sair dela. O que o público não sabia é que o hacker tinha acoplado ao computador um dispositivo que permitia fazer o reconhecimento do nome e da senha da pessoa. Ao final da utilização da rede social, o hacker acessava o perfil pessoal desse espectador, por meio da senha

³⁰ “Deepweb” é um termo inglês cujo significado é “internet profunda”, na tradução literal para a língua portuguesa. É uma zona da internet constituída por um conjunto de sites, fóruns e comunidades que não podem ser detectados pelos tradicionais motores de busca, como o Google ou o Bing, por exemplo. Criminosos virtuais costumam usar a deepweb, pois os sites e os mecanismos de busca são instáveis, o que torna quase impossível a identificação dos usuários da rede que frequentam esses sites.

que havia sido sequestrada, e fazia algumas simulações de alteração no perfil. Assim, ele se propunha a discutir os limites da privacidade no mundo digital e revelava as informações pessoais daquele espectador e como os perfis nas redes sociais poderiam ser facilmente hackeados. Esse improviso performativo fazia com que os atores/espectadores reagissem com incredulidade à facilidade com que o hacker tinha conseguido acessar as informações secretas de um indivíduo. Tentamos manter esse improviso para a estreia e realizamos uma série de tentativas com ele. No entanto, o desconforto e, por vezes, o pânico que vários integrantes do coletivo sentiram durante os improvisos nos levaram a desistir de incluir a cena no espetáculo.

Todos esses improvisos foram profundamente discutidos pelo núcleo que compunha o elenco de *Não vencerás* (2014). O impasse levou vários dos integrantes do coletivo a usar a palavra “covardia” para definir a resistência da maioria. No entanto, estávamos diante de um dilema moral concreto. Percebemos que o Teatro Expandido nos levou a testar limites éticos que ainda não estão totalmente estabelecidos nessa nova dinâmica social em que a Era da Informação Digital nos fez mergulhar. Novas formas de entendimento do limite jurídico da arte, do que é moralmente adequado ou não em cena, são necessárias. Esse movimento dialético entre as potencialidades da cena e os limites jurídicos estabelecidos em convenções sociais nos levam a situações inusitadas dentro dos Satyros. A nova moral ainda está sendo construída em nossos processos de criação.

3 OS NOVOS HORIZONTES DA DRAMATURGIA NA EXPERIÊNCIA DO TEATRO EXPANDIDO DOS SATYROS

Como as novas tecnologias ampliam as possibilidades da dramaturgia? Neste capítulo, buscamos responder a essa pergunta. A radical ampliação de possibilidades cênicas geradas a partir das novas tecnologias incorporadas ao trabalho dos Satyros nas investigações do Teatro Expandido afetou todas as áreas do fazer teatral. Como discutido no capítulo anterior, esse fenômeno teve inevitável impacto em áreas como figurinos, adereços, cenografia, iluminação e sonoplastia. A dramaturgia desenvolvida pelos Satyros, inevitavelmente, também acabou sofrendo radicais transformações a partir do momento em que iniciamos as pesquisas sobre o Teatro Expandido. Ivam Cabral e Rodolfo García Vázquez, os fundadores dos Satyros, sempre se dedicaram à escrita dramática para o grupo. Ao se manterem responsáveis pela dramaturgia dos espetáculos de Teatro Expandido, ambos puderam observar empiricamente a radical transformação da sua própria escrita no processo. Este capítulo pretende esclarecer os aspectos mais importantes das novas possibilidades da dramaturgia expandida dos Satyros.

Segundo Patrice Pavis, a escritura dramática “é o universo teatral tal como é inserido no texto pelo autor e recebido pelo leitor” (PAVIS, 1999, p. 131) e se distingue da escritura cênica na medida em que esta última é “o modo de usar o aparelho cênico para pôr em cena – ‘em imagens e em carne’ – as personagens, o lugar e a ação que aí se desenrola” (PAVIS, 1999, p. 132), ou seja, a encenação. Essas duas formas sempre estiveram presentes no teatro ocidental. O privilégio aristotélico do respeito ao texto dramático como instância superior do teatro se contrapôs, historicamente, a outras manifestações teatrais que colocavam a ênfase na escritura cênica, como no caso do teatro medieval, carregado de símbolos e imagens.

Entendemos o texto no seu sentido mais estrito, como “mensagem verbal” (SANTAELLA, 2005, p. 276). Na tradição teatral, o texto é a mensagem verbal que atende às regras da dramaturgia, “a técnica (ou poética) da arte dramática, que procura estabelecer os princípios de construção da obra” (PAVIS, 1999, p. 113). Na tradição do teatro burguês, havia a ideia do texto de gabinete, escrito por um autor em sua intimidade e sem conexão direta com o processo da montagem teatral. Assim, o texto teatral surge *a priori* e a encenação deve assumir sua escritura cênica, ampliando, resignificando e esclarecendo as potencialidades semióticas deste. Ele será verbalizado pelos atores em cena e pode eventualmente voltar a ser utilizado em outras encenações. Para Aristóteles, a essência da arte dramática está ancorada no texto dramático e as regras do bom teatro são aplicadas justamente na escrita desse texto.

As alterações no entendimento das formas de construção do texto teatral e de como ele pode se dar em cena ocorrem na cena teatral nas últimas décadas do século XX. Espetáculos de grupos e artistas como Living Theater, Teatro Oficina e Bob Wilson passam a trabalhar com liberdade a questão do texto na cena desde os anos 1960/1970. Artistas de outras áreas, como o Tanztheater de Pina Bausch, acabam incorporando aquilo que posteriormente seria denominado por Lehmann como teatro pós-dramático. Aliás, o próprio Lehmann avalia que, em seu livro *Teatro pós-dramático* (LEHMANN, 2007), a palavra *pós-dramático* descreve práticas teatrais contemporâneas, mas “tematiza a escrita, o drama escrito ou o texto teatral apenas de forma marginal” (LEHMANN, 2013, p. 860). No entanto, apesar de não conseguir perceber atualmente um retorno à expressão dramática, o pensador alemão constata que “há uma série de importantes novos estilos de escrita que surgiram desde 1999” (LEHMANN, 2013, p. 860).

Por outro lado, a partir de *Hipóteses para o amor e a verdade* (2010), também se iniciaram as investigações performativas mais radicais no trabalho do grupo. Esses dois fatores conjugados – a radicalização performativa e a investigação expandida – geraram uma série de mudanças na forma de compreender o texto em cena e a própria escritura cênica do grupo.

Devido a esses dois fatores, percebe-se uma radical mudança no entendimento das possibilidades de dispositivos cênicos para o trabalho do grupo. Planchon diria que “a escritura cênica e a escritura dramática sempre existiram, mas cada época privilegia uma delas...” (PAVIS, 1999, p. 132). Nos *Satyros*, o entendimento é de que a escritura cênica do Teatro Expandido permite novas possibilidades cênicas para o texto teatral.

Um aspecto fundamental das investigações dramatúrgicas realizadas durante a experiência do Teatro Expandido nos *Satyros* foi o surgimento de novos temas. As transformações decorrentes da Revolução Tecnológica que estamos vivendo acabaram por levar a uma série de novos desafios temáticos que começaram a ser abordados em nosso trabalho.

Por outro lado, as potencialidades tecnológicas para o texto na cena propriamente dita também implicaram no surgimento de novas formas de texto teatral dentro dos *Satyros*. Essas transformações se deram em três instâncias fundamentais: na multiplicação de formas de inserção de texto na cena, na assunção de polifonias dramatúrgicas e na construção de dramaturgias cibernéticas.

Assim, a partir de 2009, com os primeiros ensaios de *Hipóteses para o amor e a verdade*, o trabalho do grupo sobre o texto teatral passa a ser pensado a partir de novos paradigmas (novos temas, leque de possibilidades de polifonia, alternativas de suporte para a transmissão de mensagens verbais na cena, por meio de projeções, monitores de TV, iPads, celulares e

outros acessórios tecnológicos). Como Lehmann bem observa sobre a produção teatral contemporânea, “(...) a estética da fisicalidade, assim como da alta tecnologia, computadores, internet e vídeo, podem se tornar ferramentas e um ambiente para um despertar do interesse social e político” (LEHMANN, 2013, p. 865). As novas formas de dramaturgia expandida culminaram na experiência do projeto *E se fez a humanidade ciborgue em sete dias* (2014), em que vários recursos expandidos foram amadurecidos e aprofundados.

3.1 A TRAJETÓRIA DRAMATÚRGICA DOS SATYROS (1989-2009)

Desde sua fundação, Os Satyros sempre se pautaram pela grande importância do aspecto dramaturgic na produção do grupo. Essa ênfase na dramaturgia surge em decorrência da sua própria produção dramaturgic, em especial de seus fundadores Ivam Cabral e Rodolfo García Vázquez. Além de serem ator (Ivam Cabral) e encenador (Rodolfo García Vázquez), os fundadores do grupo, desde sua fundação, sempre se mantiveram dramaturgos em forte atividade.

Nos primeiros anos do grupo, ainda no Brasil, todos os espetáculos contaram com dramaturgia composta por um dos dois fundadores, quando não de ambos, partindo de material histórico e/ou literário, a saber: *Aventuras de Arlequim* (1989, indicado ao Prêmio Mambembe daquele ano como melhor texto infantil), *A filosofia na alcova* (1990, de Rodolfo García Vázquez, a partir da obra homônima do Marquês de Sade), *Saló Salomé* (1991, de Ivam Cabral) e *A proposta* (1990, de Rodolfo García Vázquez, a partir da obra de Tchekhov). Os espetáculos desse período mantinham uma estrutura textocêntrica. Toda a pesquisa partia do texto escrito (no caso de *Aventuras de Arlequim*), do romance de referência (*A filosofia na alcova*) ou da mitologia (*Saló Salomé*). A encenação deveria fazer uma leitura da obra dramaturgic e, a partir dela, fazer suas opções para a cena. Em vários casos, a discussão que pretendíamos levantar era o mote para a escolha textual. No entanto, a partir da escolha do texto, o projeto passava a ser elaborado em torno deste.

Os temas daquele período são variados. Em *Sades ou noites com os professores imorais* (1990), Os Satyros partem da obra do Marquês de Sade para discutir o falso moralismo e a decadência do universo político brasileiro da época. Vivíamos a presidência de Fernando Collor de Mello e, como jovens artistas, não víamos perspectivas nem para o país nem para o mundo cultural. Encontramos, na obra de Sade, a forma ideal para discutir essa realidade. Em *A*

proposta (1991), a partir de uma montagem absolutamente fiel ao texto original de Tchékhov, buscamos explorar as diversas formas de encenação e os modismos da cena teatral da época. Em outra montagem importante do período, *Saló Salomé* (1991), o grupo se debruçou sobre as provocações de Antonin Artaud e seu Teatro da Crueldade para compor uma encenação visceral e bastante provocativa, sempre atrelada ao texto de Ivam Cabral.

Até 2009, todas as montagens dos Satyros tinham uma base textocêntrica, a partir da qual as encenações eram realizadas. A dramaturgia era definida a partir de quatro eixos fundamentais: textos teatrais clássicos, adaptações de obras literárias, criação dramática a partir de material biográfico e criação própria.

Figura 29 – Cena dos mortos de *Os 120 dias de Sodoma* (2005), com os atores Henrique Mello e Andressa Cabral



Foto: ANDRÉ STEFANO (2006)

As montagens a partir de textos de grandes dramaturgos resultaram em mais de vinte encenações. A partir de textos gregos clássicos, realizamos montagens de Ésquilo (*Prometeu agrilhado*, Curitiba, 1995), Sófocles (*Electra*, Curitiba, 1997; *Antígona*, São Paulo, 2003, e *Édipo na Praça*, São Paulo, 2013) e Eurípidés (*Medea*, Curitiba, 1999). Também foram montados textos de Gil Vicente (*A farsa de Inês Pereira*, Curitiba, 1996, e *O pranto de Maria Parda*, São Paulo, 2002), William Shakespeare (*Coriolano*, Curitiba, 1999, e *Romeu e Julieta*, Curitiba, 2001), Johann Wolfgang von Goethe (*Urfaust*, Curitiba, 1998), Georg Büchner (*Woyzeck*, Lisboa, 1996), August Strindberg (*A mais forte*, 1999, e *A dança da morte*, 2000,

ambas em Curitiba), Ramón del Valle-Inclán (*Divinas palavras*, 1997, em Lisboa, e 2007, em São Paulo, e *Retábulo da avareza, luxúria e morte*, Curitiba, 2000).

Da dramaturgia brasileira, realizamos as montagens de dois textos de Nelson Rodrigues: *Valsa nº 6*, Curitiba, 1995, e *Vestido de noiva*, São Paulo, 2008). Entre os dramaturgos brasileiros contemporâneos, apresentamos no projeto *E se fez a Praça Roosevelt em sete dias* (São Paulo, 2007) sete textos inéditos de dramaturgos brasileiros, convidados para escrever especialmente para o projeto: Marici Salomão (*Impostura*), Mário Bortolotto (*Uma pilha de pratos na cozinha*), Sérgio Roveri (*A noite do aquário*), Jarbas Capusso (*Assassinos, suínos & outras histórias da Praça Roosevelt*), João Silvério Trevisan (*Hoje é dia do amor*), Mário Viana (*O amor do sim*) e Alberto Guzik (*Na noite da Praça*). Também realizamos várias encenações a partir de dramaturgos estrangeiros de meados do século XX em diante, tais como: Heiner Müller (*Hamletmaschine*, Lisboa, 1996), Phillip Ridley (*Killer Disney*, Curitiba, 1997), Dea Loher (*A vida na Praça Roosevelt*, 2005, e *Inocência*, 2006, ambas em São Paulo), Bernard-Marie Koltès (*Roberto Zucco*, São Paulo, 2009) e Reinaldo Montero (*Liz*, Havana, 2008).

Figura 30 – Maria Casadevall e Robson Catalunha em cena de Roberto Zucco (2009)



Foto: ANDRÉ STEFANO (2009)

Em uma segunda vertente de sua produção teatral, Ivam Cabral e Rodolfo García Vázquez adaptaram, em conjunto ou individualmente, muitas obras literárias para o palco, entre as quais: *Aventuras de Arlequim* (a partir de *canovacci* de Commedia dell'Arte, 1999); *Sades*

ou noites com os professores imorais (Curitiba, 1990), *A filosofia na alcova* (Lisboa, 1992), *Os 120 dias de Sodoma* (São Paulo, 2005) e *Justine* (São Paulo, 2009), todas a partir da obra do Marquês de Sade; e *Os cantos de Maldoror* (Curitiba, 1999).

Textos de Ivam Cabral e Rodolfo García Vázquez criados a partir de biografias de personagens históricos também serviram de inspiração à terceira vertente do trabalho do grupo. São eles: *Um Qorpo Santo* (a partir da vida do dramaturgo gaúcho Qorpo Santo, São Paulo, 1989), *Saló Salomé* (a partir da vida de São João Batista e de Salomé, São Paulo, 1991), *De profundis* (a partir dos relatos da prisão de Oscar Wilde, Lisboa, 1993, e São Paulo, 2002) e *Sappho de Lesbos* (a partir dos poemas e das biografias da poeta grega clássica Safo, Lisboa, 1995, e São Paulo, 2002).

Figura 31 – Foto de Ivam Cabral e Cléo De Páris com a plateia em *Cosmogonia – experimento nº 1* (2005)



Foto: ANDRÉ STEFANO (2004)

Finalmente, a quarta vertente dramaturgica dos Satyros até o ano de 2009, ainda não tão intensa, contou com produções autorais de Ivam Cabral (*Uma arquitetura para a morte*, São Paulo, 1991, e *Faz de conta que tem sol lá fora*, Curitiba, 2003) e Rodolfo García Vázquez (*Quando você disse que me amava*, Curitiba, 1995; *Transex*, São Paulo, 2003; e *Cosmogonia – experimento nº 1* (2005).

A investigação sobre Teatro Expandido coincidiu com o aprofundamento das pesquisas performativas no trabalho dos Satyros, a partir de 2009. E foi exatamente a partir desse momento que a dramaturgia do grupo passou a se construir com base em novos paradigmas.

3.2 OS DESAFIOS TEMÁTICOS DA DRAMATURGIA EXPANDIDA DO PROJETO CIBORGUE

A Era da Revolução Digital colocou novos desafios políticos, sociais e econômicos para a humanidade. O impacto das tecnologias digitais sobre o cotidiano tem sido profundo e traz questões inéditas a serem enfrentadas pelas sociedades contemporâneas. O ritmo vertiginoso em que o avanço tecnocientífico vem acontecendo provoca alterações quase diárias em nossas vidas, sobre as quais nunca temos tempo suficiente para refletir, uma situação inédita na história da humanidade. Nos Satyros, entendemos que os temas para a nova dramaturgia devem ser fiéis ao *Zeitgeist* e enfrentar essas questões, abordando os novos temas surgidos a partir da Era Pós-Industrial.

Figura 32 – A cena da cidade-luz em *Não saberás*, com os atores José Sampaio e Suzana Muniz



Foto: ANDRÉ STEFANO (2014)

Buscamos, por meio da dramaturgia expandida, no projeto *E se fez a humanidade ciborgue em sete dias*, responder a novas questões, tais como a readequação de gênero, as pesquisas com DNA, o impacto da ação humana sobre a natureza, os desafios do amor virtual, as possibilidades de prolongamento da vida mediante recursos da medicina avançada, os avatares, a telepresença, o impacto dos fármacos sobre nossas personalidades, os controles sociais digitais, as relações de poder e de controle social digital e a experiência religiosa na internet, entre tantas outras.

Os temas surgidos nas investigações realizadas em *E assim se fez a humanidade ciborgue em sete dias* apoiaram-se em uma série de cientistas sociais, antropólogos, filósofos e pesquisadores de *internet studies*, que se debruçam sobre os fenômenos que vêm se manifestando na sociedade contemporânea.

A bioética é um dos campos sobre os quais a discussão legal contemporânea se debruça, e foi objeto de uma das nossas investigações, no espetáculo *Não saberás* (2014). Afinal, “os antigos valores humanistas” vêm sendo confrontados diariamente pelas “perspectivas da biogenética (que) ameaçam nosso senso de dignidade e de autonomia” (ŽIŽEK, 2003). A principal característica do avanço da genética é justamente o fim da natureza. Ao sermos capazes de manipulá-la, somos capazes de recriá-la, tornando, assim, “os organismos naturais... objetos disponíveis e manipuláveis” (ŽIŽEK, 2003). Ao fazermos isso, seríamos capazes de quebrar a ignorância de nossas contingências naturais e, assim, “com as intervenções no legado genético do homem, o domínio da natureza reverte a um ato de assumir-o-controle-de-si-mesmo, que modifica nossa autocompreensão genérico-ética e pode perturbar as condições necessárias de um modo de vida autônomo e um entendimento universalista da moral” (HABERMAS *apud* por ŽIŽEK, 2003). Esse era justamente o tema de *Não saberás*: até que ponto a humanidade, ao manipular tecnologicamente os elementos da natureza, não acabaria assumindo sua própria função.

Ao discutir a questão das redes sociais, como o Facebook, por exemplo, o filósofo Slavoj Žižek, em uma entrevista, fala sobre as máscaras digitais e como elas podem ser reveladoras:

É muito fácil dizer que eu sou um covarde, mas lá (na rede social) eu me imagino como sendo um macho poderoso. Mas e se for o oposto disso? Se eu, na verdade, for um homem brutal, mas na vida real, por causa da pressão social, eu oprimo isso em mim. A verdadeira máscara é minha autêntica identidade real, e a verdade surge exatamente a partir de uma ficção? (ŽIŽEK, 2014b).

E, em *Não fornicarás*, esse tema surge com força na cena de telessexo, na qual a atendente satisfaz o imaginário do cliente em sua chamada telefônica, construindo para ele a fantasia que o satisfaz em sua máscara mais real.

Até mesmo a forma com que se dão as relações amorosas sofreu um profundo impacto da tecnologia desta nova era. O fato é que “(...) as relações virtuais estabelecem o padrão que orienta todos os outros relacionamentos” (BAUMAN, 2004, p. 8). Vivemos em um tempo em que o amor se tornou uma experiência líquida, que deve ser vivida com a fluidez necessária para que não cause compromissos que durem para sempre. As regras para a experiência amorosa na Era Digital são inéditas. Segundo Bauman, elas buscam uma menor dependência do outro:

Não se deixe apanhar. Evite abraços muito apertados. Lembre-se de que, quanto mais densas suas ligações, compromissos e engajamentos, maiores os seus riscos. Não confunda a rede – um turbilhão de caminhos sobre os quais se pode deslizar – com uma malha, essa coisa traiçoeira que, vista de dentro, parece uma gaiola. E lembre-se, claro, de que apostar todas as suas fichas em um só número é a máxima insensatez (BAUMAN, 2004, p. 37)

Esse foi o tema justamente de *Não amarás*, em que buscávamos explorar as estratégias que os indivíduos solitários e nuclearizados nos grandes centros urbanos encontram para aliviar suas angústias amorosas.

Outro aspecto temático que, apesar de sua ancestralidade na civilização, toma novos ares na Era Pós-Industrial é a religiosidade, tema do espetáculo *Não salvarás*. Apesar de haver uma “sub-representação da religião nos estudos das comunicações on-line” (CAMPBELL, 2005, p. 309), assim como no meio acadêmico em geral, a religião tem sido um dos aspectos mais emblemáticos nos conflitos transnacionais e nas questões políticas mais candentes da identidade cultural desde a queda das Torres Gêmeas, em 2001. Essa sub-representação se dá pela percepção equivocada de que há uma tendência forte à secularização da sociedade ocidental. No entanto, o que se observa, na verdade, é o oposto, com o radicalismo e o fundamentalismo religiosos assumindo um papel importante na esfera pública das sociedades ocidentais, sem falar no mundo árabe e nos países do Extremo Oriente.

Segundo Campbell, “as relações on-line e off-line não podem ser simplisticamente separadas” (CAMPBELL, 2005, p. 310). A virtualidade off-line está diretamente ligada ao real, em especial na questão religiosa, mediante a construção da tradição e dos sentidos. A relação entre o real e o simbólico religioso por meio da internet foi justamente a base da discussão que pretendemos levantar no espetáculo *Não salvarás*.

A discussão sobre o tempo e o espaço foi uma das que surgiram logo no início dos fundamentos das pesquisas sobre Teatro Expandido que pretendíamos desenvolver. Já em 2010, eu levantava no artigo sobre Teatro Expandido que o tempo e o espaço eram eixos fundamentais da nossa reflexão, considerando que, “uma vez que nossas sociedades estão passando por transformações estruturais, é razoável sugerir que atualmente estão surgindo novas formas e processos espaciais” (CASTELLS, 1999, p. 435). Esse questionamento estava presente na grande maioria dos espetáculos feitos mediante os recursos de internet utilizados em muitos deles, que quebravam os limites geográficos da sala. Essa discussão surgiu mais fortemente no espetáculo *Não permanecerás*.

Tempo e espaço, no mundo digital, perdem suas referências tradicionais, levando a uma percepção distinta da experiência humana na sociedade ciborgue. Além do espaço, vivemos também um momento de esmorecimento do tempo cronológico. A indeterminação dos limites entre os ciclos da vida, o esvaziamento da experiência da morte e o surgimento do tempo virtual levaram a uma desconstrução da experiência temporal cronológica. Passamos a viver um espaço de fluxos, “desordenando a sequência dos eventos e tornando-os simultâneos, dessa forma instalando a sociedade na efemeridade eterna” (CASTELLS, 1999, p. 490). O tempo como “efemeridade eterna” nos leva a viver um presente radical, que borra as fronteiras entre o presente, o passado e o futuro. Assim, a experiência da morte acaba se esvaindo como uma das grandes questões humanas. O ser humano é o único que tem a consciência da morte e da finitude. No entanto, essa consciência foi transformada em espetáculo, e a verdadeira conexão existencial com a experiência da finitude, relegada a segundo plano. Esse era justamente o tema de *Não morrerás*, que trabalhava com a finitude temporal de nossas existências.

A questão da falência do modelo ocidental de democracia e as estratégias de atuação do indivíduo na esfera pública na Era da Informação Digital foram os eixos de *Não vencerás*. Segundo Crouch, a pós-democracia seria constituída a partir de várias características: a falta de objetivos comuns, a globalização, o desequilíbrio no debate público, a promiscuidade entre o setor público e o setor privado e a privatização. A polêmica levantada pelo cientista social Colin Crouch³¹ sobre os tempos pós-democráticos não deixa de ser relevante. Afinal, pensadores como Jürgen Habermas afirmam claramente a crise das democracias ocidentais, onde “os procedimentos democráticos e as instituições podem se reduzir a fachadas vazias se elas perderem a esfera pública funcional” (HABERMAS, 2014).

³¹ O livro **Coping with Post-Democracy** foi publicado em 2000. Nele o autor explicita o conceito e o impacto deste na esfera pública.

No caso de nossa montagem, buscávamos discutir o impacto do mundo digital sobre a forma de atuação política dos indivíduos e as possibilidades de estratégia que pessoas atomizadas poderiam encontrar para entrar no debate na esfera pública e de alguma forma influir nele. A questão que levantamos era justamente sobre o impacto da internet para a democracia, e o espetáculo, de certa forma, dialogava com o pensamento habermasiano sobre o assunto. Quando perguntado se a internet seria benéfica ou maléfica para a democracia, o filósofo respondeu:

Não é nem uma coisa nem outra. Após as invenções da escrita e da impressão, a comunicação digital representa a terceira grande inovação no plano das mídias. Com a sua introdução, essas três grandes formas de mídia permitiram um número cada vez maior de pessoas para acessar uma cada vez maior massa de informação... Com esse terceiro passo, também somos confrontados com um tipo de “ativação” em que leitores se tornam eles próprios autores... Mesmo assim, isso em si não resulta automaticamente em progresso no nível da esfera pública... Através do século XIX – com a ajuda de livros e jornais de massa – observamos o nascimento de esferas nacionais públicas onde a atenção de um número indefinido de pessoas poderia se dedicar aos mesmos problemas. Isso é o que a web não sabe como produzir. Ao contrário, a web distrai e pulveriza (HABERMAS, 2014).

A diferença principal entre as redes sociais digitais e as primeiras grandes revoluções comunicacionais (da escrita e da impressão gráfica) é, a princípio, a condição elitista e excludente destas. A escrita e a impressão gráfica surgiram em momentos em que o domínio da leitura era restrito a grupos sociais e sexuais específicos da população. Ambas essas revoluções comunicacionais levaram centenas de anos para serem assimiladas pelas sociedades. Por outro lado, o surgimento das redes sociais foi assimilado globalmente, de maneira veloz, em um momento em que a leitura tinha sido amplamente democratizada, e propiciou também a percepção de que o leitor poderia ser autor-agente das redes digitais públicas. No entanto, a web, por sua característica de amplitude e excesso de informação, leva à distração e à pulverização, enfraquecendo a possibilidade de participação efetiva no debate público. Foi nesse contexto que pensamos o espetáculo *Não vencerás*.

Se o teatro é, por definição, um fenômeno temporal que ocorre em determinado contexto social e somente pode ser, “o grande problema da dramaturgia não seria, portanto, o esvaziamento de sentido do mundo, mas sim a descoberta do significado profundo dos temas da nova condição humana” (GARCÍA VÁZQUEZ, 2011, p. 77).

Em 2011, escrevi:

(...) o Teatro Expandido tratará de assuntos que a sociedade contemporânea traz com força ao centro das atenções: como lidaremos com todas as questões cruciais que o desenvolvimento tecnológico vem propondo para a sociedade. Somente será possível propor um diálogo franco com esta se o teatro estiver disposto a transformar essas novas questões em seu próprio tema, e não se furtar de olhar a fundo o caos que elas nos propõem (GARCÍA VÁZQUEZ, 2011, p. 78).

A questão sobre o impacto da tecnologia na sociedade é colocada no trabalho dos Satyros de forma vital pelo Teatro Expandido. E, levada ao extremo, essa questão confronta o próprio teatro, indagando quais seriam seus limites diante da tecnologia. Foi nessa discussão expandida metateatral que Os Satyros também encontraram um de seus temas.

A cena do paradoxo dos robôs ou a crítica robótica metateatral

Na cena de abertura de *Não saberás*, duas cabeças-robôs estão sozinhas no palco (Figura 34). Os atores estão na coxia, e se fazem presentes virtualmente na cena por meio das duas cabeças robóticas.

Ao mesmo tempo, há um texto pré-gravado (recurso de *desimbodied voice*), no qual vozes eletronicamente trabalhadas trarão um diálogo. Mas, antes de o diálogo ser apresentado, elas se entreolham ansiosas; há, para elas, certo desconforto de estar no palco.

Figura 33 – Diálogo entre os robôs, cena do espetáculo *Não saberás* (2014)

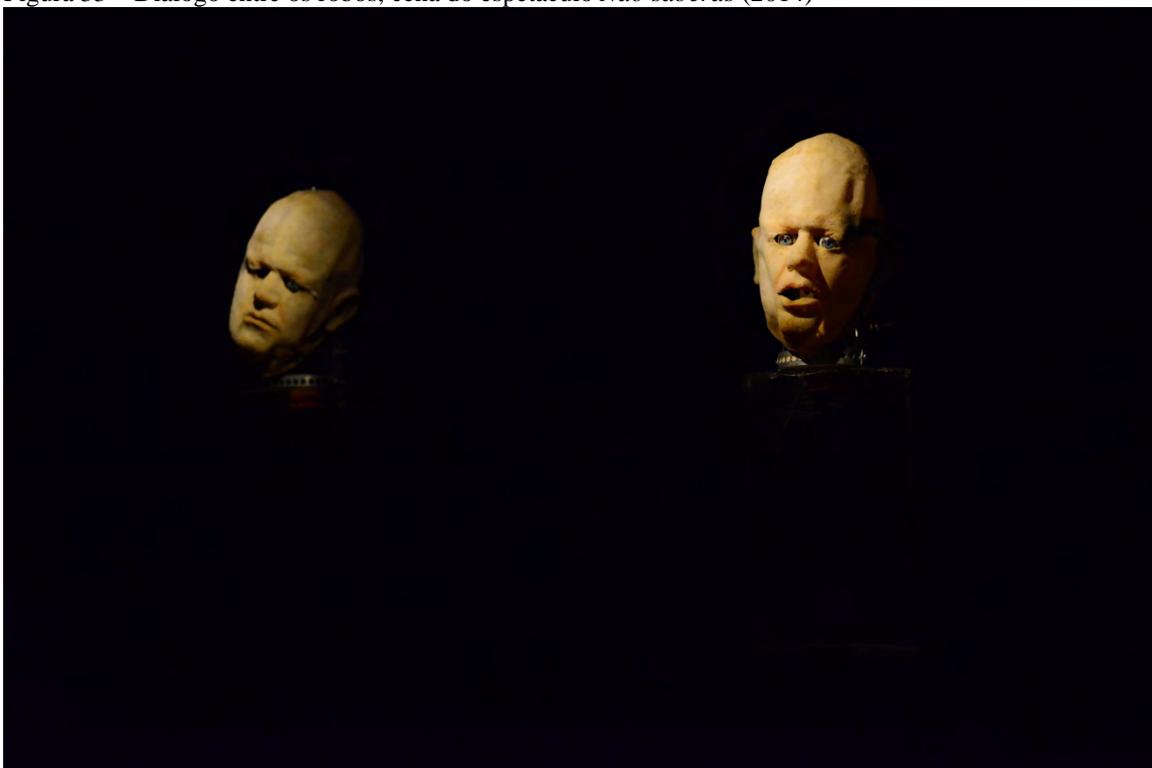


Foto: ANDRÉ STEFANO (2014)

Então, após alguns segundos de constrangimento entre elas, as cabeças-robôs estabelecem o seguinte diálogo:

Robô A – Teve gente que não queria que estivéssemos aqui.
 Robô B – Que gente? Quem é gente?
 Robô A – Umhas pessoas. Simplesmente não queriam que a gente estivesse agora aqui, na frente delas.
 Robô B – Não. Como assim?
 Robô A – Diziam que era proibido.
 Robô B – Proibido por quê?
 Robô A – Alegaram que não somos humanos.
 Robô B – O quê?
 Robô A – Está surdo? (*gritando*) Alegaram que não somos humanos.
 Robô B – (*Ri muito*)
 Robô A – Para de rir. É sério.
 Robô B – Quem pode dizer uma barbaridade dessas?
 Robô A – Um monte de gente por aí.
 Robô B – Provavelmente gente que não entende nada de gente.
 Robô A – Claro. Gente ignorante.
 Robô B – Era isso mesmo o que eu ia dizer, só pode ser gente ignorante... o que pode ser mais humano do que nós dois?
Pausa.
 Robô A – Quê?
 Robô B – Você devia ter perguntado para eles o que pode ser mais humano do que nós. Gostaria de saber que resposta eles dariam.
Pausa.
 Robô A – Um liquidificador?
 Robô B – (*com desprezo*) Um liquidificador?
 Robô A – Concordo. Não dá.
Pausa.
 Robô A – Uma calculadora?
Pausa.
 Robô A – Um secador de cabelos?
Pausa.
 Robô B – Nada pode ser mais humano do que nós dois, amigo. Nada. Por isso, esta cena é a mais humana que um artista poderia imaginar.
 Robô A – Hum... será?
 Robô B – Claro. A cena mais bela, mais genuinamente humana... dois robôs falando sobre nada (GARCÍA, 2014).

O diálogo entre os robôs traz duas questões básicas: o que é o humano e quais são os limites do teatro.

No início do diálogo, as cabeças robóticas falam de pessoas que não gostam de sua presença em um palco. O texto trata do preconceito contra a tecnologia no teatro. Tais pessoas poderiam ser defensoras dogmáticas da tradição teatral, baseada no texto e no ator. Elas supõem que robôs não são manifestações da humanidade e que, portanto, não poderiam estar no palco. Há uma provocação na resposta do Robô B: “Gente que não entende nada de gente.” Os tradicionalistas, que não aceitam a robotização no teatro, seriam pessoas que não entendem da questão humana. São devotos da tradição e seus dogmas, e se recusam a aceitar robôs em cena.

Posteriormente, os robôs se perguntam: se a copresença de dois seres humanos é o fundamento do teatro, por que a copresença hipervirtual de dois robôs não seria teatro também?

Afinal, robôs são a etapa mais elaborada do avanço tecnológico que somente nossa espécie tem condições de alcançar. Em seguida, o Robô B afirma: “Nada pode ser mais humano do que nós dois, amigo.” Ao fazer essa provocação, o Robô B nega o argumento de seus detratores, e coloca em evidência que o que distingue a humanidade do restante da natureza é justamente sua capacidade de criar tecnologias. O robô seria a expressão máxima da singularidade humana, aquilo que aquela “gente que não entende nada de gente” é incapaz de enxergar.

Finalmente, ao dizer que “esta cena é a mais humana que um artista poderia imaginar”, pode-se fazer uma ilação sobre a relação entre os robôs e a própria arte teatral. Em 1920, o dramaturgo tcheco Capek criou o termo *robô* para falar de humanoides em sua peça *R.U.R.* Ironicamente, ao contrário das restrições à tecnologia na cena feitas pelos tradicionalistas, aquele termo criado por um dramaturgo, e “que pertencia a uma obra de ficção científica modernista, transformou-se em neologismo para cientistas do mundo inteiro que hoje se dedicam ao universo da robótica” (GARCÍA VÁZQUEZ, 2011, p. 78).

A discussão entre os robôs de *Não saberás* colocou uma questão que, para nós dos Satyros, permanece em aberto. Afinal, os limites do impacto da Revolução Tecnológica no campo do teatro só poderão ser conhecidos no futuro. O fato é que tínhamos consciência da imensidão dos assuntos possíveis de serem abarcados pelo Teatro Expandido. E novos temas surgem diariamente, considerando-se a evolução tecnológica vertiginosa pela qual estamos passando. Considerando-se, por exemplo, que o sequenciamento do genoma humano tem pouco mais de uma década, que ainda nem foram desenvolvidos todos os avanços da medicina decorrentes do sequenciamento e que as discussões da bioética são incipientes nessa área, Os Satyros têm consciência de que as pesquisas temáticas do Teatro Expandido mal começaram. Sentimos, em função disso, certa frustração diante da angústia vertiginosa causada por aquilo que o pesquisador de inteligência artificial Marvin Minsky e outros cientistas chamam atualmente de Singularidade Tecnológica.

3.3 NOVOS MEIOS TECNOLÓGICOS PARA O TEXTO TEATRAL NA CENA EXPANDIDA

Historicamente, a voz do ator era a forma básica para a manifestação cênica do texto teatral, contribuindo de forma decisiva para a criação do sentido da obra teatral. Na tradição, “a voz do ator [era] a última etapa antes da recepção do texto e da cena pelo espectador” (PAVIS, 2007, p. 431). Nas investigações de Teatro Expandido, no entanto, Os Satyros buscaram novas

possibilidades para o componente textual da cena. Levando em consideração que “o meio é a mensagem” (MCLUHAN, 2015, p. 21), ao deixar de ter o ator como o transmissor único do texto teatral, a dramaturgia passa a contar com possibilidades expandidas de significação a partir dos novos meios de comunicação cênica da dramaturgia.

Figura 34 – O ator Ivam Cabral e sua extensão ciborgue iPad com texto, em cena do espetáculo Cabaret Stravaganza (2011). No iPad, pode-se ler: “Candidato número 1: Sou Ivam Cabral, ator. Aqui, não tenho uma personagem. Sou uma figura dublando Lhasa de Sella que morreu.”

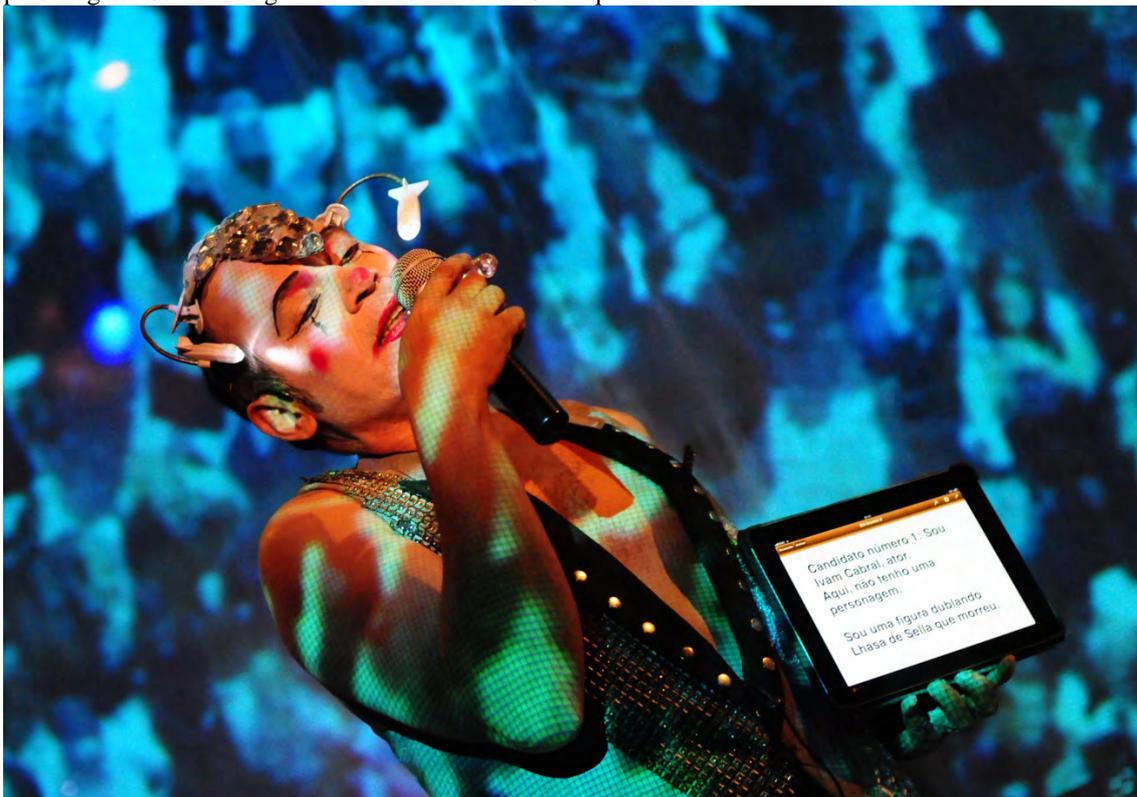


Foto: ANDRÉ STEFANO (2011)

Desde os gregos, a voz do ator assumiu o papel de transmissor fundamental da dramaturgia no Ocidente. Ao ser o suporte único para a expressão da textualidade na cena, a voz do ator acabou sendo aprisionada por essa função e, ao longo da história do teatro ocidental, foi se limitando à expressão do drama. É em função dessa atrofia da vocalidade em cena que surge a crítica artaudiana à forma de utilização cênica da voz do ator como meio de expressão supremo do *logos*. O discurso verbal, forma de transmissão do texto, acabou por aprisionar a voz do ator a um registro único diante de uma miríade de outras possibilidades expressivas vocais que foram sufocadas historicamente. É a partir dessa constatação que Artaud se propunha a abandonar “as utilizações ocidentais da palavra... [fazendo] das palavras encantações” (ARTAUD, 2005, p. 44). A voz para Artaud deveria ir além da palavra, e é devido a isso que

em seus escritos há a valorização de outras possibilidades vocais, como os “gritos, lamentações... beleza encantatória das vozes” (ARTAUD, 2005, p. 45).

Erika Fischer-Lichte faz uma genealogia da cisão entre voz e linguagem nas artes do palco, a partir dos anos 1960:

Separada da linguagem, a voz aparece como o outro do *logos*, como aquela que lhe tomou sua hegemonia, como perigo e tentação que não profetizam a queda e a morte, como no caso das sirenes, mas que oferece a experiência, tão prazerosa quanto temível, de viver a própria corporalidade como sensível e ao mesmo tempo como capaz de transfiguração. É com essa cisão da voz em relação à linguagem que se vem experimentando, uma vez ou outra, a arte da performance e do teatro desde os anos 1960. Nas chamadas performances autobiográficas de Spalding Grey, Laurie Anderson, Rachel Rosenthal e Karen Finley e, acima de tudo, nas de Diamanda Galás e Davi Moss, é que se busca e se alcança uma ou outra vez esse instante em que a voz – que fala ou que canta – deixa de articular de modo compreensível e se converte em grito, tons altos, risadas, gemidos ou distorção (FISCHER-LICHTE, 2011, pp. 259, 260).

Esse novo campo da expressividade vocal determinou também o fim do domínio absoluto do *logos* sobre a cena teatral, tornando a vocalidade espetacular um ambiente híbrido entre *logos* e expressão do potencial sensível.

A voz humana como único suporte também determinava a característica da sucessividade no elemento textual da cena. Para que fosse possível de ser apreendido o elemento textual, as vozes deveriam ser claras e organizadas de forma sucessiva, sem o comprometimento do discurso lógico, o que seria inevitável se houvesse simultaneidade de falas. Nas investigações do Teatro Expandido dos Satyros, por outro lado, pode-se observar que vários tipos de suporte acabaram sendo utilizados para a textualidade, o que gerou em diversas ocasiões a simultaneidade de discursos textuais em diversos suportes. Tais textualidades tornam-se, no Teatro Expandido, interdependentes. E, em algumas cenas, a compreensão geral do sentido dramático destas só é possível por meio dessa simultaneidade. A dramaturgia expandida exigia, nesses casos, a simultaneidade textual.

As investigações de novos meios para a expressão dramática na cena se iniciaram, ainda que de forma apenas intuitiva, antes mesmo da pesquisa do Teatro Expandido. Historicamente, muitos visionários do teatro vislumbraram a utilização de recursos do cinema na cena teatral, como Meyerhold, Artaud, Piskator, entre outros. O “(...) processo de repensar as técnicas cinematográficas [mudou] o teatro, revolucionando recursos teatrais para alcançar um efeito mais cinematográfico” (LEITE, 2012, p. 35). Nos Satyros, os recursos de vídeo surgiram pela primeira vez no espetáculo *Prometeu agrilhado* (1995), que continha projeções de imagens pré-gravadas e captadas ao vivo.

Mas o surgimento da função dramaturgica da projeção surge de forma embrionária somente muitos anos depois. Em uma das cenas de *Vestido de noiva* (2008), o texto era pré-gravado pelos atores e projetado simultaneamente às vozes sobre o cenário todo branco. Durante a cena, os atores simplesmente se moviam pelo espaço, nem sempre seguindo a lógica do texto dramático. O estranhamento da cena provocava a suspensão do tempo real, o que era coerente com a concepção da encenação. A dramaturgia de Nelson Rodrigues era projetada nas paredes do cenário e ouvida a partir da gravação feita pelos atores.

Figura 35 – Ivam Cabral, Helena Ignez e Cléo De Páris em cena de *Vestido de noiva*



Foto: ANDRÉ STEFANO (2008)

No caso de *Vestido de noiva*, a pesquisa da encenação nos levou a uma abordagem do texto projetado que buscava um efeito de suspensão do real, ao mesmo tempo que pretendia ser um comentário da encenação sobre a relevância histórica daquele texto para o teatro brasileiro. Somente a partir de *Inferno na paisagem belga* (2013), começamos a explorar as reais possibilidades da dramaturgia expandida mediante o suporte da videoprojeção, para além dos efeitos sonoros e da potencialidade dos sons pré-gravados. Descobrimos um novo suporte para a expressão textual, apesar de ainda ser de forma embrionária. Tratava-se da projeção de textos. Tudo começou pela investigação da projeção de frases nos corpos e figurinos dos atores. Ainda no início dos ensaios, fizemos uma série de experimentos com projeções textuais sobre os

corpos e sobre as camisetas brancas dos atores e percebemos que havia um grande potencial de exploração dramática desses novos suportes.

Inferno na paisagem belga tratava da relação entre dois grandes poetas franceses do século XIX, Arthur Rimbaud e Paul Verlaine. Além da relação homoafetiva que causara grande polêmica nos meios literários de Paris à época, o romance entre os dois poetas marcou a produção poética definitiva de Rimbaud, “marco-limite da Modernidade” (PERRONE-MOISÉS, 2011, p. 258).

Em determinada cena do espetáculo, Ivam Cabral desafiava um espectador a escolher um dos atores para ser objeto de desejo. Esse ator (que podia ser escolhido entre Tiago Capella, Henrique Mello e Óscar Silva) se postava então diante de uma estrutura. Aos poucos, mãos saíam de dentro dela e tiravam a roupa do ator, deixando-o seminú.

A situação está descrita no roteiro a seguir.

Ivam

Nossa história começa em 1870. Verlaine era um poeta bastante famoso, vivia com os sogros e a esposa e começava a se relacionar com Rimbaud, um jovem poeta de rara beleza e vindo da província.

Enfim, este é um espaço lúdico. E, para continuar, precisamos da ajuda de vocês. Precisamos que vocês escolham entre um destes dois atores para que possamos dar continuidade à apresentação. (*Os atores Henrique Mello e Tiago Capella dão um passo à frente.*) Um deles será o nosso objeto de desejo.

O ator escolhido faz a cena, colocando-se à frente da tela. Mãos surgem por detrás da tela e começam a desnudar o ator. Enquanto isso, Ivam Cabral declama o poema “Gênio de iluminuras”, de Rimbaud.

“Ele é a afeição e o presente, pois fez a casa aberta ao inverno espumoso e ao rumor do verão, ele que purificou as bebidas e os alimentos, ele que é o encanto dos lugares fugazes e a delícia sobre-humana das estações. Ele é o afeto e o futuro, a força e o amor que nós vemos passar no céu de tempestade e as bandeiras de êxtase.

Ele é o amor, medida perfeita e reinventada, razão maravilhosa e imprevista, e a eternidade: querida máquina de qualidades fatais. Todos nós experimentamos o pavor de sua concessão e da nossa: oh! Desfrute de nossa saúde, exaltação de nossas faculdades, afeição egoísta e paixão por ele, ele que nos ama por sua vida infinita...

(Projeção da palavra Desejo sobre o corpo do ator.)

E nós o reevocamos e ele viaja... E se a Adoração se vai, sua promessa soa: Afaste essas superstições, esses antigos corpos, as idades e comodidades. Foi esta época que soçobrou!

Ele não irá embora, ele não voltará a descer de um céu, não cumprirá a redenção das cóleras de mulheres e das alegrias dos homens e de todo este pecado: porque isto já foi feito, ele existindo, e sendo amado.

(Projeção da palavra Ódio sobre o corpo do ator.)

Não vou dormir sob a árvore do bem e do mal. Nem vou comer dos frutos que caem dos seus galhos. Minha fome é alimentada por outros frutos e outras carnes, outros elementos. Fechando os olhos, via mundos.

Vivo na tentativa de recuperar a eternidade (GARCÍA VÁZQUEZ, 2013).

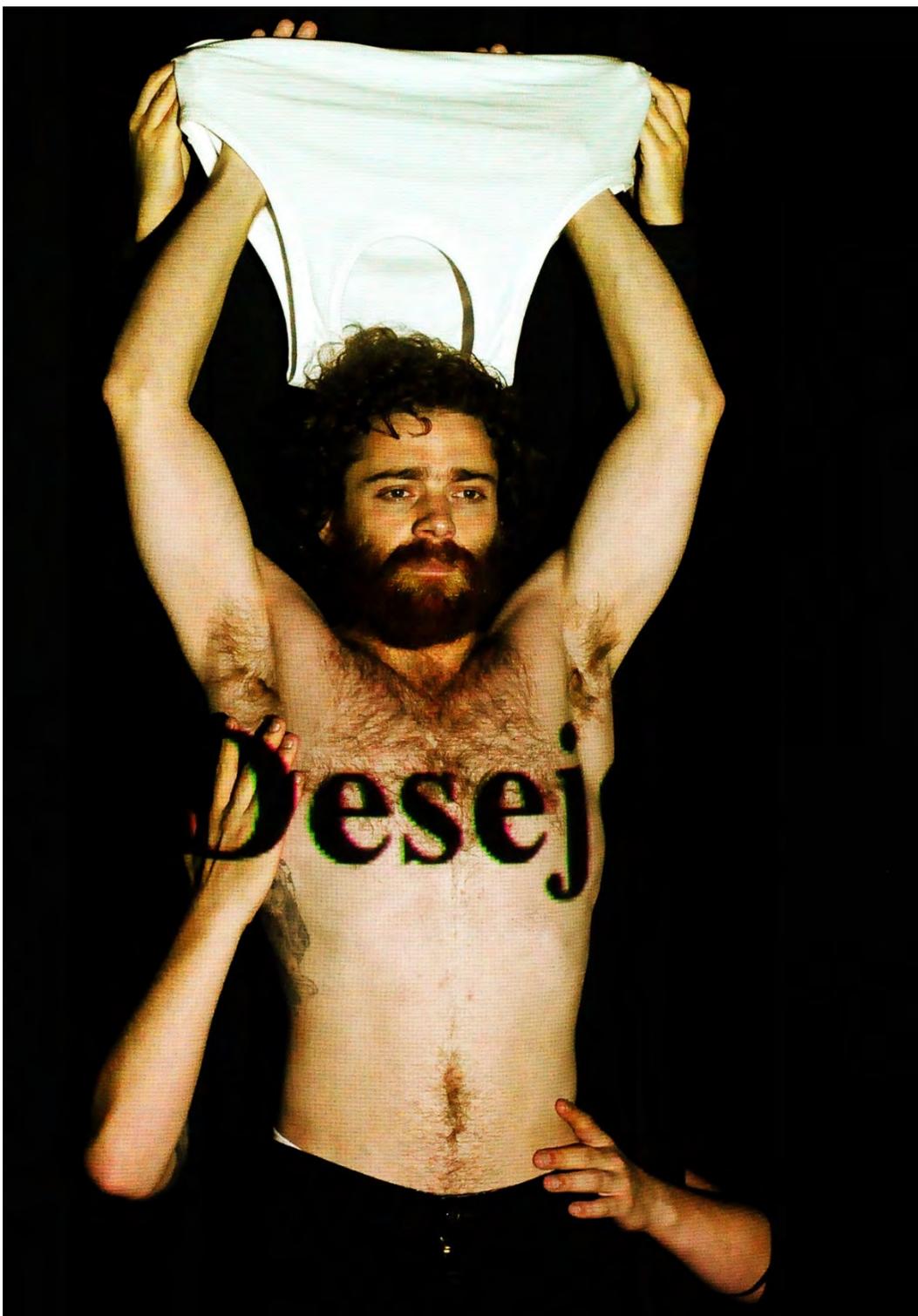


Foto: ANDRÉ STEFANO (2013)

Trabalhamos com duas camadas de dramaturgia, que se expressavam por dois meios diferentes. Na primeira camada, encontrava-se a fala do ator Ivam Cabral, que declamava o poema “Gênio de iluminuras”, de Rimbaud, com o uso de um efeito de eco no microfone, dando profundidade à sonoridade de sua voz. Nessa primeira camada textual, utilizamos o meio da voz física do ator retrabalhada através de um microfone e efeitos sonoros aplicados na mesa de

som. A artificialidade da voz também remetia à superação da própria dimensão narcísica do amor, por meio de um eco que não pretendia responder a si próprio, mas buscar uma nova dimensão na relação com o outro (o espectador). A “razão imprevista” do poema seria “o novo amor, a chegada de sempre, e é um começo” (BERNARDES, 2008, p. 157).

Por outro lado, havia uma segunda camada dramática, dada por duas rubricas. Essa segunda camada utilizava outro meio de expressão dramática: a projeção de texto a partir de um videoprojetor, realizada sobre o corpo do ator-objeto de desejo. Enquanto o ator Ivam Cabral ia declamando a primeira parte do poema de forma inflamada, buscando instaurar a “nova razão”, o desejo que se renova em um novo objeto, o ator escolhido ia sendo despido de suas roupas por mãos que o cercavam pelas costas, saindo da estrutura de elásticos que estava postada atrás dele. Durante essa primeira parte, o ator era iluminado pelo videoprojetor, que emitia uma luz branca. Durante essa ação, o videoprojetor escrevia a palavra *Desejo* sobre o corpo do ator, reforçando a condição de objeto desse corpo, enquanto sua roupa era retirada.

Figura 37 – Projeção de texto sobre o corpo do ator Tiago Capella em *Inferno* na paisagem belga



Foto: ANDRÉ STEFANO (2013)

Em seguida, ao chegar à parte final do poema, Ivam Cabral passava a declamá-lo de forma mais incisiva e quase violenta. “Minha fome é alimentada por outros frutos e outras carnes, outros elementos” era dito de maneira exacerbada e agressiva. As palavras de Rimbaud passavam a carregar então uma dubiedade que seria reforçada por um novo texto a ser projetado

no corpo do ator. Enquanto isso, na segunda camada dramaturgica, via-se a palavra *Ódio* ser projetada sobre o corpo do ator escolhido. O corpo desejado, no caso da relação entre Verlaine e Rimbaud, também foi o corpo marcado pelo ódio – fruto do preconceito, da repressão social, da incompreensão –, que marcou aquela relação até o seu final. Ao ser projetada a palavra *Ódio*, o espectador podia observar não apenas o contraste com a projeção anterior (*Desejo*), mas a antecipação das razões da destruição da própria relação entre Rimbaud e Verlaine.

Em vários outros momentos desse espetáculo, utilizamos recursos de dramaturgia expandida mediante a projeção de textos, não apenas sobre os corpos dos atores, mas também nas paredes da sala de espetáculos. O roteiro de *Inferno na paisagem belga* (2013) trazia em si o embrião de uma pesquisa que seria posteriormente desenvolvida com mais profundidade e consciência no projeto *E se fez a humanidade ciborgue em sete dias* (2014).

Em *Não amarás* (2014), a discussão era sobre a forma com que nossas relações amorosas se manifestavam em um ambiente altamente tecnológico como este em que vivemos atualmente. As figuras do espetáculo eram todas pessoas solitárias que buscavam, por meio de recursos tecnológicos como redes sociais e aparatos robóticos, satisfazer suas necessidades afetivas. Em uma das cenas iniciais (descrita nas páginas a seguir), a atriz Fernanda D’Umbra solicitava pelo telefone, a uma rede de fast food, uma entrega de comida. Na construção de sua figura cênica, pensávamos que a entrega do pedido seria o único momento do dia em que a personagem poderia dialogar com alguma pessoa em carne e osso. Esse era o acontecimento mais importante do seu dia, pelo qual ela aguardava ansiosamente todas as noites. Assim, ela fazia a ligação em cena, logo no início do espetáculo. O atendente informava que o pedido seria entregue em, no máximo, 30 minutos. Isso significava que o pedido chegaria ainda durante a apresentação.

O pedido consistia sempre em cinco esfirras (uma para cada ator) e cinco refrigerantes em lata. A entrega era necessária para que se pudesse executar uma coreografia em que as cinco figuras solitárias comeriam suas respectivas esfirras e beberiam seus respectivos refrigerantes em lata simultaneamente, sem trocar uma palavra sequer, ao som de “Naquela mesa”, de Sérgio Bittencourt, cantada por Elizeth Cardoso.

Para chegarmos a essa coreografia, no entanto, a entrega deveria ser pensada como uma cena em que se destacasse o aspecto solitário da vida daquela figura desempenhada por Fernanda D’Umbra. Nosso roteiro, então, incluiu uma cena de textualidades simultâneas que era realizada durante a entrega do pedido da rede de fast food.

No exato momento em que o entregador da rede chegava, alguém na recepção do teatro aviaava um dos atores na coxia. Este solicitava a interrupção imediata do espetáculo,

independentemente da cena que estivesse sendo apresentada. Os técnicos paravam imediatamente a apresentação, de acordo com o roteiro fixado. O entregador era, então, conduzido pelo ator ao palco, onde era feita a entrega do pedido para a atriz. O atuante involuntário (termo que usávamos para definir a participação do entregador) entrava no palco, os outros quatro atores se posicionavam indiferentes em várias posições no palco e Fernanda D’Umbra era a responsável por conduzir a seguinte série de ações e textos, devidamente roteirizados:

Dizer boa noite e agradecer a entrega
 Conferir a entrega
 Falar frases que sugerissem uma tentativa de iniciar um diálogo (“Que bom poder ver alguém hoje!”, “Passei o dia sem falar com ninguém”, “Oi, que bom que é você de novo!” (no caso de o entregador ser alguém que já tivesse feito alguma entrega anteriormente)
 Demonstrar hesitação como se tivesse vontade de prolongar o encontro
 Fazer o pagamento (geralmente era separado o valor da entrega com uma boa gorjeta para o entregador)
 Despedir-se efusivamente com “Muito obrigada” e “Fico muito agradecida” (GARCIA, 2014).

Esse tipo de roteiro trabalha com o risco e a incerteza, pois o atuante involuntário externo (o entregador) poderá apresentar reações aleatórias, impossíveis de serem acordadas antecipadamente. Assim, tínhamos um roteiro básico que partia do pressuposto de que o entregador responderia com frases habituais (“Aqui está o seu pedido, senhora!”, “Não tem de quê!” ou “São R\$ 45,50”). No entanto, a atriz Fernanda D’Umbra também tinha roteiros alternativos para poder reagir e dialogar com o entregador, caso ele tivesse reações e/ou textos inesperados.

Em alguns casos, o entregador se assustava com o fato de estar diante de uma plateia para fazer seu trabalho. Outras vezes, ele já se preparava para entrar no palco, fazendo uma caracterização, pois já tinha feito entregas anteriormente. Em outras ocasiões, o entregador começava uma conversa, ciente da presença de uma plateia ávida por saber mais coisas dele. Fernanda deveria reagir de forma que conduzisse a cena de acordo com as características de sua figura: uma mulher solitária, ansiosa por um contato com outro ser humano, mas inábil para qualquer interrelação corporal.

Enquanto o entregador de pizza e Fernanda D’Umbra executavam o roteiro (em sua forma padrão ou alternativa) com textualidade vocal e ações físicas, uma segunda textualidade ocorria simultaneamente. Na boca de cena, distante dos olhos do entregador, uma TV de tela grande, virada para a plateia, apresentava o seguinte texto em telas subsequentes criadas em um arquivo de PowerPoint operado pelo técnico:

A mulher solitária que existe nela liga todas as noites para um serviço delivery qualquer e pede comida.
 Ela precisa falar com alguém.
 É um ritual diário.
 Ela liga e troca algumas informações com uma pessoa que lhe é íntima.
 Ela faz o pedido como se estivesse fazendo as confissões mais íntimas.
 A pessoa do outro lado da linha não sabe nada sobre essa intimidade que existe entre elas.
 A pessoa do outro lado da linha apenas anota seu pedido, o pedido da mulher solitária que existe nela.
 Ao desligar o telefone, a mulher solitária que existe nela suspira aliviada.
 Ela não está só.
 Alguém íntimo e desconhecido, com uma voz agradável, ouviu seu pedido e se mostrou disponível para atendê-lo.
 Então alguém se aproxima.
 Chega o entregador e a mulher solitária que existe nela se alegra.
 Ele provavelmente veio de moto e está cansado de fazer tantas entregas todos os dias.
 Mas ela vê nele algo além dos quilômetros rodados.
 Ele talvez seja a esperança.
 Lá no fundo, a mulher solitária que existe nela tem a esperança de que talvez ele seja o homem.
 O homem que encheria sua vida de alegrias diárias.
 O homem para quem ela poderia contar todos os seus segredos.
 O homem de quem ela poderia esperar tudo.
 Como num conto de fadas.
 O entregador intui que há algo diferente na forma como ela o olha.
 Obviamente, por ser apenas mais uma entrega, rapidamente o pensamento se dissolve em sua mente (GARCIA, 2014).

As telas textuais eram apresentadas para o público de acordo com o roteiro de ações. A cena performativa ocorria em uma aparente normalidade, seguindo a dinâmica própria do serviço de entrega de comida fast food, mas com uma circunstância inesperada para o atuante involuntário: o palco de um teatro.

Novamente a cena era composta com duas camadas textuais, cada uma delas colocada em cena por meios distintos. No nível dos atores, mediante a voz, o roteiro de texto a ser dito pela atriz Fernanda D'Umbra. Suas falas seguiam o roteiro esperado de um diálogo travado entre a figura solitária da mulher de meia-idade (como cliente) e o entregador de uma rede de fast food. Diante da incerteza das reações do entregador, ela eventualmente se adaptava com falas improvisadas que mantinham o conceito geral da cena. Nessa camada, trabalhávamos também com a questão polifônica (que será tratada com mais profundidade no próximo tópico). Fernanda seguia um roteiro de possibilidades de texto previstas para sua figura solitária em sua relação com um entregador de pizza que responderia espontaneamente à situação em que se encontrava (fazer a entrega de um pedido de comida diante de uma plateia). O roteiro de Fernanda D'Umbra previa alguns tipos de reações possíveis diante da dramaturgia improvisada pelo ator involuntário-entregador de pedidos. A dramaturgia, nesse caso, era constituída diariamente a partir da polifonia dramática instaurada na cena.

Em uma segunda camada, não menos importante, havia a textualidade projetada na tela do monitor de TV. Como até esse momento do espetáculo não haviam ficado claras as características da figura cênica desempenhada por Fernanda no palco, o texto explicitava a importância que uma ação banal como a entrega de fast food tinha em seu cotidiano, e as esperanças que ela depositava naquele encontro (“o homem de quem ela poderia esperar tudo”). A simultaneidade das duas textualidades e suas interações criavam a dramaturgia da cena e esta só podia ser construída por meio de ambas as textualidades. A textualidade vocalizada e a textualidade expandida eram complementares e interdependentes.

Figura 38 – Ensaio de *Não amarás*



Foto: ANDRÉ STEFANO (2014)

Na época dos ensaios, pretendíamos utilizar a projeção textual no fundo da sala durante a entrega do pedido. Podemos observar, na Figura 39, a cena que foi apresentada em um dos ensaios abertos do espetáculo, antes da estreia. A atriz Fernanda D’Umbra está recebendo a mercadoria das mãos do motoboy e fazendo o pagamento. O texto projetado dizia: “O entregador intui que há algo de singular na forma como ela o olha.” Na Figura 40, há a continuidade do texto: “Obviamente, por ser apenas mais uma entrega, o pensamento se dissolve em sua mente.” O texto que especulava sobre o pensamento que poderia estar passando pela mente do entregador levava o espectador a construir uma dramaturgia, uma ficcionalidade,

que corroborava a concepção geral da própria figura solitária construída por Fernanda D'Umbra.

No entanto, o entregador, ao perceber que havia uma plateia, e surpreso por estar realizando seu trabalho diante do público, ficava constrangido e começava a olhar em volta, o que tornava inevitável que olhasse para o fundo do espaço, levando-o a ler o texto projetado. Essa leitura prejudicava a fluidez da cena e a naturalidade da reação do entregador. Para a estreia, decidimos usar um monitor na boca de cena, não visível para o entregador, o que tornava sua ação em cena mais natural.

Figura 39 – Foto de ensaio de *Não amarás* – o texto da projeção é: “Obviamente, por ser apenas mais uma entrega, rapidamente o pensamento se dissolve em sua mente.”



Foto: ANDRÉ STEFANO (2014)

Outros meios tecnológicos utilizados para a dramaturgia expandida nas investigações dos Satyros foram o telefone celular e as projeções de textos em programas de computador e de internet.

O texto digital performativo – diálogo através de celulares entre Ivam Cabral e um espectador

Na cena do entregador de delivery, o texto da segunda camada expandida, projetado no monitor, tinha um caráter narrativo. No mesmo espetáculo, no entanto, podemos observar outra cena em que o texto da camada expandida era antecipador da ação e tinha caráter performativo.

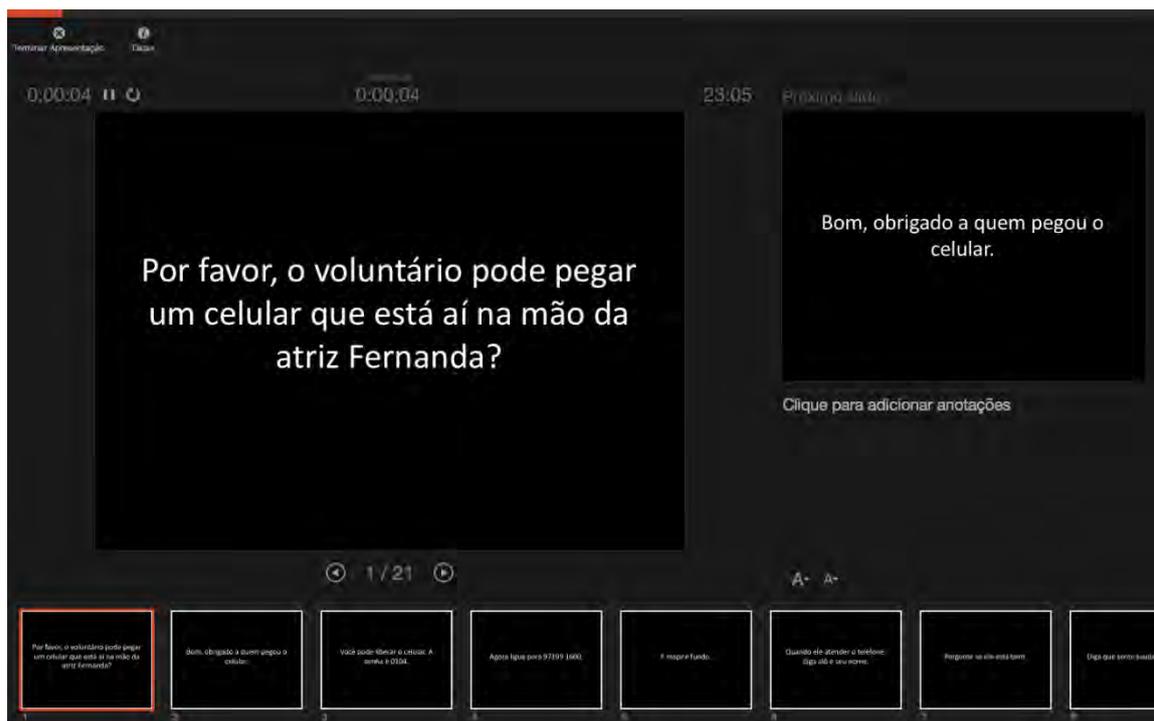
Não amarás, como já mencionado, discutia as formas de relação amorosa na sociedade contemporânea. Nossa pesquisa temática, no entanto, nos levou a investigar a falta de relação amorosa, a solidão. Em uma das improvisações feitas pelo grupo, um núcleo de atores propôs uma cena em que houvesse, durante uma ligação telefônica, uma falha de comunicação, um silêncio constrangedor, uma impossibilidade de afetividade.

Foi a partir desse impulso original que nos ocorreu a ideia de montar uma cena sobre um telefonema banal, em que um ator, Ivam Cabral, iria contracenar com um espectador da plateia por meio de um aparelho celular. A distância entre esse espectador e o ator era exígua, talvez três metros no máximo, na diminuta sala de espetáculos dos Satyros. No entanto, Ivam não olhava para o público em nenhum momento. Ele se posicionava em uma cadeira sobre uma plataforma que ia se afastando da boca de cena à medida que o diálogo ia sendo construído.

Para que a cena pudesse se realizar, decidimos organizar um roteiro de ações que seria executado por um espectador que se ofereceria para a ação. Esse roteiro, projetado em uma tela no fundo da sala, iria dizer, passo a passo, o que o espectador deveria fazer e o tipo de diálogo que ele deveria travar com o ator Ivam Cabral.

O roteiro era projetado por um projetor conectado a um laptop que utilizava o programa PowerPoint, como pode ser observado nas figuras 41 a 43. O operador do laptop ia acionando as telas a serem projetadas à medida que as ações iam sendo cumpridas no palco. No primeiro slide, o texto projetado pedia que um voluntário da plateia se oferecesse para pegar um celular, a fim de realizar uma ligação para o ator Ivam Cabral.

O celular, que era da produção, se encontrava nas mãos da atriz Fernanda D'Umbra, que estava postada diante da plateia. Assim que o voluntário se oferecia, Fernanda ia até ele e entregava o celular. No slide seguinte, a projeção do texto agradecia a colaboração do espectador. Alguns espectadores, curiosamente, respondiam ao texto em voz alta, coisas como “De nada!” ou “Não há de quê!”.



Fonte: acervo do autor (2014)

Em seguida, a projeção textual fornecia ao espectador a senha do aparelho e pedia que ele o desbloqueasse. Passava-lhe, então, um número de telefone, que o espectador voluntário deveria digitar no aparelho.

Era o número do celular pessoal de Ivam Cabral. E, assim que o espectador performava essa ação, o aparelho celular de Ivam começava a tocar. Ivam tinha outro roteiro de ações. Inicialmente, ele não se importava com o toque do aparelho, como se estivesse absorto em pensamentos distantes. No entanto, após a quinta ou sexta tentativa, ele atendia o telefone e dizia “Alô!”.

A partir desse momento, o texto projetado dava uma série de ordens ao espectador, e este passava a cumpri-las, estabelecendo um diálogo banal em cena.

A orientação do operador de vídeo era que um letreiro nunca seria substituído pelo seguinte se o espectador não cumprisse a ação ou a fala solicitada. Abaixo, a sequência dos letreiros:

Conte para ele como foi o seu dia ontem.
 Diga que precisa se encontrar com ele, afinal já faz tanto tempo que vocês não se veem.
 Diga que sente saudades dele.
 Diga que você está se sentindo sozinha/o ultimamente.
 Pergunte se ele está bem.
 Pergunte se ele também se sente sozinho.
 Quando ele atender o telefone, diga alô e seu nome.

Figura 41 – Captura de tela do laptop com o PowerPoint da cena do telefonema – slide 9



Fonte: acervo do autor (2014)

No roteiro de Ivam Cabral, suas respostas deveriam ser evasivas, como se ele estivesse evitando qualquer tipo de demonstração emocional. No momento em que o roteiro do espectador solicitava que ela/e contasse para Ivam Cabral como havia sido seu dia anterior, as respostas eram muito variadas. Havia espectadores que contavam muitas coisas, e chegamos a ter um espectador que contou que havia começado a trabalhar em um novo emprego no dia anterior, por exemplo.

Outros espectadores eram lacônicos e sintetizavam o dia anterior em apenas uma frase, reforçando a sensação de incomunicabilidade. Ivam, nesse momento da cena, se expressava de forma monossilábica, lacônica, dizendo algum clichê. O slide seguinte do roteiro já indicava o que o espectador deveria fazer, reforçando ainda mais a questão da incomunicabilidade até o final dos slides:

Se ele não reagir de forma animada, fale sobre o tempo.
 Ou pergunte se a família dele está bem.
 Comece a se despedir agora. Diga que foi ótimo falar com ele.
 Diga que deu pra matar um pouco de saudades.
 E diga que amanhã você volta a ligar.
 Desligue.

Figura 42 – Captura de tela do laptop com o PowerPoint da cena do telefonema – slide 15



Fonte: acervo do autor (2014)

E, finalmente, após desligarem os celulares, o roteiro projetado fazia seu agradecimento final e sua última consideração: “Obrigado e por favor devolva o celular à atriz Fernanda. Tenho certeza de que essa ligação fez diferença para ele” (GARCÍA VÁZQUEZ, 2014).

Figura 43 – Cena do telefonema ao solitário, com Gustavo Ferreira, Ivam Cabral e Robson Catalunha



Foto: ANDRÉ STEFANO (2014)

3.4 POLIFONIA DRAMATÚRGICA NA CENA EXPANDIDA DOS SATYROS

A pesquisa do Teatro Expandido dos Satyros ocasionou uma profunda transformação na forma de se produzir dramaturgia no escopo da produção teatral do grupo, em vários níveis. Os contatos por meio de redes sociais e o uso de telefonia na realização dos espetáculos de Teatro Expandido levaram Os Satyros a incorporar uma série de discursos externos ao seu próprio trabalho. Inicialmente, essas interferências ocorriam de forma fortuita e pouco organizada esteticamente. Em 2014, a incorporação de textos e outras propostas de artistas, cientistas e jornalistas ao seu trabalho dramático em *E se fez a humanidade ciborgue em sete dias* radicalizou e amadureceu a nova forma de entender e produzir a dramaturgia nos Satyros. Essa grande quantidade de vozes independentes e articuladas no espetáculo teatral será chamada de polifonia, baseada no conceito de Bakhtin. Todas essas possibilidades de vozes externas originaram a polifonia dramática que se observa na pesquisa do Teatro Expandido dos Satyros, provocando novos desafios e possibilidades para a dramaturgia contemporânea.

A forma polifônica que se manifestou na dramaturgia expandida dos Satyros nesse período está relacionada ao conceito de Bakhtin, que o utiliza em oposição àquele que “na novela europeia e russa pré-dostoiévskiana constituía o todo final – o mundo monológico, unificado da consciência do autor” (BAKHTIN, 2008, p. 43). Na polifonia dostoiévskiana observada por Bakhtin, a consciência do autor “torna-se apenas uma parte, um elemento do todo, aquilo que era toda a realidade agora se torna apenas um dos aspectos da realidade” (BAKHTIN, 2008, p. 43).

O romance, segundo Bakhtin, abriga inúmeras vozes, na medida em que, além do próprio narrador, as próprias personagens podem exprimir sua percepção de mundo, seus desejos e angústias. Assim, o romance é, por natureza, plurivocal. No entanto, em Dostoiévski, Bakhtin observa que “há algo mais além dessa plurivocidade: as vozes dos personagens apresentam uma independência excepcional dentro da estrutura da obra” (ROMAN, 1992/93, p. 210). Bakhtin observa que as consciências que se manifestam na obra de Dostoiévski mantêm-se em absoluto pé de igualdade, não se sobrepondo umas às outras, sem gerar uma síntese final. Tais consciências mantêm discursos próprios que acabam por não se submeter, agregar ou imiscuir com outros discursos. “O caráter dialógico aberto” (ROMAN, 1992/93, p. 210) da obra de Dostoiévski leva, assim, a uma falta de conclusão em sua obra. É de acordo com essa metáfora bakhtiana, que “participa hoje do acervo conceptual de diversos ramos da ciência da linguagem” (ROMAN, 1992/93, p. 207), que buscamos fazer uma aproximação

conceitual com a forma como a dramaturgia nos Satyros passou a ser realizada. As características da polifonia bakhtiana podem ser observadas claramente na própria forma de construir a dramaturgia expandida nos Satyros: a inconclusibilidade temática, a independência, a imiscibilidade e a equipolência das vozes.

No caso específico do Teatro Expandido desenvolvido pelos Satyros, foi se desenvolvendo uma forma dramaturgicamente bastante singular que levou, no projeto realizado para a investigação desta dissertação, à assimilação de uma multiplicidade de textos de diversas autorias que podiam se manifestar na cena de forma autônoma. A polifonia dramaturgicamente a que me refiro nesta dissertação é justamente a qualidade de uma forma de dramaturgia expandida em que os textos emitidos na cena não foram pensados, criados e articulados monologicamente por um único autor, com um único entendimento do mundo. A polifonia dramaturgicamente do Teatro Expandido dos Satyros possui, entretanto, as características citadas por Bakhtin. Tal dramaturgia não foi criada por uma única voz, ela não busca a síntese das vozes múltiplas, ao contrário, busca a independência dos textos de cada autor. Essas vozes não são submetidas uma à outra, mas articulam-se de forma equipolente.

Especificidades da Polifonia na Dramaturgia Expandida dos Satyros

Algumas características da pesquisa de Teatro Expandido realizada pelos Satyros precipitaram a forma dramaturgicamente polifônica. Em primeiro lugar, a utilização de redes sociais, internet, telefonia e outros meios digitais fez com que a forma dialogada improvisada se manifestasse em várias situações de cena. A hibridez de suportes (vocal presencial, vocal tecnológico – telefonia, escrita digital –, internet) provocou uma polifonia multimidiática. Os diálogos ao vivo entre atores ciborgues levaram a várias cenas polifônicas que foram assimiladas durante os ensaios e, posteriormente, utilizadas em cenas dos espetáculos.

Essas cenas, que foram realizadas de forma ainda imatura em *Hipóteses para o amor e a verdade* (2010), foram aprofundadas na pesquisa realizada em *E se fez a humanidade ciborgue em sete dias* (2014).

Por outro lado, ao realizar um mergulho em redes sociais e telefonia, os espetáculos expandidos levaram a um esmorecimento das fronteiras entre o real e o ficcional, o que afetou diretamente a construção das cenas. O caráter híbrido (ficcional e real) da cena acabou por acrescentar à dramaturgia do Teatro Expandido dos Satyros um risco que viria a ser transformado em outra característica da dramaturgia expandida do grupo: a imprevisibilidade

de algumas vozes, que acabaram por ser incorporadas e contribuir para a construção da dramaturgia expandida.

Nesse sentido, essa dramaturgia polifônica só pode ser completamente realizada na cena. A dramaturgia do texto escrito é parte da dramaturgia final. No entanto, somente por meio da assimilação dos atuantes externos, ciborgues, é que a dramaturgia dos espetáculos se realiza plenamente.

O Suicida e a Cena da Pizzaria

Apesar de termos consciência dos novos temas que seriam abordados com o Teatro Expandido, o real impacto das investigações de Teatro Expandido realizadas nos Satyros não foi perceptível inicialmente sobre a forma com que nossa dramaturgia era construída, em espetáculos como *Hipóteses para o amor e a verdade* (2010) e *Cabaret Stravaganza* (2011). Considerávamos que havia alterações substanciais na dramaturgia da cena, mas pensávamos que a escrita dramaturgica continuava a manter as mesmas características da nossa produção anterior. Mas, de fato, já haviam começado a ocorrer mudanças dramaturgicas nessas montagens, e que posteriormente nos levariam à forma mais madura e polifônica dos espetáculos do projeto de 2014. No entanto, como estávamos focados muito mais na concretude da cena expandida e suas possibilidades do que propriamente nas mudanças que começávamos a vivenciar na dramaturgia dos espetáculos, os experimentos de polifonia dramaturgica que já estávamos realizando não nos levaram a uma reflexão no início. A plena consciência da ruptura e implementação da dramaturgia polifônica radical só surgiram no projeto *E se fez a humanidade ciborgue em sete dias* (2014).

Os primeiros sinais da pesquisa polifônica surgiram em algumas cenas de *Hipóteses para o amor e a verdade* (2010), devido ao formato do espetáculo. Nele, abordávamos as estratégias de enfrentamento da solidão e de busca de amor dos moradores do centro de São Paulo. Os atores, após exaustiva pesquisa de campo com moradores, frequentadores e trabalhadores dessa região da cidade, começaram a improvisar traços de personagens e situações que, posteriormente, Ivam Cabral roteirizou. Como, nos improvisos ocorridos durante o processo, os atores haviam se colocado em situações de ligações telefônicas (serviços de disk-amizade e disk-pizza) e contatos mediante chats eróticos on-line, essas situações foram incorporadas ao roteiro final. Ivam Cabral acabou por incorporar esses improvisos ao roteiro, dando espaço para que os atores improvisassem a partir das respostas dos interlocutores,

atuantes involuntários do espetáculo. Ao colocar personagens em contato com pessoas em situações reais de interação, a peça assumia seu caráter híbrido e o risco dessas situações.

Em uma dessas cenas híbridas, Frederico, personagem potencialmente suicida que vivia em profunda solidão e buscava consolo em relações fortuitas com prostitutas do centro de São Paulo, ligava para uma pizzaria. Era um telefonema real para um atendente real de uma pizzaria da cidade. A situação se encontrava descrita da seguinte forma no roteiro:

O Pedido da Pizzaria

Observação: O ator que desempenha Frederico deve tentar manter a coerência da personagem do início ao fim da cena de acordo com o diálogo que vai ser travado com o atendente. A personagem não deve fazer nenhum pedido efetivo de pizza, mas apenas tentar explicar sua situação emocional de crise profunda. Durante a cena, o ator deve estar atento para que a personagem busque sempre obter conselhos do atendente sobre como agir nessa situação-limite. Abaixo, segue um texto-guia para o início do diálogo.

Frederico digita o número de telefone da pizzaria e aproxima o aparelho do microfone.

Frederico *(após ouvir a voz do atendente e seu cumprimento padrão)*

Boa noite! Eu gostaria de perguntar uma coisa. Sabe, eu moro sozinho, eu sou uma pessoa muito sozinha. E eu comecei a ficar angustiado em casa. Não sabia pra quem telefonar. Então eu vi o telefone da pizzaria de vocês e eu pensei. Será que você pode me ajudar? É que eu sinto um vazio imenso no peito. Uma dor. É difícil explicar. Eu não tenho ninguém. Eu vejo as pessoas felizes. E eu não sou feliz. Eu vejo que todo mundo tem alguém e eu não tenho ninguém. Então eu fico pensando se vale a pena continuar vivendo assim. Por que viver assim, se não faz a menor diferença pra ninguém se eu estou vivo ou morto? O que você acha que eu posso fazer?

A personagem ouve a resposta do atendente. A partir da resposta do atendente, a personagem pode criar um diálogo com o atendente que o desafie a aprofundar suas sugestões de como reagir diante dessa situação. Após 3 a 5 minutos de conversa com o atendente, Frederico se afasta do microfone e sai de cena. O ator deve pensar em formas de acalmar o atendente caso ele tenha uma reação muito aflita durante o diálogo, sem necessariamente esclarecer que se trata de parte de um espetáculo teatral (CABRAL, 2010).

A cada dia, Gustavo Ferreira, que desempenhava o papel de Frederico, buscava o telefone de uma nova pizzaria para que a situação fosse sempre nova para o atendente, e sua reação pudesse ser espontânea. Ao iniciar o pedido de pizza, Frederico abria sua vida pessoal ao atendente. No entanto, desde o início do telefonema, Gustavo tentava decifrar com que tipo de atendente ele estava tratando e qual o tom que a personagem deveria assumir em cada situação. Os atendentes variavam muito de uma noite para outra: jovens, velhos, homens, mulheres, inexperientes, sutis, reservados, expressivos, frios, indiferentes, ansiosos. Essa situação tinha de ser improvisada a cada apresentação por Gustavo, pois os atendentes tinham reações as mais diversas. Essa cena era acompanhada com vivo interesse pelo público, que ouvia a voz do atendente pelas caixas de som instaladas no teatro. Como as reações dos

atendentes costumavam ser bastante inesperadas e, muitas vezes, tragicômicas, solicitava-se à plateia que não fizesse barulho durante a cena, pois, se o atendente ouvisse algum som, isso poderia levá-lo a desconfiar e desligar o telefone antes do final da cena.

As respostas dos atendentes eram as mais variadas possíveis, indo da mais absoluta indiferença ao desespero de querer ajudar o potencial suicida Frederico. Gustavo Ferreira teve de criar diálogos inteiros para responder a uma constelação de reações dos atendentes: jovens que se desesperavam por ele, outros irritadiços que exigiam que ele fizesse o seu pedido (independentemente do seu problema), outros ainda que pegavam a Bíblia e começavam a ler trechos inteiros do Velho Testamento e a orar por ele; sem falar dos atendentes que passavam o telefone do CVV (Centro de Valorização da Vida), ou que iam se aconselhar com seus superiores para saber como proceder nesse caso.

As vozes desses atendentes reais, que se encontravam em pontos dispersos geograficamente na cidade, eram recebidas por meio de ondas eletromagnéticas e amplificadas por uma aparelhagem de som, com a utilização de um microfone. Os textos ditos por essas pessoas eram incorporados, inevitavelmente, à dramaturgia do espetáculo. O encontro entre a ficcionalidade de Frederico e a realidade daqueles atendentes gerava uma situação híbrida que nos colocava sempre em situação de risco. A dramaturgia polifônica da cena era construída dentro da margem de risco que assumimos realizar naquela cena. A voz do atendente, atuante externo involuntário, era tão importante na construção da dramaturgia da cena quanto a do personagem Frederico. A dramaturgia expandida e polifônica incorporaria a reação do atendente, independentemente de qual ela fosse. Se o atendente resolvesse desligar o telefone abruptamente ou se ele se propusesse a ler um trecho da Bíblia, ambas as reações fariam parte do espetáculo, tornando essa voz uma manifestação dramática autóctone e não submetida ao pensamento “monológico, unificado, da consciência” do dramaturgo. E, do ponto de vista bakhtiano, todas as características da polifonia estavam preservadas: a inconclusividade, a independência, a imiscibilidade e a equipolência de vozes. No entanto, esses procedimentos não eram assumidos conscientemente. Foram incorporados de forma intuitiva ao processo de montagem do espetáculo.

A dramaturgia do Teatro Expandido dos Satyros, ao permitir ocorrências aleatórias em seu desenvolvimento cênico, incluía fragmentos, buracos, fissuras e indeterminações, tornando-se, dessa forma, inevitavelmente performativa. E, nesse sentido, o texto performativo só se completava plenamente quando ocorria na cena, pois como diria Josette Féral:

O texto performativo (...) é um texto indissociável de sua representação cênica. E não existe exceto na e para a representação. É essa última que, não apenas, lhe dá sua ancoragem cênica, sua coerência e sentido, mas que lhe permite muito simplesmente existir. É um componente da representação em meio a outros e não existe senão materializado na cena. Sua existência autônoma sob forma independente da representação é difícil de prever, pois trata-se de um texto esburacado, às vezes muito aberto, múltiplo, esfacelado, que poderia revelar-se incoerente caso se pretendesse publicá-lo como tal. Trata-se de um texto que muitas vezes não tem autonomia própria e cujo sentido parcelado raramente constitui uma totalidade em si. Ele não adquire a não ser quando inserido na rede múltipla dos diferentes sistemas da cena (FÉRAL, 2015, p. 247).

Em *Hipóteses para o amor e a verdade*, várias cenas tinham essa característica polifônica e híbrida de ficção e real, como a abertura do espetáculo, em que a personagem Antônia estabelecia conexão em chat erótico (www.cam4.com) e se mostrava pela câmera de vídeo para outros interlocutores do mundo inteiro. O público podia ver sua imagem na tela e os diálogos que ela travava. Ou ainda em outra cena, em que a mesma Antônia ligava para uma central de teleamizade em busca de um namorado que a engravidasse.

No entanto, a polifonia na dramaturgia expandida surgia como um evento ainda embrionário na estética satyriana. As intervenções dos atuantes involuntários eram vistas como pequenas interferências, ruídos, dentro da dramaturgia geral. Esses ruídos dramaturgicos nos provocavam e colocavam os atores em situação de atenção, mas não eram percebidos na sua totalidade. Somente com o projeto *E se fez a humanidade ciborgue em sete dias* (2014), assumimos a polifonia dramaturgica como princípio de construção do texto para a cena. A radicalidade dessa pesquisa assumia plenamente a polifonia como “a multiplicidade de vozes equipolentes, as quais expressam diferentes pontos de vista acerca de um mesmo assunto” (BAKHTIN, 2008, p. 4; 38-9).

Dramaturgia Polifônica de *E se fez a humanidade ciborgue em sete dias*

Um dos objetivos da pesquisa-ação que realizamos para esta dissertação era justamente o de aprofundar algumas das investigações que estávamos levando adiante nos trabalhos de Teatro Expandido, iniciadas em 2009. A quebra da monofonia dramaturgica nos sete espetáculos que compunham o projeto foi, desde o início deste, uma parte importante da investigação que pretendíamos realizar. A ideia inicial era a da quebra da monofonia, com o intuito de gerar uma dramaturgia polifônica, não sintética, construída por diversas vozes e aberta a infinitas leituras.

Os sete espetáculos do projeto (*Não amarás, Não fornicarás, Não morrerás, Não permanecerás, Não saberás, Não salvarás e Não vencerás*) abordavam diferentes aspectos do mundo ciborgue em que vivemos e foram ensaiados simultaneamente durante a pesquisa. A sociedade contemporânea, segundo Pierre Lévy, vive mergulhada na cibercultura, que:

(...) mantém a universalidade ao mesmo tempo que dissolve a totalidade. Corresponde ao momento em que nossa espécie, pela globalização econômica, pelo adensamento das redes de comunicação e de transporte, tende a formar uma única comunidade mundial, ainda que essa comunidade seja – e quanto! – desigual e conflitante. Única em seu gênero no reino animal, a humanidade reúne toda sua espécie em uma única sociedade. Mas, ao mesmo tempo, e paradoxalmente, a unidade do sentido se quebra, talvez porque ela comece a se realizar na prática, pelo contato e a interação efetivos. Conectadas ao universo, as comunidades virtuais constroem e dissolvem constantemente suas micrototalidades dinâmicas, emergentes, imersas, derivando entre as correntes turbilhonantes do novo dilúvio (LÉVY, 1999, p. 249)

O projeto *E se fez a humanidade ciborgue em sete dias* buscava justamente criar um amplo painel da forma como nossos corpos interagem com a tecnologia e redefinem suas questões. As pesquisas de Teatro Expandido que estavam sendo feitas nos cinco anos anteriores nos haviam dado suficiente conhecimento para que entendêssemos o desafio de forma mais madura e global. Poderíamos abarcar na pesquisa a questão poética de maneira mais verticalizada. Esse era o foco do trabalho: aprofundar a poética da cena expandida. Como diria a pesquisadora de teatro ciborgue Jeniffer Parker-Starbuck:

Agora imersa em um mundo onde as tecnologias são implantadas instantaneamente, e onde as possibilidades de um clone se tornar Dolly Parton metamorfoseada na ovelha Dolly não são assim tão remotas quanto poderíamos imaginar, eu entretanto enceno um retorno ao mundo poeticamente, metaforicamente e teatralmente ciborgue, um mundo no qual os corpos podem testar continuamente suas relações com as tecnologias em formas que os fortaleçam, empoderem e ensinem (PARKER-STARBUCK, 2011, p. 205).

Dessa forma, cada espetáculo tratava de um aspecto da cibercultura e era formado por uma equipe independente, contando com um elenco de 4 a 7 pessoas que se revezavam nos ensaios. Cada peça tinha um diretor-assistente e era ensaiada de 3 a 4 dias por semana. Os atores participavam em projetos de 2 a 3 espetáculos cada um. Estes tinham eixos temáticos que os definiam do ponto de vista da pesquisa dramaturgica a ser desenvolvida, a saber:

- *Não amarás*: tratava das questões do amor virtual e de suas possibilidades;
- *Não fornicarás*: discutia os aspectos da sexualidade contemporânea, em especial o sexo virtual;

- *Não morrerás*: tratava das questões da mortalidade e das possibilidades de prolongamento tecnológico da vida na sociedade contemporânea e suas consequências;
- *Não permanecerás*: discutia as possibilidades espaciais e temporais na sociedade da Revolução Tecnológica em que vivemos;
- *Não saberás*: debatia os limites da civilização e da ciência e nosso embate contra a natureza;
- *Não salvarás*: abordava as formas de religiosidade da sociedade contemporânea e suas expressões no ciberespaço;
- *Não vencerás*: discutia a relação entre o indivíduo isolado da massa da sociedade de consumo e sua relação com as instâncias de poder.

O procedimento dramaturgic primordial assumido para esse projeto foi o de propor a realização de duas pesquisas de dramaturgia, gerando camadas textuais simultâneas, não hierárquicas, autônomas e imiscíveis. Essas duas camadas dramaturgicas eram incorporadas ao espetáculo de forma não sintética. Cada uma delas se colocava em equipolência em relação à outra, evitando a síntese homofônica de um dramaturgo que conforma o mundo textual ao seu universo pessoal. Ambas as pesquisas para as camadas dramaturgicas ocorreram simultânea e paralelamente.

A primeira camada dramaturgica se dava no campo em que estávamos habituados a trabalhar. Ela brotava diretamente do processo de ensaios e seguia o procedimento de *devising* que normalmente utilizamos no processo criativo de nossos espetáculos, com relação à dramaturgia. As falas dos atores, as improvisações de cenas, as frases, as situações, os resultados de pesquisas, os diálogos que se passavam na sala de ensaios, todas as informações textuais e as situações teatrais que eram consideradas interessantes pelas equipes eram assimilados ao processo de escrita do roteiro (que nesse projeto estava sob minha responsabilidade).

A outra linha da dramaturgia abriu um campo totalmente inédito no nosso trabalho. Assumimos que uma parte desta viria de contribuições de pessoas externas ao processo, que não tivessem nenhum tipo de vínculo com o processo de ensaio. As contribuições dessas pessoas seriam, de uma forma ou de outra, necessariamente incorporadas à dramaturgia final das peças. Essa polifonia foi criada a partir de provocações que fizemos a sete pessoas vindas de áreas diferentes do mundo cultural e científico para que se manifestassem de alguma forma sobre os assuntos que estávamos abordando em nossas montagens. Essas pessoas poderiam abordar o tema que lhes fosse sugerido de forma livre, em textos, relatos, situações dramáticas,

desenhos, depoimentos, pinturas e quaisquer outras formas de expressão que conviessem ao convidado. Estes tinham uma data-limite para a entrega da sua resposta, que seria incorporada ao trabalho, de alguma forma, e passaria a determinar parte da dramaturgia do espetáculo. A partir da entrega do material proposto pelo convidado-provocador, construiríamos cenas ou incorporaríamos o material entregue a algo que já estivesse sendo desenvolvido.

Os sete provocadores convidados a produzir dramaturgia para os espetáculos formavam um grupo bastante heterogêneo, formado por profissionais reconhecidos em várias áreas do conhecimento humano. Alguns tinham um contato muito próximo com o trabalho do grupo, e conheciam a estética dos Satyros. Outros nunca haviam visto nenhum trabalho nosso.

Os convidados para fazer as provocações dessa segunda linha dramatúrgica foram como segue.

- Contardo Calligaris (*Não amarás*)

Psicanalista, doutor em psicopatologia clínica, escritor e colunista da *Folha de S. Paulo*. Clinicou na França e em Nova York, além de São Paulo. Professor de Psicanálise (Universidade de Vincennes, França), Estudos Culturais (New School of New York, Estados Unidos) e Antropologia (University of Berkeley, Estados Unidos).

- Rosana Hermann (*Não fornicarás*)

Jornalista, escritora e apresentadora. Bacharel em Física Nuclear pelo Instituto de Física da Universidade de São Paulo. Gerente de criação e de mídias sociais do portal R7. Criadora do blog Querido Leitor e professora do curso de roteiro de TV na Fundação Armando Álvares Penteado.

- Drauzio Varella (*Não morrerás*)

Médico oncologista, cientista, escritor e comunicador social. Formado pela Faculdade de Medicina da Universidade de São Paulo, deu aulas no Memorial Hospital de Nova York, na Universidade de Hiroshima e no Instituto Nacional do Câncer, em Tóquio. Seu livro *Estação Carandiru* recebeu o Prêmio Jabuti na categoria não ficção e foi adaptado para o cinema pelo diretor Hector Babenco.

- Pedro Burgos (*Não permanecerás*)

Jornalista especializado em ciência e tecnologia, iniciou sua carreira na *Folha de S. Paulo*. Bacharel em Jornalismo pela Universidade de Brasília. Já realizou reportagens do gênero

em publicações especializadas como *Superinteressante*, *Galileu* e *Mundo Estranho*. Foi editor-chefe do Gizmodo Brasil, maior site independente de tecnologia de consumo. Na época do projeto, era editor da *Oene*, revista digital de ensaios.

- Marcos Piani (*Não saberás*)

Mestre em Biologia Molecular pela Universidade de Cornell, trabalhou durante 15 anos como pesquisador no desenvolvimento de tecnologia em empresas de pesquisa de ponta em empresas líderes nos EUA nas áreas de Genômica, Biochips, Bioinformática e Nanotecnologia. Participou do projeto Genoma Humano nos EUA e de um projeto pioneiro de sequenciamento genômico no Brasil.

- Xico Sá (*Não salvarás*)

Jornalista, escritor, comentarista e roteirista. É autor de *Modos de macho & modinhas de fêmea*, entre outros livros. No jornal *Folha de S. Paulo*, foi repórter especial. Na TV, participou de vários programas, entre os quais *Saia justa* (GNT) e *Cartão verde* (TV Cultura).

- Marici Salomão (*Não vencerás*)

Dramaturga, curadora, crítica teatral e jornalista. Escreveu para jornais como *O Estado de S. Paulo* e *Jornal da Tarde*. Foi membro do Prêmio Shell durante sete anos. Coordenadora do núcleo de dramaturgia Sesi-British Council e do curso de Dramaturgia da SP Escola de Teatro.

É possível observar, nos breves currículos dos convidados para a segunda linha de dramaturgia, a grande variedade de referências e formações, o que tornou a composição dramaturgic bastante rica e heterogênea.

Quando recebemos o material dos provocadores convidados, passamos a trabalhar sobre este como se fosse dramaturgia a ser incorporada de forma intacta ao projeto. Alguns dos provocadores redigiram textos descritivos, como no caso de Marcos Piani, Pedro Burgos, Drauzio Varella e Xico Sá. Marcos Piani discutia em seu texto a vertiginosa ascensão científica das últimas décadas e os desafios para o futuro. Pedro Burgos discutia os desafios do tempo e do espaço no mundo contemporâneo. Drauzio Varella elaborou uma narração sobre o prolongamento da vida e a inevitabilidade da morte em um tempo no qual possuímos acesso a milhares de possibilidades tecnológicas dentro da medicina. Xico Sá escreveu um texto irônico e provocativo contra a figura de Deus e sua (in)apetência para a sociedade contemporânea.

Marici Salomão propôs um texto de dramaturgia contemporânea, sem personagens, mas com frases articuladas em uma discussão sobre o poder. Rosana Hermann propôs o diálogo de um casal que discute sobre a sexualidade virtual de ambos. Contardo Calligaris deu uma entrevista na qual criou um personagem para si próprio que nos desafiava a repensar o entendimento do amor na contemporaneidade.

O processo de ensaios nos sete espetáculos para a incorporação dessa segunda linha dramática se deu de forma heterogênea. Tais provocações foram assimiladas na íntegra, fragmentadas, associadas a imagens que já estavam sendo trabalhadas pelos atores etc. A polifonia dramática foi o conceito básico que guiou nosso trabalho, e a dramaturgia se encarregou de assimilar todas as vozes desenvolvidas, articulando o resultado polifônico final apresentado no palco. O acordo entre todos os artistas participantes do projeto era de que **o texto da provocação feita pelo convidado seria compulsoriamente incorporado aos espetáculos e teria seu conteúdo textual respeitado e preservado intacto**. Esse acordo foi respeitado como o combinado, e o que tivemos sobre a cena, portanto, era uma segunda dramaturgia que não buscava a síntese nem a interdependência. O texto da dramaturgia exógena ao processo de ensaios manteve sua própria identidade na cena.

A direção adotou uma sequência de procedimentos para assimilação dos materiais dos provocadores a ser seguida em todos os sete espetáculos. O processo seguia as seguintes etapas:

- primeiro contato com o material criado pelo convidado – todos os participantes do processo de montagem do espetáculo se reuniram para ler o material enviado pelo convidado (ou assistir a ele);

- discussão sobre o material – após o primeiro contato, realizava-se uma discussão sobre as questões que o material levantava, as fontes de referência e o cotejamento entre o material recebido e o material que estava sendo levantado no processo de ensaios. Também eram discutidas as novas abordagens sobre o tema que o material trazia para o processo do grupo. Nessa etapa, se fosse o caso, os integrantes do processo poderiam fazer críticas ao material. No entanto, tais críticas não levariam a uma eliminação ou descaracterização do material proposto pelo convidado. Eventualmente, sua incorporação poderia ser feita como fragmento ou como todo cênico, a depender de fatores ligados ao processo de trabalho em si e das escolhas feitas pelo grupo;

- pesquisa sobre a possível incorporação do material a alguma imagem, improviso ou cena surgida nos ensaios – a equipe se reunia em grupos menores e tentava fazer associações entre as imagens, os improvisos e as propostas de cenas que constavam do acervo de materiais

cênicos levantado durante os ensaios. Caso os grupos identificassem alguma possibilidade de incorporação, faziam improvisos usando o acervo de materiais cênicos e o texto do provocador. Em reunião com a equipe geral, a improvisação era discutida e definia-se pela inclusão, reelaboração ou exclusão desta no roteiro do espetáculo;

- criação de novas cenas a partir do texto do provocador – após a etapa acima, a equipe se dividia em subgrupos que faziam improvisos e propostas verbais para a criação de cenas a partir do texto do provocador. Após avaliação da equipe, as propostas poderiam continuar a ser trabalhadas (quando aprovadas) e incorporadas ao roteiro final do espetáculo, eventualmente.

Depoimento de Contardo Calligaris em *Não amarás*

Em alguns espetáculos, esses procedimentos levaram a soluções que se refletiram em uma nova e única cena a partir do material recebido. Em *Não amarás*, por exemplo, o material enviado pelo provocador foi a gravação em vídeo de um depoimento de Contardo Calligaris sobre a questão do amor na contemporaneidade:

A minha esperança para o século 21 é que as pessoas parem de se amar, né? Porque o amor é uma coisa tremendamente solitária.

A gente sempre pensa no amor como sendo um momento, imagina o amor como sendo um momento fusional de verdadeira parceria na qual... Na verdade, não é nada disso. O amor é um fenômeno literário que durou o tempo inteiro da modernidade, digamos assim. O amor no sentido moderno começa no século 17 e quem sabe acabe hoje graças à modernidade dos tempos, a contemporaneidade, digamos, e eventualmente algumas mudanças na maneira das pessoas se relacionarem. Durante todos esses séculos o amor foi só um pretexto literário para histórias desesperadas de... de desencontro.

Histórias de amor verdadeiras geralmente, verdadeiras no sentido em que durassem, implicassem uma comunidade de intenções e de vida, geralmente são comédias de boulevard porque aquilo se torna imediatamente ridículo.

Então amor e solidão sempre foram juntos. Isso não é novidade alguma. O que a gente pode esperar é que no século 21 tenha um pouco menos de solidão (CALLIGARIS, 2014).

Esse depoimento de Contardo Calligaris, que criou uma persona entediada e irônica ao dar esse texto, foi uma resposta à questão colocada pela atriz Katia Calsavara sobre o que ele pensava do amor na sociedade contemporânea. O convidado-provocador não havia entrado em contato com as discussões que estávamos tendo até aquele momento e não tinha nenhuma informação sobre as cenas surgidas no processo de ensaios, o que contribuiu para preservar a polifonia dramaturgica do espetáculo, com a função de “marcar diferentes pontos de vista acerca de um determinado assunto” (MARCUIZZO, 2008, p. 8), no caso, o amor na

contemporaneidade. Ele simplesmente respondeu com um tom irônico e desafiador, sem saber exatamente como faríamos uso dessa gravação.

Após executarmos as três primeiras etapas de procedimentos para a assimilação do material (primeiro contato com o material criado pelo convidado, discussão sobre o material e pesquisa sobre a possível incorporação do material a alguma imagem, improvisado ou cena surgida nos ensaios), percebemos que a melhor forma de incorporar o texto de Contardo seria mediante a criação de uma cena em que os atores assistissem ao depoimento gravado do psicanalista. Essa gravação foi roteirizada para entrar como penúltima cena do espetáculo, o que colocava uma fissura no seu andamento. Até esse momento, os atores e as figuras que estavam em cena, diante do público, colocavam um vago sentimento de isolamento e de nostalgia de um amor ausente. De certa forma, a dramaturgia fazia uma crítica ao esvaziamento da experiência amorosa no mundo contemporâneo.

No entanto, a entrada do depoimento de Contardo Calligaris desmontava a aparência do discurso construído pela dramaturgia até aquele momento. Os atores assistiam à gravação com certo olhar melancólico. E o psicanalista, com seu tom irônico, afirmava que sua esperança para o século XXI era de que “as pessoas parem de se amar”. Essa voz, até então ausente, assumia o discurso oposto ao das situações propostas pelo espetáculo até aquele momento, em que se pressentia a necessidade amorosa de alguém, de outra pessoa em nossas vidas. O fato de termos usado o vídeo, com o depoimento de Contardo como presença espectral voluntária, colocava uma segunda questão. Afinal, o psicanalista é pessoa pública e reconhecida pelo seu vasto conhecimento psicanalítico. Ao fazer tal afirmação como uma nova perspectiva sobre o amor no espetáculo, ele causava um questionamento sobre o nosso próprio entendimento do amor.

Texto do Engenheiro Genético Marcos Piani: a Polifonia Dramatúrgica em *Não Saberás*

Marcos Piani é um engenheiro genético, mestre em Biologia Nuclear pela Universidade de Cornell. Um de seus trabalhos mais destacados foi sua participação no projeto Genoma Humano nos Estados Unidos. Sua vasta experiência científica causou grande interesse em nossa equipe do espetáculo *Não saberás* (2014), que pretendia discutir justamente as relações entre a ciência e a natureza. Considerávamos que sua larga experiência na área poderia trazer um aporte fundamental para o projeto.

Em uma das palestras feitas durante a fase de investigações do projeto, Piani abordou a singularidade e alertou para seu impacto sobre a sociedade em um futuro não tão distante. No

texto-provocação que ele nos havia enviado, o tema já era abordado como alerta sobre o momento pelo qual a civilização passa:

A singularidade... é o nome dado ao evento previsto para o futuro no qual a inteligência artificial atingirá uma taxa de crescimento exponencial, superando a inteligência humana e alterando radicalmente a civilização e potencialmente a própria natureza humana. E então, o que se prevê depois desse evento? O próprio termo singularidade é proveniente da física e alude a um fenômeno para além do qual nada se pode prever ou afirmar, uma vez que a inteligência biológica limitada não seria capaz de fazer previsões sobre como operaria uma inteligência vastamente superior. Em média, a data acordada por futuristas, como provável para que esse evento ocorra, situa-se daqui a apenas 30 anos, em torno do ano de 2045 (PIANI, 2014).

Esse contato prévio com seu pensamento favoreceu o processo de assimilação dramaturgicamente de seu texto ao espetáculo, apesar de ele ter uma formação científica bastante distinta daquela dos membros do grupo.

Não saberás foi desenvolvido em torno de improvisos tecnoperformativos. Um dos improvisos com o qual trabalhamos era com uma bicicleta que tinha um dínamo atrelado aos seus pedais. Quando o ator começasse a pedalar, o dínamo poderia transformar a força gerada pelas pedaladas em energia elétrica.

Foi a partir desse improviso que imaginamos a cena em que o ator José Sampaio, ao pedalar a bicicleta, poderia iluminar a cidade-miniatura, formada por peças soltas de computadores velhos e abandonados.

Durante essa ação, os outros atores ficavam postados atrás de biombos vazados instalados no fundo do palco. Ao fazer o estudo do texto-provocação de Marcos Piani, nos deparamos com o seguinte trecho:

Independentemente da data exata em que atinjamos o crescimento exponencial, o consenso entre cientistas e futuristas é que, de fato, estejamos já vivendo um período histórico de exceção e transição para essa transformação histórica. Também é consenso entre eles que a sustentabilidade ambiental deve reconciliar-se com o desenvolvimento tecnológico, espiritual e pós-industrial. A sustentabilidade não é um ideal de “volta à natureza”. Ao contrário, deve contemplar tecnologia e cultura. Há entretanto pedras no caminho. A história mostra que períodos de transição são tipicamente os mais perigosos e críticos. Se a ciência influencia a sociedade, certamente é influenciada por ela. Com desenvolvimento exponencial, poder e perigo crescem proporcionalmente e podem ameaçar nossa sobrevivência coletiva. Além de crescimento sustentável, a sociedade precisa lidar também com as consequências geopolíticas da redistribuição de poder entre blocos econômicos, principalmente entre ocidente e oriente. Além disso, algumas filosofias orientais têm menos problemas éticos em interferir diretamente na natureza do ser humano, o que pode resultar em vantagem na criação do “trans-humano”, isto é, um ser humano aperfeiçoado pela tecnologia.

Passamos a fazer ensaios em que José Sampaio pedalava a bicicleta e gerava energia para iluminar a microcidade enquanto o texto era dado pelo ator Dyl Pires ao microfone, com

a utilização de um efeito de som que tornava sua voz metálica, como pode ser observado na Figura 45.

Figura 44 – Cena da cidade luz em *Não saberás*, com os atores José Sampaio, Samira Lochter, Dyl Pires, Suzana Muniz e Bruno Gael



Foto: ANDRÉ STEFANO (2014)

Posteriormente, durante a temporada, as duas ações foram separadas e o texto passou a ser dito de forma independente.

Fragmentação do Texto de Drauzio Varella na Polifonia Dramatúrgica de *Não Morrerás*

No caso de Drauzio Varella, que escreveu o texto-provocação para o espetáculo *Não morrerás*, ele não acompanhou o processo de ensaios e nunca teve contato com nenhuma das reflexões e materiais que estávamos usando. Inclusive, o texto chegou trinta dias antes da estreia, data-limite que tínhamos fixado.

Tínhamos desenvolvido uma camada dramatúrgica nos ensaios a partir das figuras centrais de KCC e Phedra D. Córdoba. KCC seria uma personagem construída de forma ciborgue, por meio de inúmeras cirurgias plásticas. Sua transformação corporal ocorreu mediante inúmeras intervenções cirúrgicas realizadas por seus médicos. A figura mostrava-se em cena com um iPad no rosto, que mostrava as imagens dessa transformação. Seu discurso,

como se fosse de uma Miss Beleza Ciborgue, estava recheado de clichês trans-humanistas. Construída por médicos, KCC fazia o seguinte depoimento ao público:

Saudações, pessoas do planeta Terra... Eu sou KCC, com muito prazer. O objetivo da minha vida é vir a este planeta para ajudar as pessoas a perceberem o que é necessário para abandonar o papel de “humano consumidor” e assumir o papel de “semideus humano”. Eu sou tudo. Tudo é amor. Amor é Deus. Eu sou você e você sou eu.

Figura 45 – Chegada da personagem KCC (Katia Calsavara) carregada por seus médicos (Henrique Mello e Bruno Gael)



Foto: ANDRÉ STEFANO (2014)

A outra figura a partir da qual a dramaturgia dos ensaios se focou era a atriz Phedra D. Córdoba. Por ser uma idosa, transexual, que também se submeteu a várias intervenções cirúrgicas durante os anos 1970, usando silicone industrial para moldar seu corpo com formas femininas, Phedra seria, do ponto de vista médico, uma antecessora de KCC. No entanto, enquanto KCC se preserva com as mais modernas tecnologias e desafia a morte e a decadência do corpo, Phedra entregava ao público seu corpo reconstruído pelas cirurgias de intervenção com silicone industrial dos anos 1970, envelhecido, enrugado, causando no espectador a aflição do contato com o envelhecimento.

Figura 46 – Phedra D. Córdoba em *Não morrerás*



Foto: ANDRÉ STEFANO (2014)

Dráuzio Varella estava completamente alheio ao nosso processo de ensaios, e não tinha nenhuma informação sobre essa camada da dramaturgia. Seu texto, portanto, tinha uma voz própria e singular, construída de forma independente. Ele era um relato de impressões sobre o processo de envelhecimento na sociedade atual, do ponto de vista de um homem que tivera um princípio de infarto. O texto, que tinha o título *Reflexões de um velho em seu leito de morte*, coloca em seu início:

No meio do botequim com os amigos, de repente ficou tudo escuro. Aqui, os médicos disseram que foi um princípio de infarto, mas que eu não me preocupasse, tudo acabaria bem. Passaram-se quarenta dias e continuo na UTI, cada vez mais grave. Até quando me manterão vivo? Nunca tive medo de morrer. Ter mais medo da velhice do que da morte é uma preocupação do homem moderno. Nossos ancestrais eram assaltados por outros temores: as epidemias, as dores que as doenças provocavam, o sofrimento irremediável, a morte dos filhos e a deles mesmos numa idade precoce. Por que temer o envelhecimento quando morrer cedo era muito mais provável? Entre os sofrimentos que Jesus teria enfrentado para nos salvar, como acreditam os crentes, não estava a velhice. Ele teria morrido na média de idade em que todos deixavam este mundo, dois mil anos atrás...

Sendo médico oncologista, Dráuzio Varella enfrenta a morte quase que diariamente e, ao mesmo tempo, devido ao avanço tecnológico da medicina, busca encontrar e aplicar inúmeras formas de adiá-la. No seguimento do texto, ele se identifica do ponto de vista religioso: “Sou ateu. Para mim, as religiões não passam de superstições às quais os homens se agarram com medo de encarar a possibilidade de aniquilação total, de cair no esquecimento definitivo. Não adianta os médicos me dizerem o contrário, tenho certeza de que não vou sair daqui”.

O personagem manifesta-se ateu, tal qual Drauzio Varella. Portanto, ele não acredita em “superstições”. Ele enxerga o evento da morte como “aniquilação total... cair no esquecimento definitivo”. Nada do que os médicos lhe dissessem poderia lhe tirar a certeza da morte iminente. A partir desse momento, ele passa a discutir a relação do ser humano com a morte.

Os trechos acima não foram utilizados na montagem. Apesar de muitos estudos, improvisos e investigações, não conseguimos localizar um momento do espetáculo em que esses textos pudessem ser inseridos.

No entanto, o texto seguinte viria a ser incorporado a uma das cenas iniciais do espetáculo. A partir de um improviso, surgiu a imagem de um homem que respira em um balão de oxigênio. O balão de oxigênio era, na verdade, um preservativo que, ao ser preso à cabeça do ator, poderia ser inflado por sua respiração. Criamos uma imagem em que todos os atores do sexo masculino fariam essa ação. Quando o texto do dr. Varella chegou, a imagem do homem às vésperas da morte deitado em uma cama de hospital presente no texto foi associada ao improviso do balão de oxigênio que estávamos desenvolvendo. E pensamos em realizar a ação e manter o texto de Varella:

A morte traz resignação quando chega devagar. Se deixassem por minha conta, viveria bem mais. Independentemente da idade, cada um de nós considera cedo perder a vida. Há sempre um grande objetivo a ser realizado: criar os filhos, formá-los na faculdade, conhecer os netos e os bisnetos, acabar de escrever um livro. A realidade é que nos iludimos imaginando que a vontade de viver tem alguma objetividade prática. Queremos permanecer aqui, simplesmente porque somos apegados à vida. Os

desapegados não deixaram descendentes. Embora seja possível retardar o envelhecimento – e até evitá-lo morrendo antes –, a sabedoria está antes de tudo em negar as tentativas piedosas de torná-lo mais aceitável. Lamentar os erros do passado é não perceber que a juventude é carregada de imprudências, dominada por sentimentos e verdades que mudam inesperadamente. É essa mobilidade inexperiente que nos faz arriscar caminhos perigosos, que podem criar oportunidades transformadoras ou quebrar nossas caras contra a parede.

Esse texto foi pré-gravado, com a utilização de diversas vozes que se sobrepunham em um jogo sonoro multivocal. Enquanto se ouvia o texto, os atores executavam a ação: entravam em cena, neutros, colocavam o preservativo sobre a cabeça e começavam a respirar, sendo que a expiração sempre se dava pelo nariz, o que ia inflando o preservativo, até que os preservativos estouravam de tão inchados que ficavam.

Figura 47 – Espetáculo *Não morrerás* – cena do balão de oxigênio, com os atores Bruno Gael, Fábio Penna, Henrique Mello, Marcelo Thomaz e Tiago Leal



Foto: ANDRÉ STEFANO (2014)

Outro fragmento do mesmo texto de Varella surge em outra cena da peça, já descrita nas páginas (páginas 103-4). Nesse fragmento, fazemos uso da presença espectral do ator em um jogo irônico com as descrições feitas pelo texto.

Assim, o espetáculo foi concebido com duas vozes, duas camadas distintas de dramaturgia, e ainda receberia uma terceira camada, criada pelo público, ao vivo. Na cena “Carta para o futuro”, os atores Fábio Penna e Bruno Gael entravam no palco e, após um breve jogo fantasioso sobre suas biografias, hoje e dez anos atrás, lançavam um desafio ao público.

Como era a vida do público dez anos atrás e como eles imaginavam suas vidas dentro de dez anos. Esse jogo pretendia lançar ao público em geral a questão do tempo: pensamos realmente nele? Como vislumbramos nosso passado e nosso futuro? Em que momento a morte entra nessa construção imaginária de nossas trajetórias através do tempo?

Em seguida, eles explicavam para o público que, na internet, existem inúmeros sites que oferecem gratuitamente o serviço de cartas para o futuro. E lançavam ao público um desafio. Pediam a um voluntário da plateia que redigisse uma carta para si próprio ali mesmo, em cena. Esta seria recebida em seu e-mail pessoal. E explicavam que nós, para realizarmos essa cena, geralmente usávamos o site <https://www.futureme.org>.

Nesse momento, o operador de laptop e vídeo abria o projetor e o público podia ver, ao fundo do palco, a projeção do site. Escolhia-se então o voluntário da plateia. Ele era entrevistado pelos atores, que faziam perguntas bastante simples: Onde nasceu? O que faz da vida? Está estudando ou trabalhando ou ambos? Tem algum sonho para o futuro?

A partir dessa pequena introdução, os atores pediam ao espectador que ditasse a carta que ele próprio receberia em seu e-mail pessoal em dez anos. O espectador passava aos atores, então, o seu e-mail pessoal, que era digitado pelo operador de laptop. Em seguida, começava a ditar a carta que ele receberia em dez anos.

Os conteúdos das cartas eram muito diversificados. Uma espectadora falava sobre a felicidade de ser mãe em dez anos. Outro espectador falava sobre a felicidade de ter concluído uma pós-graduação. Outro, sobre como, dez anos antes, vivia escravizado pelo trabalho e precisava do eu do futuro para consolá-lo e justificar todo o sacrifício que teve de passar.

Essa terceira camada dramática era construída ao vivo, performativamente, pelos próprios espectadores, com o apoio dos atores e do operador, trazendo uma nova voz ao próprio espetáculo. Os atores não dirigiam a forma como eles escreveriam a carta, nem do ponto de vista formal (bem escrita ou mal escrita), nem do ponto de vista do conteúdo (positiva ou negativa). O que importava era a manutenção do discurso do espectador de forma intacta e independente.

O espetáculo era, portanto, polifonicamente construído com três vozes distintas. Caberia ao espectador, ao final, criar seu próprio entendimento do trabalho. A homofonia não está mais de acordo com o nosso *Zeitgeist*, pois não há uma única voz a ser privilegiada para a comunicação, revertendo-se o mesmo caminho que havia sido trilhado também pela música:

O Concílio de Trento (1583), no bojo da Contrarreforma, dá as bases para que a Igreja passe a privilegiar na música o estilo homofônico, em vez da polifonia. Isto porque na homofonia um mesmo texto é cantando simultaneamente por todas as vozes, o que

possibilita uma apresentação mais clara das palavras, tocando mais os fiéis.
(ROMAN, 1992/93, p. 209)

Ao fazer uso da polifonia dramatúrgica, o espetáculo dá voz a entendimentos distintos da questão da passagem do tempo e da morte. Não há um olhar e uma voz que unificam toda a criação. Assim, “(...) os problemas e as contradições não se resolvem, continuam irremediavelmente contraditórios” (BAKHTIN, 2008, p. 24).

A polifonia dramatúrgica, deve-se destacar, só é possível como fenômeno de dramaturgia contemporânea na medida em que percebemos as condições históricas objetivas em que ela surge. Dentro do universo teatral, o recurso do *devising* vem tornando o teatro uma arte aberta a inúmeras possibilidades, com quebras de fronteiras e funções teatrais e novos campos de expressão. Essa fluidez e essa porosidade decorrentes do *devising* refletem-se inevitavelmente na dramaturgia. Do ponto de vista social, observamos as redes sociais, as relações plurais e horizontais que vêm marcando as novas interações sociais, o engajamento em projetos científicos coletivos como o projeto Genoma Humano, que fazem com que a percepção de autoria e direitos autorais esteja muito menos arraigada na forma de construção e invenção social.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Não escrevo um livro a fim de que ele seja o definitivo, escrevo um livro para que outros livros sejam possíveis, não necessariamente escritos por mim.

Michel Foucault

Desde sua chegada à Praça Roosevelt em 2000, Os Satyros passaram por várias transformações profundas na sua forma de entender e realizar o teatro. Inicialmente, a convivência diária com o universo do crime e da prostituição da Praça foi intensa e desafiadora. Como estratégia de sobrevivência ao ambiente hostil do tráfico, da prostituição de transexuais e travestis e da criminalidade, Os Satyros optaram pelo diálogo e pela integração a essa comunidade que nos circundava diariamente. Essa integração levou à primeira revolução interna na nossa produção teatral, tanto na relação com os temas trazidos pelo entorno da Praça quanto na forma de ação política que o grupo viria a realizar.

A partir desse momento, Os Satyros assimilaram uma qualidade fundamental para seu trabalho, que ajuda a explicar o subsequente desenvolvimento estético do grupo até o surgimento do Teatro Expandido em sua produção: a serendipidade. Esse neologismo pode ser definido, no contexto dos Satyros, como a qualidade do artista de dialogar com as contingências que surgem para ele e seu entorno, diagnosticar as condições críticas dessas ocorrências e, partindo de seus desafios e tensões, construir e incorporar uma resposta em seu trabalho artístico. Esse ambiente pode ser entendido em nível micro e em nível macro. Em termos locais, a serendipidade nos levou a uma mudança de paradigmas teatrais a partir de 2003, com *Transex*. O grupo estava mergulhado em uma realidade social complexa e cheia de contradições que se tornara inescapável para seus artistas. Em vez de se isolar e se afastar dessa realidade, Os Satyros resolvem se abrir ao diálogo, incorporando várias pessoas desse entorno em sua própria equipe artística. Nessa fase, Os Satyros constroem uma série de espetáculos sobre a Praça Roosevelt, de caráter documental e com a quebra das fronteiras entre o real e o ficcional. Em 2009, a serendipidade passa a focar uma questão mais tecnológica e abrangente. O grupo resolve se lançar em uma investigação profunda sobre as mudanças tecnológicas ocorridas na sociedade contemporânea, em especial a partir da Revolução Digital. Nasce, então, dessa discussão a produção teatral *Hipóteses para o amor e a verdade*, que, além de possuir traços

documentais que realçam a discussão local do centro de São Paulo, busca também ampliar a discussão da condição ciborgue, mediante a utilização de telefonia móvel e internet.

Assim, durante os anos de 2003 a 2009, Os Satyros produzem uma série de espetáculos de caráter documental e biográfico que abordam o cotidiano vivido pelo grupo na Praça. Essa produção abandona os textos clássicos que costumavam inspirar a produção teatral dos Satyros e se deixa contaminar pelo real, por meio do contato com o universo das transexuais e travestis da Praça, representadas pela figura emblemática de Phedra D. Córdoba, que passa a fazer parte de Os Satyros.

A segunda virada estética importante na trajetória do grupo ocorre em 2009, justamente com *Hipóteses para o amor e a verdade*. Nesse momento, além da pesquisa documental sobre a região central da cidade, Os Satyros iniciam sua pesquisa sobre Teatro Expandido, a partir de questionamentos de seus artistas, que buscam compreender melhor o impacto da revolução tecnológica sobre as dinâmicas da sociedade contemporânea. No intuito de abordar a condição da Era Digital, Os Satyros se veem impelidos a redimensionar o papel da tecnologia em nosso cotidiano e como esta afeta nossa própria forma de estar no mundo.

A Era Digital se distingue por ser uma revolução tecnológica em todos os campos do conhecimento humano e, em especial, no âmbito comunicacional. A história da civilização é marcada por quatro grandes revoluções comunicativas: a da escrita, a da imprensa, a eletrônica e a digital, sendo a última a que teve impacto mais instantâneo nas relações sociais. A Era Digital começa a se desenhar em meados dos anos 1960, simultaneamente ao fim da Guerra Fria. Alguns aspectos importantes que distinguiram a Revolução Digital na forma de comunicação social em relação às revoluções anteriores foram a instantaneidade do processo comunicacional, sua abrangente democratização, o fenômeno dos *mass media*, a possibilidade de participação do indivíduo na criação de conteúdos de informação e comunicação na internet e, recentemente, o surgimento das redes sociais.

Com o advento do neoliberalismo, o processo de globalização econômica e o vertiginoso desenvolvimento tecnocientífico, a chamada Singularidade Tecnológica impactou diretamente a Revolução Digital, levando a uma sinergia de profundas transformações tecnocientíficas. A humanidade vive um momento único, repleto de contradições e dificuldades inéditas que acabam, inevitavelmente, reverberando nas formas de produção teatral. Mark Zuckerberg destronou Henry Ford do posto de capitalista exemplar, Mikhail Bakunin deu lugar a Edward Snowden no imaginário revolucionário e os artistas dos Satyros passaram a buscar compreender como esse contexto de profundas transformações sociais poderia impactar diretamente sua própria produção teatral, tanto em aspectos temáticos quanto técnicos e formais.

Os Satyros perceberam que não havia mais como negar o impacto profundo que a nova Era Digital estava tendo em nossas vidas. Começaram, então, a se debruçar sobre estudos relativos à sociedade tecnológica, desenvolvidos por pensadores contemporâneos como Donna Haraway, Slavoj Žižek, Jürgen Habermas, Pierre Lévy e Manuel Castells, entre outros. Toda essa discussão teórica e a observação empírica dessa radical transformação no campo social levaram o grupo a problematizar sua produção teatral, investigar novas potencialidades cênicas e produzir teatralidades inéditas, às quais denominaria Teatro Expandido, a partir de 2009. O Manifesto do Teatro Expandido dos Satyros, transformado em artigo na primavera de 2011, colocou os fundamentos da investigação que viria a ser desenvolvida posteriormente na produção teatral do projeto *E se fez a humanidade ciborgue em sete dias*, em 2014. Há aproximações entre o conceito de Teatro Expandido que os Satyros desenvolveram nos últimos anos e a terminologia do *teatro em campo expandido* que vem se popularizando no meio acadêmico brasileiro desde 2014. No entanto, os fundamentos da pesquisa expandida dos Satyros estão relacionados não apenas à tecnologia da cena contemporânea, ao hibridismo de linguagens ou à quebra dos limites entre o ficcional e o real. A questão fulcral colocada pelo Teatro Expandido desenvolvido pelos Satyros refere-se aos aspectos da tecnologia que se manifestam diretamente na dinâmica das relações sociais e, conseqüentemente, nas vidas dos atores e dos espectadores. Tendo em vista que a experiência teatral é tradicionalmente definida como um fenômeno de copresença entre ator e espectador, e considerando que as relações sociais contemporâneas se dão, primordialmente, por meios tecnológicos, o Teatro Expandido dos Satyros busca colocar a condição ciborgue, o organismo cibernético, na cena teatral. O espectador ciborgue e o ator ciborgue são os novos elementos do fenômeno teatral expandido. Esse debate é fundamental para que se possa entender não apenas o teatro, mas a própria sociedade contemporânea, pois a máquina coincide com o indivíduo e com seus processos de socialização. Na verdade, ela se tornou uma parte do nosso organismo.

A investigação expandida gerou uma dezena de espetáculos desde seu início: *Hipóteses para o amor e a verdade* (2009), *Cabaret Stravaganza* (2011), *Inferno na paisagem belga* (2013) e os sete espetáculos do projeto *E se fez a humanidade ciborgue em sete dias* (*Não amarás, Não fornicarás, Não morrerás, Não permanecerás, Não saberás, Não salvarás e Não vencerás* — todos de 2014). Esses últimos sete espetáculos foram o objeto de estudo desta dissertação e sedimentaram uma fase importante das pesquisas do grupo sobre esse novo entendimento da condição humana.

A partir do início das investigações expandidas, Os Satyros deixaram de entender que o fenômeno teatral se restringia apenas à presença dos corpos físicos dos atores e do público em

uma relação espacial delimitada dentro do espaço geográfico do grupo na Praça Roosevelt. O Teatro Expandido dos Satyros passou a abordar os temas relacionados ao impacto da tecnologia na sociedade contemporânea, na qual os corpos físicos estão em relação vital com suas extensões tecnológicas, que denominamos de condição ciborgue. Nesse contexto, a Praça Roosevelt deixou de ser vista como um ponto geográfico isolado e se transformou em um local de interconexão com o mundo, por meio de canais digitais de informação. O espetáculo teatral passou a ser entendido não somente como o que acontece em um espaço-tempo determinado, mas como um fenômeno que pode ser poroso e dialogar com outros espaços-tempos.

Nesse sentido, a questão da presença se tornou fulcral no debate interno do grupo. Quais são as formas de presença que as tecnologias contemporâneas permitem aos indivíduos e como estas podem afetar o fenômeno teatral? Essa questão acabou gerando uma série de investigações cênicas que nos levaram a repensar nossa própria forma de fazer teatro. Considerando que o teatro é, por definição, a arte da copresença, questionar os limites da presença significaria questionar os limites do próprio teatro. A Revolução Digital permitiu novas formas de presença na produção teatral dos Satyros, ao mesmo tempo que trouxe novas questões para sua dramaturgia. E novos termos, oriundos das Ciências da Comunicação, foram necessários para permitir o entendimento daquilo que estávamos produzindo. Esses novos termos, tais como telecopresença corporal, virtual e hipervirtual, tornaram possível uma melhor percepção dos fenômenos de Teatro Expandido que surgiram no âmbito das investigações expandidas dos Satyros.

Essa expansão do entendimento do grupo sobre a dinâmica tecnológica das relações sociais afetou diretamente sua própria forma de fazer teatro. O Teatro Expandido abriu possibilidades inéditas de expressão para Os Satyros. Em primeiro lugar, tanto atores quanto espectadores passaram a ser vistos em sua dimensão ciborgue ampliada. Sua presença na sala de espetáculos não era mais um fenômeno restrito a seus corpos físicos. Suas extensões tecnológicas ocupavam o espaço teatral tanto quanto seus corpos, e passaram a redefini-los em novas bases. Nesse sentido, há uma importante alteração no entendimento do que é o ser humano, em conformidade com as contribuições de pensadores da questão ciborgue como Donna Haraway e do trans-humanismo.

O aspecto performativo do trabalho também foi aprofundado a partir do início das pesquisas sobre o Teatro Expandido e pode-se dizer que Os Satyros passaram por uma radicalização de sua virada performativa. As novas formas de presença cênica e os atuantes involuntários que passaram a interferir na dramaturgia dos espetáculos foram fundamentais para

tal virada, especialmente a partir de *Hipóteses para o amor e a verdade* (2009). Os atuantes involuntários tornaram possível sua presença em cena por meio de telefonia e internet.

A radicalização da performatividade digital se deu, principalmente, em *Cabaret Stravaganza* (2011), e uma cena, em especial, foi emblemática desse fenômeno. Nela, o atuante transexual Léo Moreira Sá pedia ao público que fizesse um depósito bancário em um site de crowdfunding para viabilizar sua cirurgia de readequação de gênero. A captação de recursos para esse fim foi bem-sucedida e a cena foi modificada após a realização da intervenção cirúrgica: Léo Moreira Sá passou a apresentar seu corpo semidesnudo ao público, ressaltando a importância da cirurgia para a adequação de sua própria identidade de gênero.

Além da profunda transformação no entendimento do que seria a presença para o Teatro Expandido, o impacto das novas tecnologias permitiu novas formas de expressão verbal na cena. Isso gerou nos artistas dos Satyros uma nova forma de criar a escrita dramaturgical, pois o texto não precisaria mais ser expresso unicamente por meio da vocalização orgânica dos atuantes. As novas formas de expressão textual na cena, como projeções de vídeo e iPads, além de vozes pré-gravadas e sintetizadas, passaram a ser utilizadas pelos Satyros de maneira bastante profícua na sua produção de Teatro Expandido. Muitas cenas produzidas no projeto *E se fez a humanidade ciborgue em sete dias*, especialmente no espetáculo *Não amarás*, elaboraram uma dramaturgia expandida na qual eram observadas duas ou mais camadas textuais, construídas para serem expressas em cena por diferentes meios (oral, projetado, pré-gravado, mediante celulares etc.).

Outra consequência importante da investigação do Teatro Expandido na produção dramaturgical dos Satyros se deveu ao fato de atuantes involuntários externos poderem se expressar verbalmente em cena e co-construir a dramaturgia ao vivo. Esse movimento, observado inicialmente em *Hipóteses para o amor e a verdade* e posteriormente aprofundado no projeto de *E se fez a humanidade ciborgue em sete dias*, levou a uma polifonia que modificou radicalmente a construção da dramaturgia da cena teatral dos Satyros, até então habituados a uma dramaturgia tradicional de gabinete. A vertente polifônica da dramaturgia expandida foi radicalizada com o pressuposto dos provocadores das sete peças de *E se fez a humanidade ciborgue em sete dias*. Foi definido, *a priori*, que seria incorporada aos espetáculos do projeto a produção textual dos provocadores convidados a discorrer sobre os temas propostos, independentemente do que eles viessem a sugerir.

Do ponto de vista intelectual, o Teatro Expandido dos Satyros também se ocupa de questões inéditas sobre as novas temáticas decorrentes das tecnologias do século XXI. O debate sobre as novas tecnologias implica obrigatoriamente a discussão do que é hoje o ser humano,

pois a existência do ciborgue, mais do que provocar perguntas sobre a natureza das máquinas, nos obriga a pensar sobre a própria condição da humanidade nos tempos de hoje. As potencialidades da medicina, em especial da genética, dos fármacos e das técnicas cirúrgicas mais recentes, interferem diretamente no entendimento do que é o organismo humano e como nossa própria identidade corpórea e até mesmo nossas personalidades podem ser alteradas por meio de recursos tecnológicos disponibilizados em massa a preços módicos. Essas potencialidades tecnológicas que afetam diretamente nossos organismos, aliadas às extensões ciborgues que invadiram nosso cotidiano, como celulares, cartões de identificação e movimentação bancária digitais, internet, redes sociais, etc., levaram a uma nova condição do indivíduo na sociedade contemporânea. Nesse sentido, segundo Os Satyros, o teatro do século XXI deve também discutir, obrigatoriamente, a nova condição humana. Fazer Teatro Expandido não será, nesse caso, realizar uma arte ancestral de recursos limitados. Ao contrário, o Teatro Expandido hoje implica obrigatoriamente discutir nossa questão ciborgue e o significado profundo da experiência humana em um tempo no qual nos encontramos conectados eletronicamente 24 horas por dia. Em plena Revolução Tecnológica, que torna impossível a experiência de socialização sem a utilização de aparatos eletrônicos, a milenar e primitiva arte do teatro pode se tornar a pedra angular para o entendimento do papel do artista nos novos tempos. A crise atual da arte das duas tábuas e uma paixão é também a crise das nossas crenças iluministas, incapazes de fornecer chaves de entendimento suficientes para esclarecer o que é a condição humana hoje. Os Satyros entendem que a forma como o teatro vai enfrentar suas idiossincrasias nos tempos digitais poderá sintetizar muitos dos desafios que enfrentaremos na nova condição humana.

Houve uma série de dificuldades para a realização desta pesquisa, tanto de caráter financeiro quanto de caráter ético. A falta de recursos nos limitou em matéria de pesquisa de equipamentos, dispositivos eletrônicos, tempo de ensaios etc. Se, por um lado, essa limitação financeira impôs restrições econômicas de impacto sobre nosso processo criativo, por outro lado nos levou a focar e aprofundar investigações sobre recursos tecnológicos disponíveis a um cidadão comum de um grande centro urbano desenvolvido, tais como telefonia móvel, aplicativos de celular, redes sociais, internet, programas de computador e outros. O período curto de ensaios também impediu o aprofundamento de diversas pesquisas que estávamos desenvolvendo. As investigações expandidas dos Satyros ainda estão em um estágio embrionário e as possibilidades do Teatro Expandido são, sem sombra de dúvida, inesgotáveis.

Por outro lado, as inúmeras controvérsias éticas que enfrentamos nesta investigação são similares às da própria sociedade contemporânea. Não podemos utilizar a telepresença de um atuante involuntário se ele está em uma rede social aberta? Não podemos captar imagens de indivíduos e transmiti-las em tempo real na sala de espetáculos sem sua autorização expressa, mesmo que ele esteja em ambiente público? Não podemos usar recursos da deepweb para construir cenas teatrais que abordam atividades ilegais? Criar cenas teatrais nas quais se invade a privacidade digital de espectadores mediante a utilização de recursos de hackers significa infringir a lei? E como fica a liberdade de expressão artística? Todas essas questões ainda não obtiveram uma resposta suficientemente coerente por parte dos artistas dos Satyros. Elas ainda nos provocam e escancaram as contradições dos tempos que passam. Guiamo-nos muito mais por uma intuição ética do que propriamente por uma legislação específica sobre o assunto. E muitas das investigações feitas pelos artistas dos Satyros não foram levadas adiante e concretizadas nos espetáculos abordados neste estudo por causa de uma decisão tomada em consenso dentro do grupo.

Tanto quanto as investigações empíricas dos Satyros sobre o Teatro Expandido se mostram em estágio embrionário, as reflexões teóricas ainda têm inúmeros aspectos e temas a serem aprofundados. Entre eles, podemos citar a encenação de Teatro Expandido, em especial naquilo que tange à área plástica e sonora (cenografia, figurinos, sonoplastia e iluminação) e às potencialidades de programas de computador em cena. Ao final de absolutamente *todos* os processos de criação de Teatro Expandido nos Satyros, ficava notório para todos os participantes que esse campo teatral se demonstrava inesgotável. Em todos esses processos, tivemos de abrir mão de muitas investigações, técnicas, improvisos, ideias e temas extremamente ricos, mas que, devido a vários tipos de limitações (de tempo, de orçamento, éticas etc.), não pudemos concretizar como cenas de um espetáculo. Como o fenômeno da Singularidade Científica disponibiliza em ritmo vertiginoso milhares de novas possibilidades tecnológicas anualmente, acredito que o Teatro Expandido esteja apenas começando a ser compreendido como um campo importante da investigação teatral.

Finalmente, espero que esta dissertação tenha sido uma experiência para seus leitores tanto quanto foi para mim como investigador, e que seja também um convite para que surjam mais pesquisas sobre as potencialidades do desenvolvimento tecnológico para o teatro do século XXI, contribuindo assim para a compreensão de um fenômeno cujas investigações ainda estão em seus primórdios. Dessa forma, o teatro, arte milenar e orgânica, poderá ocupar um espaço importante que lhe é devido na discussão estética contemporânea, em que a condição ciborgue se tornará uma questão inescapável do debate artístico.

REFERÊNCIAS

- ABUÍN GONZÁLEZ, Anxo. Teatro y tecnologías: conceptos básicos. **Revista Signa**, Santiago de Compostela, UNED, 2008.
- ADORNO, Theodor W. **Teoria estética**, Lisboa: Edições 70, 1996.
- ANDEL, Pek Van. Anatomy of the unsought finding. Serendipity: origin, history, domains, traditions, appearances, patterns and programmability. **British Journal of Philosophy of Science**, 45, 1994, Londres.
- ARRIGONI, Rodrigo Otavio Bethke. **O espaço comunicativo no Teatro dos Satyros: o ator e o espectador**. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de SP, Departamento de Pós-graduação em Comunicação Social, 2006.
- ARTAUD, Antonin. **O Teatro da Crueldade**. São Paulo: Martins Fontes, 2005
- BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. 4ª. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- BARBA, Eugenio. **A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral**. Campinas: Unicamp, 1995.
- BARRENECHEA, Miguel Angel de. Corpo e subjetividade. PPGAC/UNIRIO: **O Percevejo Online**, vol. 03, no. 02, Ago.-dez. 2011.
- BAUMAN, Zygmunt. **Amor líquido** – sobre a fragilidade dos laços humanos. Trad. Carlos Alberto Medeiros, Rio de Janeiro: Zahar, 2004.
- BERNARDES, Angela Cavalcanti. Razão poética e laço social. UFMG. **Revista Estudos Lacanianos**, v. 1, p. 153-159, 2008.
- BERTHOLD, M. **História mundial do teatro**, São Paulo: Perspectiva, 2001.
- BHARATA-MUNI. **The natyasastra** – a treatise on Hindu dramaturgy and histrionics. Calcutá: Asiatic Society of Bengal, 1951. Trad. Manomohan Ghosh.
- BISHOP, Claire. **Artificial hells: participatory art and the politics of spectatorship**. Londres: Verso, 2012.
- BOSSE, Claudia. Stimme als Körper. Berlim: Alexander Verlag, **Disembodied Voice. Subtexte** n. 10, 2014, p. 66.
- BRASIL. **Lei Nº 12.737, de 30 de novembro de 2012**. Dispõe sobre a tipificação criminal de delitos informáticos; altera o Decreto-Lei no 2.848, de 7 de dezembro de 1940 - Código Penal; e dá outras providências. Presidência da República. Casa Civil. Subchefia para Assuntos Jurídicos. Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2011-2014/2012/Lei/L12737.htm>. Acesso em 21 jun. 2016.
- BURGOS, Pedro. Texto provocação enviado por e-mail. 2014.

- CABRAL, Ivam. **Hipóteses para o amor e a verdade**, manuscrito, 2010.
- CALLIGARIS, Contardo. Depoimento gravado em vídeo para o espetáculo *Não Amarás*, 2014.
- CAMPBELL, Heidi. Making space for religion in internet studies. **The Information Society**, v. 21, p. 309-315, 2005.
- CARLSON, Marvin. **Teorias do teatro: Estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade**. São Paulo: UNESP, 1997, p. 517
- CASTELLS, Manuel. *Sociedade em Rede*. Vol. I. São Paulo: Paz e Terra, 1999.
- CAVAGLION, Gabriel. Cyber-porn Dependence: Voices of Distress in an Italian Internet Self-help Community. **International Journal of Mental Health and Addiction**, april/2009, v. 7, issue 2, pp. 295-310.
- CRAIG, Edward G. **De l'Art du Théâtre**. Paris: Circé, 2004.
- DONATO, Hernâni. **Dicionário das Mitologias Americanas**. São Paulo: Cultrix, 1973, p. 104
- DRAUZIO, Varela. **Não morrerás**. São Paulo, 2014.
- DUBATTI, Jorge. **Filosofía del teatro 1. Convivio, experiencia, subjetividad**. Buenos Aires: Textos Básicos Atuel, 2007. P. 34-35 *apud* RADRIGÁN, Valéria. **Hacia una teatralidade cyborg estratégias de anti-resistencia medial**. Buenos Aires: Argus-a. Vol. III Ed, No 11, Jan/14
- EAGLETON, Terry. **A ideologia da estética**. Trad. Mauro Sá Rego Costa. Rio de Janeiro: Zahar, 1993
- ÉSQUILO. **Prometeu Acorrentado**. eBooksBrasil.com, Clássicos Jackson, vol. XXII. Trad. de J. B. de Mello Souza, 2005
- FÉRAL, Josette. **Além dos limites – teoria e prática do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- FERNANDES, Silvia. **Teatros Pós-Dramáticos**. In **O Pós-Dramático**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- FERNANDES, Silvia; ISAACSSON, Marta. Campos expandidos do teatro. **Art Research Journal**, v. 3, n. 1, p. i-ix, jan./jun. 2008.
- FERRACINI, Renato; PUC CETTI. Presença em acontecimentos. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, v.1, n.2, p. 360-369, jul./dez., 2011.
- FERREIRA, António Manuel. **De Profundis, de Ivam Cabral: teatro veloz com Oscar Wilde in Forma Breve 5 - Teatro Mínimo**, Aveiro: Universidade de Aveiro, 2003.
- FERREIRA, Jair César Maturano. **Praça Roosevelt: possibilidades e limites de uso do espaço público**. Dissertação (Mestrado em Geografia Humana) – Universidade de São Paulo, Departamento de Pós-graduação em Geografia Humana, 2007.

FISCHER-LICHTE, Erika. Culture as performance – theatre history as cultural history. Lisboa: **Actas**, História do Teatro e Novas Tecnologias, Centro de Estudos de Teatro, Universidade de Lisboa, 2004.

_____. **Estética de lo performativo**. Madrid: Abada, 2011.

_____, Erika. **The transformative power of performance – a new aesthetics**. Nova York: Routledge, 2008, p. 21.

FOUCAULT, Michel. Entrevista in Merquior (J. G.) et Rouanet (S. P.). In **O homem e o discurso (A arqueologia de Michel Foucault**, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1971, pp. 17-42. Disponível em <<http://1libertaire.free.fr/MFoucault469.html>>. Acesso em 21 jul. 2016.

GARCÍA VÁZQUEZ, Rodolfo. **Inferno na Paisagem Belga**, São Paulo, manuscrito, 2013.

_____, Rodolfo. **Por um Teatro Expandido**. São Paulo: Revista Alberto, coord. Silvana Garcia, primavera 2011, no. 1, p. 84

GARSIDE, Juliette. Ofcom: six-years-old understand digital technology better than adults. **The Guardian**, 07/10/2014.

GOFFMAN, Erwin. Accessible, available and subject to one another. **Behavior in Public Places**. Nova York: The Free Press, 1963, p. 22.

_____, Erving. notes on the social organization of gatherings. **Behavior in Public Places**. Nova York: The Free Press, 1966.

GROSSWILER, Paul (org.) **Transforming McLuhan: cultural, critical and postmodern perspectives**. Nova York: Peter Lang, 2010.

GUZIK, Alberto. **Os Satyros: um palco visceral**, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

HABERMAS, Jürgen. **Entrevista a Nicolas Weill**. Trad. Frédéric Joly. Disponível em <<http://m.noticias.uol.com.br/midiaglobal/lemonde/2013/08/14/jurgen-habermas-os-democratas-devem-ter-respeito-por-pessoas-como-snowden.htm>>. Acesso em 24 abr. 2016

_____. **Internet and public sphere – what the web can't do**. Entrevista dada a Markus Schwing, em 24/07/2014. Disponível em <www.resetdoc.org>. 2014. Acesso em 19 abr. 2016.

HARAWAY, Donna. **Manifesto ciborgue**. Ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX in Antropologia do ciborgue – As vertigens do pós-humano. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

HEDDON, Deirdre; MILLING, Jane. **A prática do devising** in Revista Alberto, n. 6, outono/2014, p. 19 a 30. São Paulo: SP Escola de Teatro.

INGOLD, Tim. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. **Horizontes Antropológicos**, v. 18, n. 37, jan-jun 2012.

JOY, Bill. **Why the future doesn't need us in Nanoethics** – The ethical and social implications of Nanotechnology. New Jersey: John Wiley & Sons, Inc, 2007.

KAC, Eduardo. A arte da telepresença na Internet. In _____. **A arte no século XXI** – a humanização das tecnologias. São Paulo: Unesp, 1997.

KARMAN, Ricardo. **Por que teatro multimídia?**, São Paulo: Revista Alberto, coord. Silvana Garcia, no. 6, Outono 2014, p. 42

KLEE, Paul. **The thinking eye**. Notebooks, volume 1. Londres: Lund Humphries, 1973.

KOUDELA, Ingrid Dormien. **A encenação contemporânea como prática pedagógica. Urdimento** – Revista de Estudos Teatrais na América Latina, n. 10, dez/2008,

KUNZRU, Hari. “Você é um ciborgue” - um encontro com Donna Haraway. In _____. **Nós, ciborgues** – O corpo elétrico e a dissolução do humano in Antropologia do ciborgue – As vertigens do pós-humano. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

LASCH, Christopher. **A cultura do narcisismo**, Rio de Janeiro: Imago, 1983.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático, 12 anos depois**. Revista Brasileira de Estudos de Presença, v. 3, n. 3, set./dez. 2013.

LEITE, Marcelo Denny de Toledo. **Caleidoscópio digital** – contribuições e renovações das tecnologias da imagem na cena contemporânea. Tese (Doutoramento em Tecnologias da imagem) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2012.

LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. Trad Carlos Irineu Costa. São Paulo: Editora 34, 1999.

LEWIS, W.S. **Horace Walpole's Correspondance**., v. 20. Londres: Oxford University, 1960.

LIMEIRA, Tania Maria Vidigal. **A construção de espetáculos em teatro: o caso do grupo Satyros**. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Departamento de Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica/SP, 2011.

LOHER, Dea. **A Vida na Praça Roosevelt**. Trad. Rodolfo García Vázquez

MACHADO, Bernardo Fonseca. **Iluminando a cena** – um estudo sobre o cenário teatral nas décadas de 1990 e 2000 em São Paulo. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade de São Paulo, 2012

MANTOVANI, Giuseppe; RIVA, Giuseppe. Real presence: how different ontologies generate different criteria for presence, telepresence, and virtual presence. **Presence Teleoperators & Virtual Environments** 8(5):540-550. October 1999. Disponível em <https://www.researchgate.net/publication/220089678_Real_Presence...ifferent_Criteria_for_Presence_Telepresence_and_Virtual_Presence>. Acesso em 21 mar. 2016

MARCUZZO, Patrícia. Os conceitos de dialogismo e polifonia na obra de Mikhail Bakhtin. **Cadernos do IL**, no. 36, junho de 2008.

MARTINS, Marcos Bulhões. **Encenação em jogo: experimento de aprendizagem e criação do teatro**, São Paulo: Hucitec, 2004.

MARTINS, Pedro da Silva. Algo estranho acontece. 2012.

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**, São Paulo: Cultrix, 2015.

MONTEIRO, Gabriela Lírio Gurgel. A cena expandida: alguns pressupostos para o teatro do século XXI. **Art Research Journal**, v. 3, no. 1, p. 37-49, jan./jun. 2016. Acesso em 10 ago. 2016.

NEALON, Jeffrey T. **Post-postmodernism or the logic of just-in-time capitalism**. Stanford: Stanford University, 2012

NIETZSCHE, Friedrich. **A gaia ciência**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

OLIVEIRA JR, Eudes Quintino. A nova lei Carolina Dieckmann. JusBrasil, 2012. Disponível em <https://eudesquintino.jusbrasil.com.br/artigos/121823244/a-nova-lei-carolina-dieckmann>>. Acesso em 22 jul. 2016.

PALMA, Daniela. **A praça dos sentidos** – comunicação, imaginário social e espaço público. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2010.

PARKER-STARBUCK, Jennifer. **Cyborg Theater – Corporeal/Technological Intersections in Multimedia Performance**. Nova York: Palgrave Macmillan, 2011.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Trad. Maria Lucia Pereira e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. Uma redefinição do teatro político. Trad. Monica Gama. **Revista Sala Preta**, Edusp, v. 13, n. 2, 2013.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Os heróis da literatura. **Revista Estudos Avançados**, Edusp, v. 25, n. 71, 2011.

PIANI, Marcos. Palestra proferida nos Satyros, em 20/a2/2014.

PICASSO, Pablo. Entrevista com Christian Zervos in **Conversation avec Picasso**. Paris: Cahier d 'Art. Paris, X, 1935. In CHIPPE, H.B. Teorias da Arte Moderna.

PICON-VALLIN, Béatrice. Tradições e inovações nas artes da cena. **Revista Sala Preta**, Edusp, 2010.

PIETRARÓIA, Valério Marcos Nogueira. **Arquitetura do espetáculo em cena**. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 2014.

PIKETTY, Thomas. **O capital no século XXI**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2014. Edição digital.

PLUTA, Izabella. Teatro e robótica: os androides de Hiroshi Ishiguro, em encenações de Oriza Hirata. **Art Research Journal**, v. 3, no. 1, p. 65-79, jan./jun. 2016.

RADRIGÁN, Valeria. Hacia una teatralidade cyborg: estratégias de anti-resistencia medial. **Revista Argus A**, v. III, ed. n. 11, jan./2014.

RAMOS, Luiz Fernando. Pós-dramático ou Poética da Cena. In: _____. **O Pós-Dramático**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

RIMBAUD, A. **Prosa poética**. Trad. Ivo Barroso, Rio de Janeiro: Topbooks, 2007, p. 241.

RODRIGUES, Nelson. **Teatro completo de Nelson Rodrigues: peças psicológicas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981, p. 120-1.

ROMAN, Artur Roberto. O conceito de polifonia em Bakhtin – O trajeto polifônico de uma metáfora. **Revista Letras**, UFPR, n. 41-42, 1992-93.

SANTAELLA, Lúcia. **Matrizes da linguagem e pensamento: sonora visual verbal – aplicações na hipermídia**. São Paulo: Iluminuras, 2005.

SCHECHNER, Richard. **Performance Studies: An Introduction**, Nova York: Routledge, 2013.

SILVA, Marcela Maria Soares. **Isto não é uma praça: teatralidade entre os desníveis e ruínas da Nova Praça**. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Federal de Santa Catarina, 2015.

SIMÕES DE ALMEIDA, José. O lugar teatral: entre o visível e o não visível. São Paulo: Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes, **Revista Sala Preta**, no 09, 2010.

SMITH, Steven K. **Palcos Políticos: Activist Theater in Contemporary São Paulo, Brazil**. Madison: University of Wisconsin/Madison, Tese de Doutorado em Filosofia, 2008

SNOWDEN, Edward Secret sources: whistleblowers, national security & free expression. In _____. **PEN America**. Minute 32. 24/11/2015.

STELARC. **Das estratégias psicológicas às ciberestratégias: a protética, a robótica e a existência remota** in A Arte no Século XXI – A Humanização das Tecnologias. São Paulo: UNESP, 1997.

SIMONE STYLE -Love me or leave me - The Peach Voice. Nina Simone. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=0WHHW8PrF6Q>>. Acesso em 25 fev. 2016.

TADEU, Tomaz. Nós, ciborgues – o corpo elétrico e a dissolução do humano. **Antropologia do ciborgue** – As vertigens do pós-humano. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

THIOLLENT, Michel. **Metodologia da pesquisa-ação**. São Paulo: Cortez, 1986.

TISCORNIA, Pablo Benitez. Prótesis y cyborgs: la búsqueda de un cuerpo escénico expandido. **Revista Alberto**, no. 6, outono/2014, p. 31-9, São Paulo: SP Escola de Teatro.

YAMASHITA, Kelly Yumi. **Praça Roosevelt, centro de São Paulo:** intervenções urbanas e práticas culturais contemporâneas. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Universidade de São Paulo, Instituto de Arquitetura e Urbanismo de São Carlos, 2013.

ZHAO, Shanyang. Toward a taxonomy of copresence and presence. **Presence**, Out. 2003, vol. 12, no. 5. Massachusetts, MIT.

ZIZEK, Slavoj. A Falha da bio-ética. In **Caderno Mais**, Folha de São Paulo, 22/06/2003.

_____, Slavoj. O desejo e o fascismo contemporâneo. *Outras Mídias*, 19/03/2014. Trad. Artur Renzo. Disponível em <<http://outraspalavras.net/outrasmidias/destaque-outras-midias/zizek-o-desejo-e-o-fascismo-contemporaneos/>>.

_____, Slavoj. Personality in Entrevista com Paul Holdengräber. **Voyeurism and digital identity**. 28/02/2014b. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=wW253CUrm1A>, 29/11/2014>.

ANEXOS